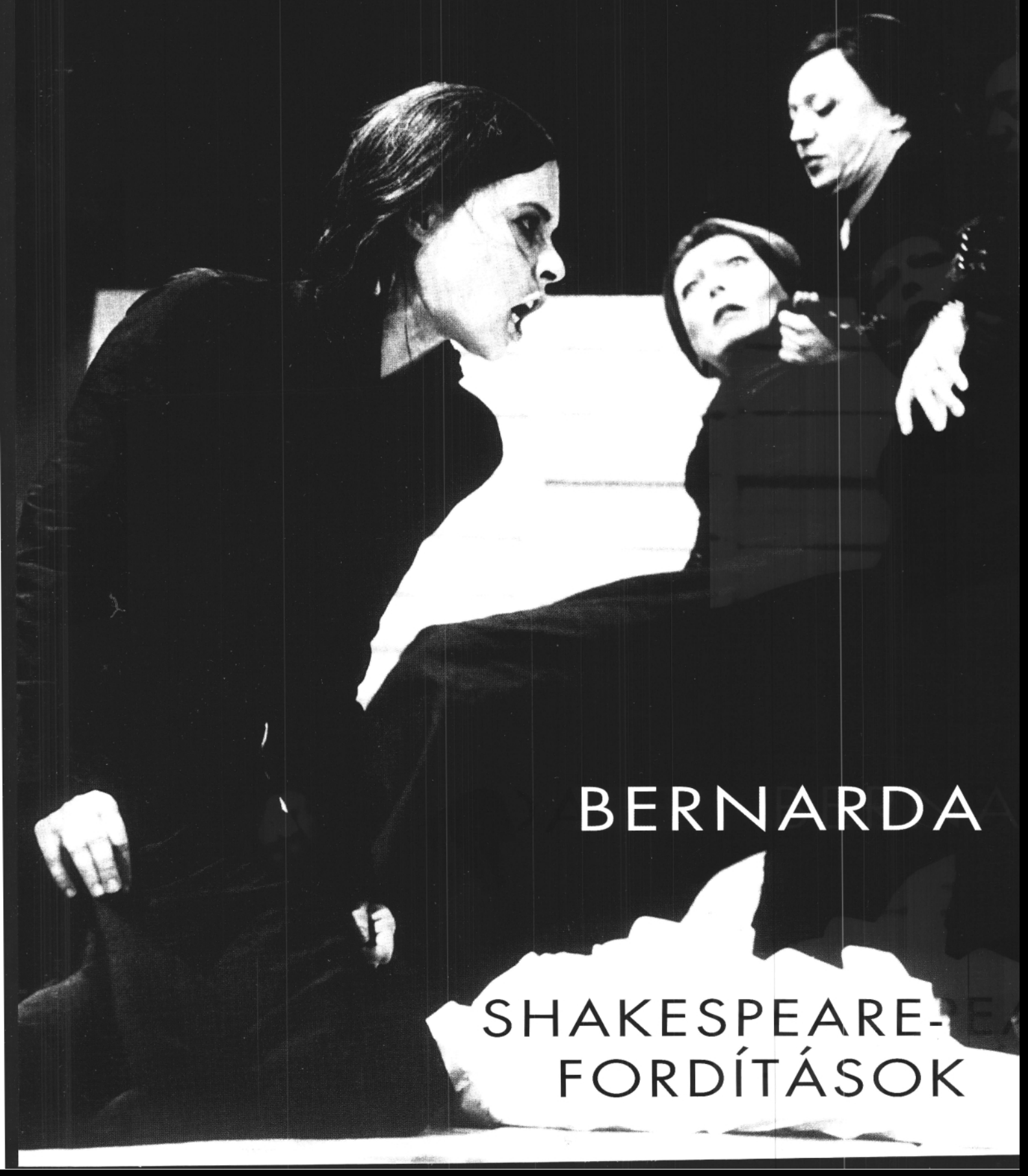
XXXIII. évfolyam IX. szám 2000. szeptember Ára: 192 Ft

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



BERNARDA

SHAKESPEARE-FORDÍTÁSOK

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Fesztiválok

- Stuber Andrea: MIHEZ KÉPEST? 2
  (Beszámoló jelentés Miskolcról)
- Lőrinc Katalin: NÉGY TÉMA TÁNCRA *5*
  (Győri vitafórum)

In memoriam

- Nánay István: CSÖGE .... 10 *(Holl István 1938-2000)*

Shakespeare - magyarul - ma

- Kállay Géza: „SZELÍDEBBNEK SZERETNÉL?" 11
  (Eörsi István fordításai)
- Kiséry András: KÖZÖTT .....
- Forgách András: VIHARIEL 24
  (Tandori és Shakespeare)

Kritikai tükör

- Sándor L. István: BOLDOG BOLDOGTALANOK 39
  (Gogol: Háztűznéző)
- Urbán Balázs: EGYMÁS MELLETT 41
  (Federico García Lorca: Bernarda Alba háza)
- Tompa Andrea: EGYÜTT, EGYMÁS ELLEN 44
  (Federico García Lorca: Vérnász)
- Dorogi Katalin: BORSÓDZIK A HAT 46
  (Fiatalkoreográfusok)

Drámamelléklet

- Eörsi István: STIMMING FOGADÓJÁBAN





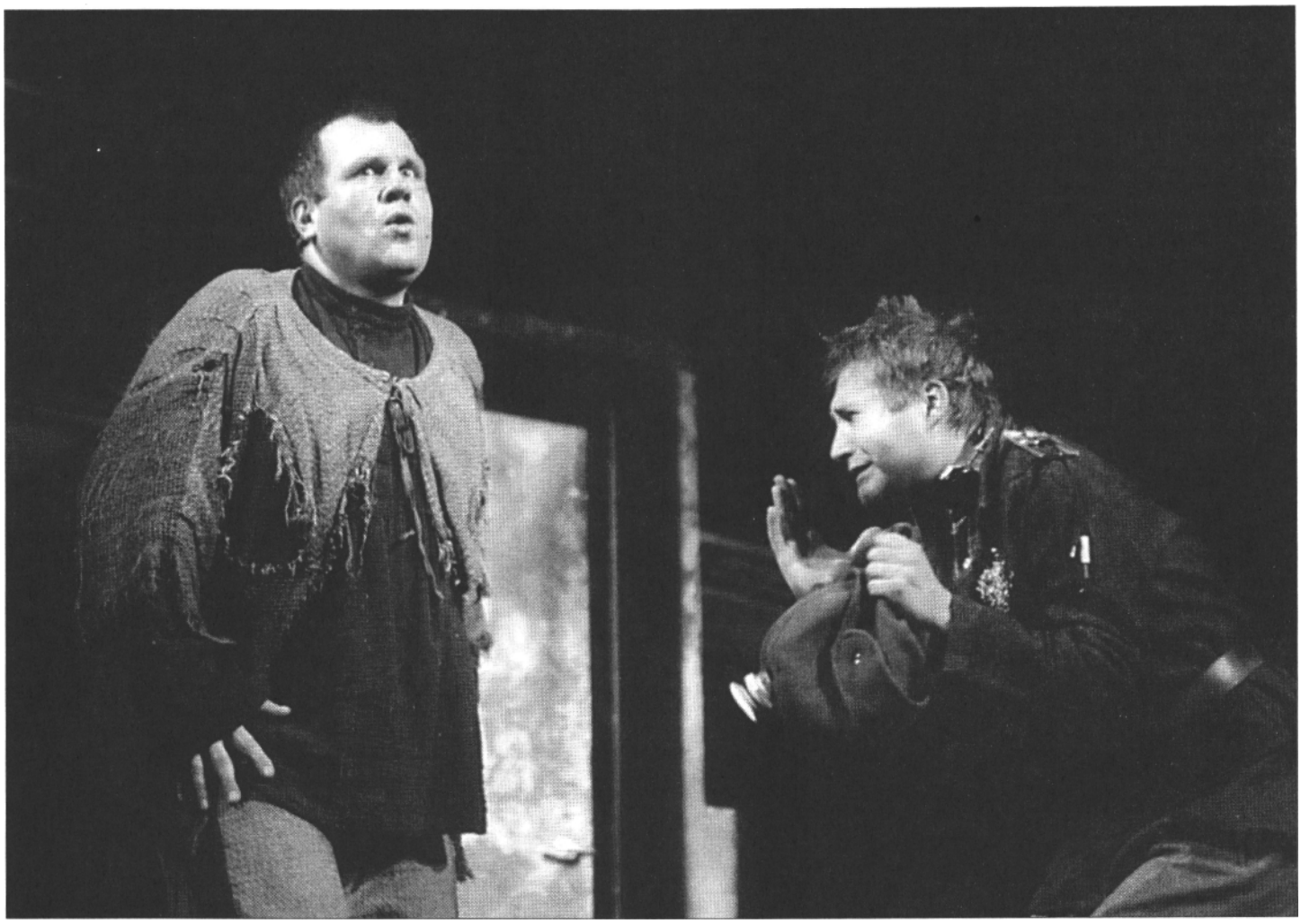


A CÍMLAPON: ***Pelsőczy Réka (Martirio), Bodnár Erika (Bernarda)*** *és* ***Csákányi*** *Eszter* ***(Poncia) a Katona*** *József Színház Garcia* ***Lorca-előadásában (Koncz*** *Zsuzsa felvétele)*
A BELSŐ BORÍTÓN: Pálffy Tibor (Leonardo) és Győry András (Vőlegény) a sepsiszentgyörgyi Vérnászban (Révész Róbert felvétele)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) SZÁNTÓ JUDIT
Szerkesztőség: Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.fu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szinhaz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900 közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891
Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: PRINT INVEST nyomda, Budapest
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM

BESZÁMOLÓ JELENTÉS MISKOLCRÓL

MIHEZ KÉPEST?



Gazsó György és Avass Attila a nyíregyházi Krétakörben (Csutkai Csaba felvétele)

A június második felét betöltő Magyar Színházak Fesztiválja magyar volt, színházi, de nem fesztivál. Inkább szemle. Nem több és nem kevesebb - egy valamire való szemle. Ha nem is a javából. A miskolci fél hónap alatt sok-sok közepes vagy érdektelen és kevéskevés kiugró előadást lehetett látni. Pont, mint egy átlagos színiévadban.

A rendezvénysorozat nem nőtt, dagadt, szélesedett fesztiválla olyan értelemben, ahogy, mondjuk, Avignonban az egész város kivetkőzik magából, és beöltözik színes, lármás, szemetes színtérnek egy derűs happeninghez. Miskolc nyugis hely - este nyolckor villogó sárgára állítják a közlekedési lámpákat. Itt a fesztivál - a szervezők minden igyekezete ellenére - nem vált össznépi ünneppé. Belül maradt a „színháznegyed" határain. A Széchenyi utcán járó villamos sínjei mintha elvágták volna. A színházépület előtt menetrendszerűen felbukkantak ugyan a Maskarás együttes jópofa gólyalábasai, olykor kellemesen múlatták az időt kóbor zenészek, táncosok. Akadtak is érdeklődő járókelők mindig, de az esemény hatósugara nemigen terjedt tovább. Ezt panaszolta az utolsó előtti nap közönségtalálkozóján egy helyi néző, aki csak a második héten vette észre, hogy Miskolcon színházi fesztivál zajlik.

Nem volt a rendezvény különösképpen szak-mai találkozó sem - olyan értelemben, ahogy például az 1997-es szegedi Országos Színházi Találkozó az volt -, mert a résztvevő társulatok zömmel elkerülték egymást. A házi-gazdák minden színház számára két főnek biztosítottak férőhelyet a teljes időtartamra. A teátrumok vagy nem tudtak erről a lehetőségről, vagy nem éltek vele. Mindenesetre egyetlen vendég sem akadt, aki végigülte volna Miskolcon a fesztivált. (Engem is beleértve, aki két nap szabadságot kivettem közben.)

A színházak tehát jöttek, felléptek, mentek. A turnézásban nagy rutinnal rendelkező Operettszínház délután négykor futott be, s hétkor már nyomta is A víg özvegyet. Mások egy nappal korábban érkeztek, viszont este nem előadást néztek, hanem próbáltak. A hálátták volna a kollégákat. A gyakorlatban azonban nehézséget támasztott, ha egy-egy társulat további éjszakákat kívánt a városban tölteni. (Mellékszál: magam szégyelltem magam az elszállásolási hierarchia miatt. A lista élére - vagyis a jobb szállodákba - az egy-két protokollvendég és az ugyancsak kis lét-számú sajtókontingens került. A derékhadat a színészek képezték. A végére maradtak a műszakiak, akik aztán inkább szundítottak a színházi fotelekben, mint hogy „hazamenje-nek" az ócska kollégiumi ágyra.)

Persze többnapos elidőzés esetén sem biztos, hogy a nézőtéren ültek volna esténként a résztvevők. Elvégre hívogatott a legfőbb szakmai találkahely, a színházkomplexum udvarára telepített fesztiváli feszt ivó. (Hangulatos hely volt: sátor, fapadok, tangóharmonikás, sör. Elöl *a Tosca* díszletkapuja, hátul Déryné vaskos szobra, kitűzve rá a közreműködői fesztiválbelépő.) Akadt, aki odáig sem ment el találkozni. A József Attila színházi *Balfácánt vacsorára* szereplői például baráti vacsorára siettek előadás után, nem pedig

a sörsátor alá, A *Lourcine utcai gyilkosság*al ugyanakkor fellépett kolozsvári kollégák mellé. Néhány késő este úgy telt, hogy egy-egy társulat tagjai szűk társulati körben folytatták az ismerkedést önmagukkal.

Szemle volt tehát Miskolcon, amely - méltányolható elképzelés alapján - nem csak az idei évad s nem csak a határon belüli színházak produkcióiból kínált válogatást. A program ismeretében megkockáztatható, hogy a házigazdák nem is annyira nagyot akartak markolni, mint inkább bármit. A hat-tagú szakmai ajánló bizottság - előnézőknek csak óvatosan nevezném őket, hiszen a hírek szerint hírek szerint javasoltak - többszörös túlkínálattal jelölt produkciót minden egyes helyszínre. (Helyszín pedig minimum négy van; a nagyszínház, a Kamara, a Csarnok és a Játékszín, minthogy a Miskolci Nemzeti valóban sokszínterű, fesztiválra termett színházipari egység.) A bőségesen merítő szervezők nyilván tudták, hogy a kiszemelt előadásoknak úgyis csak töredéke tűzhető majd műsorra, mert vagy nem fér be, vagy nem szervezhető meg, vagy akármi. Ezernyi oka lehet a részt nem vételnek.

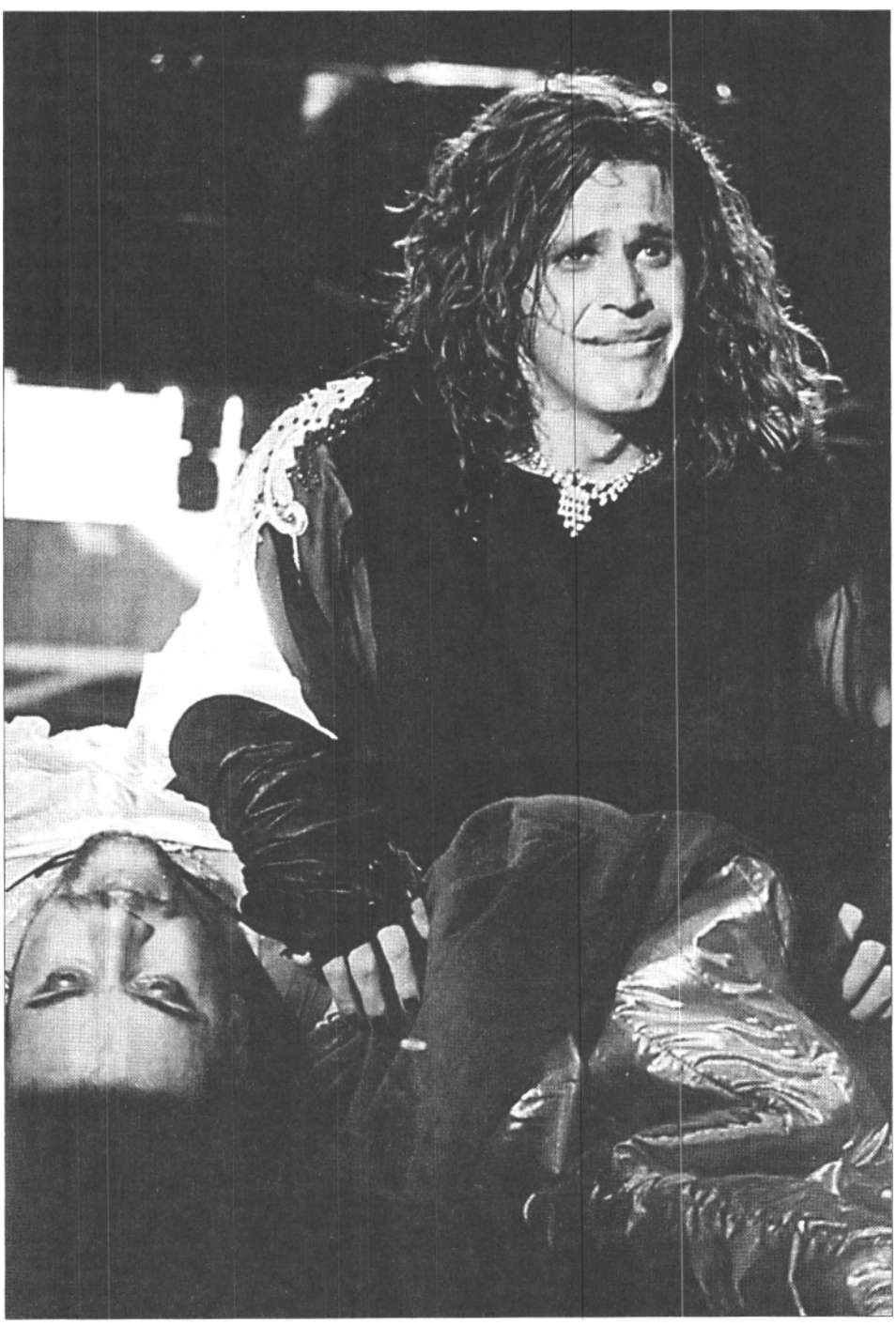
Az ajánlati lista kényszerű túlburjánoztatása sejteti, hogy a minőségi szempontok kissé háttérbe szorultak. Az értelmi szerzők a sokféleséget tűzték ki célul. Klasszikus, alternatív, opera, stúdió, kamara, mese, tánc, musical, operett, kortárs, báb - hírelte a fesztivál, kissé összekuszítva műfajt, műnemet és műhelyt. Ömlesztett volt a szemle, mint a sajt. Csak csemegézzen, csipegessen, vegyen ízelítőt a néző - gondolhatták a kitalálók. Valós koncepció, esztétikai mérce és rendező-elv híján a miskolci válogatás természetesen nemigen mutatta fel a mai magyar színjátszás trendjeit, irányzatait - ha vannak ilyenek. (Es miért ne lennének?) A szemle a maga ad hoc, minősítetlen, összevegyítő és egybemosódó programjával jellemezte (tükrözte mintegy) a mai magyar színházat. Hívebben, mint az idei Országos Színházi Találkozó, mely kifejezetten nívósan szelektált a termésből.

Ugyanakkor a rendezvény sok olyasmit kínált, amiben a helyi nézőknek máskor nincs részük, legalábbis a város határain belül. Hegyi Árpád Jutocsa igazgatása alatt a nagyszínházban zenés műveket és klasszikus prózai darabokat játszanak, tradicionálisan. Az ehhez szokott közönségre az újdonság erejével hathatott, mondjuk, a nyíregyháziak különleges minőségű, egyedi stílusú maratoni versenyszáma, a Mohácsi-féle *Krétakör*. Vagy például az alternatívokat képviselő Atlantiszék fellépése (A *vak meglátta, hogy kiugrott)* olyan, fiatal nézőket is vonzott, akik eddig nem látogatták a Miskolci Nemzeti Szín-házat. (H. Á. J. direktor szíves közlése.)

A meghívott produkciók erősen vitatható ütköztetése - miszerint az előadások általában egyidejűleg zajlottak - nem tette lehetővé, hogy különc szakmabeliek, mániákus egyetemisták vagy egyszerű színházőrültek mindent végignézzenek, avagy mindent láthassanak, amit akarnak. De hát maga a program sem rájuk számított, hanem az átlagnézőre, aki úgyis csak egyre voksol a két-három verzió közül. (Mondta egy miskolci színész az utolsó napokban, hogy ő mindent megnézett, ami szakmailag érdekes, és ez öt előadás volt a harmincötből.) A miskolciak-nak szólt a móka, kacagás, zene, tánc. Es a hazai közönség hálás volt, lelkes, csöppet sem ingatag. Megbízhatóan és kiszámíthatóan viselkedett. Mindjárt a legelején is, ami-kor nem jött el a megnyitóra, melyen saját színháza mutatta be saját operaelőadását, a *Bánk bánt.* Szerény harmadház előtt kellett a minisztérium művészeti főosztályvezetőjének felolvasnia az egyéb elfoglaltsága miatt távol lévő államtitkár szavait, aki boldog álmélkodást kívánt a publikumnak. (A magam részéről álmélkodtam is, némi arcpírral, míg hallgattam, mit izen nekünk a bíróságra járó politikus-hivatalnok.)

A nézők tudták, mit akarnak. Megtöltötték a nagyszínház zsöllyéit A *víg özvegy* alkalmából. (Egyikük a közönségtalálkozón biztatta is Hegyit, hogy A *víg özvegy* következő szezonban esedékes miskolci bemutatójához hívja meg a most látott színészeket.) Teleülték a széksorokat boldogan vihogva a szegedi *Gyalog galoppon*, sodródtak az új színházi *Othello-előadás* viharos szenvedélyeivel. (Másikuk megkérdezte a Jagót játszó Bubik Istvánt, hogy mivel igen beleéli magát a szerepbe, nem viseli-e meg, hogy egyetlen estén két embert is megöl.) A miskolciak delegálták kétharmad háznyi, érzékeny és fogékony küldöttüket a nyíregyházi *Krétakörre*, szeretették a zalaegerszegi *Hegedűs a háztetőnt*, csodálták *A csodálatos mandarint a* Szegedi Kortárs Balett előadásában, meg-érezték a temesvári *Lorenzaccio* rendkívüli színészi erejét, de a legboldogabbak akkor voltak, mikor a fesztivál végén (újra) láthatták saját társulatuktól *az Elisabethet*, s tombolva tapsoltak neki. A produkció nem méltatlan a sikerre, tisztességes munka, Szabó P. Szilveszter Halál-alakítása még kiemelkedő is. Ez a korrektnek mondható musical-elő-adás váltotta ki a fesztiválkéthét legnagyobb ovációját a publikumból.

Rövid kitérőt megér, hogy talán nem volt szerencsés ezt a közönségcentrikus és (hosszát tekintve) kissé túlméretezett feszti-



Fazakas Géza és Balázs Attila a temesvári Lorenzaccióban (Darvainé Gyöngyi felvétele)

vált ráidőzíteni a labdarúgó Európa-bajnokságra. Pláne, hogy ez az EB még drámaiságban is vetekedett a színházi seregszemlével. Itt vallom be - az életszerűség jegyében -, hogy az egyik estén a már látott két produkció helyett magam is a még nem látott meccset választottam. (Nem bántam meg.)

Egyébiránt a közönség mindig kitermelt magából annyi kíváncsi egyedet, amennyi a stúdió-előadások nézőterét megtöltötte. (A beregszásziak többdíjas *Gyilkosság a székes*egyházban-produkcióján voltaképp túl sokat is. A Búza téri templombeli fellépést valósággal megfojtotta a zsúfoltság, a levegőtlentatókat kerülték a tömegek. A háromszáz férőhelyes Kamarában szinte soha nem volt telt ház. (A viták elkerülése végett: telt háznak azt nevezem, amikor bemegyek jegy nélkül, és nem válogathatok a helyek közül, hanem örülök, ha egyáltalán leülhetek valahová.) Pangott a nézőtér az újvidékiek Pirandellóján *(Hat szereplő szerzőt keres)*, a kassaiak kevéssé meggyőző, alulkoros Orbánnét foglalkoztató *Macskajátékán* és a sepsiszentgyörgyiek rendezőileg izgalmas, színészileg kétségbeejtően szélsőséges Turgenyev-adaptációján *(Isten hozott, szellő!)*. Ebben *az Egy hónap* falun-változatban láttam a két hét legszebb és legizgalmasabb női szereplőjét: Illyés Török Orsolyát Verocskaként. (Egy férfi is tetszett, de az a francia válogatottban játszott.)



Szabó P. Szilveszter (Halál) az Elisabeth ***miskolci előadásában*** *(Éder Vera* ***felvétele)***

Kevesen voltak a Merlin szeretetre méltó Hamvai-bemutatóján *(Márton partjelző fázik)*, és a Radnóti Színház *Rokonokja* se ment zsúfolt ház előtt, pedig az csábíthatta volna a miskolciakat nagynevű színészekkel meg korábbi kedvencükkel, Szervét Tiborral. (Mellékszál: *a Rokonok* szünetében semmit nem tudtam kikagylózni abból, amit a nézők beszélgettek - szoktam kagylózni ugyanis. Ezúttal mindenki sutyorgott, hogy a többiek ne hallják a szavait. Arra következtetek ebből, hogy a darab aktuális.) Jószerével csak a Vidám Színpad vérprofi *Szomorú vasárnapján* volt dugig a nézőtér. (De tud, de tud Bodrogi Gyula!)

A legfeltűnőbb nézőhiány a gyerekelőadásokon mutatkozott, ami jelzi, hogy a szervezés talán nem állt helyzete magaslatán. Megmagyarázhatatlanul kevés csemete bámészkodott a Budapesti Bábszínház kellemes, klasszikus előadásán, A *varázsfuvolán* - ahol csak a torz, érthetetlen szövegű zenei betétek okoztak kínszenvedést - és a debreceni Vojtina Bábegyüttes szép, világos *Kendzsebáj menyegzőjén.* A jegyek és bérletek a pénztár információja szerint szinte minden előadásra elfogytak. Az üresen maradt helyekért ilyenkor a protokolljegyeseket szokás okolni, ők a kinevezett távolmaradók. De nekik legalább nem szólal meg a mobiljuk. Ellentétben azzal a rekorderrel, aki a sepsiszentgyörgyiek játéka közben öt (!) csöngetés után vette csak fel a telefont a nézőtéren.

A fesztiválnak volt egy-két jól bevált ötlete. Mindenekelőtt a fellépések után azonnal tartott közönségtalálkozók, melyek üdítő természetességgel eresztették össze a nézőket az alkotókkal. Csaknem mindig akadt érdeklődő is, kérdés is, párbeszélnivaló is. Ügyes volt, ahogy a szemle mindvégig dokumentálta és kommentálta önmagát. Napról napra bővítették fesztiválképekkel a színház előcsarnokában létrehozott fotókiállítást. S aki akarta, az interneten is figyelemmel kísérhette az eseményeket. A fesztivál honlapja folyamatosan naplót közölt, képekkel és kedves, kissé laikus hangvételű beszámolóval a programsorozatról. A Miskolci Nemzeti Színház stábja gondos munkát végzett; jól szervezetten, gördülékenyen ment minden. Az előzékeny és segítőkész vendéglátók figyelme mindenre kiterjedt. Onnantól kezdve, hogy az összes érkezőt jó szóval és tájékoztató anyaggal fogadták, azon át, hogy a gyerekelőadáson a nézőtéri büfébe székeket állítottak, odáig, hogy a leghidegebb estén felruházták a fagyoskodó nézőket a jelmeztárból. Ez a kaposvári *Balta a fülbe* alkalmával történt a Csarnokban, ahol a piros bundákba, barna katonakabátokba és kék malaclopókba burkolózó nézőtér érdekesebb, színesebb és változatosabb képet mutatott, mint maga az előadás.

Végül is szögezzük le, hogy a millenniumi év alkalmából először (és vagy utoljára, vagy nem utoljára) megrendezett Magyar Színházak Fesztiválja sikeresnek mondható, amennyiben más módon meg nem szerezhető élményhez juttatta a miskolciakat. Tizenhat nap, közben minimum nyolc évszaknyi időjárásváltozás, hat ország harminc színházának harmincöt előadása, kábé tizenkétezer néző. A szemle a fellépő társulatokat tapasz-



Török Illyés Orsolya (Verocska), ***B. Angi*** *Gabriella (Natalja) és Pálffy Tibor (Betjajev)* ***az Isten hozott,*** *szellő!*
sepsiszentgyörgyi előadásában (Barabás *Zsolt felvétele)*

talattal és a Taps című, nehezéknek kiválóan alkalmas szoborral gazdagította. A Gothár Péter rendezte *Kés a tyúkban* Miskolc város kétszázezer forintos díját is elnyerte - egy-egy helyi képző-, írás-, és zeneművész ítélete alapján. (Nem akadt senki a Katona József Színházban, aki el tudott volna jönni a jutalomért a záróünnepségre.)

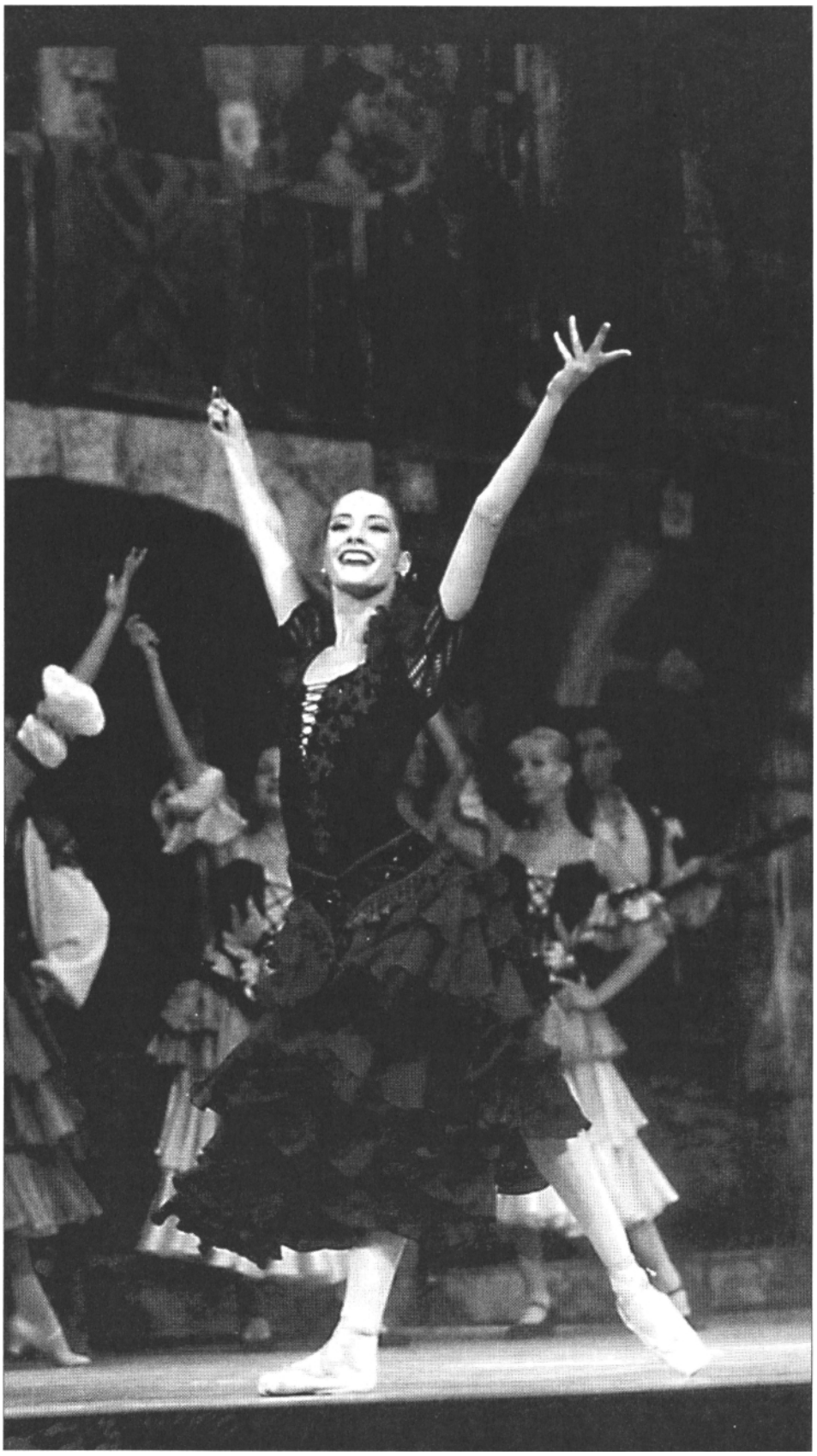
Fennakadni legfeljebb azon lehet, hogy vajon a siker arányos-e a ráfordítással. Hatvankétmillió forintba került a rendezvény, ebből tizenkettőt a város adott (nem pénzben, hanem infrastruktúrában, szolgáltatások formájában), ötvenmilliót pedig - példátlan nagyvonalúsággal - a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma tett le. Hogy megér-te-e ekkora összeget áldozni a fesztiválra, az talán kérdéses. De itt lép be a „mihez képest?" Mert ha arra gondolok, hogy a minisztérium ennyiért, mondjuk, millenniumi zászlókat is adományozhatott volna a színházak-nak, akkor jobban jártunk így. Ahhoz képest viszont, hogy a summa kiteszi egy kisebb fő-városi színház éves költségvetésének felét, esetleg lehetett volna más helyet találni a pénznek. Am ha kisebb színházként a Játékszín jut eszembe, ahol megkopott bulvárdarabokat újítgatnak fel csekély befektetéssel és szerény iparosmunkával, s ebbe mennyi millió forint ölődik bele, akkor mégsem volt kár Miskolc fesztiválját dotálni. Es folytat-hatnánk a hasonlítgatást. Szegényke országban így nyilvánul meg a relativitás elmélete színházi vonalon.

STUBER ANDREA

GYŐRI VITAFÓRUM

NÉGY TÉMA TÁNCRA

Boncolhatnánk - közhelyekbe gabalyodva - kinek miért vagy mire volt jó a H. Magyar Táncfesztivál, maradjunk meg annál: miért vagy mire volt jó a fesztivál a meghívott külföldi és magyar újságíróknak... Korántsem azért, mintha egy ilyen rendezvény őérettük lenne, nekik szólna, jelenlétük és véleményük lényegesebb volna bárki másénál. Egy-szerűen csak azért, mert a hazai táncfesztiválok történetében először jött létre szervezett, menetrenddel szabályozott vitafórum külön e célból meghívott szakértőkkel. A fesztivál nyolc napon át tartott, legtöbbször napi két előadással, amelyből az egyik hét órakor kezdődött, a másik fél tízkor két eltérő helyszínen, lett légyen az a Győri Nemzeti Színház, a Bartók Béla Művelődési Központ vagy a Rábára épített Víziszínpad. Ezen belül a korábban kezdődő est néha két külön társulat előadását is magában foglalta, így tizenöt társulat tizenhét darabján elmélkedhetett az, aki mindet végignézte. Sok ez vagy kevés - ha számba vesszük, ki hiányzott a szemléről (például Frenák, Szigligeti Tánctársulat, Off, Még 1), - ki fért volna bele még. Ha viszont azt nézzük - mi most nézzük ezt -, mi mindenről lehetett, kellett vitatkozni egy ilyen sűrű menet során, akkor bizony nem kevés. A kétnaponta összeülő fórum állandó résztvevői: Philippe Verriéle (Párizs), Mary Brennan (Glasgow), Jenny J. Veldhuis (Amszterdam), Meinhard Rüdenauer (Bécs), Gail Moore (Birmingham/USA), Hézső István (Amszter-



Popova Aleszja a Magyar Nemzeti Balett Don Quijote-előadásában

dam), valamint magyar részről e sorok íróján kívül Szűcs Katalin, Major Rita, Neumann Ilona, Dienes Gedeon, Lőcsei Jenő és Vajda Márta; meghívottjai pedig az éppen jelen lévő alkotók, társulatvezetők, többnyire az előző vita óta lezajlott előadások képviselői.

Már az első alkalommal (a harmadik fesztiválnap délutánján), a Győri Balett *Purimját*, a Magyar Állami Népi Együttes *Naplegendáját* és a Madách Színház Tánckarának szabadtéri műsorát követően annak veszélye fenyegetett volna, hogy a vita az alkotók jelenlétében kicsit elfogódott, döcögős lesz, vagy akár - ha mégis nekilendül - parttalanná válik. Ahhoz, hogy minden látott előadásról szó essék, ugyanakkor mederben maradhasson a vita, áthidaló megoldásul kínálkozott egy-egy téma, probléma köré terelni a beszélgetést. Á nap témája szinte spontán adódott, mivel a látott három előadás közül *a Naplegenda* volt az, amely a jelenlévőket a legelementárisabban foglalkoztatta. Nem mintha a *Purim*, a győriek darabja nem érdemelt volna különös figyelmet, ám a finom lírai eszközökkel megrajzolt mű a víziszínpad távlatából (a túlpartról nézhettük az előadást) esztétikus benyomást nyújtott ugyan, vitára alkalmas mögötteseihez azonban nemigen juthatott el, aki először látta. Á Madách Tánckar Charley-koncerthez kapcsolt fellépése pedig az eső okozta csúszás miatt az éjszakába nyúlt, nem mindenki tudta kivárni. Az utóbbi társulatot ráadásul senki sem képviselte a vitán, holott lehetőség nyílhatott volna a táncműfaj népszerűsítéséről folytatott dialógusra: milyen eszközökkel lehet, kell vagy kellene „ki-vinni" a táncművészetet (értsd: a „komoly" előadó-művészetet) olyan nézőrétegekhez, melyek amúgy színház közelébe se menné-nek, s milyen szolgálatot tesz ezen a téren a Sárközi Gyula vezette Madách Tánckar. Érdekes lett volna felfedni a párhuzamot az ő szándékuk s az Állami Népi Együttesé között, mely új bemutatójával minden eddig lehetségesnél szélesebb közönséget céloz meg.

Á vita számára egyetlen „préda" *a Naplegenda* maradt, s így a téma is adódott: „Mit is kezdünk ma hagyományainkkal, hogyan dolgozzuk fel és építkezzünk belőlük?"

Philippe Verriéle, a táncszakmában irányadó Les Saisons de la Danse főszerkesztője igen sarkítottan fogalmazott: „Ne kerteljünk: a hagyományok ápolása a tiszta megőrzést, fenntartást és felmutatást jelenti. Á másik oldalon pedig ott van Disneyland, s a kettő között nem létezik átmenet." Szavai vitafolyamot indítottak el, hiszen az előadás, mely leginkább a világhírű Riverdance show-műsoraihoz hasonlítható, a jelen lévő alkotók szerint épp legősibb, legtisztább hagyományaink felkutatása révén jött létre. Sebő Ferenc, a társulat művészeti vezetője szerint a köztudatban ma nálunk egy XIX. századi folklór-anyaghoz kapcsolódik a néphagyomány fogalma, ő viszont (Mihályi Gábor rendező-koreográfussal) több évszázad mélységig ásott le. Többen kifogásolták, hogy a kísérőzene mindehhez vajmi kevéssé látszott kapcsolód-ni. Mihályi Gábor elárulta, hogy zeneszerzőjük, Nikola Parov, aki egyébként a Riverdance egyik muzsikusa, külföldön dolgozott a mű partitúráján, míg a társulat itthon készítette a koreográfiát. Előfordult, hogy az ideiglenes háttérzenére elkészült tánc alól végül is a zeneszerző kihúzta a zenét, s a bemutató-ra teljesen más jellegű kíséretet kapott a jelenet. Felmerült a gyanú, hogy a lézer-show jellegű világítási effektek a színen látható témáktól, hangulatoktól olykor függetlenül a szélesebb közönségigényt hivatottak szolgálni. Mihályi Gábor felvállalta, hogy - miközben továbbra is műsoron tartanak hagyományőrző előadásokat - a közönségkör szélesítésére törekednek, mert ez piaci kényszer is.

Á végszóra lecsaptak a Győri Balett, valamint a Magyar Táncművészek Szövetsége jelen lévő képviselői is (Kiss János és William Fomin, illetve Lőcsei Jenő), s a beszélgetés némileg egyirányúvá vált: az alkotók, művészeti vezetők a piackényszerre panaszkodtak, arra, mennyire meghatározza ma egy társulat munkáját az eladhatóság. Kiss János megpendítette, hogy mekkora segítséget jelentene a társulatok promóciójának a kritika, a sajtó. Jenny J. Veldhuis holland szakíró ezt finoman kikérte magának: úgy vélte, egy ilyen vitának nem volna szabad olyan irányt ven-

nie, hogy az alkotók mintegy lobbiznak a sajtó megnyeréséért, a külföldiek pedig csak asszisztálnak olyasvalamihez, amihez valójában nincsen közük.

A következő vitára - negyvennyolc óra elteltével - Bozsik Yvette, Ladányi Andrea és a Magyar Nemzeti Balett előadása után került sor. Tekintettel arra, hogy a fenti két szinte már közismert név a hazai táncszínház két legsajátosabb nőalakja, s az operaházi társulat *Don Quijote*-előadását pedig Popova Aleszja sugárzó egyénisége töltötte meg tartalommal, a téma adódott: „A személyiség szerepe az alkotásban, valamint az alkotás fölé magasló előadói személyiség". Az érintett hölgyek közül csak Ladányi Andrea volt jelen a beszélgetésen, így a témát az ő színpadi jelenléte felől közelítettük meg. *Éjféli* Marathon-sorozatának egyik, tavaly nyáron készült „folytatását" hozta Győrbe, melyben alakja hangsúlyosan különválik az őt folyton körülvevő fiatalokétól. Az általam először látott változathoz képest az öttagú csapat munkája mára lényegesen erősebb lett. Olyannyira, hogy a külföldiekre végül is nem csupán a Ladányi-jelenség hatott, hanem az egész előadás - a L. A. Dance Company fennállása óta valószínűleg először. Ladányi Andrea kérte a jelenlévőket: tegyenek kritikai megjegyzéseket a darabra mint alkotásra, hiszen épülni, fejlődni kíván egy ilyen rendkívüli alkalom segítségével. Jenny Veldhuis jelezte: bizonyos részletek miatt a darabot nézve kedélytelenül érezte magát, Meinhard Rüdenauer viszont odáig ment, hogy felvetette: a mai művészetnek sokkal inkább szép felmutatására kellene törekednie - ezzel a nézetével azonban lényegében egyedül maradt.

Nem mintha nem bűvölt volna el mindenkit Popova Aleszja sugárzó szépsége, s nem értett volna mindenki egyet abban, hogy az Operaház előadását uralni látszott az ő személyisége. A balettszakértők inkább azon zúgolódtak, miért rövidítették le a négyfelvonásos művet két részre, kihagyva belőle a középrészt, a hosszú álomképet. Bár Lőcsei Jenő, az Operaház képviselője jóvoltából kiderült, hogy ezt a szabászati műveletet kizárólag a győri előadásra, technikai kényszerből követték el - nem sikerült megnyugtatni az ezen fölindult kedélyeket. Lőcsei emlékeztetett arra is, hogy ez a balett valójában táncszvit, melyben Cervantes története ürügyül szolgált csupán a XIX. századvég nagy balettmesterének, Marius Petipának arra, hogy a spanyol folklór dinamikáját túlvilági, lebegő romantikával ütköztesse. A címszereplő lovag néhány másodpercig látható csupán - a többi egy táncrend... Ismét fellobbant a hagyományaink ápolásáról folyó vita: a nézetek két ellentétes oldalra sodorták a jelenlevőket (megjegyzem, generációs választóvonal mentén): az egyik fél szerint igenis konzerválni és műsoron kell tartani a régi baletteket anélkül, hogy hozzájuk érnénk, mások szerint viszont (s ezt az álláspontot képviselte Lőcsei), ha a mai nézővel meg kívánjuk szerettetni a klasszikus balett gyöngyszemeit, a „tálalásnál" figyelembe kell vennünk a mai valóságot, elvben tehát akkor is hozzá kellett volna nyúlni egy szerkezetében avíttas, lassú, ám táncanyagában értékes műhöz, ha ezt nem a szükség diktálta volna.

A két szemlélet ütközéséből némi egy helyben topogás következett, amelyből az eredeti témára való visszautalás vezetett ki: az ugyanis egyértelmű volt mindkét fél számára, hogy a Magyar Nemzeti Balett mindent megtett azért, hogy a mű ne tűnjék porosnak: igen sok életteli, hús-vér alakítást láttunk. Popova Aleszja finom, intelligens eszközeivel, kisugárzásával, technikai fölényével szinte delejezte a nézőt (ahogyan Mary Brennan megjegyezte: nemcsak a testével, de a fejével is táncol), de azért kellettek az arcok, a villanások a környezetében. Még a tánckarból is kitűnt, ki a valódi egyéniség, s ki az, aki odaadóan bár, de kötelességet teljesít. Az Amszterdamban élő Hézső István méltatlan színvonalúnak tartotta a balett zenéjének hangfelvételét, ahogyan Bozsik Yvette előadásáét is gyengének minősítette, s a Sztravinszkij-mű Bozsik-féle értelmezésével sem tudott azonosulni, s ezzel néhányan egyetértettek. A művésznő személyiségének aurája pedig, azok számára, akik nem először látták őt és társulatát, ezen *a Tavaszi* áldozat-előadáson kevésbé uralta úgy a színt, ahogyan megszoktuk tőle. Dienes Gedeon szerint Bozsik darabépítkezési technikájából következik, hogy társulata által fokozatosan vezeti fel sa-



A Budapest Táncegyüttes bemutatója: Csárdás! - A Kelet tangója (Kanyó Béla felvételei)



Szarvashajnal (Közép-Európa Táncszínház)

ját színre lépését, melyet csúcspontnak szán, s mely általában az is. Saját jelenete ezúttal nem váltott ki akkora hatást, amekkorát ez az építkezés szán neki.

Á harmadik vitára öt különálló előadás megtekintése után kerülhetett sor. Valamelyest egybeterelő témának a „dramaturgia" ígérkezett: mit is jelent a dramaturgia a táncszínpadon? A látott előadások ugyanis - mint a táncelőadások általában - két csoportra oszthatók: az egyik irodalmi alapú, cselekményes librettóra készül, a másikat a tánc belső, saját törvényei, a mozdulatok lelki és/vagy gondolati töltése rendezik darabbá, sajátos történésekké. A külföldi vendégeknek mintegy szabadkozásképp jeleznünk illett, hogy nálunk, Közép-Európában az előbbi csoport hagyományai az erősebbek, a néző szívesebben lát cselekményes táncművet, mint úgynevezett „absztraktot": a fiatal alkotók közül is sokan választanak irodalmi témát.

Így a BM Duna Művészegyüttesének *Szuzai* menyegző-feldolgozása a néptánc lépésanyagával illusztrált drámai elbeszélés, a Budapest Táncszínház *Metszetek* című koreográfiája pedig millenniumi képregény. Á másik oldalon a Közép-Európa Táncszínház *Szarvashajnal* című munkája a tiszta mozgás (néptánc és kortárs tánc), valamint a zene (Dresch Quartett) kapcsolatából épít egy felvonásnyit; az Artus a gesztus, az emberi hang s a képzőművészet kapcsolatából ötvöz folyamatot. Átmenet a két világ között Zsuráfszki Zoltán műve, *a Csárdás! - A Kelet tangója*, amelyet a Budapest Táncegyüttes számára alkotott. A mű osztatlan sikert aratott főként azon törekvése révén, amely a Kárpát-medence valamennyi csárdásdialektusát felvonultatva teremt drámai feszültséget hátterében egy diszkréten meghúzódó cselekményszállal, egy igen finoman, makulátlan táncnyelven megjelenített szerelmi történettel. Ennek a végtelenül tiszta, arányos előadásnak a minőségét nem vitatta senki, azt viszont többen firtatták, miért kellett reklámízű és félrevezető címmel felcímkézni a művet. A társulat képviselője, Takács Gusztáv menedzser a nyugati piac igényeire hivatkozott, s arra, hogy amennyiben ezek a páros táncok a két nem kapcsolatáról szólnak, annyiban hasonlítható szerepük a tangóéhoz is... E mű dramaturgiai rendező elve nem több, nem kevesebb, mint maga a szerelem. Földi Béla metszetei viszont magyar történelmi adatokat állítanak csatasorba. A külföldi vendégek így kirekesztve érezték magukat jó néhány speciális utalásból, s - Földi Béla jelenléte híján - a darabról nem sok szó esett. Szintén hiányzott a Közép-Európa Táncszínház képviselete - a külföldi szakemberek közül néhányan mozgásában egysíkúnak ítélték *a Cantata profana* ihlette lírai darabot, mely így szerintük éppen annak a bizonyos dramaturgiának volt híjával, amely mozgást mozgásra építve alkot mondatokat, s viszi a nézőt egyik pontról a másikra. Az Artust Goda Gábor és Mándy Ildikó képviselte a vitán. Mary Brennan összehasonlította *Chinvat* című új produkciójukat az általa már az Edinburghi Fesztiválon látott két másikkal: *a* Zápturullal és *a Portré* C egyik változatával. Úgy érezte, *a Chinvat* magában foglalja mindkettő erényeit, az elmélyülést, a finom részletekből való gondos építkezést, s amit kevesen művelnek: a humort. Goda Gábor megjegyezte: nem minden közönség vevő a darab rejtett poénjaira. Min-den alkalommal kíváncsian várják, hol mit vesznek majd észre - a győri nézők meglepő érzékenységgel reagáltak. Számított persze a kicsi színpad s a nézők közelsége, hiszen ez az apró papírtárgyakkal vagy szemrebbenésekkel játszó kommunikáció nagyobb távolságról már nem működik. (Így történt ez a tavaszi fesztiválon, *a Chinvat* Thália színház-beli bemutatóján.) Artusékkal beszélgetve a vita kellemes, megkönnyebbült hangulatú csevelybe csapott át, valódi mérleg azonban a táncdramaturgia kérdéséről nem született: a szinte lehetetlennek tűnő feladat alól a következő előadásra hívó csengő szabadított fel...

Másnapra, a fesztivál utolsó napjára maradt a negyedik vita, miután megtekinetttük a Pécsi

Balett, a Szegedi Kortárs Balett, valamint a Debreceni Csokonai Színház balettegyüttesének bemutatóját. Az utóbbi előadást megint csak kevesen néztük az éjszakába csúszás miatt: valójában egy hányatott sorsú vidéki tánckar igen imponáló, művészi igényű, nullás költségvetéssel létrehozott próbálkozásának lehettünk tanúi. A vitában nem tértünk ki Poroszlay Eva *Leltár* című művére, mint ahogyan a Pécsi Balett két rövid darabjáról is kevés szó esett, mivel egyik társulat sem képviseltette magát a vitán. Magunkra maradva Juronics Tamással, a szegediek két nagyszerű fesztiváldarabjának alkotójával, erős lehetett volna a kísértés, hogy a társulat jelenlegi, kritikus helyzetére terelődjék a szó. Ezt a vitaindító téma azonnali bedobásával sikerült elkerülni. Mivel a pécsi társulat éppúgy, mint a szegedi, komolyzenei partitúrákra készített művekkel jelentkezett a fesztiválon (Pécsett Herczog István Sosztakovicsra, Juhos „Putto" István Arvo Pärtre, Szegeden Juronics Sztravinszkij *Menyegző*jére s Bartók A *csodálatos mandarin*jára koreografált), a téma ez lett: „a már rég nem kortársnak számító komoly és ismert muzsikák alkalmazása a kortárs táncalkotásban".

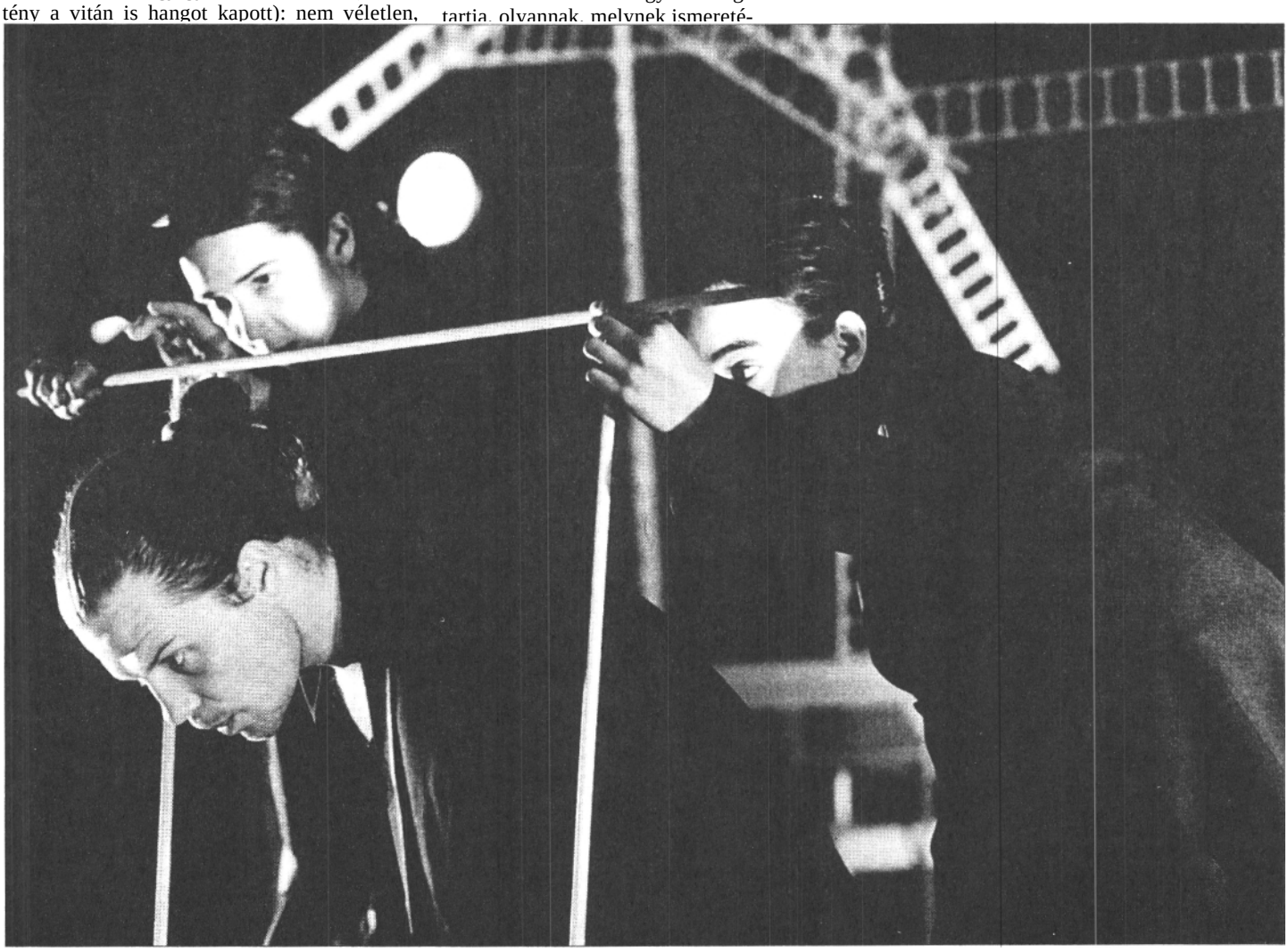
Hézső István, akinek zenei igényessége felől az addigi viták nem hagytak kétséget, azonnal kijelentette: Juronics *Menyegző-fel*dolgozása kitűnő, talán a legjobb az általa látottak közül. Lőcsei Jenő ugyanezt állította a Mandarinról. Megjegyzendő azonban (s ez a tény a vitán is hangot kapott): nem véletlen, osztatlan sikert a budapesti Thália színházbeli bemutatásakor, mint itt, Győr óriási és remek adottságú színházában. Már két éve, az első táncfesztiválon is lenyűgözően hatott itt *Szilánkok* című darabjuk: ez a tér minden másnál kedvezőbb helyszín a nagy fonnátumú Juronics-képek számára. Néhányan úgy gondoltuk, *A csodálatos mandarin* talán változott a bemutató óta (olyannyival erősebben és tisztábban hatott ezúttal), de Juronics Tamás közölte: egy lépésnyit sem... A zenére visszatérve elmondta: kizárólag a zeneszerzők utalásaiból s - a *Mandarin* esetében - az eredeti librettóból indult ki, nem állt szándékában semmi „újat" készíteni, olyasmit, ami az alkotók eredeti szándékától eltért volna. Engedélyt kért, hogy visszautaljon az előző napi vitatémára (a beszélgetés egy rövid szakaszán ugyanis jelen volt): kizárólag a zene dramaturgiáját követte. Egyébként nem választaná le a dramaturgiát a koreográfiáról: a koreográfus egyszersmind dramaturg is, és ő nem ismeri el külső dramaturg szükségességét a táncalkotásban. Nem bántuk, hogy még egyszer előjött ez a kérdés; abban többnyire egyetértett mindenki, hogy optimális esetben valóban a koreográfus a dramaturg, előfordulhat azonban, hogy jó táncművet alkothat olyasvalaki, aki igényli a dramaturgiai segítséget.

Dienes Gedeon nem vette jó néven, hogy a pécsiekről nem ejtünk szót, csupán azért, mert nem voltak jelen: ő Juhos István *Fratres* című táncművét ihletett és egyéni hangú alkotásnak tartja, olyannak, melynek ismeretében figyelemmel kellene kísérni ennek a nem túl ismert koreográfusnak a pályafutását. (Juhos jelenleg Németországban dolgozik, táncművészi státusban.)

Vitazárásként - illetve helyett - Jenny J. Veldhuis felvetette a fesztivál külföldi promóciójának kérdését: hogyan tudhatna többet a szakma világszerte erről a fesztiválról. Török Jolán a Magyar Táncművészek Szövetsége képviseletében kénytelen volt elismerni: az idén egyharmada állt rendelkezésükre annak az összegnek, melyet két évvel ezelőtt fordítottak promócióra... Veldhuis jelezte, hogy nem kizárólag pénzigényes megoldásokra gondol, s miután le fogja írni idevágó javaslatait a szervezők számára, egyben indítványozza: vesse papírra minden meghívott a fesztiválra vonatkozó gondolatait, megfigyeléseit, véleményét, netán ötleteit.

Epilógusként egy megjegyzés csupán: a hozzászólásokat, kritikai megjegyzéseket - mint olvashattuk - nagyban befolyásolta (fékezte, lendítette), kik jelentek meg e beszélgetéseken az érintett alkotók közül. Elképzelni is nehéz, mi lett volna, ha mindenki eljön (hol van annyi óra a napban?). Annyi bizonyos: a beszélgetők őszinteségét, tárgyilagosságát ez a jelenlét próbára tette volna. Talán majd legközelebb, két év múlva.

LŐRINC



Chinvat - az Artus Színház előadása (Koncz Zsuzsa felvételei)

HOLL ISTVÁN 1938-2000

CSÖGE

„A színész bámulatos koncentrációval válik a lehetetlent vágyó Caligulává, ugyanakkor alakítását valami csendes szomorúság hatja át. Mintha a császár eleve tudná, hogy hiába gyürkőzik neki a maga vállalta feladatnak, a tökéletes szabadság elérésének, hiába a sok kiosztott halál, az emberek válogatott megalázása, sorsát nem kerülheti el. A legszélsőségesebb indulatkitörésekben, a legvadabb mozdulatokban, a legravaszabb tettetésekben is érződik ez a szomorúság - Caligula ettől válik emberközelivé. Nemcsak borzadunk a tetteitől, nemcsak elítéljük őt, szánjuk is... A színész a nem könnyű mozgásfeladatokat éppoly maradéktalanul oldotta meg, mint a komoly artikulációs nehézségű szövegek interpretálását. Mindent győz szellemi és fizikai energiával."

Így láttam csaknem negyedszázaddal ezelőtt Holl Istvánt a pécsi *Caligula* címszerepében. rendítő és maradandó élmény volt az az előadás: először szólalt meg színpadon Albert Camus gondolatilag nagyon fontos drámája, s egy rendkívüli rendező - Paál István - és színész sorsdöntő, sokat ígérő találkozásának lehettünk tanúi.

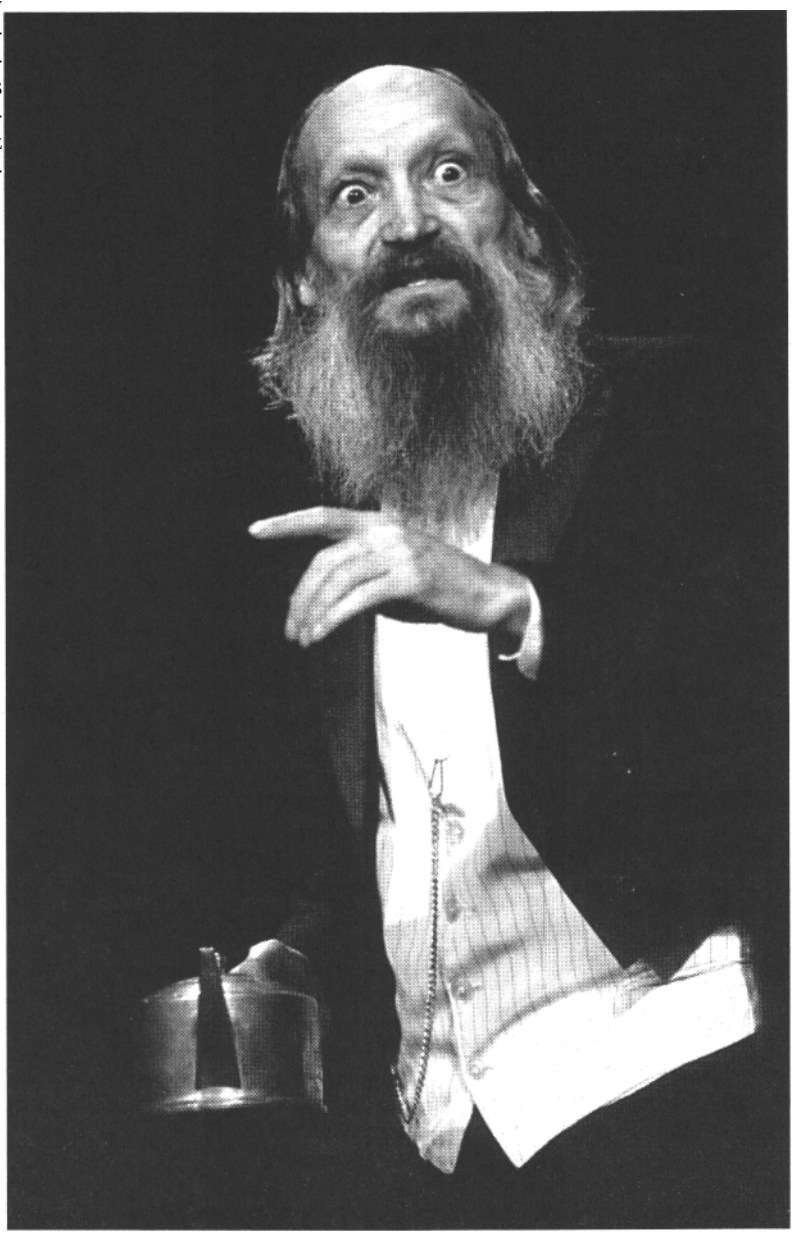
Holl Istvánt természetesen azt megelőzően is láttam filmen és színpadon, s mindig kitűnt remek figuráival, pontos karakterformálásával. Láttam az Ifjúsági Színházban gyerekszínészként, a Pető-fi Színház emlékezetes *Espresso* Bongójában énekelni-táncolni, majd a hatvanas-hetvenes évek pécsi korszakának csaknem minden szerepében. Láttam jampec- és más devián figurák alakítójaként meg táncoskomikusként és Sík Ferenc felejthetetlen *Tévedések* vígjátékának Antipholusaként (Győry Emil - aki oly sokszor volt egyenrangú partnere - játszotta az ikerfiguráját), Illyés Gyula- és Hernádi Gyula-ősbemutatók egyik sikerre vivőjeként, sőt még a Pécsi Balett táncosaként is. Meg Peer Gyntként. A Caligula azonban más volt. „Szerep és személyiség tökéletes egybeesése - ahogy egy interjúban ő maga fogalmazott. - Találkoznom kellett Istivel és *a Caligu*lával."

Aztán következett tizenhárom év, amikor sűrűn váltogatta a színházakat. Azokban az esztendőkben is sikerrel játszott nagy szerepeket (például a Leart, Kossuthot, Shylockot, Stanleyt A *vágy* villamosában, az Öreg sámánt Ratkó József *Segítsd a királyt!* című drámájában), de nem volt véletlen a sok váltás.

Űzte-hajtotta valami az amúgy is nyughatatlan embert. „Amikor elegem lett, továbbálltam. Es megpróbáltam magam megoldani azt, amit közösen kellett volna. Hogy ne hülyüljek el teljesen, hogy még alkalmas legyek egy találkozásra, ha a sors felém vezérel valakit, aki tehetséges" - nyilatkozta Bérczes Lászlónak (SZÍNHÁZ, 1998. október). Elégedetlen volt. Önmagával is, de főleg másokkal. A színházi közállapotokkal. Menekült. Újabb és újabb feladatokba, zenés vígjátékok és operettek rendezésébe. S gyakran a menekülés önpusztító formáit választotta. Életének súlyos mélypontjai voltak, de mindannyiszor talpra állt. Dacból, a csak azért is virtusából, az élni és tenni akarás vágyából merített erőt.

Ot évet töltött Veszprémben, s ismét találkozott Paál Istvánnal. Ekkor azonban már egyikük sem volt olyan alkotóerőben és állapotban, mint 1976-ban, *a Caligula* idején. Veszprémben is a fiatal társulat egyik meghatározó tagja volt, de amikor 1996-ban Székely Gábor az alakuló Új Színházba hívta, Holl István sok-sok vidéki év után ismét fővárosi színész lett.

S újból létrejött a nagy találkozás. Amit Holl Istvánnak hajdan Paál István jelentett - Paál Isti, akinek pályáját egy pillanatban szintén az határozta meg, hogy Székely Gábor a színházához hívta -, most Székely és fiatal rendezőtársai jelentették. Es Csöge - ahogy gyerekkora óta (amikor testvéreivel utcai zenéléssel járult hozzá a család fenntartásához) mindenki hívta - megnyugodott, művészete ismét kiteljesedett. *A Merlin* címszerepe, *a Patika* Tanítója, *a Don Juan* Dimanche ura, *a Hamlet* Színész Királya, *az Ivanov* Lebegyeve - színészi remeklés.



Holl István utolsó szerepében, Firszként (Koncz Zsuzsa felvétele)

Aztán sor került a Székely-féle Új Színház utolsó bemutatójára, *a Koldusoperára,* amelyben Csöge Peachumot játszotta. A második előadás délutánján szembesült az orvosi diagnózissal: tüdőrák.

Megingott, de ez a tény sem tudta leteperni. „Talán van egy fél évem, egy évem vagy akár tíz. Ezt az időt úgy kellene leélni, mintha semmi bajom sem len-ne. Magyarul: méltósággal. Ehhez mérhetetlen akaraterő kell... Arra vágyom, hogy elég kemény tudjak maradni ahhoz, hogy ne nyavalyogjak. Hogy ne sajnáljon senki, mert nem szorulok rá. Nem kell engem azért jobban szeretni, mert van rajtam egy bélyeg" - mondta Bérczes László idézett interjújában.

Aligha azért vált nyilvános ünnepléssé a hatvanadik születésnapja, mert a betegsége miatt jobban szerették. *A Koldusopera* utolsó előadása csodálatos ünnep lett: a búcsú fájdalmát feloldotta egy mindenki által szeretett, bár magát nem egy könnyen szeretni hagyó ember köszöntése.

Csögének volt akaratereje, és méltósággal viselte betegségét. Mint annyiszor az életében, ezúttal is kivonult a világból. Egyedül akart maradni. Még eljátszotta *a Cseresznyéskert* Firszét. Az öreg inas színpadi halálával estéről estére mágikusan űzte el a valódi halált.

Aztán nincs tovább.

Csöge már nem mondhatja

NÁNAY ISTVÁN

KÁLLAY GÉZA:

„SZELÍDEBBNEK SZERET ÉL?"

EÖRSI ISTVÁN FORDÍTÁSAI

Szelídebbnek szeretnél?
Hamisítsam meg természetemet?
Mondd inkább: legyek az, aki vagyok.
(Coriolanus tragédiája III/2. Ford. Eörsi István)

„Baljós jelnek tekintem, hogy az utóbbi harminc évben alig van nyoma a magyar Shakespeare-korpusz természetes gyarapodásának. Hol vannak az új fordítások, amelyek közül az új kiadás szerkesztője válogathatna? Szónoki kérdés: sehol, vagy legfeljebb a színházi süllyesztőben [...] 1955 óta felnőhetett két-három magyar költőnemzedék anélkül, hogy reprezentánsai-nak valaha is eszébe jutott (vagy juthatott) volna Shakespeare-rel próbát tenni. Ez a nemzedéki elzárkózás (vagy el-zártság) nem használ sem a magyar költészetnek, sem Shakespeare-nek."' E néhol már-már keserű szavakat Géher István - egyébként Eörsi István fordításainak lektora - mondta 1987. február 10-én, a Magyar Shakespeare Bizottság alakuló ülésén. Magam is ott voltam, Edgarként hallgatva leari hangoltságú, vihart kavaró monológját, sőt egy időben - afféle Kentként vagy inkább Bolondként - még a bizottság jegyzői feladatait is elláttam.

Azóta javult a helyzet, romlott a helyzet, illetve a helyzet változatlan.

Javult, mert sorra születtek-születnek *(praesens perfectum-*ban) az új fordítások: érdekesek és eredetiek, vitára ingerlőek és líraiak, „mondhatók" és filozofikusak - és bennem mindig tiszteletet ébresztett, akármit is gondolok a végeredményről, ha valaki Shakespeare-fordításra szánja el magát. Például - hogy a szakma *grand old* manjével kezdjem - elkészült Mészöly Dezső *Hamletje;* Nádasdy Ádám lefordította *a Szentivánéji álmot, a Tévedések vígjátékát* és nemrégiben *a Hamlet*et, Tandori Dezső A vihar-tolmácsolása a legfrissebb - és itt van Eörsi István öt fordítása, *a Hamlet, az Othello,* a *Coriolanus, A vihar* és *a Szentivánéji álom,* előbb a Cserépfalvi gondozásában, sorozatként, az egy könyv egy dráma elve alapján 1993 és 1994 között, 1999-ben pedig a Palatinus Kiadótól amolyan „összegyűjtöttként" egy gusztusos kötetben. Es ha a fenti költők közül néhányról csupán lelki-szellemi értelemben mondható is el, hogy a „fiatal" fordítók közé tartozik (vö. „a szentségit, milyen képletes kifejezés!"[2]), akkor is az elmúlt tíz-tizenkét évben több ezer lap új Shakespeare-rel gazdagodott a magyar irodalom (csupán Eörsi kötete 728 oldal). Es még nem is vettem figyelembe az úgynevezett „átdolgozásokat", olyanokat, mint például Szabó Stein Imre *A velencei kalmárja* vagy Forgách András *Lear királya.*

A helyzet ugyanakkor változatlan, mert - ha e fordítások többsége hozzáférhetővé vált is, azaz nem feltétlenül tűnt el a „színházi süllyesztőben" - tudomásom szerint mindegyik, *kivétel nélkül,* egy-egy színház felkérésére készült, azaz minden esetben egy-egy rendezői koncepció, egy-egy stílus, egy-egy társulat lebegett a fordítók szeme előtt. Ez természetesen még egyáltalán nem lenne baj (hiszen Shakespeare is egy számára kívül-belül ismert színház testére szabta drámáit), de mégis - változatlanul - „tükröt tart" Shakespeare-befogadásunk (és ezáltal irodalmi életünk minősége) elé, megmutatva „a korszak testének a maga formáját és lenyomatát". Es éppen mert a színház tűnik a Shakespeare-fordítás utolsó „mecénásának", és egy új rendezői-színészi felfogás mellé kér friss szöveget, változatlanul sok az átfedés és - ennélfogva - nagy a hiány: míg *a* Hamletnek há rom új fordítása is elkészült, *a Szentivánéji* álomnak és A viharnak pedig kettő (hiszen a színház sem önmaga ellensége, és a sikerdarabokhoz kér új köntöst), addig a magyar kánon olyan kevésbé sikerült - és talán épp ezért ritkán játszott - darabjaival, mint *a Két veronai nemes,* senki sem próbálkozik meg; ebben a tekintetben Nádasdy Ádám *Tévedések*-fordítása kellemes kivétel.

Persze nem az fáj, hogy ennyi költőt csábít például *a Hamlet.* Sőt azt kívánom, bár minél több magyar változata lenne, még akkor is, ha - *a* fordítók szerencsére és szerencsétlenségére - éppen ez a darab, hírneve és nem utolsósorban Arany János zsenialitása miatt, minidig különleges szerepet fog betölteni irodalmunkban. Sietve teszem hozzá, hogy a magyar Shakespeare-szövegek között ezt a kiemelt figyelmet véleményem szerint a *Hamleten* kívül csupán *a Szentivánéji álom* és Vörösmarty *Learje* érdemli meg, Petőfi *Coriolanusa* már nem, ahogy Arany *János királya* vagy Vörösmarty *Julius Caesarja* sem. Nem pusztán a klasszikusok iránt bennem élő tisztelet mondatja tehát velem, hogy a *Hamlet, a Szentivánéji* és *a Lear* esetében a különleges költői erő és eredetiség, a drama-



A kaposvári Hamlet sírásói: Csákányi Eszter és Lukáts Andor

turgiai érzék (és Aranynál a filológiai pontosság) olyan ötvözetéről van szó, amit nem hiszem, hogy bárkinek is sikerült eddig „túlszárnyalnia". De talán nem is az a cél, hogy a mai fordító „versengjen" Arannyal vagy Vörösmartyval (bár az új szövegek óhatatlanul az ő fordításaikkal szemben mérettetnek meg). De az sem lehet véletlen, hogy épp a *Hamlet* újrafordítása izgatja legjobban kortárs költőinket és kritikusaikat:



Lukáts ***Andor (Othello)*** *és Nagy-Kálózy Eszter* ***(Desdemona)*** *a kaposvári előadásban (Fábián József felvételei)*

mindig a dán királyfi kavarja a legnagyobb indulatokat - és nem lesz ez másképp ebben a recenzióban sem.

Az örvendetes fordulatok Shakespeare-fordításaink életében azonban nem változtatnak azon a helyzeten, hogy - hiába remélte Géher István - még mindig nem lehet a fordítások között „válogatva" hozzányúlni a jelenlegi kánonhoz. Ismét csak szimptomatikus, hogy az utolsó *Shakespeare Összes Művei* 1992-ben jelent meg a Helikon Kiadó gondozásában, és azóta senki sem vállalta a teljes életmű kiadását. A vaskos, fóliószerű, amolyan „családi könyvtárba", karácsonyi ajándéknak kívánkozó Helikon-kötet - mint címe is mutatja - a verseket is tartalmazza, és az 1988-as (voltaképpen 1955-ös) „kánonhoz" képest csupán kisebb változtatásokon ment át: *az V. Henrik* nem Vas István, hanem Németh László - kevésbé sikerült - tolmácsolásában szerepel; ha egy darabot Mészöly Dezső is lefordított, akkor - ismét a „kánonhoz" képest - rendre a „Mészöly-alternatíva" szerepel4: *Vízkereszt, Othello, Lear, Antonius és Kleopatra, Téli rege, A vihar* - persze ezek sem új szövegek, hiszen mind megtalálható Mészöly 1988-as *Új magyar* Shakespeare-jében (Budapest, Magvető)[5], és van köztük olyan - például az *Antonius és Kleopatra* vagy az *Othello* -, amely a negyvenes években készült. A Helikon-kiadás kedvéért csupán *A windsori víg nők* kapott új fordítást, Márton László és Révész Ágota közös munkájaként, ellenben ebben az „arannyal¨ is befuttatott kötetben nincs egyetlen magyarázó jegyzet vagy más egyéb eligazító. Ezzel szemben az utolsó *Shakespeare Összes Drámái* (Budapest, Európa, 1988., a versek nélkül) a „kánont" nyújtja, de - Géher István és Borbás Mária gondos munkája nyomán - kiküszöbölt jó néhány sajtóhibát, filológiai pontatlanságot, és betett több fontos jegyzetet (a bibliai allúziók például egyedül ebben a kiadásban vannak következetesen jelezve), Géher egészen egyedülálló, a shakespeare-i szöveget valóban új életre keltő, igazi *kísérő* és olvasásra-rendezésre *kísértő* tanulmányairól nem is beszélve. De ez a kiadás is tizenkét éves. Talál-e az olvasó az antikváriumokon kívül Shakespeare-összest?

Többek között „ez" - Arany szerint - a „bökkenő"[6] és - Eörsi szerint - „itt akad el az ész": arról még most is korai „talán álmodni", hogy esetleg - pályázat útján vagy másféleképpen - egy kiadó új fordításokra csábítsa a képletesen (de ettől még valódian) vagy életkor szerint is fiatal(abb) költőnemzedékeket, hogy egy megfelelő grémium a szövegeket a fordítókkal megvitassa, hogy a darabokhoz a Shakespeare-filológia utóbbi harminc-negyven évének eredményeire támaszkodó új, rendszeres jegyzetapparátus készüljön, netán egy magyar Shakespeare „kritikai kiadás" körvonalai bontakozzanak ki... Pedig - épp az általam vezetett magyar Shakespeare-bizottsági jegyzőkönyvek tanúsága szerint - ezt sürgették a tagok már 1987-ben is. Géher István éppúgy, mint Mészöly Dezső javaslatot tett arra: a Magyar Shakespeare Bizottság írjon ki pályázatot a korszerű fordítások elkészítésére'", „Kerényi Imre javasolta: az ezredfordulóig egy olyan »Shakespeare-összest« kellene megjelentetni, amely az időtálló fordításokat közli, illetőleg kísérletet tesz a drámák korszerű nyelven történő tolmácsolására'", „Vámos László úgy vélte, bizonyos Shakespeare-drámákat a rendező azért nem vesz elő, mert nem jó a fordításuk"[9], „az 1987. április 9-i ülésen Szokolay Károly »A Shakespeare-fordítások problémái« címmel tartott előadást..."[10], nem folytatom, mert mindez ma is fájdalmasan időszerű". Pedig a Shakespeare-fordítók újabban „éppúgy törik magukat, mint régen", de mintha nem „érdemük szerint" bánnának velük. Holott: „A Krisztusát, ember, sokkal jobban kell! Ha mindenkivel érdeme szerint bánnánk, ki kerülne el a korbácsot?"

De még romlott is a helyzet. A Shakespeare Bizottság ülései ritkák, „szokásos gyakorlatai[t] [...] elhanyagol[ja]", „valójában annyira elkedvetlened[ett]", hogy nem foglalkozik sem az új fordításokkal, sem a Shakespeare-ről magyar nyelven megjelenő tanulmányokkal, könyvekkel. Es ezt - mint talán Hamlet is - elsősorban magamnak mondom, a Shakespeare-bizottság tagjának: „vádol minden alkalom", és „nem tudom, / Mért mondogatom csak: »Ez a teendő«". De ennél is fontosabb, hogy még ha akad-akadna is kontrollszerkesztő, még ha volna is fórum, ahová egy-egy fordítást be lehetne nyújtani (természetesen nem „ellenőrző bizottságra", hanem inkább bátorító-tanácsadó, a fordítóval együtt szenvedő társaságra gondolok), akkor sem bizonyos, hogy vannak, volnának kritériumaink a , jó" fordítás megállapítására. A filológia és a fordítói gyakorlat abban a tekintetben feltétlen egyetértést mutat, hogy Shakespeare-t - hiába van nagy kortárs költőnk Balassi személyében - nem a magyar reneszánsz irodalmának nyelvére kell lefordítani. De innen már széttartanak a vélemények: sok érv hozható fel a tudatos archaizálás mellett, ami Vörösmarty, Petőfi és leginkább Arany (és legesleginkább *a Hamlet*-fordítás) nyelvét idézi meg, mert ez a hőskor, amikor végre megszilárdul a magyar költői beszédmód. Az analógia tehát így működik: ami az angoloknak a reneszánsz, az nekünk a XIX. század közepe; a „korai modern", de a mai angol fülnek mindenképpen „régies" shakespeare-i nyelv akkor találja meg a neki megfelelő hazai közeget, ha a magyar klasszikus-romantikus („veretes") hangfekvésben szólal meg. De azonnal ott vannak az ellenérvek (és épp ezek általában az új fordítások sürgetésének legfőbb mozgatórugói): Arany vagy Vörösmarty *költői* teljesítményét senki sem vitatja; kétségtelen, hogy Shakespeare-fordításaik a magyar drámai líra kiemelkedő darabjai, netán csúcsai, de a színész nyelvére nehezen állnak - bár az angol színészek is mesélhetnének arról, mennyire könnyen mondható „az eredeti"; a nézői számára az avítt szavakat tartalmazó, bonyolult mondatok első hallásra felfoghatatlanok[12] - persze az angolul is zilált szintaxisú szerkezetek és a régies szavak nemcsak „mondani valóak", hanem *játszhatóak is:* eleve kosztümös-klasszikus rende-

zést követelnek, megkötik a színészek mozgását, hanglejtését, gesztusait - miközben talán elfelejtjük, hogy nagyvárosi, „maffiózó" környezetben is mennyire „ült" Shakespeare meghúzott (melyik rendező nem húz?), de sehol sem modernizált szövege a Baz Luhrmann által filmvászonra vitt *Romeo és Júliá*-ban, és hogy néhány ügyes rendezői trükk mennyit segített a „nehéz" mondatok megértésében, még tizenéves közönség számára is újból „kortárssá" avatva Shakespeare-t.

Nem tartom tehát lezárt kérdésnek, milyen nyelvre kell fordítani Shakespeare drámáit, azonban még nagyobb aggodalommal tölt el, hogy a roppant tiszteletreméltó erőfeszítések ellenére sem látom egy valóban új magyar shakespeare-i nyelv kialakulását. Es ezt - akármilyen különös is - nem bírálatnak szánom, mert - mint Géher István 1987-ben - változatlanul tünetnek, intő jelnek érzem, amiben a fent felsorolt okokon kívül - rövid határidős színházi felkérések, megfelelő értékelő, tanácsadó grémium hiánya, a fordítók elszigeteltsége, az összes művekkel és különösen egy új válogatással szemben tanúsított kiadói közömbösség, a magyar Shakespeare-filológia szervezetlensége - közrejátszik valami, amire épp e recenzió írása közben figyeltem fel: nem alakult ki (vagy én nem találom?) a fordításokat megfelelő módon értékelni képes kritikai szempontrendszer, illetve - ami majdnem ugyanaz - a fordítások értékeit és hiányosságait érdemben tárgyalni tudó „metanyelv". Hiszen majd az én alábbi recenzióm is hemzsegni fog - jobb híján - az olyanfajta kifejezésektől, mint „jól visszaadja az eredetit", „lenyesegeti a szöveg bonyolultságát", „finom megkülönböztetéssel él", „itt elvész valami", „költői telitalálat", „elsikkad a szó sokértelműsége", „filológiailag pontos", „merevebb szófűzés" ... Elegendő-e mindez? Tudunk-e többet mondani, valóban *értékelő* nyelven, mint hogy egy fordítás „tetszik", „színpadszerű", „kemény", „lágy", „erőteljes", „gyenge"...? Nekem úgy tűnik, alig vagyok képes többre, mint Polonius, aki meghallja az Aranynál „bóbás", Eörsinél „fátyolos királynét", és így kiált: „Ez jó. Á fátyolos királyné jó."

H A M L E T

A r a n y [redacted]

De *miért* jó? Miért jobb itt például - szerintem - a „bóbás"? Megpróbálom elmagyarázni. Először is, mert - ahogy a „bóbásról" - az eredeti „mobbled"-ről13 sem tudjuk pontosan, mit jelent, másrészt - a hangzás révén - megengedi, illetve lebegteti a „bóbitás" jelentést, ami rögtön olyan szemantikai mezőket idézhet fel, mint „felcicomázott, hivalkodó", illetve „kendős, azaz olyan asszony, akinek már bekötötték a fejét", netán „megbúbolták"... A „fátyolos" egy halovány menyasszony képét villantja fel, a „bóbás" éppen egy kétes ártatlanságú, magakelletó, erősen érett nőét, akinek inkább a szépsége halványodik: talán nem is túlságosan gusztusos. Nem véletlen, hogy először Hamlet csap le az Első Színész szavaira, és csak utána - holmi, a szavalat zamatát ízlelgető, műkedvelő kritikusként - Polonius.

Es mi az, hogy „hű az eredetihez"? Eörsi például hűségesebb az angol szöveghez itt:

Nemesebb-e, hogyha eltűri elménk
A vaksors nyilát, parittyakövét,
Vagy rontsunk karddal kínok tengerének,
Es szembeszállva végezzünk velük? A
halál: alvás, nem több; s így levetjük
Testünk ezernyi eredendő kínját, Öröklött
sebét; ilyen pusztulás vonz Sóváran. A
halál: alvás; de atya Tán álmodunk - itt
akad el az ész: Mert hogy mily álmok
jönnek e halálos Alvásban, ha a föld
nyűgét leráztuk, Ez meg kell bénítson - ez
a dilemma Élteti oly hosszan a kínt...

Aranynál:

Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri
Balsorsa minden nyűgét s nyilait; Vagy
ha kiszáll tenger fájdalma ellen, S
fegyvert ragadva véget vet neki?
Meghalni -- elszunnyadni - semmi több;
S egy álom által elvégezni mind A szív
keservét, a test eredendő, Természetes
rázkódtatásait:
Oly cél, minőt óhajthat a kegyes.
Meghalni - elszunnyadni - és alunni!
Talán álmodni: ez a bökkenő;
Mert hogy mi álmok jőnek a halálban,
Ha majd leráztuk mind e földi bajt, Ez
visszadöbbent. E meggondolás az, Mi
a nyomort oly hosszan élteti...

Először is már itt megtoldja a tizenhárom shakespeare-i sort - amihez Eörsi hűséges marad - kettővel; másodszor tartalmilag is pontatlan a legvalószínűbb értelmezéshez képest; egyrészt a „Whether 'tis nobler in the mind" szerkezetben a „mind" (elme) nem a „nobler" (nemesebb) állítmány alanya, hanem minden bizonnyal az állítmány helyhatározói („in the mind") bővítményének tagja, azaz nem arról van szó, hogy általában mi a nemesebb *magatartás* (mikor nemesebb a lélek), hanem arról – ahogy Eörsi is értelmezi -, hogy nemesebb dolog-e *az elmében* eltűrni a szenvedés parittyaköveit és nyilait, arról nem is beszélve, hogy az angol „mind", ez *a* Hamletben olyan fontos szó, valóban inkább elme, mint lélek. Es az is igaz, hogy Shakespeare-nél nincs „nyűg", mert a ,.sling" itt tényleg parittyát és – egy metonimikus átvitelen keresztül - parittyakövet jelent, az „outrageous fortune" sem annyira „balsors", mint inkább szeszélyes, kiszámíthatatlan sors, azaz „vaksors", ahogy Eörsi Hamletje mondja. Egyáltalán nem haj, hogy Eörsi az „arms"-t (fegyver) rögtön „kardként" értelmezi, és a „szembeszáll" megint hűségesebb a „by opposing" (ellenállva, szembeszállva) eredetihez, mint a „kiszáll (valami) ellen". Olyan „összerántásokat" pedig, mint Arany „nemesbje" a modern fordítás még azon az áron sem tűr meg - hiszen a zavaró archaizálás legfőbb letéteményesét látja benne -, hogy Shakespeare-nél magánál is van egy ilyenfajta, szótagspórló „összevonás": „Whether 'tis" a „Whether it is" helyett.

A lényegi - költői, elvi - különbséget a két változat között ott látom, hogy Arany harmadik személyével („tűri", „kiszáll" stb.) szemben Eörsi általános alanya többes szám első személyű („elménk", „rontsunk", „végezzünk"). Tagadhatatlan, hogy a shakespeare-i, következetesen főnévi igenévi szerkezeteket („to suffer", „to take", sőt, tulajdonképpen „to end") nemigen lehet itt a magyar megfelelővel (szenvedni, *venni,* befejezni) visszaadni, bármennyire jól köti is össze az eredeti állhatatos használat ezeket a struktúrákat a kezdeti „to be"-vel („lenni") és a „not to be"-vel („nem lenni"), egy majdnem tökéletes, tulajdonképpen ötszörös szintaktikai párhuzamot hozva létre. A többes szám első személy azonban a szigorúan pattanó „nk"-végződés miatt keménnyé teszi Eörsi szövegét, ahogy - hiába „parittyakő" a „sling" - a terjengős, bár kétségtelenül precízebb szó egy fél sort rögtön elvesz, és rögtön kopog, ami Aranynál - egy önkényes alliteráció árán - lágyan lendül: „nyűgét s nyilait". Azt is mondhatnám, hogy Arany *a hangzásba* írta a parittyakő röptét, míg Eörsi - a filológiai pontosság kedvéért - *kimondja.* Hasonlóan az egymásnak felelgető „e", „á" és hosszú „1" hangok Aranynál *(„kiszáll,* fájdalma, *tenger, ellen")* a hangzás harmóniájával ellenpontozzák azt a konfliktust, amiről a sor *szól,* Eörsi viszont ismét komoly „ká"-kal kopogtatja ki ezt a tartalmat: „karddal kínok tengerének". Es Eörsi szövege megint nem veszi figyelembe, bogy a főnévi igeneves szerkezetek Shakespeare-nél szinte tolakodóan folytatódnak: „To die -- to sleep", „to say", „to be wished", „To die, to sleep; To sleep", „to dream". Ehelyett elvont főneveket, egyértelmű azonosításokat kapunk, például: „A halál: alvás", ami tartalmilag megint nem róható meg, hiszen Hamlet - különösen az első esetben - valóban valamiféle értelmezést igyekszik adni a halálnak. Elvész azonban az elnyújtott, következetesen főnévi igeneves, meditatív bizonytalanság („Meghalni - elszunnyadni - és alunni! / Talán álmodni"), az „Ez meg kell bénítson" - hiába adja precízen vissza az angol (Aranynál elsikkadó) „must"-ot („Must give us pause") - nehézkes, megbicsaklik tőle a szöveg, miközben Eörsinél is felbukkan az Arany János-i „nyűg": „ha a föld nyűgét leráztuk", *a „mily* álmok" pedig a szövegnek mégis valami archaikus ízt kölcsönöz, miközben a „respect" (szempont, Arany szerint „meggondolás") a modern „dilemma" lesz („ez a dilemma /Élteti oly hosszan a kínt"), és a híres „rub" („ay, there's the rub", Aranynál „bökkenő") a kissé társalgási „itt akad el az ész" tolmácsolást kapja.

Mi van azonban akkor, ha valakinek nem tetszik - mondjuk - a lágyság vagy a meditatív bizonytalanság, a szövegen szétterülő, már-már álomszerű-mitologikus sokértelműség, viszont szereti a keményebb, a tartalmilag szűkebb, de egyenesebb, egyértelműbb szófűzést? Elvégre Polonius sem mondja mindenre, hogy „jó". Ilyeneket is hallunk tő-le, épp Hamlet Opheliának küldött levelét gusztálva: „Pocsék szú, silány szó, »ezer-szép« silány jelző". (11/2) Megint ide jutottunk: mikor jó egy fordítás? Ha - mint Ham-let mondja - „nincs pikánssá fűszerezve", és a „szövegezés nem vall cikornyás szerzőre", de „tisztességes munka", „stilárisan mérték-tartó és ügyes"? De mit jelent például az, hogy „stilárisan mértéktartó"? Mondjuk: a stiláris *egységet?*

Mint már a fenti részletből is némileg kitűnt, Eörsi Hamlet-fordítására jellemző egy archaikus regiszter és a mai bizalmas köznyelv keverése. Olyan szófűzéseket, mint „az apja elvesztette földek", „rémületes esemény", „züllött sietség", „visszahökkent", „szégyenfolt rútítja", „Ha nyomra lelek, megtalálom én / A bujkáló valót", „nyalja a sótlan pompát cukrozott nyelv", „az ereden-

dő átok porba sújt", „mit üdvösség nem fűszerez", „Posványt zabálva hízol", „ne kend lelked csalóka írral", „Ó Gertrud, jöjj velem. / Mire a nap a hegyoromra ér", „A mély gyász mérge ez, mely egyedül / Apja halálából fakad" Arany vagy Vörösmarty is írhatott volna; Hamlet „Ha rontani vágysz, ha javítanija" (Aranynál: „Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes") különösen Vörösmartys. Ezzel szemben az olyan lelemények, mint „öreg trotty", „tutyimutyi szívet", „élvezkedés", „világ -/ Hülyéi", „házasságtörő dög", „lepusztulni e bitanghoz", „Az a nagy bébi", „szavak sminkje", „mért mászkálnak az efféle pofák" inkább a modern társalgási nyelv körébe tartoznak. Eörsinél itt azonban nem véletlenről van szó, hanem fordítói elvről: „Shakespeare korának legmodernebb nyelvét használta - olvasható a fordítások elé írt bevezetőben -: a költői dikció és a plebejus szófűzés és hanghordozás csak őrá jellemző, szerves vegyülékét" 1[4]. El lehet vitatkozni azon, mennyire „modern" Shakespeare nyelve saját korában; a mai újhistorikus Shakespeare-magyarázók például mindent megtesz-nek, hogy bizonyítsák: Shakespeare ugyan-azt a drámai köznyelvet használja, amelyet a többi jobb Erzsébet és Jakab kori szerző (Marlowe, Kyd, Middleton, Fletcher, Webster), és ha nem is tagadnak meg tőle némi eredetiséget, azt csupán a jól megszilárdult színházi hagyomány finom elhangolásában, „megcsavarásában" látják, ami jelentkezhet dramaturgiai és nyelvi szinten egyaránt; például a Szellem *a Hamletben* nem „lepelbe bújt" halott, aki „makog" vagy „vinnyog" az utcán, ahogy a kor színpadi konvenciói követelnék, hanem méltóságteljes, páncélos lovag: azt a „szép / Es hősi formát" „bitorolja", „amely-ben / Egykor Dánia holt felsége járt"; néhány shakespeare-i metaforán pedig még az a kritikus is meghökken, aki őt leginkább kívánná egy szinten látni a többiekkel. Természetesen az is kérdés lehet, hogy az Eörsi által Shakespeare-nek tulajdonított „vegyüléket" épp az archaikus és a (köznyelvien) modern keverésével kell-e visszaadni. Nem lehetne-e például a „költői-lírai" is „modern"? Az sem bizonyos, hogy a „bébi", az „élvezkedés" vagy a „lepusztulni" tolmácsolja a leghívebben a fent említett „plebejusi" nyelvi réteget. De mégis roppant tanulságos itt elidőznünk: „Én magam nagyon törekedtem a pontosságra - írja később Eörsi a fent említett bevezetőben -, mert a legbűvöletesebb költészet sem érdekel, ha henye"[15], és a filológiai precizitást a fordítások mögött meghúzódó, jól átgondolt (talán leginkább brechti) elvek sarokkövének is tekinthetjük. Az elveket persze lehet vitat-ni, azonban fontosabb, ahogyan ezeket Eörsi következetesen és nagy nyelvi felkészültséggel alkalmazza: a végeredmény általában egy, a szavak szemantikai súlyát elmélyülten mérlegelő, és főképpen hűséges, komoly gonddal megkomponált szöveg, ami legtöbbször eleven, érdekes és élvezetes is, még ha egy puritánabb, egyenesebb, nyersebb, karcosabb, hevesebb, keményebb költői nyelv is ennek az ára. Más, nagyon más, mint Aranyé. Nekem Arany szövege változatlanul jobban tetszik - talán nem is csupán a megszokás vagy a nagy klasszikus iránt érzett tisztelet miatt. De ettől még Eörsié is lehet „jó", sőt: „nagyon jó".

Mert mindaz öt Eörsi-fordításban vannak vérbeli költőre és drámaíróra, valódi nagy szerzőre jellemző telitalálatok is bőven. Apróságnak tűnhet, de Eörsi például észreveszi, hogy Polonius kedvenc szavajárása a „Marry" („Marry, well said"; „Marry, sir, here's my drift", „At 'closes in the consequence', ay, marry" stb.), s ezt következetesen „a szentségitnek" fordítja: „A szentségit, helyes"; „A szentségit, a tervem ez"; „Hogy »Megtoldja?« - A szentségit, tudom") - a „marry"-t Arany elhagyja, csak a második esetben tesz ki egy „hát-ot": „Hát, fiú, ez az *én* cselem". Sőt, Hamlet „Marry"-je is „Szentségit" lesz Eörsinél a harmadik felvonás második jelenetében, a némajáték után. Kitűnő Polonius „dagály"-monológjában (II/2) az „ok, sok, sokk" szójátéka:

Ismerjük el, hogy őrült; de vajon Mi
eme okozat mögött az ok, Vagy eme
okozat mögött a sokk, Mert sokszor ily
sokk egy okból ered.

Hamlet válasza Claudius kérdésére - „Min rágódik Hamlet öcsénk?" - „levegőt eszem, ígéret-gombócokkal" („I eat the air, promise-crammed") (111/2) - még frappánsabb, mint Arany (itt pontosabb, de gyengébb) „ígéret tölteléke"; az Első Színész „tompa Trójája" (a „senseless Illium"-ra) jobb, mint Aranynál a „holt Ilium"; a „lehull, ha megpuhul" a Színész Király monológjában („But fall unshaken when they mellow be") (III/2) szellemesebb, mint Arany egyszerűbb megoldása: „Ha megpuhúl: rázatlan leszakad", és a sikamlós részek persze mind egyértelműbbek: ami emitt „Bezzeg jajgatna ám belé, míg el tudná venni az ostorom csapó-ját", az Eörsinél - tegező formában! - így hangzik: „Egy nyögésedbe kerülne, hogy el-lankaszd a szurkálóm hegyét"; Arany fordításában Ophelia a híres Szent Bálint-napi ének-ben „Míg meg nem csaltált" dalol, Eörsi változatában „míg meg nem cincáltál" áll, ami bizony közelebb kerül az eredeti „Before you tumbled me"-hez (szó szerint: mielőtt megcibáltál, összekócoltál), különösen, mert Shakespeare-nél az előző sorban - nyomatékosításként - a „By Cock" szerepel, ahol a „cock" (nemcsak a mai angol számára, hanem már Shakespeare korában is) kellő egyértelműséggel utal a férfi nemi szervre. Az egyik legkedvesebb sorom pedig, amit Claudius a negyedik felvonás hetedik jelentében Laertésszel beszélgetve szinte már Hamlettől idéz: „As how should it be so, how otherwise?", Eörsinél még hamletiesebben hangzik - „Hogy volna így? Vagy hogy lehetne máshogy?" -, mint Aranynál: „S mért volna így? de mért ne volna így?".

„Nincs más, csak a csönd" - így hangzik Eörsinél (egyenrangú megoldásként) a híres „A többi, néma csend". Kár, hogy nem időzhetek tovább *a* Hamletnél, de már így is csak arra futja, hogy a többi fordításból kiemeljek

OTHELLO

Sorrendben *az Othello* következik - a szöveg kiváló. Mélyen egyetértek azzal, hogy a lucskos garnizonhistóriából csak akkor lesz tragédia, ha - mint Eörsi megfogalmazza a fordítás elé írt bevezetőjében - a fordító arra törekszik, „hogy megőrizze az angol szöveg szennyezett sodrát, költői csúnyaságát"[16], ha a „whore", a „strumpet", a „public commoner" nem „szajha" vagy „ribanc", hanem „kurva", ha a - Shakespeare korabeli fület is sértő - „'sblood" nem a „mindenségit" vagy a „kutyafáját", hanem az „istenit", ha a „zounds" sem „a mindenit", hanem legalábbis „a fenébe" vagy „a francba". A fordítás másik fő érdeme, hogy Eörsi gondosan feltérképezte a tragédián végighúzódó metaforikus rendszereket, és ezekhez féltő igyekezettel próbál hű marad-ni. „Legtöbb neves fordítónk - írja - a XX. században is nagy gondot fordított a metaforák tolmácsolására, de közben [...1 elhanyagolta a metaforák logikus sorrendjét. Shakespeare-nél ugyanis a képek nemcsak kísértetiesen érzékletesek, hanem pontosak és következetesek is. [...] Az *Othellóban* nyüzsgő legyekkel és férgekkel, és kecskékkel, és majmokkal elbánok valahogy, de mit kezdjek solymászhasonlataival vagy bonyolultabb hajózási metaforáival, esetleg a korabeli harcászat felbukkanó eszközeivel?"" Nos, nemcsak „valahogy bánt el" a **kecskékkel** és majmokkal, hanem például, az első felvonás harmadik jelenetében ezt mondatja Othellóval:

nem az vezet,
Hogy étvágyam ínyével jót tegyek, Es
ifjakat majmoló szenvedéllyel Űzzön
lehűlt vérem jogos gyönyört, Hanem
hogy teljesítsem óhaját."

Shakespeare-nél nincs „majom", van azonban „heat" („Not to comply with heat, the young affects / In me defunct"), ami itt nem egyszerűen hőséget, forróságot jelent, hanem szenvedélyt, sőt, szinte állatias nemi vágyat, s így az itteni „majom" pontosan beleillik a „buja kecs-kék, sárló szamarak, -/ Párzó farkasok" (III/2), a „nyári mészárszékben" párzó „legyek" (IV/2), „Kecskék és majmok" (IV/1) közé.

Vagy nézzük a sólymokat. Talán a legfontosabb erre vonatkozó szövegrész a harmadik felvonás harmadik jelenetében található, Othello első olyan monológjában, amelyet már Iago mérgének hatása alatt hallunk tőle:

Ha sólymom volna Desdemona, és
Szívemnek húrja lábán a zsinór,
Hátszélben röptetném, hadd ragadozzon
Kedvére.

Ez az eredetiben is kemény dió: „If I do prove her haggard, / Though that her jesses were my dear heart-strings, / I'd whistle her off and let her down the wind / To prey at fortune' ; szó szerint körülbelül: „ha rá tudnám bizonyítani, hogy vad (hogy nincs kellőképpen megszelídítve, idomítva), még ha az ő lábán lévő zsinórok az én drága szívhúrjaim lennének is, elfüttyenteném őt (egy füttyentéssel hagynám elszállni), és elengedném a szélben (engedném, hogy lehúzza, elsodorja a szél), hogy ragadozzon, ahogy a sors (a szerencse) hozza (ahogy esik, úgy)". Nyilvánvaló, hogy itt a fordításba muszáj bevenni a Desdemona szót, hiszen eddig Othello Iagóról beszélt („E fickó végtelen becsületes, / S természetünk tapasztalt ismerője"), s amit az angol nyelv az egyes szám harmadik személyű, nőnemű névmással (her) kétségtelenül jelez, azt a magyar szöveg csak így tudja egyértelművé tenni. „Desdemona" viszont máris elvesz négy szótagot a sorból (ki is marad az „elvadult"), és - kénytelen-kelletlen - megjelenik maga a sólyom, ami Shakespeare-nél persze azért nincs, mert a „haggard" (elvadult, idomítatlan) és a „jesses" (zsinórok) solymá-

szati szakszavak vannak hivatva megidézni (ki tudja, hány Jakab kori néző számára). Eörsinél viszont ez után két telitalálat következik: az egyik a „hátszél", ami nem csupán - valamiféle vitorlást repítő - gyorsaságra enged következtetni, hanem valahogyan benne van ez eredeti le („down") a „let her down"-ból, a könnyed sodródáson kívül az eleresztés könnyedsége („whistle off' - elfüttyenteném): át-adom a levegőnek, az égnek, hadd vitorlázzon, kiterjesztett szárnyaival, ahogy a szél elragad-ja; sőt a „hát" még talán az (ágyban) a hátán fekvő nő képét is felidézi. A másik telitalálat a „ragadozzon kedvére", amit - bár a „prey" elég egyértelmű - a két kanonikus fordítás egyike sem ad vissza, mert mindkettő a fütty-re koncentrál: „Egyet füttyentek s szélnek engedem, / Mehet" - fordítja Kardos László';



Balkay Géza, Rajhona Ádám és Papp Zoltán a Katona József Színház Coriolanusában (Ikládi László felvétele)

„S egy füttyentéssel szélnek engedem - / Mehet" -- áll Mészöly Dezsőnél¸0.

És ez még mindig nem minden: ötven sorral feljebb Iago bizonyítani igyekszik, mennyire ügyesen téveszt meg mindenkit Desdemona: „She that so young could give out such a seeming / To seel her father's eyes up, close as oak"; szó szerint: „ő, aki annyira fiatalon olyan látszatot tudott magából kibocsátani (olyan látszatot keltett), hogy szinte hermetikusan lezárta apja szemét [mint a solymász, amikor madarát idomítja]" - itt a „seel" ismét solymászati szakszó, a „close as oak" pedig *hapax legomenon,* meggyőző magyarázatát eddig sehol sem találtam, talán Iago arra az erőre utal, amit egy nehéz, jól csukódó tölgyfaajtó tanúsít, ha valaki kulcs nélkül próbálná kinyitni. Nos, a sólyom mindkét kanonikus fordításból kimaradt; Kardos: „Ki fiatalon így színészkedett, / És hályogot vont apja két szemére"[21]; Mészöly: „Ki *ilyen* ifjan így ért a színleléshez, / S tulajdon apját oly vakká teszi; ezzel szemben Eörsi: „Milyen ifjan varrta be / Apja sólyom-szemét", ami még akkor is jobb, ha az emberben Cooper *Bőr*harisnyájával kelt asszociációkat.

Eörsi tehát a sólymokkal is igen jól elbol-dogul, és még sok példát tudnék idézni a metaforarendszerek következetes tolmácsolására. Ehelyett azonban azt szeretném bemutatni, mennyi finom megkülönböztetéssel él Eörsi, és hogy valóban milyen gonddal mérlegeli néhány, a Shakespeare-filológia számára is sok fejtörést okozó kifejezés szemantikai súlyát.

Itt van például egyik kedvencem, *a dilate.* A szó (néhol *delate* formában, ami csupán helyesírási variáns) Shakespeare korában kétértelmű, és *az Othello* - úgy tűnik - igen fontos helyeken használja ezt a kétértelműséget. Egyfelől jelenti, hogy valaki valamiről hosszan beszél, valamit részletesen kifejt, elmesél, másrészt megtartotta eredeti latin jelentését is; *delatare:* ügyet bíró/ítélőszék elé visz, megvádol, vádiratot nyújt be., és persze a két jelentés azért csúszhat olyan könnyen egymásba, mert nem nehéz elképzelni, hogy valaki a vádat aprólékosan, sőt alaposan kibővítve, kiszínezve, felnagyítva, nagy kitérőkkel (kerteléssel) taglalja. *A dilate* viszonylag egyszerű használatát érhetjük tetten, amikor a Mór Desdemona egyik kívánságát idézi a Velencei Tanács előtt: „Hogy mondanám el zarándokutam / Pontról pontra" („That I would all my pilgrimage *dilate*"). Fontosabb *locus* azonban, amikor Othello a harmadik felvonás híres megkísértési jelenetében azért könyörög Iagónak, hogy az mondja ki, amit gondol, és ne harapja el mindig, ami kikívánkozik a száján, hiszen az akadozó beszéd egy becstelen szolga esetében csak olcsó trükk, de egy igaz embernél: „They're close *delations,* working from the heart, / That passion cannot rule", azaz „titkos vádak, történetek, amelyek a szívből jönnek, s amelyeken a szenvedély nem úr". Kardos így tolmácsolja ezt a részt (az egész kontextust idézem):

Még jobban ijeszt ez a dadogás: Mert
holmi álnok és ravasz ripőknél
Szokott fogás ez; de a tiszta ajkon A
bátor szív világos vallomása.[23]

Mészölynél:
Megrémít, bogy most szavad elharaptad... A
hamisaknál az ilyesmi csel, De igazaknál
titkos szózat ez, Mely úgy szakad föl
ellenállhatatlan A szív mélyéből.

Szó sincs tehát ‚világos vallomásról"; Mészöly megoldása sokkal jobb, mert ott szerepel a „titok" és a „mély", csak a „szózat" túlságosan ünnepélyes, és az „ellenállhatatlan" kevés a „szenvedély" (passion) tolmácsolására. Eörsi a legpontosabb és egyben a legvészjóslóbb, és a legsejtelmesebb:

Megrémülök, ahányszor elakadsz:
Hűtlen szolgánál hétköznapi trükk
Az ilyesmi; de igaz embereknél
Olyan szívbe-fojtott titkokat jelez,
Miken nem úr a szenvedély.

De ez ismét nem minden. Amikor a második felvonás harmadik jelenetében Iago az egyre türelmetlenebb Rodrigót oktatja, erre a bölcsességre hívja fel a figyelmét: „Thou know'st we work by wit and not by witchcraft, / And wit depends on *dilatory* time", azaz „te tudod, hogy mi ésszel és nem varázslattal dolgozunk, és az ész a vádló időtől függ". Nem könnyű szöveghely ez sem - azt talán nem kell bizonygatnom, mennyire fontos, hogy Iago szembeállítja az észt (vagy talán az ötletességet, szellemességet) a varázslattal abban a darabban, ahol Othellót már a kezdet kezdetén azzal vádolták, hogy „bénító mérgekkel, bájitallal" rontotta meg Desdemonát, ahol a Mór önnön védbeszéde a Dózse előtt annak bizonyítására épül, hogy ez a varázs nem más, mint a szerelem, és ahol a hírhedt zsebkendőnek „Megszentelt hernyók adták fonalát", s ezt egy kétszáz éves jósnő „lányszívből bűbájjal szűrt múmia- / Nedvvel festette meg". De talán még fontosabb a dilatory time; mintha Iago ezt mondaná: az idő majd szép lassan kibontja, kifejti a vádat Othello és Desdemona házassága ellen, és az ész arra kell, hogy felismerjük a pillanatot, amikor ez már bekövetkezett. Ebből *a* locusból bizonyítható Géher István - tudomásom szerint egyedülálló - felismerése: „Jago [...] a rongáló idő munkáját sietteti; akár azt is mondhatnám, hogy a Mulandóságot személyesíti meg"[24]. Roppant fontos tehát, mit mond itt lago; sem Kardosnál, sem Mészölynél nincs nyoma a vádló időnek[25], Eörsi viszont ezt is elkapja: „Tudod: mi ésszel élünk, nem varázzsal, / S az ész a lassan rongáló időn csüng".

A kár, ami Eörsi szövegét a Palatinus-kiadásban érte, nem a fordításból, hanem a nyomda ördögétől ered: a negyedik felvonás harmadik jelenetéből egyszerűen kimaradt három sor, ami a Cserépfalvi-verzióban szépen megvan:

DESDEMONA
Ezt nem kívánnám, mert úgy szeretem, hogy
Makacssága, szidalma, dühe is
- Kapcsolj ki, kérlek - vonz és elragadtat.
EMILIA
Úgy ágyaztam, ahogy úrnőm kívánta.[26]

Ezenkívül a Palatinus-kiadás 348. oldalán összekeveredtek bizonyos sorok, s ettől Gratiano az ötödik felvonásban különös dolgokat mond:

EMILIA Itt maradok.

Jago le akarja döfni Emiliát
GRATIANO ...haza.
Itt maradok.
Pfuj!
Kardoddal nőre támadsz?

A Cserépfalvi-kiadásban kicsit más van, de az érthető:

EMILIA Itt maradok. */ago le akarja döfni Emiliát.*
GRATIANO Pfui! Kardoddal támadsz nőre?

CORIOLANUS TRAGÉDIÁJA

A Coriolanus tragédiájának méltatását hadd kezdjem a keserű pohárral: a Palatinus-kiadásban itt is összekeveredett néhány sor. A negyedik felvonás hatodik jelenetében Cominius mondja, amit Meneniusnak kellene, és mindkettőnek kimaradt néhány szava; Palatinus-kiadás:

COMINIUS Megrázza Rómát, Mint
az érett gyümölcsöt Hercules, Szép
munka volt.[27]
Helyesen, a Cserépfalvi-kiadás szerint
COMINIUS Megrázza Rómát, A
fületeknél fogva.
MENENIUS Földre rázza,
Mint az érett gyümölcsöt Hercules,
Szép munka volt.[28]

De a fordítás „szép munka volt"; azt mondhatnám, így dolgozta volna meg a szöveget ismét Petőfi, ha a XX-XXI. század fordulóján O. Petőfi 1847-es fordítását mindenképpen át kellett igazítani, mert hemzseg az olyanoktól, mint „gabna", „nem kell se' harcz, se bék'?" „mintha' a hold szarvár' akarnák / Feltűzni", „tűrvén től' a szennyet", Vagy megsértette vón' komor kedélyét"[29] stb., stb. Az Új Magyar Könyvkiadó megbízásából Illyés Gyula elsősorban az ilyeneket gyomlálta ki 1955-ben, de mást is módosított, amibe itt nem kívánok belemenni, ezért mostantól azzal a szöveggel hasonlítom össze Eörsiét, ami 1955 óta közkézen forog, méghozzá az 1988-as Európa-kiadás szerint. De tudnunk kell, hogy ez a szöveg nem teljesen Petőfié.

Úgy vélem tehát, költői erőben Eörsi nem marad el a Petőfi-Illyés-változattól, ellenben sokkal érthetőbb és színpadszerűbb szöveget teremtett. Azaz ha új Shakespeare-összest szerkesztenék, habozás nélkül Eörsi fordítását tenném bele. Lássunk például egy fontos monológot magától Coriolanustól, aki a harmadik felvonás első jelenetében először csap össze Brutusszal és Siciniusszal. Az Európa-kiadás szerint a megalkudni képtelen vezér így beszél:

...netek több:
Esküt teszek mindenre, ami szent Ég s föld
előtt! E kettős hatalomnak (Hol egyik párt
méltán büszke s a másik Ok nélkül bősz,
hol ész, igény, nemesség Mit sem tehet,
csak a közbutaság Igen- s nemjével) el kell
hagynia A szükségest, helyt ád az ingatag
Hanyagságnak. Hiába várjuk a Sikert ily
gátok közt.

Nem az a főbaj, hogy a „neszetek" helyett „vetek" áll, még az „ád", a „gátok" vagy a Petőfi idejében elfogadott ragösszevonás („Igen- s nemjével") is elmegy; az igazi nehézség az, hogy mire a hallgató (vagy akár az olvasó) túljut az eredetiben nem található zárójelen, rég elfelejtette a főmondat alanyát („e kettős hatalomnak"), és így az sem derül ki, hogy - a Shakespeare-nél is mellérendelt - következő szerkezetnek („helyt ád az inga-tag / Hanyagságnak") még mindig ez az alanya. Eörsi fordítása így szól:

Többnél is több legyen!
Esküszöm mindenre, mi isten és
Ember előtt szent! Két párt van hatalmon,
Az egyik joggal megvető, a másik Ok
nélkül sértő; itt rang, nemesség Es
bölcsesség csak a közbutaság Áldásával
dönthet, és a valódi Szükségletekre senki
sem figyel. Csak packázásra van mód.
Célszerű tett Nem érhet célt így.

Az „isten és ember előtt" hűségesebb az eredetihez („divine and human"), mint az „Ég s föld", s igaz, hogy ami Petőfinél „kettős hatalom", az az eredetiben „double worship", ami szó szerint kettős imádatot (itt feltehetően „két tekintélyt") jelent, de rögtön ez után Coriolanus ennek két részéről beszél („two parts"), azaz mindkét fordításban jogos a „párt". Eörsi - igen helyesen - megtartja a „közbutaságot", („general ignorance" - általános tudatlanság), s bár az eredeti „yea and no" (igen és nem) nála „áldásával döntre" változik, ami ironikusabbá teszi a szöveget, a „packázás" (nem csak a „hivatalnak packázásai" miatt) jobb, mint a „hanyagság", mert az „irresolute slightness" inkább szeszélyes haszontalankodás, mint „ingatag hanyagság" - ez utóbbi kifejezés amúgy is egy kicsit tautologikusnak tűnik, hiszen mintha a hanyagság valahol már tartalmazná az ingatagságot; lehet-e például a hanyagság szilárd? Eörsi felfigyel a következő másfél sorban megbúvó, szójátékszámba menő ismét-lésre is *(„Purpose so* barr'd, it follows / No-thing is done to *purpose")*, amit a „célszerű - célt" párhuzama tolmácsol. Az Eörsi-féle szintaxis pedig - anélkül, hogy az eredeti, kétségtelenül szintén bonyolult mondatfűzést túlságosan kiegyenesítené - a szöveget első hallásra felfoghatóvá teszi.

A Petőfi-Illyés-szöveg még számtalan helyen indokolatlanul nehézkes, régies, sőt avítt; Brutus például így hecceli Coriolanus ellen a polgárokat a második felvonás végén:

Vevétek észre,
Hogy megvetett nyilvánosan, midőn
Szüksége volt reátok? s hiszitek,
Hogy megvetése nem lesz elzuzó most,
Midőn rátok tiporhat?

Néző legyen a legjobbak közül, aki megérti (első hallásra egyáltalán felfogja) az „elzuzót"; Eörsinél így szól ez a szöveg (a „szív" metaforával adva vissza az eredeti „love"-ot - „when he did need your loves"):

Láttátok-e,
Nyíltan lenézett, mikor szívetekre
Szüksége volt; talán azt hiszitek, Hogy
megvetése nem zúz össze majd, Mikor
hatalma lesz?

Eörsi sokszor pontosabban nyomon követi a shakespeare-i szöveg komplex képeit is, mint a Petőfi-Illyés-változat. Lássunk egy fontos szöveghelyet: Aufidius így udvarol a házába toppanó, száműzött Coriolanusnak a kanonikus verzió szerint:

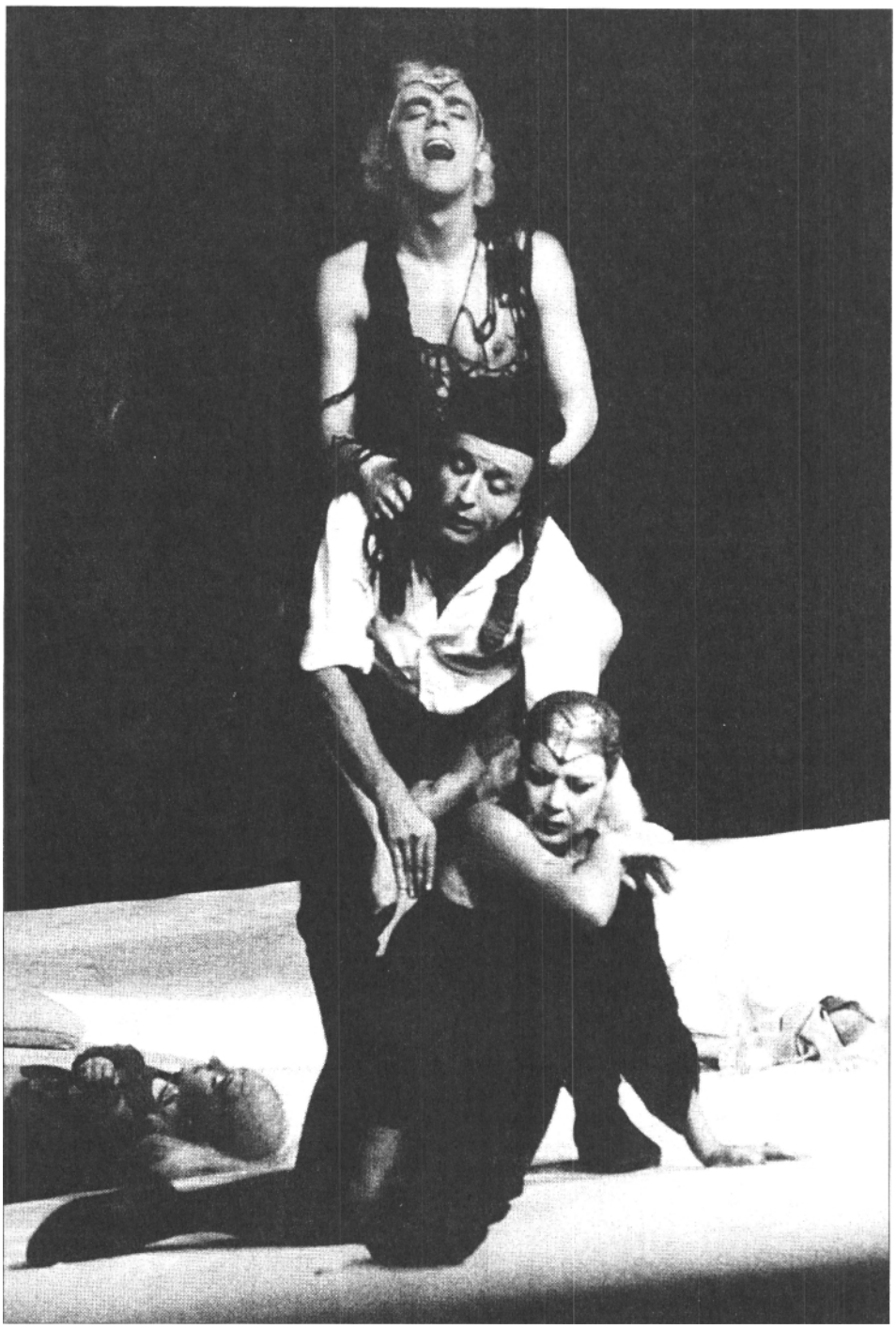
Tudd meg, hogy szerettem
A lányt, ki nőm lett, férfi nem sohajta
Hívebben, mint én ...ámde téged látva itt,
Nemes lény, vígabban dobog a szívem, mint
Midőn először lépett e küszöbre
Menyasszonyom. Hah, Mars! Mondom neked,
Hadunk talpon van, s szándokom vala,
Pajzsod leütni még egyszer karodról
Vagy elveszítni a magam karát.

Eörsinél:
Tudd meg, szerettem
A lányt, kit nőül vettem; férfi még
Hívebben asszonyt soha nem kívánt,
De most, hogy itt látlak, ittas szívem
Még táncosabb, mint amikor először
Lépte át úrnőm ezt a küszöböt.
Hallod-e Mars: menetkész a sereg,
Azt terveztem, hogy húsodról levágom
A pajzsodat, vagy elvesztem karom.

Az archaizmusokat - „szándokom", „vala", „hah" és különösen a „karát" a „karját" helyett - most nem veszem figyelembe, de azt sem firtatom, hogy az eredeti „never man / Sigh'd truer breath" (szó szerint: „férfi soha nem sóhajtott igazabb lélegzetet") valóban elmegy-e az asszonykívánásig, vagy Aufidius csupán nyomatékosítani akarja, hogy szerette a feleségét. Az viszont bizonyos, hogy a shakespeare-i „more dances my rapt heart" (szó szerint: ‚jobban táncol elbűvölt-/elragadtatott szívem") több, mint „vígabban dobog a szívem"; kár, hogy Eörsi az eredetiben szereplő „Thou noble thing"-gel (amelyet Petőfi találóan „nemes lénynek" fordított), nem kezd semmit. Ellenben a kanonikus szövegben a „Pajzsod leütni még egyszer karodról" nemcsak azért ügyetlen, mert így a „kar" kétszer ismétlődik, hanem azért is, mert az eredeti „Once more to hew thy target from thy brawn"-ban (szó szerint: „hogy lemetsszem könnyű pajzsodat tested húsos részéről") a „brawn" (ami erős izmot, testi erőt is jelent) megidézi ebben a testrészekkel (hasakkal, karokkal, lábakkal, szájakkal, nyelvekkel) és hol véres, hol gennyedő sebekkel telített drámában az eleven húst, amire Eörsi remekül *rátapint* (bár nála a „Once more" - „még egyszer" kimaradt). Ugyanakkor - mert szintén testrész bujkál benne - jobb talán a Petőfi-féle „*talpon*

SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Írásomat A vihar-fordítás méltatásával zárom; egyrészt mert bár sorrendben Eörsi kötetét a *Szentivánéji álom* koronázza, mégiscsak A *vihar* Shakespeare utolsó önálló darabja, másrészt mert *a* Szentivánéjivel nem volt más dolgom, mint hogy élvezzem, hiszen itt nem új fordításról, hanem inkább az Arany-szöveg értő, kíméletes átigazításáról van szó, és a megvalósítás majdnem tökéletesen fedi Eörsi intencióit: „Hamlet-fordításommal ellentétben [...] megpróbáltam megőrizni mindazt, ami Arany munkájából megítélésem szerint ma is varázslatosan működik, és nem tanúsít ellenállást a legmodernebb rendezői felfogásokkal szemben sem. [...] A beavatkozás itt, ha sikeres, nem zavarja sem az olvasó,



Bezerédi Zoltán (Puck), Lukáts Andor (Zuboly) és Olsavszky Éva (Titánia) a kaposvári Szentivánéji álomban

sem a néző műélvezetét. Ráadásul ennek a darabnak van egy olyan rétege - a mesterember-jelenetek -, mely stilizált nyelven íródott. Ezeket az Aranynál oly bűvöletes jeleneteket csak-nem változatlanul őriztem meg."30

A „majdnem" pedig azt jelenti, bogy természetesen nem mindig értünk egyet abban, hol kellett és hol nem kellett (volna) változtatni Arany fordításán, de - azt hiszem - valamelyikünknek nem volna fontos a szöveg, ha pontosan ugyanazokon a helyeken éreznénk a módosítás szükségét. Persze azzal a lényeges különbségtétellel mondom ezt, hogy én a változtatásokat nem tudnám elvégezni, míg Eörsinek nemcsak a szöveg fontos, hanem Arany szellemében nyúl is hozzá. Példaként álljon itt Heléna monológja; olyan helyet igyekezetem keresni, amely talán kellőképpen reprezentálja, átlagosan mennyit javított Eörsi, ugyanakkor olyan rész, ahol di szerelmesek (Heléna, Hermia, Lysander és Demetrius) nyelve avult el a leggyorsabban:

Arany:
Szégyen! gyalázat! Így rám esni mind;
Csúfot űzni belőlem terv szerint; Ha
lovag-érzés volna bennetek, Nem
hagyna ily bántalmat tennetek. Tudom,
gyűlöltök: hát gyűlölni sem Bírtok,
csupán gúnyt űzve kettesen? Volnátok
férfi, mint így szemre-főre, Tekint'nétek
bizony a gyenge nőre; Miért az eskü,
bók, túlzó magaszt, Midőn gyűlöltök
szívből, tudom azt. Vágytársak lévén
Hermiát szeretni, Vetélkedtek Helénát
kinevetni. Be hősi tett. Be férfias
merény, Könnyet facsarni gúnnyal egy
szegény Leány szeméből! Tenné azt
nevelt, Igy sértegetni gyönge szűz
kebelt, Csak, mert türelmét szegni kedve
telt?

Eörsi:
Utálat, pokol! Így rám esni mind;
Csúfot űzni belőlem terv szerint;
Lennétek lovagok, illemtudók, Nem
bántanátok ilyen szörnyűmód.
Tudom, gyűlöltök: hát gyűlölni sem
Bírtok, csupán ketten, együttesen?
Volnátok férfiak, de igazán,
Nem rontanátok gúnyolódva rám,
Miért az eskü, hók, magasztalás, Ha
tudom: utáltok, mint senki más.
Versengtek Hermia kegyeiért,
S azért is, hogy engem jobban ki sért.
Derék vállalkozás és hősi tett
Egy szegény lány szeméből könnyeket
Facsarni! Nemes IéIek sohasem Sértene
szüzet, lesve kéjesen,
Hogy esik kétségbe a szerelem.

Eörsi „Utálat, pokolja" hűségesebb (az „O spite! O hell!"-hez) - és erősebb -, mint a közhelyesebb „Szégyen! gyalázat!"; a „magaszt – tudom azt" és a „kebelt - kedve telt" rímet sajnálom, de tudom, hogy sem az archaikus „magaszt", sem a „kebel" (ami ráadásul az eredetiben sem szerepel) nem maradhat, akkor pedig, mint a dominó, dűl minden egyéb; Eörsinél a „szörnyümod" kicsit erős; Arany közelebb jut az egyszerű „much injury"-hez: „ily bántalmat", persze ma már az „ily" (ahogy a „teiknt'nétek", a „lévén", a „hah!", a „be" és a „merény" is) túlságosan régies. A „kettesen" – különösen első hallásra - nehezen érthető, jobb a „ketten, együttesen", ellenben kár, hogy abban a darabban, amelyben a legfontosabb metaforikus tartalmak rendre *a szem* és *a látás* körül csoportosulnak, Eörsinél az eredeti „in show" („as men you are in show", azaz „csak látszatra vagytok férfiak") az egyszerűbb „de igazán" megoldást kapja, míg Arany behozza a „szemet" a „nyakra-főre" analógiájára gyártott „szemre-főre" mellérendelő szerkezeten keresztül. Hasonlóan vész el Eörsinél a „szív" („you hate me with your *hearts*"), helyette van a „senki más", de Arany „vágytársa" - ha találékony is - valóban túlságosan tömény. Arany visszaadja, hogy Heléna az eredetiben Hermia nevét éppúgy kimondja, mint a sajátját (sőt Shakespeare ezeket rímelteti), és nála nem vész el a „with your derision" (a ti kicsúfolásotokkal), „Könnyet facsarni *gúnnyal*". Ellenben a „nevelt" (jól nevelt értelemben) tényleg nehezen felfogható, és ezért módosításra szorul; örülök itt a „kéjesen" megoldásnak, különösen mert az eredeti „sport" (a mulatság, játék szer] jelentésárnyalatokkal) sikamlósabb tartalmakat is hordozhat, mint amit a „gyönge szűz kebel" kéjes megidézni

A **VIHAR**

Lássuk hát akkor - utolsó tűzijátékként - A *vihart*. Most különösképpen szerencsém van, mert ez a legtöbbet fordított darabok egyike, és talán Eörsi szövege ezúttal akkor mérettetik meg a legjobban, ha egy részletet az összes rangos és közkézen forgó fordítással összehasonlítok. Több okból is Prospero utolsó monológjára (az Epilógusra) esett a választásom. Azt nem kell bizonygatnom, hogy - a végső hatás miatt - dramaturgiailag mennyire életbevágó szöveg ez, a fordítók-nak pedig valószínűleg azt sem, hogy a rímek még az átlagosnál is nehezebbé teszik. Leginkább azonban Prospero-képünk szempont-

jából kulcsfontosságú: miközben a varázsló - immár varázserő nélkül - egy olyan korabeli drámai konvenciót használ - ahogy Puck is a *Szentivánéji álom* végén -, amelyben valamelyik szereplő a nézők kegyeiért könyörög, szinte szó szerint a hallgatóság kezébe adja az életét. Ezt pedig - épp a fent említett színpadi hagyomány, sőt az egész darab szellemében - átmeg átszövik a színház metaforái. Íme hát az imaszerű, igen személyes, nekünk, nézőknek címzett monológ - Eörsi István fordítása és az eredeti mellett - Babits Mihály, Mészöly Dezső és Tandori Dezső1 tolmácsolásában:

Babits:
Bűbájam elszállt, odalőn,
S ha még maradt csekély erőm, Az
már a magamé csak, és Nápolyig
vinni is kevés. Országom
visszanyertem én S a csalót meg se
büntetém: Ne hagyjatok hát
tengenem Ezen a puszta szigeten. Sőt
jertek e varázst a ti Varázstokkal
megoldani. Lágy lehetek röpítse
vásznam, Másképp nehéz célt nem
hibáznom.
Célom a tetszés volt. S ma már
Oda a szellem, oda a báj; S
kétségbe kéne esni ma, Ha nem
könnyítne szent ima, Mely a
kegyelem kényszere, S minden
hibának gyógyszere.
Ha vártok hát bocsánatot, Nekem is megbocsássatok.

Mészöly:
Megtört a báj: nincs több csodám,
Saját erőm maradt csupán, S az
oly csekély!... Való igaz: Csak úgy
terem nekem vigasz, Ha átkotok
nem köt le itt, E vad szigeten
holtomig:
Ki könyörültem másokon,
Hadd lássam újra városom!
A tapsoló kegyes kezek
Oldozzák meg bilincsemet,
S a szívből szálló sóhajon
Repüljön célba jó hajóm...
Tetszés volt célom. S nincs nekem
Többé varázsom, szellemem:
Kétségbeesve pusztulok,
Ha nem buzog fohászotok, S
nem bírja rá a szent eget, Hogy
oldozzon föl engemet. - Ha
vártok bűnbocsánatot, Ti is
mind megbocsássatok.

Tandori:
Eltűnsz, varázsok ideje,
Maradt a magam ereje,
Es az kevés: hogy Nápolyig
Eljussak vagy maradjak itt,
Tőletek függ. Engedjetek,
Megkaptam hercegségemet,
Kegyelmet osztottam, legyen
Hát a múlt kopár szigetem;
Ne kössön meg bűbájotok,
Kezetekkel feloldjatok.
Friss lehelet, jöjj, messzi partot
Így érjek, ne valljak kudarcot;
Tetszeni vágytam. Am kitetszett:
Művészeteknek, szellemeknek
Köre oly szűk. Kétségbeesnék,
De édes imák védenek még,
És a gyógyulás kényszerével
Talán új kegyelem vezérel.
Ha vártok bűnbocsánatot,
Nekem is mind megbocsássatok

Eörsi:
Varázsom elszállt; csak saját
Erőmben bízhatok tehát,
Es ez csekély; rajtatok áll,
Hogy bűverőtök idezár,
Vagy elküld Nápolyba. A trón
Enyém s egyetlen árulón
Sem álltam bosszút - e sivár
Szigetről szállnék messze már,
76 kezetek oldozza fel
A béklyót, hadd hajózzak el!
Gyengéd sóhajtoktól dagad
Vitorlám, hogyha célomat
Elértem s tetszhettem. Nekem
Nincs mágiám, rabszellemem,
Kétségbeesés nyom agyon, Ha
fohásztok az irgalom
Hatalmát nem hangolja rám,
Hogy elnézze minden hibám.
Ahogy üdvöt vár lelketek,
Szabadon úgy engedjetek!

Shakespeare:
Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's my own, Which is most faint. Now 'tis true
I must be confined by you
Or sent to Naples. Let me not,Since I have my dukedom got,And pardoned the deceiver, dwell,
In this bare island by your spell;
But release me from thy bands
With the help of your good hands.
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.

Babits változata olyan, mint Prospero első szava, a „bűbáj": bűvös, azaz sámánisztikus-vajákos, de „bájos" is: könnyed, lebbenő, majdnem elszáll. Mészölyé mesejátékszerű; erről gondolná leginkább az ember, hogy felhőtlen komédiát zár. Tandorié hol lírai, hol prózai, de végig szellemes és elegáns, Eörsié testesebb, de a legpontosabb, a legsejtelmesebb, a legvészjóslóbb és a legfilozofikusabb. Érdekes, hogy egyetlen fordító sem követi a sorok eredeti szótagszámát: 7-7-7-7-8-7-8-8-7-7-7-8-7-9-7-8-8-8-8-8; Babits a tizennegyedik kilencszótagos sort szintén kilenc szótaggal („Oda a szellem, oda a báj") adja vissza, de a tizenegyedik sort („Gentle breath...") két, a tizenkettediket pedig egy szótaggal (nőrímmel) megtoldja, és a hetesekről nem vesz tudomást. Mészöly végig nyolcasban fordít, ráadásul sokszor tiszta felező nyolcasban, ahol a félsorhatár egyben szó-, illetve mondat- vagy szintagmahatár is („Megtört a báj: - nincs több csodám", „Ha átkotok - nem köt le itt", „Ha nem buzog -- fohászotok") stb., ez teszi pattogósabbá, katonásabbá, sőt mesejátékosabbá a szöveget, ami persze egyáltalán nem baj, mert a bábjátékszerűség a darab egyik elfogadott, kedvelt olvasata - ezt erősítik az olyan kifejezések is, mint „való igaz", „holtomig", „jó hajóm", vagy „szent eget". Tandori az első tíz sort következetesen nyolcasokban tolmácsolja, majd a monológ második felében áttér a kilencesre (nőrímre) - ettől elnyújtottabb, líraibb lesz a szöveg („Friss lehelet, jöjj messzi partot..."; „édes imák védenek még"...), még akkor is, ha az utolsó előtti sorban visszatér a nyolcas szótagszám. Eörsi is végig kitart a nyolcas mellett, de nála sok az enjambement, és ritkán található tiszta felezés, akkor is főként csak olyan esetben, amikor az eredetiben is így van, például „Which is most faint. - Now 'tis true"; „És ez csekély, - rajtatok áll".

Babits a ráolvasásszerűséget elsősorban az archaizmusok révén („odalőn", „büntetém", „jertek", „lehetek") éri el - ő még azok közé a fordítók közé tartozik, akik tudatosan idézik meg Vörösmarty vagy Arany nyelvét. Nála kerül a legnagyobb hangsúly a varázsra; a nézők bűverejére utaló szót, a „spell"-t nemcsak hogy „varázsnak" fordítja, hanem még meg is ismétli: „sőt jertek e varázst a ti / Varázstokkal megoldani", emiatt viszont elvész a többi fordításban valamilyen formában mindenütt szereplő, roppant fontos „kéz" („hand"), sőt Mészöly ki is mondja a „tapsot" („A tapsoló, kegyes kezek"), ami inkább értelmezi, mint tolmácsolja a szöveget. A másik két szó is varázslatra utal (vagy utalhat), az „enchant" és az „art" Babitsnál „szellem", illetve - ismét - „báj" lesz, és jól el lehet vitatkozni azon, mit jelent itt az „art": még mindig „varázst" (Mészöly), netán veszedelmesebb képzeteket keltő „mágiát" (Eörsi) vagy „művészetet", ahogyan Tandori Prosperója mondja. Az angol szó mindegyiket jelentheti, és azt hiszem, a döntés annak a függvénye, ki minek tekinti Prosperót. Talán mesebeli jó király és jó apa, akit jogtalanul űztek el a gonoszok, nagy gonddal nevelte lányát, vőlegényt szerzett neki, megszelídítette az ellenfeleket, és kibékült velük, csupán a rakoncátlan Calibannal bírt nehezen. De láthatjuk Prosperót szeszélyes, türelmetlen, kapkodó varázslónak is, akinek praktikái nem kevésbé feketék, mint a köpenye; úgy figyeli a szerelmeseket, mintha Orwell Big Brotherje lenne, ellenfeleit fogcsikorgatva elengedi, de azok dacosan hallgatnak, és sohasem tudjuk meg, használt-e nekik a lecke, Calibannal pedig úgy bánik, mint holmi angol gyarmatosító: egyszerűen leigázza. Am lehet a drámaíró, a színész, a rendező, a nagy színpadi szemfényvesztő, az örök művész jelképe, aki utolsó jutalomjátékként még saját közönségének szerepét is el akarja játszani, és önmagában is felismeri a calibanságot, ahogy Eörsi kellő sokértelműséggel tolmácsolja: „E sötétség porontyát / Magamnak mondhatom" (V/1).

A három (korántsem kimerítő) értelmezés nem feltétlenül zárja ki egymást, és a négy fordítás - más-más helyeken - mind a hármat közvetíti, de azért a hangsúlyok is máshová esnek. Tandori például betold egy parádés szójátékot: „Tetszeni - ám kitetszett", és valamiféle varázskör is ott bujkál abban, hogy a „szellemeknek / Köre oly szűk". Nála kap legnagyobb hangsúlyt az idő: már az első sorban „varázsok ideje" van, és amit mások a sorvadás vagy pusztulás fenyegető rémével adnak vissza (Babits: „Ne hagyjatok hát tengenem"; Mészöly: „E vad szigeten holtomig") vagy a

vágy feltételes módú, de mégis aktívumban fogalmazott képével (Eörsi: „szállnék messze már"), az nála a „múltba" kerülne: „legyen / Hát múlt kopár szigetem". Eörsi tónusa tűnik a legkomorabbnak: míg Mészöly és Tandori könyörületet, kegyelmet emleget („Ki könyörültem másokon" - Mészöly; „Kegyelmet osztottam" - Tandori), Eörsi megoldása Babitséhoz áll közelebb, mert az eredeti állító formát („pardoned the deceiver" - megbocsátottam a gazembernek, a megtévesztés mesterének) tagadó formában tolmácsolja, csakhogy nála a „deceiver" nem „csaló", mint Babitsnál, hanem „áruló", és Prospero nem egyszerűen a „büntetéssel" nem élt, hanem nem állt „bosszút", azaz a bosszú - ha negatív formában is, de - megjelenik a varázsló szavaiban. És Eörsi az egyetlen, aki odafigyel a „Spirits to enforce"-ban lappangó „force" (erő, erőszak) szóra. Az „I want / Spirits to enforce" körülbelül azt jelenti: hiányom van olyan szellemekben, akiket kényszerithetnék valamire, nincsenek olyan szellemeim, akiknek kötelezővé tehetnék valamit; és ebből a prosperói erőszakosságból, korlátozási vágyból verődik valami vissza Eörsi „rabszellemében". Es szintén Eörsi az egyedüli fordító, akinél az utolsó két sorban nem a bocsánaton, hanem a szabadságon van a hangsúly, s ezáltal az eredeti „free" (szabad) nem vész el: „Szabadon úgy engedjetek!"

Mivel tehetnék ennek a kérésnek eleget? Mit mondhatok Eörsi Istvánnak áttanulmányozva öt fordítását? Hogy e recenzió elolvasása után ő mit mondana talán nekem, annak ezen írás címében, illetve mottójában igyekeztem elébe menni, amikor *Coriolanus*-fordításából a következő szavait idéztem: „Szelídebbnek szeretnél? Hamisítsam meg természetemet? Mondd inkább: legyek az, aki vagyok." Igen, ez lesz a legjobb. Miközben - nem Aufidiusként! - gratuláló, baráti jobbomat nyújtom felé, azt mondom: legyen, továbbra is az, aki - igen, így szeretnék tőle még sok Shakespeare-fordítást olvasni.

LÁBJEGYZETEK

Géher István: Shakespeare: tükör. Új Magyar Shakespeare Tár I. Szerk. Fabiny Tibor és Géher István. Budapest, Modern Filológiai Társaság, 1988. 14.

[2] Eörsi István Hamlet-fordítása. Az idézetek, ha másként nem jelzem, az ő kötetéből valók. Vö.: „Véleményem szerint a magyarországi Shakespeare-tudomány helyzete alapjaiban nem másmilyen, mint a magyar irodalomtudományosság általános helyzete, ami pedig nem független az irodalom speciális helyzetétől". Géher István, i. m. 9.

4 Miközben Mészöly természetesen mindig is benne volt a kánonban *a Romeo és* Júliával, habár a holdnak fölfedi¨. Ember legyen a talpán, aki rögtön felfogja, hogy itt a pazar pazarlót és nem nagyszerűt jelent.

[13] Az angol eredetit mindig a vonatkozó Arden-kiadásból idézem, amiből Eörsi is dolgozott. 1[4] 5 Shakespeare dráma Eörsi István fordításában. 6.

['5] I. m., 7.

[6] I. m., 192.

[17] I. m., 7.

[18] Az én kiemelésem - K. G.

[19] A szöveget az Európa 1988-as kiadása alapján idézem. 538.

[20] Új magyar Shakespeare. 692.

[2'] I. m. 537.

[22] I. m. 691.

[23] I. m. 534.



Jelenet A vihar kaposvári előadásából (Fábián József felvételei)

a Szeget szeggellel, *a Lóvátett* lovagokkal és *a Sok* hűhóval, ezen természetesen a Helikon-kiadás sem változtatott.

[5] A *Sok hűhón, a Vízkereszten* és *a Learen* kívül e fordítások már szerepelnek Mészöly Shakespeare új tükörben: *Esszék és fordítások* című kötetében is (Budapest, Magvető, 1972).

Arany fordítását az 1988-as Európa-kiadás szerint idézem

Kállay Géza: „Részletek a Magyar Shakespeare Bizottság üléseinek jegyzőkönyvéből". Új Magyar Shakespeare Tár I. 226.

8 Uo.

Uo.

10 Kállay Géza i. m. 227. .

" Azért egy kritikai kiadásnak vagy legalábbis előkészületeinek - is vannak kezdeményei: egyrészt a Matúra-sorozatban meg-jelent *Hamlet*- és *Romeo és* Júlia-kiadás *(az* előbbit Fabiny Tibor, az utóbbit Géher István szerkesztette), másrészt Géher István egyik doktori szemináriuma az ELTE Anglisztikai Tanszékén, ahol a különböző magyarfordításokat veti egybe a hallgatókkal.

[12] Aranynál például Laertes ezt mondja Opheliának, miközben Hamlettől óvja húgát: „A legszemérmesb lányka is pazar / Kecseit

[24] Géher István: Utószó az RTV-Európa Othello-kiadásához. Budapest, é. n. 206. o.

[25] Kardos: „Nem bűvszerekkel - ésszel dolgozunk, / S az ész kivárja a lassú időt¨ (i.m. 525.); Mészöly: „Mi ésszel élünk, nem varázserővel: / Az ész tud várni, míg az óra üt" (i. m. 608.).

[26] Shakespeare-drámák. *Othello.* Fordította Eörsi István. Budapest, Cserépfalvi, 1993. 117.; a Palatinus-kiadásban, a 323. oldalon Emilia szavai („Úrnőm bár sose látta volna őt [Othellót]") után rögtön ez következik: „DESDEMONA: Most már mindegy...."

[27] A Palatinus-kiadásban ez a 493. oldalon található.

28 Shakespeare-drámák. Coriolanus *tragédiája.* Fordította Eörsi István. Budapest, Cserépfalvi, 1994. 120.

[29] *Shakespeare* Összes *Színművei.* Angolból fordítják Arany, Petőfi, Vörösmarty. I. Coriolanus. Pest, 1848. Nyomatott Beimelnél. A következő lapon pedig: *Coriolanus.* Fordította Petőfi Sándor.

'" Eörsi István i. m. 634-635.

[31] Itt szeretném megköszönni Forgách Andrásnak és Tandori Dezsőnek, hogy a fordítás teljes szövegét rendelkezésemre bocsátották.

KISÉRY ANDRÁS:

KÖZÖTT

NÁDASDY ÁDÁM HAMLETJE

Nádasdy Ádám lefordította *a Hamletet.* Megjelent, olvasható, előadták, még sokszor elő fogják adni, előbb-utóbb könyv alakban is hozzáférhető lesz. A felkérésre készült fordítás fogadtatása egyértelműen a szöveget helyezte előtérbe. A debreceni *Hamlet* nem a magyar színháztörténet, hanem a magyar dráma-, illetve irodalomtörténet eseményeként jelent meg a kritikákban. Ennek oka részben Nádasdy eddigi fordításaiban, különösen *a Szentivánéji álom* visszhangjában kereshető, de talán abban is, hogy - más színpadi klasszikusok újrafordításaival szemben'- Nádasdy Shakespeare-jei nem a költői életmű függelékeinek, hanem logikus konzekvenciáinak vagy épp szerves részének tűnnek. Igaz ez *a Szentivánéji álom* esetében, ahol a tematikus kapcsolat nyilvánvaló, de talán Nádasdy többi fordításánál is, *a Ham*letnél pedig biztosan.

Shakespeare magyarra fordítása esemény. Nem mindig, tegyük hozzá gyorsan: mekkora esemény volt, mondjuk, Zigány Árpád *Hamletje?* Mégis általában civakodások, felháborodások, kultúraféltő kirohanások oka, amióta emlékszünk. De *a Hamlet* generációs probléma is. Milyen szépen kirajzolódik az a generáció, amelyiknek *a Hamlet* vagy Hamlet kikerülhetetlen, kényszerű kiindulási vagy visszatérési pont - Tandori, Fodor Géza vagy Kis János, Géher, Petri, ki mindenki még, lehet folytatni, bár lehet, hogy ők nem is szeretnék magukat generációnak látni, innen nézve mégis az apáké. Nádasdy fordítása - Eörsié mellett, helyett, esetleg azzal szemben - talán e generáció, e pillanat *Hamletje* is. Hogy meddig él, és milyen mély nyomot hagy a magyar irodalomban, az a generáció teljesítményének utólagos megítéltetésén is múlik. Ahogy részben Kazinczy és Arany fordításának sorsát is ez alakította. De ne vágjunk mindennek elébe.

Már-már úgy tűnhet, *a Hamlet* - fordítástól függetlenül - nemzeti ügy is. Kazinczy Ferenc úgy gondolta, az lenne a legjobb, ha ezzel indulna a magyar színjátszás. Igaz ugyan, hogy végül nem azzal indult - nem is magyar lett volna az *a Hamlet* -, de mégis. Az első fordítás Prónayhoz írott ajánlása[2] teljes terjedelmében szerepel Toldy Ferenc Kazinczy-életrajzában is, amely életrajz a pálya első fele, *a Hamlet* után megszakad. Toldy a fordítást egyenesen a nemzet és a nemzeti irodalom újjászületéseként ünnepli, az ajánlást pedig mint Kazinczynak a nemzeti nyelvről, szokásokról, a nemzeti nyelvű színészetről és végső soron a nemzeti irodalomról vallott nézeteinek programatikus összegzését citálja. Kazinczy Toldy számára nyilvánvalóan a nemzeti irodalom alapító atyja. Az alapító atya programja pedig leginkább valami alkotmányféle. Végső soron a modern nemzeti irodalom kánonát megalkotó Toldy gondoskodott róla, hogy e kánon kulcsa, programszerű alapköve s a nemzeti irodalom legfontosabb ügyeinek egyike *a Hamlet* fordításának ajánlása és vele *a Hamlet* legyen. Toldyval válik *a Hamlet* a „szín fődarabjából" - aminek Kazinczy nevezi - a nemzeti irodalmi kánon furcsa majdnem közepévé. Sokáig ez maradt az ajánlás szövegének státusa, csak az utóbbi pár évtizedben kezdünk úgy gondolni a szövegre, mint ennél lényegesen bonyolultabb, a hazafiúi szereteten túl más tényezők által is motivált dokumentum-ra. Maga *a Hamlet* azonban ott maradt, majd-nem a középpontban. Persze hogy akkor mi lenne éppen a középpontban, nem tudom. Mindenesetre kísérteties középpont ez, mert épp a nemzeti irodalom logikája teszi lehetet-lenné a nem nemzeti nyelven született műveknek a nemzeti irodalom részeként való kezelését. *A Hamlet* így, fordításában lett a magyar irodalom origója - és fordítások még sosem lettek problémátlanul a nemzeti kanon részei. Ennek ellenére triviális észrevétel, hogy a legtöbbet idézett, legtöbbek által olvasott, legismertebb magyar irodalmi mű Arany *Hamletje.* Arany *Hamletje* az a magyar költészetnek, ami az Az *elveszett Paradicsom* az angolnak vagy talán *a Faust* (vagy Hölderlin?) a németnek, Racine tragédiái a franciának.

A Hamlet tehát a magyar költészet középpontja - nem *a Tragédia,* nem *a Buda halála,* nem is az *Új versek.* Magyar költészeten bátran érthetünk akár lírát, mindenesetre költészetet a szó modern, szűkebb értelmében. A modern magyar költészet középpontja az a mű, amelyre a magyar költészet legtöbbet, legtermészetesebben vonatkoztatja magát, amely a legtöbbször visszacseng soraiból. Nem minden verséből, de nagyszabású, nagyigényű, azaz kanonikus igényű költészetéből - legalábbis manapság. A legújabb (vagy újabb?) magyar költészet megteremtésével egy időben sokat vádolt *Töredék* Hamletnek kínálkozó, de nehéz példája vagy a viszonyt, a leszármazást, a problémát explicitebben tematizáló Baka- vagy Géher-ciklusok helyett vegyük Petri *Amíg lehet* című - adekvát módon feketében színre lépő - legutóbbi kötetét. A címeket először: *The rest is silence,* mind-járt a második oldalon, hogy aztán a kötet továbbmenjen, mint a kissé patetikusan fogalmazó herceg halála után maga a darab is: azonnal dobszóval, majd üdvlövéssel. Pár lappal odébb Fortinbras sorait magára véve szólal meg az így hamletivé váló költői hang: *Nagy király lettem volna* - és ahogy a tragédia, úgy a vers is lövésekkel zárul: „Lőjetek sort!" Ez a lövés visszhangzik aztán megint csak pár lappal később, mintegy fordítva, az eredetet hátravetve, a Hamburger Mihálynak ajánlott feljegyzés végén: „Fortinbras: El vele! *(Mosolyog, pezsgőt kínál)* Lőjetek sort!" (Fortinbras, aki kelet-európai ésszel nézve a dolgot mintha megkönnyebbülne, hogy csak üdvlövés és nem kivégzés az, ami után trónra száll - vagy tényleg?) Aztán *Kizökkent az idő - előhang egy folytatásos versregényhez* - bár nem az idő zökkent ki, mint a végén ismét kiderül, hanem mi belőle, ahogy *a Feljegyzés is* megelőlegezi: „Nem az idő zökkent ki. / Mi múltuk idejünket."

Okai ennek a mindenütt előjövő *Hamlet*-rezonanciának pedig rengetegek. Gondolhatnánk először is, hogy a vers. A modern magyar jambikus vers Arany *Hamletjében* igazolja a nagyszabású, bölcseleti igényű (bármit jelentsen is ez a szókapcsolat, mindenesetre komoly) költészet médiumaként való alkalmasságát. De ez talán mégsem elég - és különben is ott van az öregedő Vörösmarty szintén Shakespeare-en nevelt verselése.

A Hamlet című színdarab szerkezete talán jobb kapaszkodó lehet. Elég végignézni a klasszikus Hamlet-kritika legismertebb darabjain (Wilhelm Meistertől Coleridge-en és Hazlitten át meddig is?), hogy feltűnjön a *Hamlet* alapvető sajátossága más, tisztességes színdarabokhoz képest. *A Hamlet* ugyanis nem drámaként működik, hanem azonosulási mintaként: akár a kritikus véli úgy, mint Coleridge, hogy van benne valami - többnyire nem is kevés - Hamletből, akár a szigorúbbnak tűnő irodalomtörténész találja Hamletet Shakespeare-rel azonosnak, mint Taine Hippolit Adolf teszi (Csiky Gergely drámai fordításában: „Hamlet maga Shakespeare"), *a Hamlet* voltaképp Hamlet, no és vele eggyé vált olvasója. Komoly és kitűnő olvasatok születtek és születnek a műről úgy, hogy Hamlet kijelentéseit a darabbeli világ állapotára nézvést mindvégig problémátlannak, profetikusan igaznak találták - képzeljük el ugyanezt Othello vagy épp Falstaff esetében'

A Hamletet eleve úgy értjük, ahogy Hamlet érteti velünk - a drága herceg, akinek még utolsó, zengzetes szavai is elhibázottak. „Aztán a csend" - igyekszik pontot tenni életével együtt az előadás végére is, ám ekkor: „Miért közeledik a dobszó?" és legvégül: „Menj, vezényelj sortüzet" - cáfolnak rá hangosan az életben maradottak. Mégis úgy tűnik, hogy hiszünk Hamletnek. Annyira, hogy a talán leggyakrabban kihúzott szereplő épp az a Fortinbras, aki harci zajjal tesz keresztbe ennek a zárlatnak: nehogy Hamlet-élményünket megzavarja. Hamlet végigbeszéli a darabot, és minden más szereplőt a maga perspektívájába igyekszik vonni. Végtelen monológjaival tesz róla, nehogy kikerüljünk delejes vonzásából, nehogy felfüggesszük a vele való azonosulást, nehogy mi, a közönsége kiessünk az ő szerepéből.

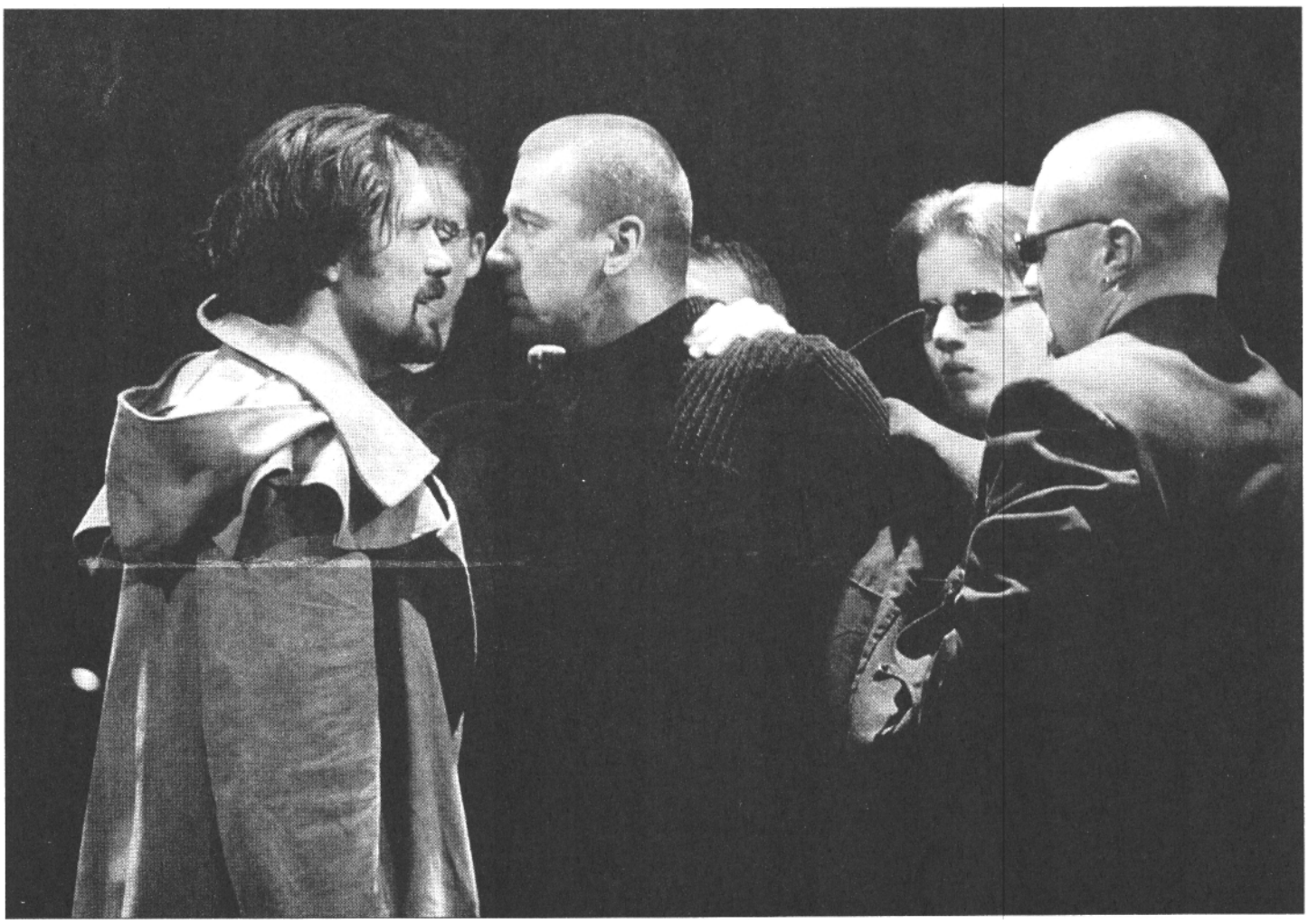
Mintha ez az elejétől végéig tartó azonosulás mégsem a drámaértés alapmintája lenne, különösen nem a XX. században. Sokkal

inkább, mondjuk, a líráé. Leginkább a líra lenne az a dolog, amit úgy olvasunk, mintha a saját hangunkat hallanánk - ez az a műnem, amely szokásaink szerint akkor működik, ha saját hangunkon szólal meg, ha mi szólaltatjuk meg önmagunknak. Ha a vers olvasása a magunkhoz való beszéd médiuma lesz. Ami nem jelent egyetértést - ahogy magunkkal sem tudunk mindenben egyetérteni. Igy beszélünk magunkhoz, magunkban *a Hamlet*-tel. Es a királyfi olyan intenzíven artikulálja számunkra az egész művet, hogy még a többi szereplő szavait is így kezdjük olvasni - polifon, mégis egyetlen fonásból felhangzó, vagy megfordítva, sok forrásból szóló, még-is egyetlen hangként. Nagyszabású költeményként, hosszú versként. Mintha, mondjuk, Browningot olvasnánk.

Miről beszélünk magunkban, amikor a *Hamletet* olvassuk? Hamlet első ismert megszólalása a gyász pillanatában, a gyász hangján történt. A Magyar Hírmondó 1793. évi 48. számában, december 13-án megjelent tudósítás szerint: „Vasárnap múla egy hete, hogy néhai Gróf ***Bethlen Sándor*** ő Nagyságának utólsó földi tisztessége tartata itten, melyet igen számos gyülekezet pompásított. Prédikállott felette, nagy tiszteletű 's érdemű ***Szathmári Pap Mihály*** Ur, ámbár ezen Urnak magának is egyenlő bánatja vólt ugyan ekkor, a' Mélt. szomorú Felekkel: mert kedves Feleségétől tsak kevéssel az elött fosztottameg a' halál. Nem nyittatott meg a Theátrom is a'gyászos napon, hanem elötte való estve ama' híres *Hamlet* nevü szomorú játék jádzodtatott." (846)[4] Az első ismert hazai *Hamlet*-előadás talán nem csak véletlenül esett a gyászszertartás előestéjére - a hír megszövegezése mindenesetre megengedi, hogy feltegyük: a szomorújáték színrevitelének a gyász szolgált alkalmául. ***Ein aristokratisches Trauerspiel:*** gyászjáték. Egy évtizeddel később a legnagyobb magyar költő mond gyászbeszédet - a nyomtatásban megjelent változat címének tanúsága szerint - „néhai M. Kohányi Kacsándi Terézia asszony, Cs. K. Aranykulcsos Kisrhédei Rhédei Lajos házastársának eltemettetésekor Nagyváradon 1804. április 15-én." „Lenni? Vagy nem lenni? - kérdések kérdése. / Mellynek nehéz, kétes, szép a megfejtése" - kezdődik Csokonai Vitéz Mihály A ***lélek halhatatlansága*** cím alatt közismertté vált halotti verseinek első szakasza, a „Rémítő s Viditó kétségek." Hogy a hamleti kérdés és a költői alany szétválaszthatatlansága biztos legyen, arról a hátramaradott barát, Fazekas Mihály Csokonai halálára írott verse gondoskodik: „Él-e a síron túl, vagy nem, az emberi lélek? / Ezt a kérdések kérdését a mi Vitéziünk / Fejtegeté..."

A következő irodalmi változat - Vajda Péter kitűnő színpadi fordítása sosem jelent meg nyomtatásban - már az Aranyé. Géher István 1996-os esszéjében érdekes alternatíváját kínálja az 1867-ben megjelent *Hamlet a* kiegyezés politikai keretei között történő allegorikus olvasásának - egy olyan olvasatnak, amely tudomásom szerint sosem lett ténylegesen végigvive: Géher szerint Arany fordítása 1865-ben meghalt lánya fölötti gyász.

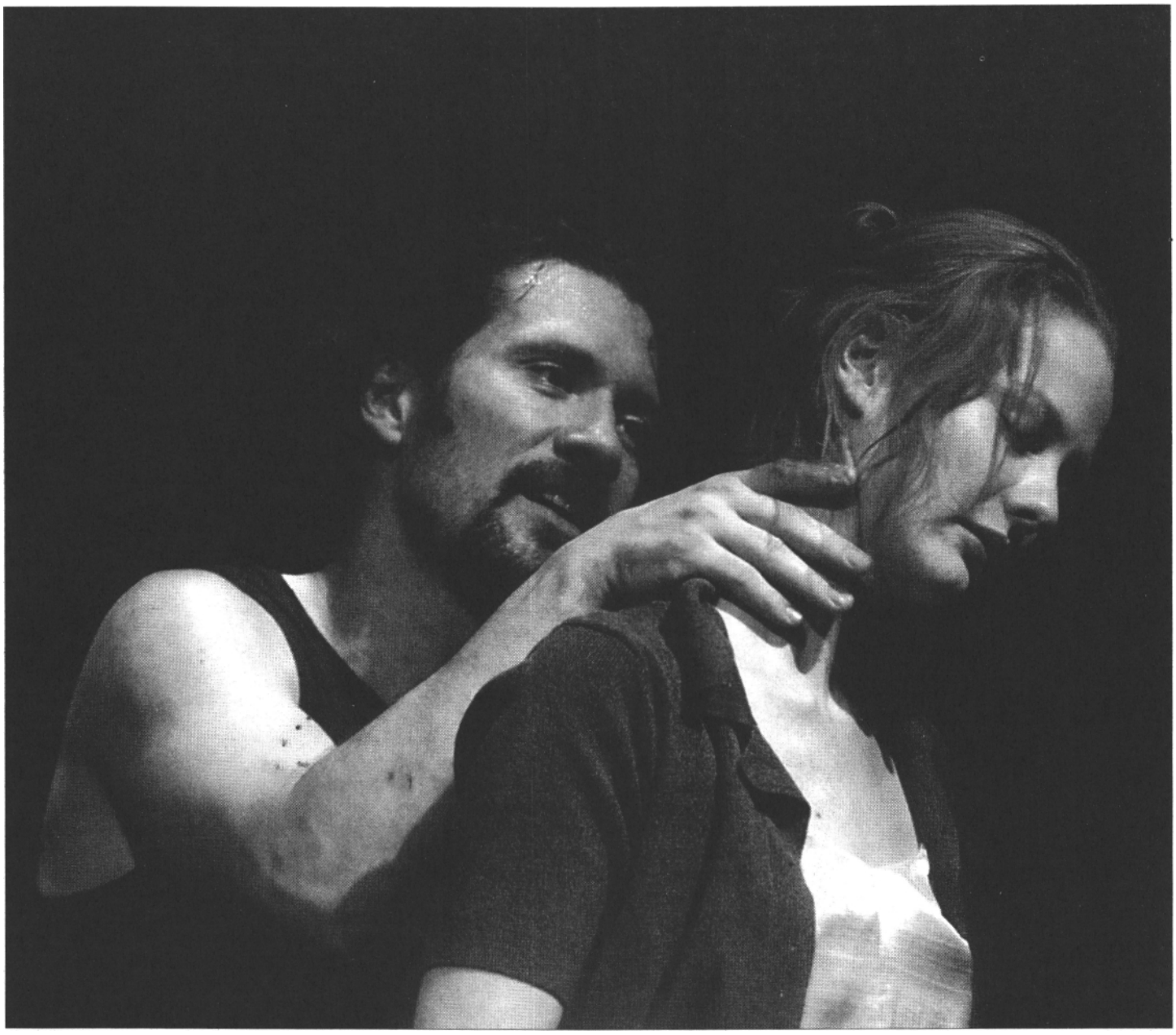
De annak bizonygatására, hogy *a Hamlet a* gyász színtere lehet, talán nincs is szükség tovább zongoráznunk *a Hamlet* magyar irodalom- és fordítástörténetén: hiszen az Odipusz-komplexushoz hasonlóan a gyászmunka értelmezését is a Hamletből kiindulva végezte el századunk elején a bécsi Freud tanár.[5] Az ő számára a darab annyira egyértelműen a halállal való foglalkozás alapszövegévé (is) vált, hogy halálos ágyán csak annyit mondott egyetlen és az őt meglátogató Ernest Jones számára félreérthetetlen kézmozdulattal: „A többi néma csend"[6]. Ha *a Hamlet* lírai megnyilatkozás, akkor elsősorban a gyászoló és gyászában halálra váló ember beszéde - ha nem alkalmi versként szól vele a gyászoló felekhez, akkor mindenkori gyászában a maga haláláról beszél vele önmagának. A modern magyar költészeti kánont átrajzoló irodalomtudósnak az e kánon súlypontjaira alkotott szavaival élve *a Hamlet a* „létértelmező", „önmegszólító" versek prototípusa.



Mihályfi Balázs (Hamlet) és Bakota Árpád (Laertes)

A mindig jelen lévő politikai jelentőség - Kazinczyék és Aranyék mellett - természetesen Nádasdy generációja esetében is kulcsfontosságú a mű jelentőségének megértéséhez. Talán az új darabnál, Nádasdy fordításánál is az marad. De most mégsem erről szeretnék írni - Fodor Géza hatalmas tanulmánya és Kis: János ezt továbbgondoló írása után nem ismerészkednék Nádasdy szövegét politikája irányából nézni. Abban sem vagyok biztos, hogy - generáció ide vagy oda -

SHAKESPEARE - MAGYARUL - MA



Mihályfi Balázs és Mészáros Sára (Ophelia) (Máthé András felvételei)

ez a fordítás ezt a politikát, a nyilvános szerepet vállaló kritikai értelmiség tragikus önértelmezését folytatja. Ha politikáról, akkor a személyiség politikájáról, alakításáról szólhatna a fordítás egy olvasata. Arról, hogy hogyan problematizálja *a Hamletet* mondó, a Hamlettel magának beszélő személyiséget az új magyar drámai szövegre nehezedő kettős nyomás, egyfelől az angol versbeszédnek és Arany veretes bölcseleti lírájának kettős kísértete, másfelől a játék, a mai közönség nyelvén szóló flott színpadi beszéd igénye.

Arany *Hamletjét* mai füllel hallva-olvasva alig áll el egymástól a monológok nyelve a szándékuk szerint pergő, helyenként az obszcenitásig köznyelvi párbeszédekétől. Igaz, a sírások beszélgetését nem kevernénk össze feltétlenül Hamlet magánbeszédeivel, de a feszített, archaikusan csengő versbeszéd mégis erősen homogenizálja a szöveg számunkra is fogható regisztereit. Nádasdy fordításának olvasása viszont épp az ezek közötti feszültségekre hívja fel a figyelmet. A *Hamlet, dán herceg tragédiája* és *a Hamlet, dán királyfi* összevetésére épp azért nem igazán alkalmas a „To be or not to be" kezdetű, előszeretettel „nagynak" titulált monológ magyar fordításainak 1999 nyarán a 2000-ben megjelent összeállítása, mert e két fordítás egyebek között a monológoknak a darab többi részével való viszonya tekintetében különbözik egymástól. Nádasdy monológjai megőrzik a komplex szintaxisú, a köznyelvtől elemelt reflexív hangütést, ám ezzel néha mintha sajátos zárványokat képeznének a könnyeden modernizált, stilárisan lefokozott jelenetek közegében, eltávolítva azoktól a bölcseleti líra versbeszédét. A magához és közönségéhez szóló Hamlet Arany és a tragikus-modern királyfi örököse, akinek idegensége saját nyilvános szerepeitől a nyelvhasználatban is megragadható. Ez a herceg nem képes delejes hatása alá vonni az egész előadást, inkább magánbeszédeit értelmezik az őket körülvevő jelenetek tudatos regiszterváltás eredményeiként: mintha olvasná saját szavait. Az az olvasói ötlet, hogy a szállóigékké vált fordulatokat az olvasott és olvasó herceg Aranytól idézze, talán kevésbé frivol, mint első látszatra tűnik, és a fordítás logikájával is összhangban lenne, ha kiterjesztenénk az összes monológ teljes szövegére - hiszen úgyis csak úgy hangozhat, mintha olvasná. A kilencvenes években Pesten élő Hamlet líraolvasóként tud hétköznapi énjével egy másikat szembeszegezni. Am Hamlet nyelvi szerepekre bomlása ilyenformán mégsem valósul meg: a fordítás egészének nyelvezetét biztosan jellemzi a kétféle fogalmazás feszültsége, a hétköznapi szóhasználat és a választékos költőiség kettőssége, de ezek mind-untalan átjárják és fogva tartják egymást.'

Ez a kettősség nemcsak Nádasdy fordításának, de saját költészetének is jellemzője. Választékos és köznyelvi egyszerre, a laza szóhasználatot néha a mondatszerkezet, néha a kontextus lebegteti meg, máskor meg fordítva. Amit olvasunk, azt majdnem mondhatnánk így is egymás között, de mindig van a fogalmazásnak valamiféle, a komoly helyen, a versben megszólalás által kikényszerített keresettsége, óvatos tanultsága. Mindig úgy hangzik, mintha a mondatok egy saját magukon túl lévő másikhoz tartanák magukat. Mintha a mondatok más, nem olvasható mondatok szerkezetét követnék, amelyek keresetlen természetességgel laknak versekre hagyott, feszes formáikban, egy másik szöveg amputáció utáni fantomfájdalmával. Ami a verseknek persze nem baja, hanem inkább

tól való távolsága nem a megszólalásnak a saját nyelvet illető ironikus reflexiójából ered, hanem egy másik, talán teljesebb zengésű eredetitől való leküzdhetetlen távolság érzetéből, ami melankolikus, fátyolszerű árnyékként vetül az egyedül hozzáférhető szövegre. Ha ez irónia utáni költészet, ahogy a Nádasdyéról Margócsy István 1986-os kritikája óta mondják, akkor ezt az iróniát - amely egyszerűen szólva a nyelvnek a dolgok kimondására való képességét illető kételyből ered - az afölötti aggodalom érzete váltja fel, hogy sikerülhet-e a dolgokat, azaz most már azt, amit mondunk, úgy mondani, ahogy azt feltűnés nélkül, rendesen szokták mások, máshol, bárhol. Nem a kimondott világtól, hanem a kimondás világától, egy másik nyelvtől, egy másik beszédtől való elválasztottsággal operáló költészet ez, amely a dolgokra mindig visszanéz, és azt kérdezi: hogyan kellett volna ezt mondani, miközben világos, hogy most sem sikerülhet úgy mondani, ahogy kell. Versek is szólnak erről, és ez a tapasztalat óhatatlanul a nyelvvel való küzdelem alakját ölti bennük - nem a nem értés, hanem a másik nyelven való elmondhatóság kínját. Hogy lesz az emberből Marat/Sade, vagy hogyan kell úgy nézni, hogy alig látsszék, „hogy tüllből van az erdő". A történetek maguk is többnyire e körül forognak: hogy lehet valamit természetesen csinálni, úgy, hogy ne látsszék, hogy azon igyekszünk, hogy természetes legyen? Nem lebukni lenne jó. Mi len-ne az a sima, hétköznapi póz, amit most akkor szépen felvegyünk? Es sikerül-e? Fara-muci helyzetek: megpróbáljuk megírni, hogy volt farkaskutyánk - egy chien-loup? vagy loup-chien? Vagy ahogy az ember idegen nyelven vall szerelmet. Vagy ahogy az anya-nyelvén elmagyaráz egy idegen nyelven hallott viccet. Ahogy beismeri, hogy „persze papnak léhalelkű volnék, angolnak kopt, görögnek francia". Ez a közötte-, máshol-mintahol-kellene-lét az, ami a Kun Árpád által idézőjelben „választékosságnak" nevezett irályhoz vezet, és ami e verseket számára olyan nyilvánvalóan urbánussá teszi. De a város nem Caesar és Catullus Rómája, ha-nem az az Alexandria, amelyet E. M. Forster rajzol fel Kavafisz versvilága mögé: egy város, amelynek összetéveszthetetlenségét nemcsak rettenetes zűrzavara és kereskedelme, hanem egy másik, már nem létező várossal való földrajzi egybeesése adja, meg az, hogy mostani lakói mégsem az egykor ott élő görögök leszármazottai, hiszen a tenger északi partjáról telepedtek ide, és nem ugyanazt a nyelvet beszélik, de nem is egy másikat.

„Szép, kerek világa miatt tűnik Nádasdy Ádám üdítően ódivatú költőnek; néha mintha tényleg fordításokat olvasnánk."" Csak épp úgy szép, kerek és üdítő, mint egy fordítás: majdnem. De olyan fordítás, amelyen nem üt át direkt az eredeti, nincs olyan nyelv, amelynek a szintaxisa világosan átlátszana rajta: nem olyan, mint, mondjuk, Márton László Jakob Wunschwitz-regénye, amely úgy olvastatja magát, mintha lenne egy szép régi német eredeti, hosszú körmondatokkal, melyeknek ezek a mondatok a fordításai. Es nem is utazik abban, hogy fordítás, mint Kovács András Ferenc eredeti nélküli fordítás-ciklusai, amelyek a szöveg fordításszerű ki-szerelése ellenére egy picit sem hangzanak fordításnak. Nádasdy költészete eredetijét el-

vesztett beszéd, amely - mint a fordítás már mindig is - valami mást él túl, valami más után következik és néz vissza. Választékossága a fordítás eleve vesztes helyzetéből fakad, az elválasztottságból, a veszteségből. „A fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utó-életéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát" - mondja a Benjamin utóéletén munkálkodó, a „Nachleben" szó értelmén elmélkedő Paul de Man.10 „Váratlanul, későn tör rám a gyász, / és nem a halottakért" - mondja a versíró Nádasdy.

Kavafisz az a valóban nagy költő, akit a művelt olvasó szinte biztosan csak fordításban ismer. A modernitás hozzá hasonló súlyúnak tűnő óriásai - mondjuk, Baudelaire, Eliot, Rilke - esetében a fordítás olyan szükséges rossz, amit aztán az eredeti mellé téve nézegetünk: Kavafisz azonban szinte mindig csak fordításban létezik, és ha nagyon kíváncsiak leszünk, valószínűleg akkor is csak angol, francia vagy olasz fordításokat tehetünk Vas Istváné és Somlyó Györgyé mellé. Olyan költő, akinek még hatása is - például Auden esetében - fordításokon keresztül működik, de nem úgy, mint a Károli-bibliáé, Babits *Dantéjáé* vagy Arany *Hamletjéé,* ahol maga a fordítás vált szókapcsolataiban is, szövegszerűen idézhetővé: mindig az eredeti szöveg helyett, egy másik, ott nem levő szövegre utalva olvassuk. Az eredeti hiánya az olvasás alapélménye, ami különösen kényelmetlen egy olyan felfogás számára, amely a költészetet egyet-len nyelvben érti otthonosnak. Kavafisz fordított költő, és ez az élmény különös módon működik együtt a hiány és a helyreállíthatatIan felidézésével, az elvesztés pillanataival foglalatoskodó történeti és szerelmi verseivel.

Kavafisz maga is próbálkozott fordítással: még érett költői pályájának kezdete, 1896 előtt belefogott *a Szeget szeggel* átültetésébe. Józserével egyetlen nem hellén, illetve hellenisztikus témájú verse pedig Claudiusról, a félreértett, Fortinbrasnak és Horatiónak köszönhetően, rossz emlékű, szerencsétlen királyról szól, akinek igazsága már nem nyerhető vissza." Nem is fordított többé Shakespeare-t Kavafisz.

Nádasdy affinitása és rokonsága Kavafisszal lehet, hogy ki nem mondott, de azért valahol mégiscsak kiszámítható közhely. A *Hamlet* viszont egy olyan pont, ahonnan az eltérés lesz láthatóvá. A befejezett fordítás nem szólhat Claudius védelmében, nem teheti meg azt, amit Stephen Spender szerint Kavafisz csinál a történelemmel, amikor lebontja róla a következmények ismeretét és a pillanatot esztétikai, a későbbi moráltól megtisztított gesztusként nézi, mindig azzal a tudattal, hogy aztán persze jön a múlt. A klasszikus értelemben vett fordítás - és Nádasdyé ilyen - Fortinbras és Horatio mellé szegődik, nem kezd egy másik történetbe, ahogy Stoppard sikerdarabja, hanem a meglevőt akarja megint. Az olvashatatlanná váltat úgy megújítani, hogy ez a mostani megszólalás mégis azt az olvashatatlant mondja. Ahogy Horatióét, úgy a fordító mondanivalóját sem saját szavai képezik: „Erről is lesz mondanivalóm, / annak ajkáról, akinek szavát / sokan fogják követni." De ha elmondja, azzal megnyilatkozása autenticitását megszüntetve, egy lesz azok közül, akik amaz ajkak szavát követik. Paradox módon: minél hűbben veszi mondanivalóját Horatio az elhunyt ajkáról, ő maga és az általa tolmácsolt szavak annál jobban beleolvadnak a követők sokaságába. „Meghalok, Horatio. / Az erős méreg maga alá gyűr. / Már nem tudom meg, mi hír Angliából, / de azt jóslom: a választott király / Fortinbras lesz. Őrá adom szavam. / Mondd el neki a körülményeket, / és hogy mi indított - Aztán a csend." Hamlet Fortinbrasra adott szavát a legjobbra és a leghívebbre, Horatióra bízza ugyan - de ezzel el is fogják veszíteni mindketten.

Horatio megpróbálja híven teljesíteni feladatát, és megkéri az érkező Fortinbrast: „adjon utasítást, / hogy a halottakat egy emelvényen / közszemlére tegyék; s hadd mondjam el / a tanácstalan külvilág előtt, / hogy mind-ez hogy esett". Horatio egyetlen beavatott-ként el szeretné mondani Hamlet történetét: egy olyan történetet, amelyet azonban ő maga is csak Hamlet ajkáról ismer, hisz legfontosabb mozzanatainak nem volt tanúja, neki magának is csak Hamlet adott szava, az ő ajkainak tanúságtétele áll rendelkezésére, csak azokat követheti, a tőle telhető hűséggel. A darab végére érve, mikor történetmesélése esedékes lenne, mi persze már nem hallgat-hatjuk meg mondanivalóját, hisz az efféle szemtanú-beszámoló műfajának alapvető sajátossága, hogy mindig a színfalak mögött hangzik el: így van ez az *Ahogy tetszikben* éppúgy, mint A *viharban*. Ezúttal azonban talán az is megkérdőjeleződik, vajon elhangoz-hat-e egyáltalán? Fortinbrasnak már első kérdése sem úgy hangzik, mint akit a szavak különösebben érdekelnének: „Hol az a látvány?" -lép színre katonái élén. Aztán - miután gyorsan felmérte a helyzetet - Hamlet rá adott szavát egyszerűen érdektelenné téve inkább régről származó jogára hivatkozva jelenti be trónigényét. Es hogy a más ajkáról származó mondanivalóját emlegető Horatio félre ne érthesse a helyzetet, gyorsan le is vezényli a hullákat a színpadról: „Vigyék a holtakat. Ennyi tetem / a csatatérre illik, ide nem". Biztos, hogy nem a csatatérre viszik őket, ahova illenének - az illetlen közszemlére tételről valószínűleg szó sem lehet. Félreteszik a testeket és velük Hamlet ajkát, azt az ajkat is, ahonnan Horatio mondanivalója eredne. Marad hát Horatio a rábízott szavakkal.

Horatio, aki elválás helyett Hamletet egy *all'antica* bürökhörpintéssel akarta a halálba követni, most a lehetetlenre kényszerül: arra, hogy hűen követve az eltüntetett ajkak szavait, Hamlet történetének egyetlen forrásává váljék. A darab végén egyedül az ő szavaiból, a Hamlethez való hűség lehetőségétől Hamlet saját kérése által („Ha engem valaha szívből szerettél, / halaszd el még a megboldogulást, / Kínlódj e nyers világban, hogy tanúskodj: / ki voltam én") már előre megfosztott barát szavaiból, ezekből az eredetüktől megfosztott, mellőzött szavakból lehetne megtudni, mi történt Hamlettel. A *Hamlet* nézői Horatio darabját nézik: a gyászolónak a gyászolóról szóló történetét. Kavafisz Claudius-változata még a felidézés elfojtott lehetőségében bízik, abban, hogy Hamlet és Claudius meg a többiek története legalább el-képzelhető mint a múltba merült tény, potenciális régészeti lelet, amelyet esetleg sosem lel meg senki. A fordító számára ez a közve-

títéstől megtisztított igazság, ami pont úgy hangozhatna el, ahogy volt, még vágyként is értelmetlen. A vágy titokzatos tárgya itt a történet, ahogy elhangzott - nem a dolgok, hanem a szavak, azokat kellene nyelvüktől elválasztva újramondani. Egyszerre úgy, ahogy itt és most mondanám, de ugyanakkor pontosan úgy is, ahogy ott van, azokon az ajkakon.

Ahogy Hamlet kiráncigálja Horatio kezéből a poharat, az éppen azon a bizonyos választékon helyezkedik el, a kétféle szöveg között: „Ha férfi vagy, / ideadod" - kezdi, kicsit furcsán kényszeredett pátosszal. Horatio ezt megelőző szavaira pillantva persze kiderül, maximum gúnyról lehet szó, nem pátoszról, hiszen a „ha férfi vagy" „A lelkem inkább római, mint dán. / Van még az italból" rettentő pózára válaszol. Horatio azonban nem ért a szóból, ezért Hamlet folyatja: „Ereszd már el, nem érted?!" - rendesen, magyarul, ahogy szoktuk mondani. „Horatio, folt lesz a nevemen, / ha minden így marad, ilyen titokban! / Ha engem valaha szívből szerettél, / halaszd el még a megboldogulást, / kínlódj e nyers világban, hogy tanúskodj: / ki voltam én." Halaszd el még a megboldogulást. Absent thee from felicity a while. Hamlet olyasmit mond, ami egyszerűen nincs és nem is lehet ma magyarul. Azt például mondhatná: „Ne kapkodd még el azt a meghalást". De hol akkor az absent thee meg a felicity? Úgyhogy marad a halasztás és a megboldogulás. Ham-let egy pillanatra kinéz a szövegből: Horatio nem érti ugyan, de hátha majd megértik azok, **akiknek** egyszer elmeséli, hogy micsoda őrület ez az egész. Kinek beszélek én itt? Ki érti ezt? Ki voltam, ki vagyok? Ezekkel így kell beszélni, ilyen nyelven, ebben a szellemjárta régi darabban, mert itt vagyok, mégse ott, sosem a helyemen, hanem a kettő között. Budapest és

A Szentivánéji álom után Nádasdy nem írt több oberonos verset. Mi nem lesz *a Hamlet* után?

LÁBJEGYZETEK

Ez alól Petri *Moliére-je* a nyilvánvaló kivétel, mint ahogy Shakespeare-ügyben is az ő *Othellója* lehetett volna az.

2 Azaz a fordításnak az a része, és ez nagyon fontos meg érdekes is, amelyet leggyakrabban, sőt szinte egyedül, szoktak reprodukálni különféle válogatott művekben és szöveggyűjteményekben.

Egy kitérő: az igazságosztó herceg tudhatja-e, hogy igaza van? A Szellem rajta kívül senki számára nem tűnik megbízható informátornak. O mégis hisz neki. A debreceni előadásban a Szellem egyenesen belső hangként jelenik meg - de más tettét illetőleg mégis mi-csoda bizonyosság az önmagunkból merített? A biztonság kedvéért azért Hamlet színre vitet a vándortársulattal egy darabot, és a király ennek láttán bekövetkező dührohamát önleleplezésként értelmezi. Ami akár meggyőző is lehetne, ha az Egérfogóban szereplő király gyilkosa nem épp az unokaöccse lenne, amint azt Claudius unokaöccse siet hangsúlyozni. Az amúgy is fenyegetően viselkedő fiatalember rendezését milyen nagybácsi ne találná sértőnek? A közönség persze rögtön ezután megtudja az imára képtelen Claudius monológjából, hogy valóban ő tette el láb alól az öreget - de ezt Hamlet nem hallja. Hamlet úgy áll bosszút, hogy nincs bizonyítéka, csak hite. Árulkodó, hogy ez milyen ritkán zavar bárkit.

A hírre Enyedi Sándor hívta fel a figyelmet a SZÍNHÁZ 1978. januári számában, 45-46. *A „Trauer und Melancholie"* szövegében egyetlen explicit *Hamlet-hivatkozás* van mindössze (Sigmund Freud: Gesammelte Werke Bd. X. Imago. London. 1946. 428-446. Idézet a 432. oldalon) - de ez az egy idézet, főleg mivel az egész szövegben a Hamleté az egyetlen konkrét eset, amelyre Freud hivatkozik, mintegy igazolja az embernek a szöveg olvastán kialakuló azon érzését, hogy voltaképp egy újabb Hamlet-interpretációt, pontosabban Hamlet személyiségének egy újabb interpretációját tartja a kezében.

6 Ernest Jones: *Sigmund Freud élete és munkássága.* Ford.: Félix Pál. Európa, Bp., 1983. 658. Ez már-már közhelyesen igaz Shakespeare angol nyelvű drámáira: de itt most a magyar Shakespeare-darabokról van szó.

8 Nádasdy Ádám: Komolyabb versek. In: Margócsy: *„Nagyon komoly játékok".* Tanulmányok, kritikák. Pesti Szalon, Bp., 1996. 105-109.

9 Kun Árpád: *Találtam egy római verseskönyvet.* Holmi, 1992. 1888-1891.

10 Paul de Man: *Walter Benjamin „ A műfordító feladata című írásáról"* . (Király Edit fordítása.) In: *Átváltozások 2.* 1994. 65-80. Milyen érdekes analógia van a fénykép André Bazin által leírt ontológiája, a múmiaeffektus, illetve Barthesnál a halál és a fénykép kapcsolatáról, a tárgyát megörökítő és halottá tevő, mert ontológiailag tárgyában gyökerező jellegéről tett megjegyzései, másrészt az eredetit folytató, halottá tevő, mert sajátos módon arra támaszkodó fordítás logikája között.

" Az 1899-es vers tudtommal nincs meg magyarul. Én Edmund Keeley és Philip Sherrard fordításában ismerem: C. P. Cavafy: *Collected Poems.* Transl. E. K. and P. S. Ed. by George Savidis. Chatto and Windus, London, 1990. (A Hogarth Pressnél 1984-ben megjelent kiadás javított változata.) A Shakespeare-fordításról és a többi, elveszett Shakespeare-versről ld. *a „King Claudius"* - hoz fűzött jegyzeteket 189.

FORGÁCH ANDRÁS:

VIHARIEL

TANDORI ÉS SHAKESPEARE

A kérdés nyilvánvalóan így szól: ha már van *A* viharnak három fordítása, miért kell egy negyedik? Babits Mihály fordítása minden szépsége mellett mára nyilvánvalóan ódonná lett, mondhatni, elavult, bár minél többet forgatja az ember, annál megbocsáthatóbb a költői teljesítményt tekintve a lapokat belepő könnyű por és a sorokból áradó ódon zamat. Ez a fordítás másként öregedett meg, mint Arany *Hamletje*, mert annyira nem járatódott be soha: igéi nincsenek úgy jelen a köztudatban. Babits tehát a ma színháza számára inkább archaikus lelet, nyelvi világa nehézkes, nem mindig színpadszerű, ám az utána következő fordítók tisztes, legyőzendő ellenfelet kapnak benne, megoldásaik gyakran a babitsi megoldások egyenes tagadásai, átvételeik rendre tetten érhetők. Babits után ugyan-is nagy filológiai lettek két másik gyakorlott Shakespeare-fordító - Mészöly Dezső és Eörsi István - tollából. A Katona József Színház azonban - a Zsámbéki Gábor rendezte előadás számára - új fordítást rendelt.

Vajon mit tud Tandori, amit az elődök nem tudnak? Van-e a négy fordítás között olyan, amelyiket a többinél autentikusabbnak nevezhetünk, vagy csupán annyit állíthatunk, hogy az egyes fordítások Shakespeare művének más-más arculatát mutatják föl, más-más előadásra teszik alkalmassá a szöveget? Ez utóbbi kérdés-be rejtett állítás biztosan igaz: mind Babits, mind Mészöly, mind Eörsi szövege alapján elképzelhetők érdekes előadások. Am Tandori fordítása - és ez itt legfontosabb tézisünk - *mindhárom* korábbi fordításnál radikálisabban közelíti meg A *vihar* alapproblematikáját, mond-hatni, a annak ellenére, hogy még volna vele tennivaló (ha be kívánna kerülni az úgynevezett kanonizált fordítások közé - mert akárki akármit mond, mindig létrejön bizonyos rangsor a Shakespeare-fordítások között, azok nem egyszerűen *sokfélék*, hanem vannak köztük *sokfélébbek).* Előzetesen annyit nyugodtan kijelenthetünk, hogy Tandori A vihar-fordítása a többiekéhez képest kétségtelenül az egyetemesebb értékű munkák közé emelődik, mind nyelvi teljesítményét, mind A vihar-problematika megjelenítését tekintve. Tandorinak hatalmas érdemei vannak abban, hogy a köznapi beszédet és a nagy költészetet képes összehangolni a mű filozófiai mélységeinek ábrázolásával (egy fordítás bizonyos szempontból tényleg *ábrázolja* az eredeti művet, portrét ad róla) - annak ellenére, hogy időnként a köznapi a költészet, a filozófiai viszont a



*Alonzo **és** udvartartása a Katona József Színház előadásában (a cikk többi képe is e produkcióból való)*

mondhatóság rovására érvényesül nála.

De vágjunk a közepébe. (Az egyes fordításokból vett idézetek végén a fordítók monogramja jelzi majd, kivel van dolgunk: TD, BM, MD és EI.)

Hogy A *vihar* egyik legfontosabb belső metaforája maga a színház, azzal még nem mondtunk sokat: hiszen a darab eleji vad vihar maga is csak színház, igaz, olyasféle, melyet egy illuzionista varázsol a szereplők köré, no és az Epilógust a leghivatottabb filológusok is a tetszeni vágyó színész tapsra felszólító monológjaként elemzik, és hát Ariel (Prospero rendezésében) hol mint hableány, hol mint játékmester, hol mint Hárpia lép fel, és amikor a rendező megdicséri, nos, azok a szavak egy mai főpróbahéten is elhangozhatnának valamelyik színházi klubban:

Jól adtad, Ariel, a hárpiát!
Volt benne báj is - és parancsomat
Betartottad egy szóig, hát ez a Beszéd.
(Es csekélyebb szolgáim is Jól
figyeltek, pompásan szerepeltek.) Így
kell azt. Bűvöletem működik...'

(111/3 - TD)

De mielőtt még a három másik fordító munkáját is megszemlélnénk, és összehasonlítanánk a fentiekkel, a színházi metafora egy másik, filozofikusabb nyúlványát is meg kell itt említenünk, nevezetesen szerep és szerep-lő vagy kép és valóság, szó és valóság viszonyát, amelyet Shakespeare annyi oldalról közelít meg ebben a kései művében, afféle rendszertelen rendszerét adva érett világképének. (Itt említem meg, hogy Frank Kermode, az Arden-kiadás szerkesztője és Kállay Géza, akitől megkaptam eddig csak részletekben publikált, A *„leképezés logikája*" és A *„látás páraváza"* című A vihar-tanulmányát, jelentősen segítettek a végiggondolásban.) *A viharban* ugyanis - ugyanúgy, mint a *Hamletban - mindenről* van szó, csak épp a sűrítettség sokkal magasabb fokán: visszapillantó utalásként szinte az egész Shakespeare-oeuvre megjelenik benne. Műfaja pásztori tragikomédia, ami mindent elvisel, szüzsége mese, útirajz, zenés bohózat, intrika, esszé, maszkabál, afféle nagy vegyesfelvágott az alkalmazott költői formákat is tekintve: soha ilyen szabadon jambusszal és egyebekkel nem bánt a költő. Laza ecsetvonásokkal, mint egy Rembrandt, mintegy mellékesen dobálózik irtózatos terhekkel, aljassággal, valószerűtlenséggel, szépséggel: afféle alkimistalaboratóriumban járunk (úgymond, egy távoli szigeten), ahol a nagy mester egy-egy műhelytitkát is elleshetjük. Szerep és szereplő, kép és valóság, szó és valóság, mondtuk: ezek az egymáson áttetsző, egymással feleselő fogalmak úgy járnak-kelnek a műben, hogy szinte észre sem vesszük. („És hogy a játék és a játszó / Közt szakadék ne tátongjon, Milánó / Egyeduralma kell neki" [TD] - mondja Prospero Mirandának nagybátyjáról, Antonióról az első felvonás második jelenetében: példa arra, ahogyan a háttérben rejlő politikai intrika beleszövődik a mű filozofikus szövetébe.) Maga a cselekmény elég vékony, a belső időt tekintve három óra alatt le-bonyolódik, tér-idő majdnem klasszikus egységében, a szerkezet szimmetrikus és egyszerű, mindez segíti a gondolatiságot, bár a némileg absztrakt színház veszélye is fenyeget, a pedagógiai színház, a diákbérletek klasszikusa. Shakespeare művészetét dicséri, hogy a gondolatiság nála mindig az érzékiség magas fokán, hús-vér alakokban jelenítődik meg, és lépten-nyomon nagy költészetet produkál - nos, a fordítók viszont, éppen ezért, mintegy bepótolandó a hézagos cselekményt, komoly kísértést érezhetnek arra, hogy a maguk módján színesítsék a szöveget, olyan jelentések-kel bővítsék szótárkészletük alapján, melyek az eredetiben nem úgy és nem azt jelentik. Shakespeare képes rá, hogy nagyon robusztus költői világával igazoljon, valószerűvé tegyen olyan dolgokat, helyzeteket, jellemeket is, melyekbe kisebb költőknek beletörne a

SHAKESPEARE - MAGYARUL - MA

De vissza a színházi metaforához. A prosperói „varázslat" első szinten valóban nem más, mint a színház varázslata (mint ahogyan például a darab elején látható hajótörést is hitelesen és látványosan meg kell oldani a szín-házban, ennek komoly technikai feltételei vannak), és Prospero nem több, csupán szín-házrendező. Am az első általunk hallott instrukciója (Prospero - csakúgy, mint minden igazi rendező - szeret sugdosódni és titokzatoskodni, ritkán ad Arielnek fennhangon utasításokat) meglehetősen bonyolult:

Változz hableánnyá, és ne légy
Jelenség senki szemének,
Csak kettőnkének; maradj *láthatatlan,*
Akárki nézne. Olts ily alakot,
Azt hozd vissza ide: na menj, és
Járj engedelmesen.

(I/2 - TD)

Nos, elég érdekes, hogy Arielnek hableánnyá kell változnia, de mégis láthatatlannak kell maradnia, és csupán afféle szirén-énekhangként jelenik meg Prosperón (és a nézőkön) kívül a többiek számára. Hogy miért kell ehhez hableányalakot is öltenie, nem teljesen világos. Hiszen csak a hangjára van szükség. Mire jó ez a megkülönböztetés? Valamint Prospero határozottan közli Ariellel, hogy „hozza vissza" a felöltött alakot („Go take this shape / And hither come in't"). *Az* sem világos, hogy miért kell ehhez eltávoznia (ha csak azért nem, hogy közben Prospero felébreszthesse Mirandát), és már „láthatatlanul" tér vissza (Miranda nem látja, persze addig sem látta), miközben Prospero figyelme lassan Kalibán felé fordul: „Teknős-béka, nem hallod?", ezt még Kalibánnak üvölti Prospero, és aztán, amikor Ariel visszajön hableányként, akkor kap még egy instrukciót, titokban: „Pompás a jelmez. Pajkos Ariel, / Gyere csak, súgok valamit". Az odasúgott instrukcióra Ariel engedelmesen válaszol: „Úgy lesz, jó uram". (1/2 - TD) Egyedül Tandorit érdekli, hogy ezt a finom distinkciót *(„Azt* hozd vissza ide") visszaad-ja a fordításában. Mennyire nem mellékes ez a kis mellékes ügy! Mennyi ilyen kis mellékes dologból áll össze Tandori fordításának eredetisége és ereje! Hiszen A *vihar* sajátos világa éppen ezekből a finom megkülönböztetésekből, illetve azok beszédre válthatóságából táplálkozik. Nézzük csak a többieket:

Menj, öltözz, mint egy hableány, s ne légy
Látható másnak, mint nekem s magadnak:
Más vak legyen rád: menj, válts alakot
S jöjj ide vissza: menj, még mindig itt vagy?

(BM)

Öltözz fel hableánynak: más szeme
Ne láthasson, csak én és te magad.
Menj, öltsd fel ezt az alakot, s gyere
Vissza sietve.

(EI)

Térülj-fordulj és változz hableánnyá!
Több szem ne lásson, mint enyém - s tiéd!
De senki másé! -Öltsd fel azt a köntöst,
S jöjj vissza tüstént - menj, már itt se vagy!

(MD)

Go make thyself like a nymph o' the sea:
be subject
To no sight but thine and mine, invisible To every eyeball else. Go take this shape And hither come in't: go, hence with diligence!

(WSH)

Világos, hogy Mészöly fordításában a magyar népmesék varázslója jelenik meg, Ariel pedig majd mindjárt „átbucskázik" a fején. Eörsinél többé-kevésbé megjelennek az eredeti tartalmak, bár kissé lenyesegeti a szöveg bonyolultságát (amit Tandori követ a leghívebben, és ő adja vissza a legjobban az eredetiben ott levő, korántsem mellékes háromszoros ráközelítést: „be *subject* to no *sight* but thine and mine", „ *invisible* to every *eyeball* else". Tandorinál: „...ne légy / *Jelenség* senki *szemének, /* Csak kettőnkének; maradj *láthatatlan, /* Akárki *nézne").* „Öltözz fel" - mondja Eörsinél Prospero, mintha ez a láthatatlan hableányiság ruházat kérdése volna („...make thyself like a nymph o' the sea" - így Shakespeare), és amikor Ariel visszatér, már felöltve a megfelelő „láthatatlan" alakot, Eörsi egészen el is veszti a színházi fonalat: „Szép tünemény!" - írja ott, ahol Tandorinál „Pompás a jelmez" áll -, majd azt írja: „Bűvös Arielem", ahol Tandori „Pajkos Arielt" mond, és végül egy teljesen üres „Vigyázz jól!"-lal zárja, ahol Tandori szó szerint fordítja az eredetit: „Hark in thy ear", az egész logikájának megfelelően: „Gyere csak, súgok valamit". Eörsinek természetesen joga van a többértelmű szöveget így fordítani, és az egész hangulatába beilleszkedik Prospero alig leplezett erotikus rajongása a kis átöltözött szellem iránt, de itt mégis elvész valami, ami Tandori fordításában hallatlanul konzekvensen végig van vezetve. Most éppen ezeket a titokzatos konzekvenciákat vizsgáljuk. (A láthatatlan láthatóságáról beszélek.)

Különben az is látszik, hogy Tandori milyen figyelmesen olvasgatta fordítás közben Babitsot; fordulatait illő tisztelettel felhasználja egy tágasabb rendszer építőköveiként (lásd Babits: „ne légy látható másnak", „menj, válts alakot"), illetve szövegének ritmikája, hangképe is követi Babitsét. „Más vak legyen rád" - mondja Babits túlozva ugyan, de a gondolat metafizikáját legalább súrolva. A „jelenség" szó Prospero szájában („be *subject* to no sight") Ariel láthatatlanságát át-emeli az említett filozofikus közegbe, miközben Tandorinál Prospero mérhetetlenül közvetlenül, sok kis mellékszóval, mégis nagyon is hétköznapian beszél („na, menj...", „gyere csak" vagy a Hárpia-jelenet után: „ez a beszéd!" - gyakoriak a felütésekben a kis indulatszavak: *na, és, hát, ez),* mintha utcai párbeszédet hallanánk. Es fontos ez a hétköznapiság, mondhatni, modernség, mert Tandorinál nem csupán egy-egy szóban, hanem komplett ritmusképletekben és feltűnően találó idiómákban jelenik meg (mint majd számos példán látni fogjuk). Veszélye az, hogy olykor kicsúszhat a kézből, a mű épülésével párhuzamosan egy-egy túl lezser fordulatban, melyet ez a köznapiság látszólag mindenütt megtámaszt.

Tudnunk kell, hogy Prosperónak ez az instrukciója az Ariellel folytatott heves vita után következik. Ariel már szabadulna Prospero szolgálatából (kísértetiesen hasonlít a beszélgetés valamely színház vezető színésznője és főrendezője közötti purparléhoz, amikor is a vezető színésznő, mondjuk, filmforgatásra vagy egy év szabadságra kívánna menni), és ezért Prospero zárómondata a türelmet-len kényúr, de a jó pedagógus mondata is egy-ben: „na menj, és / Járj *engedelmesen"* - mondja Tandorinál; „menj, még mindig itt vagy?" - mondja Babitsnál sürgető szigorral, keményen, *„jöjj* vissza tüstént - menj, már itt se vagy!"- mondja elég népmeseien Mészöly-nél. Eörsinél elsikkad a „go, hence with *diligence!"* sokrétűsége, csupán a gyorsaságot kéri számon, megint csak enyhén szimplifikálva. Megjegyzendő, hogy ismét Babits adott mintát Tandorinak a jelmezében vissza-térő Arielt meglátó Prospero szavaihoz: „Bájos jelenség! Huncut Ariel, / Jer, hadd sugok füledbe". Ezzel szemben Mészölynél: „Jöjj, lenge nimfa! Tünde Ariel" - mondja édeskésen Prospero, és a patetikus *„jöjj"* annál is érthetetlenebb, hiszen Ariel már bent van - hol van ez Tandori földközeli és értékelő „Pompás a jelmez"-étől („Fine apparition" - lásd Shakespeare) -, inkább valami hangulatzenéhez hasonlít, mintha mestere táncra kérné fel Arielt, és a „hadd súgok valamit!" a végén szinte buja enyelgésnek hat. „Gyere csak" - mondja ezzel szemben Tandori -, „súgok valamit"; száraz és pontos: Prospero instruál.

Hogy összevető elemzésünkből ne maradjon ki egyetlen szó sem, a „quaint" szó jelentése, amit Prospero itt Arielre alkalmaz, Frank Kermode lábjegyzete szerint: a „skilful", „dainty", „ingenious" és „elegant" szavak valaminő elegyéből áll össze, azaz hozzávetőleg: ügyes, kecses, eredeti és elegáns. Tehát nem „bűvös", mint Eörsinél áll, ahol Prospero a rá egyáltalán nem jellemző nagyvonalúsággal ajándékozna saját bűverejéből szolgájának[2], sem nem „tünde", amit Mészölynél a saját teremtményébe belefeledkező széplélek mondana, hanem sokkal inkább a rendező szakértő pillantása a jelmezre.

Nem akarom túlfeszíteni ezt a színházi metaforát, csak meg akartam mutatni egyetlen példán, miként szövődik egybe a színházi metafora, a színházi beszédmód és az alapvetően filozofikus attitűd: legtisztábban Tandori fordításában, ráadásul minden erőlködés nélkül. A „ne légy jelenség senki szemének" kétségkívül elég sajátságos mondat (bár vérbeli költőre vall az e-é ritmika ismétlődése, kemény zongorafutamra emlékeztet), de egy egyáltalán nem elhanyagolandó megkülönböztetést tartalmaz; szintúgy az *„azt* hozd vissza ide": mélyebb szerkezetet sejtetnek a pusztán népmesei szituációnál, amelyben a jó (avagy gonosz) varázsló társalog egyik szellem (démon) szolgájával. Hogy úgy mondjam, Tandori szövegének eresztékeiben, ízületeiben is felsejlenek azok a széthasadt, különvált rétegek, szintek, amelyek Prospero világában ezt a démoni közreműködést szükségessé teszik az eredeti harmónia visszaállításának kísérleteihez, miközben maga a szöveg természetesen és mindennapian lüktet. (Ariel ugyanis részben nem más, mint a gondolat tárgyiasulása - de hogy a fenébe lehet ezt kifejezni? Shakespeare és Tandori kísérletet tesznek rá.)[3]

De térjünk vissza egy pillanatra a legelső idézethez, ahol színházi kifejezés és közvetlen beszédmód egységét figyelhetjük meg egyetlen tömbben. Tandori a felütést itt is Babitstól csente el:

E hárpiát jól adtad, Ariel:
Rémsége mellett is volt benne báj,
Parancsaimból semmit sem hibáztál,
Mondókád tudtad; s így a többi kisebb
Szolgám is mind ügyesen tette dolgát S
figyelt.

(BM)

Jól játszottad el ezt a Hárpiát,
Arielem: bevontad bájjal is:
Parancsaimból semmit sem feledtél,
Mindent közöltél: s gondosan figyeltek
Alacsonyabb rangú szolgáim is,
Es tették dolgukat.

(EI)

Megálltad helyed hárpiának is:
Kecses voltál, amint prédára csaptál.
S parancs szerint, hibátlan mondtad el
A szózatot. Kisebb szolgáim is
Jól sürgölődtek, ritka buzgalommal.

(MD)

Bravely the figure of this Harpy bast thou
Perform'd, my Ariel; a grace it had devou-
ring;
Of my instruction bast thou nothing bated In
what thou hadst to say: so, with good life And
observation strange, my meaner ministers Their
several kinds have done.

(WSH)

„Hát ez a / Beszéd" - mondja Tandorinál Prospero -, „Így kell azt" - fűzi később hozzá; Tandori a színészeit dicsérő mester fordulataiból alkot közvetlen beszédmódot, szinte látjuk magát a kimondásban születő mondatot. „Parancsomat betartottad egy szóig, hát ez a / Beszéd" - Tandori nyilvánvalóan ki-használja a „szó" és „beszéd" szavak kétértelműségét. Ariel tehát nemcsak hogy szó szerint végrehajtotta Prospero instrukcióit, hanem a szavak is *jól jöttek ki a száján*, a megfelelő szavak voltak azok, de azonkívül is, a statisztákkal együtt derekasan megállta a helyét: szinte látjuk, ahogyan Prospero, miközben nyájasan rámosolyog a többiekre, arcon veregeti szolgáját, persze visszautalva a kettejük közötti eredendő konfliktusra: látod - mondja -, ez a beszéd, így kell ezt csinálni.

Tandorin kívül - aki megkerüli, vagy inkább máshová helyezi át és ott oldja meg a problémát - bizonyos értelemben mindhárom fordítónak beletört a bicskája egy szokványos (Shakespeare-nél megszokott) nyelvi sokértelműségbe, mely így szól: „a grace it had devouring". Shakespeare néha olyan, mint Püthia, a görög papnő, akinek szavait tetszésünk szerint értelmezhetjük; persze nem érdemes túl messzire lódulni az eredeti kontextustól.

Ezúttal Mészöly kerül legmesszebb az eredeti szövegtől, nála hirtelen megjelenik a nálunk elég sajátos célokra fenntartott „szózat" szó is (nyoma sincs az eredetiben: „in what thou *hadst to say" :* [„amit mondanod kellett"]

mondja Prospero, a copyright jogát szigorúan fenntartva magának), Eörsi pedig, az alliteráció kedvéért, egy kissé esetlen fordulathoz folyamodik: „bevontad bájjal", ami inkább az édességiparban használatos technikára utal, semmint színházra. Babits finom megoldást ad: „Rémsége mellett volt benne báj is". Mészöly fordítói problémáját az jelenti, hogy gyakran túlinterpretál, vagyis a maga szempontjai szerint *megrendezi* a jelenetet (szemben Ariellel, aki ugyebár jól interpretálta [„performed"] Prospero instrukcióit), és amikor Mészöly - a többiek között egyedül helyesen, és *A viharban* amúgy korántsem véletlenül, oly nagy gyakorisággal előforduló „strange" szót jól fordítja le: *„ritka* buzgalommal" (mert itt az „observation" szó nem megfigyelést jelent, hanem figyelmességet, odaadást), már az sem segíthet azon, hogy Prospero nála reménytelenül patetikus. Valahogy így tudnám - persze parodisztikus túlzással - lefordítani Mészöly fordítását: „megálltad a helyed, magyar huszár, miközben az iskolai évnyitón a Szózatot mondtad." Ezeknek a szavaknak ugyanis ilyesféle a nyelvi aurájuk. „Kecses voltál, amint prédára csaptál" - mondja továbbá Prospero, olyan pozícióba helyezve az epitheton ornanst („kecses") a szövegben, ami a „prédára csap-tállal" szembeállítva kimódolttá válik. „A grace *it* had devouring" - mondja Prospero. Prospero megint nem Arielről, hanem az alakításáról („it") beszél. Az aktív igei pozíció erős fordítói beavatkozást jelent a szövegbe. (Es megszünteti a gondolat tárgyiasulásának szüntelen valóságát Arielben. Amit Ariel sebessége, hibátlansága, váratlan felbukkanásai és eltűnései is implikálnak. Mint a szél, mint a gondolat, úgy mozog Ariel ebben a darabban. Lehet, hogy tündér is, lehet, hogy Puck rokona, de kvalitásai szellemi megnyilvánulások, amikor érzelmet mutat, akkor is nyilvánvalóan egyetlen villanással jár csak Prospero előtt - az a részvét moccan meg benne, amit Prospero már amúgy is érez, csak még nem bír kifejezni. Az is érdekes vonása Arielnek, hogy miközben lázadozik Prospero ellen, nagy élvezettel szolgálja: *belül van.* Mondjuk, mint ahogy Leporello él Don Giovanni világában.) A „devouring" itt jelentheti azt is, hogy Prospero (és a néző) valósággal felfalta a zseniális Arielt a szemével, és jelentheti azt is, hogy Ariel valóban félelmetes volt mint Hárpia, a madárfejű szörny. Mészöly fordításában a „Megálltad helyed", „prédára csaptál", „hibátlan mondtad el a szózatot": látszólag mind-mind stimmelnek, valójában azonban - miközben Prospero saját hangjának zengését élvezi elvész a shakespeare-i közeg egyik fontos szintje: a *színház mint végrehajtható, megvalósítható csoda,* marad a vad és különös mese - ez persze nem nagy baj. Mészöly itt *elmondatja* Prosperóval azt a hatást, amit valójában Arielnek kellene kiváltania (mintha nem bíz-na Arielben). Fordításával folyton körülír.

„Mindent közöltél" mondja Eörsi, *„Mondókád* tudtad" - mondja Babits, mintha Arielnek be kellett volna magolnia a szövegét. A szó beszédértékét tekintve nem rossz a „közöltél", de tudva azt, *még* mennyi közlendője van Prosperónak, a „minden" nem túl pontos, ám gyermeki .,mondókának" sem nagyon lehetne nevezni az Ariel szájából (vagy csőréből) kiszakadt monumentális mondatokat, amelyekkel démonian közvetíti Prospero közlendőit. Ariel ugyanis *nem betanult szöveget* mond („jól szövegeltél" - mondhatná nyeglén egy fiatalabb átinterpretáló), hanem végrehajt egy általános instrukciót, amelyben jól szerepel, mert kiváltja a megfelelő hatást. Prospero gondolatait közli, Prospero közlendője viszont *maga a helyzet, amit megrendez:* az éhes és a céltalan kódorgástól eltikkadt társaság elé terített asztalt varázsol, majd felüdülés helyett ótestamentumi szózatot zúdít rájuk egy madárfejű szörny. Prospero problémája nem az igazságtevés, hanem az önterápia: hogy tébolyba kergeti múltbeli ellenfeleit, ez nem egyszerűen büntetés, hanem arra szolgál, hogy fogékonnyá tegye őket is, *de magát* is a megbocsátó felismerés-re. A beszéd ezúttal megnevez és kimond dolgokat, a „csoda" arra kell, hogy a rémületes lelki tartalmaknak biztosítson közvetlenséget, *biztosítsa a közvetlen kifejezés lehetőségét.* Hiszen Prospero legszívesebben üvöltene és ölne. Vagy ki tudja? Ariellel folytatott beszélgetése az ötödik felvonás végén: „Ha ember volnék, uram, én..." mondja Ariel, mire Prospero így szakítja félbe: „Persze, én is. / Te, aki *levegőből* vagy, szívedre / Veszed siralmuk, hát akkor magam, / Fajtájukbéli, ki éppúgy ismerem a / Szenvedély ízét, ridegebb lehessek / Iránтuk, mint te vagy? Igaz, halálra / Sértett nagy gonoszságuk, nemesebb / Lelkem mégis azon van, hogy legyőzze / Bosszúvágyát."

Tandori a „hát ez a beszéd"-del szó szerint visszaidézi saját fordításából azt a pillanatot, amikor az első felvonás második jelenetében

– elég kegyetlenül Ariel orra alá dörgöli, miként szabadította **ki** a fenyőfa fogságából - Prospero a szemünk láttára ismét kezessé tette a szellemet: „Megkövetlek. Jó szellemed leszek, / Parancsolj velem" - mondta akkor Ariel, amire Prospero így válaszolt: „Na, ez a beszéd. Es / Két nap múlva szabad vagy."[5] *Így épül a szerkezet.*

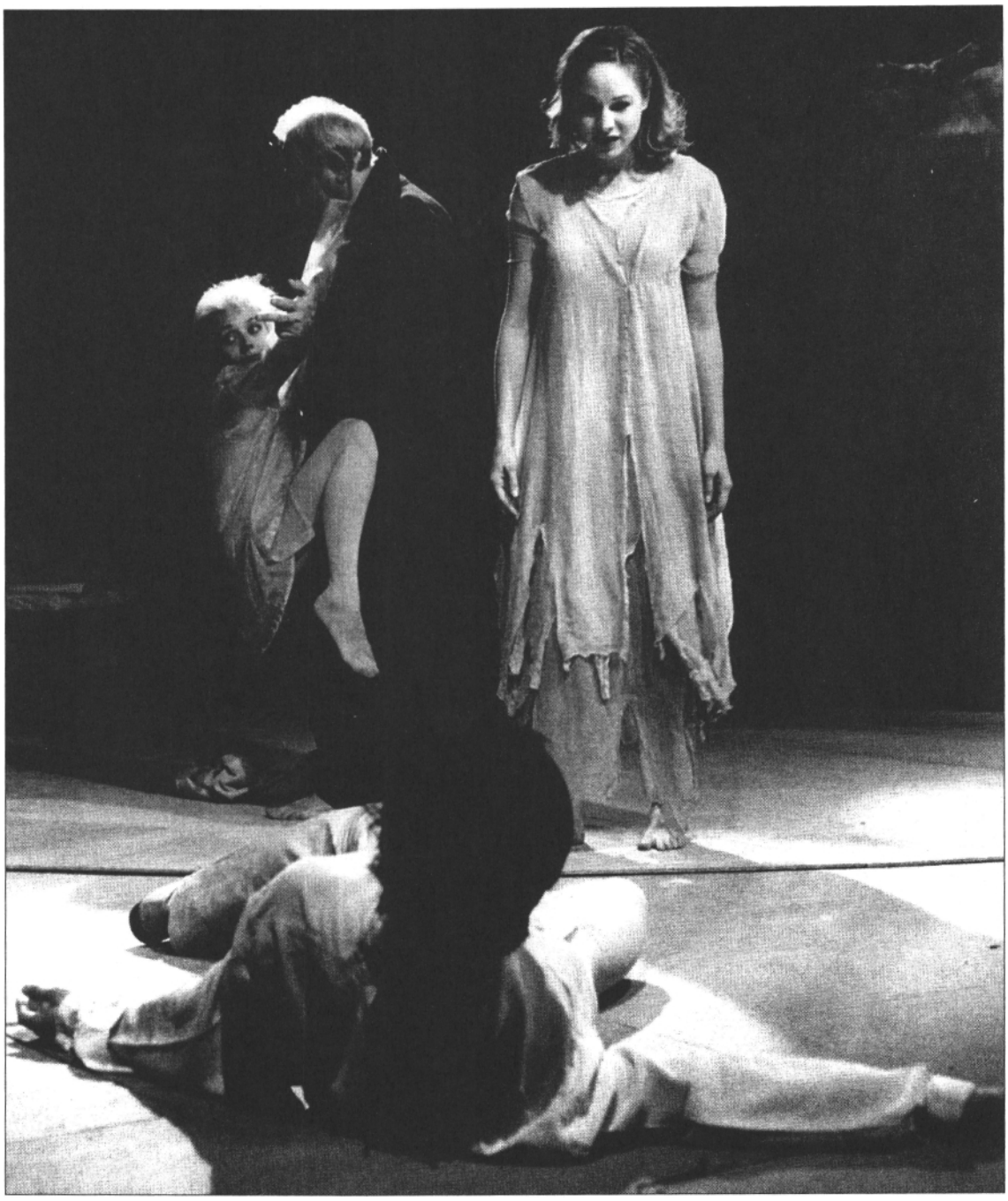
Tandori a „devouring" szó többértelműségét egyszerűen elhagyja: „Volt benne báj is"

– mondja nála Prospero, finom észrevételével megdicsérve (és észrevétlenül alliterálva) a rettenetet is bájosan előadó színművészt, *és a kétértelműséget átmenti magának a szóhasználatnak a kétértelműségéhe.* **„Ez** a beszéd", így kell beszélni. A beszéd maga a tárgyiasult gondolat. Am egyben cselekvés is. Rendben van: Ariel bájosan volt ijesztő, ami nem kis színészi teljesítmény (gondolom, a báj leginkább Prosperónak tűnt fel, a többiek inkább csak megijedtek).

Ennek a döntésnek a haszna a folytatásban még inkább kitetszik. „Bűvöletem működik, / Ellenségeimet épp *ámulásuk / Köti meg:* hatalmamban vannak immár; / Hagyom őket, görcsükben..." - mondja Tandorinál Prospero. Mészöly, ismét némi túlzással: „*Mindenható* varázsom működik. / Kezemben vannak ellenségeim: / Az ámulat béklyóba verte őket. / Most így hagyom mindnyájukat s megyek..." - a „Mindenható" mindenképpen enyhe túlzásnak tetszik Prospero esetében: nem nézi magát Istennek ez a szabad művészetek gyakorlásában edzett férfiú, a „My high charms work" nála inkább afféle diagnosztikus, majdhogynem technokrata megállapítás. Eörsi pontosabb (ami a varázst illeti), de megint szimplifikál: „Magas varázsom / Lenyűgözte ellenségeimet: / Azt teszek velük, amit akarok; / Csak kínlódjanak..." - az „ámulat" szó, ami a „distraction" fordítása mind Tandorinál, mind Mészölynél (sőt Babitsnál igazi shakespeare-i költészettel: „el-lenségeim saját / Elámulásuk foglyai kezem-ben"), *a nézői* attitűd megjelenítése. (Es, nem győzöm ismételni, a darabban a látás, a látható világ és a láthatatlan világ, valamint a látszatok kulcsszerepet játszanak.) A „lenyűgöz-

te" Eörsinél egyértelműen a „varázsra" vonatkozik, kissé tautologikus kibővítése a szó metaforikus tartományainak, eggyel alacsonyabb szint tehát az eredetinél (a „distraction" ugyanis a figyelem egyfajta megdermedése és elterelődése, szétszóródása, ami klasszikus nézői pozíció).

Az „Azt teszek velük, amit akarok" voltaképpen kissé gyermeki jelentésű változata a „they now are in my power"-nak, amivel Prospero inkább egy *végállapotot* rögzít („hatalmamban vannak"), nem úgy, mint Eörsinél, ahol a bosszúszomjas kényúr képzetét kelti.6 De a lezáró „Csak kínlódjanak" is meglehetősen szabad fordítása az eredetinek („and in these fits I leave them"): a „kínlódás" a fent említett nézői megdermedést, látványba belefeledkezést egyszerűsíti le valamiféle kellemetlen tünetekkel járó lelkifurdalásra. Mészölynél viszont a múlt századi „béklyóba verte" bukkan fel (mint holmi műdalban), majd az „így hagyom őket" elfeledkezik a „hogyanról", a „béklyóba verte" elegendőnek tetszik a fordítónak. Egyébként megfelelő len-ne, csakhogy ezúttal a nagyítónkat használjuk. Babitsnál az „Ily *bódulásban* hagyva mind" jár legközelebb az eredetihez, amit Tandori felkap és megold: „Hagyom őket, *görcsükben...",* ahol is a „görcs" („fit" - roham, görcs) megjeleníti azt a fizikai állapotot, amelyik a szellemi megzavarodással jár: döbbenetük megdermesztette őket, és most megkövülten állnak, mint egy elme-gyógyintézet lakói, valamilyen mozdulatukba rögzülve, fagyva.' Megint azt látjuk, hogy Tandorinál működik legjobban a mű mélyebb alkot, amikor a többiek gyakran csak hangulatokat adnak vissza, általános tartalmakat közvetítenek, a helyzetek stimmelnek, csak a részletekből vész el valami nem elhanyagolható.



Tóth Anita (Ariel), Garas Dezső (Prospero), Rajkai Zoltán (Ferdinand) és Ónodi Eszter (Miranda)

...nem, semmi baja nem lett
Egy hajszálnak se a hajón, mely
Kiáltások közt, rémlátványra tört.
(I/2 - TD)

A vihar mint a természet vak erőinek metaforája - mellesleg a darab egyetlen, valóban *jelen idejűnek* tekinthető, ám robbanás-hoz és vakító villanáshoz hasonlító pillanata ez, ezért támad olyan érzetünk, hogy egyetlen pillanatig tart -, ez a meglepő szakszerűséggel ábrázolt hajótörés, a természet kontrollálhatatlan tombolása, mely szétszór, elválaszt, elpusztít válogatás nélkül, szempontok nélkül, és nincs tekintettel társadalmi állásra, hovatartozásra, ennek a viharnak a valósága szinte azonnal kétségbe vonódik. (A másik ilyen természetmetafora maga a sziget - benne a bennszülött Kalibán mint a sziget civilizálatlan vagy civilizálhatatlan őslakosa, de a darabnak ezzel a rétegével most nem foglalkozunk - az igazi fordítói problémák nem itt rejteznek.) Fura következménye ennek a pillanatszerű jelen időnek, illetve annak, hogy az egyedüli valóságot nem valóságosnak kell tekintenünk, hogy utána a darabban voltaképp nem történik semmi más, csupán évekkel *azelőtti* dolgok visszapillantó felgöngyölése és helyrehozatala. A vakító pillanat után mintha *állna* az idő: a hosszú, olykor terjengős jelenetekben és dialógusokban érzelmek, szándékok (és - a szó minden értelmében) megjelennek ugyan, de ezek nem nevezhetők voltaképpeni távlatos céloknak, melyekből valódi cselekvés következhet. Ez rányomja a bélyegét a párbeszédekre magukra is: közbevetések és megszakítások közé ékelt, enyhén epikus karakterű monológok dominálnak (ez már igazi fordítói probléma: a kétféle beszédmód összehangolása), a megszakítások módja, stílusa legalább annyira fontos, mint maga az elbeszélés: a szerkezet feltűnően zenei.

Az abszolút jelen idő után tehát sajátságosan statikus (kissé fagyott, sok belső önismétléssel építkező) jelenetek következnek, melyeket Prospero önkényesen akkor szakít meg, amikor akar, amelyekről előre mindent tud, és vagy személyesen, vagy Ariel segítségével kisebb lökésekkel tereli azokat a számára megfelelő irányba. Prospero úgy hajol a jelenetek fölé, mint kísérletező tudós, aki laboratóriumában megkísérli visszaigazítani a dolgokat oda, ahonnan *a múltban* - pontosan tizenkét évvel azelőtt - kizökkentek. Amikor

Mirandával beszélget, az első közbevetések még egyszerű drámairói fogásnak tetszenek: a múltbéli események felmondásának unalmát Prospero vagy Miranda közbevetése, közbekérdezése szakítja meg, nehogy a nézők figyelme lankadjon. Később azt látjuk, hogy Prospero be-beszólítja Arielt - illetve Kalibánt- a jelenetbe, elzavarja és visszahívja őket, később odacsalja Ferdinandot Ariel énekével, szemtől szembe állítja a fiatalokat egymással, nem is hagy nekik más választást, mint hogy egymásba szeressenek, közben műindulatokkal, melyeket maga leplez le a nézők előtt, álhelyzeteket állít elő, miközben sokszoros apró megjegyzésekkel kommentálja a fejleményeket. Ezt még egy sajátos expozíció részének gondolhatjuk. Később - például Alonso, a nápolyi király jeleneteiben - kiderül, hogy ez itt alapvető módszer: Antonio és Sebastian közbevetései és kommentárjai Gonzalo és Adrian mondataihoz voltaképpen ugyanezt a módszert követik.

Bár a vihar valóságosságát az első pillanatban sem a nézőnek, sem a vihar áldozatainak nem lehet kétségbe vonnia, az ugyanolyan kétértelmű és nyitott eseménnyé válik, mint az álomhoz (időnként rémálomhoz) hasonlatos színjátékbetétek, melyekkel Shakespeare (illetve Prospero) megtűzdeli művét. Először látjuk magát a vihart (objektív esemény, benne vagyunk, rajta a hajón, látjuk az egyelőre anonim szereplők viselkedését ebben a helyzetben, mintha hangyákat figyelnénk), aztán meghallgatjuk, mi történt Miranda szerint (valakinek a kétségbeesett szubjektív szemszöge, erre feleletül szolgál - ha nem is magyarázatul - Prospero meséje a milánói politikai intrikákról és arról, miként kerültek a szigetre), végül pedig Ariel is elmondja Prosperónak, hogy mit művelt ő mint „vihar" (újra látjuk tehát az eseményt a természet szemszögéből): „csak / A matrózok maradtak a hajón, mely / Tőlem lángolt." (Babits, valamint Eörsi, Tandori.) Ez a „tőlem lángolt" igazi babitsi telitalálat. Végül egyes szereplők töredékes beszámolóiból értesülünk még apróbb mozzanatokról, de azok már mind-mind át vannak itatva irrealitással (mint a ruhák, melyek frissek és újak maradtak a tengervíz után is stb.).

Hogy mi ez a vihar, és miként csatlakozik bele az egész mű álomlogikájába, azt a fenti idézetben bravúrosan oldja meg Tandori, mondhatni, képes az egész darabot egyetlen szóval („rémlátványra tört") összefoglalni.8 Az eredetiben *itt* szó sincs ilyesmiről: „No, not so much perdition as an hair / Betid to any creature in the vessel / Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink" - mondja lányának vigasztalóan Prospero. (Eörsi szó szerint fordít: „Egy hajszálat sem vesztett senki sem / A nagy hajón azok közül, kiket / Jajgatni hallottál, süllyedni láttál." Az utolsó sor szintén átvétel Babitstól [jó az öreg a háznál]. Prospero itt finoman arra utal, hogy látás és hallás nem mindig megbízható tanúk.) Tandorinál ennek a dichotómiának a fordításában ugyanaz a költői kreativitás és szabadság működik, mint Miranda és Prospero beszélgetésének egy kritikus pontján: „Halljunk bármi *töredéket a képből*, / Mely benned így *megélt*" . Mire Miranda: „Távoli, messzi, / Es inkább *álom életű* az emlék, / Nem *eleven kép*" . (Az eredetiben: „Of any thing the image tell me that / Hath kept with thy remembrance". „'Tis far off / And rather like a dream than an assurance / That my remembrance warrants..." Es végül Prospero: „But how is it / That this lives in thy mind?".) Mielőtt visszatérnék ennek a részletnek az elemzéséhez, hadd idézzem, mert idevág, Prospero talán leghíresebb, a darab egyik jeligéjévé vált mondatát, amit Ferdinandnak mond a negyedik felvonás első jelenetében: „Olyan anyagból vagyunk, mint az álmok, / Kis *életünket álom* koronázza". („We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep.")9 Es gyorsan hadd idézzem még ide (Tandori fordításában természetesen) a viharjelenetben a kormányos szavait, melyeket Gonzalóhoz intéz: „*éljen* a tekintélyével, ha tud: de ha nem, adjon hálát, hogy eddig is *élhetett"* (az eredetiben: „*use* your authority: if you cannot, give thanks you have *lived* so long").[10]

A kép, a töredék, a hirtelen megnyíló múlt", az emlékezés, az álom' és az élet különös, zeneiségében sűrített, költői megfogalmazása ez Tandorinál. Ha Eörsi fordítását, aki ismét pontosan tolmácsolja az eredetit, a Tandorié mellé tesszük, egyértelművé válik a két fordító módszerének különbsége. (Annyit meg kell itt jegyeznem, hogy Tandori elrugaszkodásai az eredetitől - erre több példát is hozok [lásd a hetedik jegyzet-ben Ariel dalát] - néha kellemetlen linkóciságokat eredményeznek. Pontosabban: az a képessége, hogy bonyolult, több képből álló gondolatokat egyetlen huszárvágással oldjon meg [adjon vissza], mert olyan fokon birtokában van a beszédmódok költői megjelenítésének, illetve az a képessége, hogy a már bejáratott Shakespeare-klisék helyére pontos, tiszta, mégis könnyeden kollokviális mondatokat írjon, időnként zseniális, időnként vitatható formulákat eredményeznek. Erényéből fakad a jó is, de a rossz is.) „Idézz fel bármily *képzetet* - mondja Eörsi Prosperója -, amely / Megmaradt emlékedben." Mire Miranda: „Régen elmúlt, / S emlékezetem inkább álmot őriz, / Mint bizonyságot". Hibátlan megoldás, habár a „képzet" szó kicsit iskolásszagú (igaz, Prospero Miranda tanítója). Tandorinál a „töredék" szó beleírás, mégis, ahogyan fordításának rendszere épül, helye lesz a szövegben, az megteremti saját közegét (lásd „rémlátványra *tört*"). Az „inkább álom életű az emlék / Nem eleven kép" nagy költészet.

Ide tartozik, hogy a „Tis far off' nem egyszerűen annak tautologikus közlése, hogy elmúlt, ami elmúlt, itt a „Távoli, messzi" sokkal, de sokkal hűségesebb. Eörsi szövege két lábbal áll a földön, de fordításában folyton veszít valamit a mű, hogy így mondjam, zenében kifejeződő filozófiájából. Ahogy haladunk előre, logikailag, dramaturgiailag tulajdonképpen minden stimmel, de elvesznek olyan finomságok, mint amilyen légies, mondjuk, Ariel. Persze olykor Tandori is megéri a pénzét. Többek között éppen a ragyogóan megoldott kulcsmondat előtt mond (sajnos nem először) csődöt. Terjedelmesebben idézem a monológot, melyet Prospero mond a megilletődött Ferdinandnak a negyedik felvonásban, mert így a különböző fordítások beszédmódjai is össze-vethetők.

Színészeink, mint
Mondtam neked, szellemek voltak egy
Szálig, és levegővé váltak: ahogy e
Látomások mindegyike, az élet
Felhős tornyai, büszke palotái,
Szentélyei, maga a földgolyóbis,
Es minden népei köddé omolnak,
Ez *a lényegtelen ünnepi cécó*
Hű képe volt ennek - már nyoma sincs.
Olyan anyagból vagyunk, mint az álmok,
Kis életünket álom koronázza.
Ingerlékeny vagyok, fiam, bocsásd meg Vén
fejemnek - ifjú vagy, ne zavarjon...
(IV/1 - TD)

E színészek,
Mint mondtam már neked, mind szellemek,
S felszívta őket a híg levegő:
És mint e látomás légvára, majd
A felhősipkás tornyok, paloták,
Szent templomok s a roppant glóbusz is
Minden birtokosával szétomol, Akár *e talmi ünnepély*, s utána Ködfoszlány sem marad. Olyan anyagból Készültünk, mint az álmok; és az alvás Révébe fut kis életünk. Uram,
Zavart vagyok. Ne bántson gyengeségem,
S hogy háborog vén agyvelőm...
(El)

E színészek
Szellemek voltak, mondtam, szellemek, S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek; Es mint e látás páraváza, majdan A felhősipkás tornyok, büszke várak, Szent templomok, s e nagy golyó maga, S vele minden lakosa szertefoszlik, S mint e *ködpompa* tűnt anyagtalan, Nyomot, romot se hagy. Olyan szövetből Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk Alomba van kerítve. 0, fiam,
Zavart vagyok, zavart ma vén velőm;
Bocsásd meg ezt a beteg gyengeséget.
(BM)

Színészeim tündérek" voltak és
Köddé foszoltak újra, könnyű köddé...
Es mint e semmiből szőtt látomás:
A felhő-kámzsás" tornyok, büszke várak,
Szent templomok, s e roppant Glóbusz is,
Tenger népével köddé foszlik egyszer -
Akár az én *illó színházam* - elvész:
Szilánkja sem marad. Egész valónk Csak álom szövete; s kis életünk
Egy álom koronázza meg. Fiam,
Zilált vagyok ma... Vén velőm zavart... Kérlek,
bocsásd meg ezt a gyengeséget.
(MD)

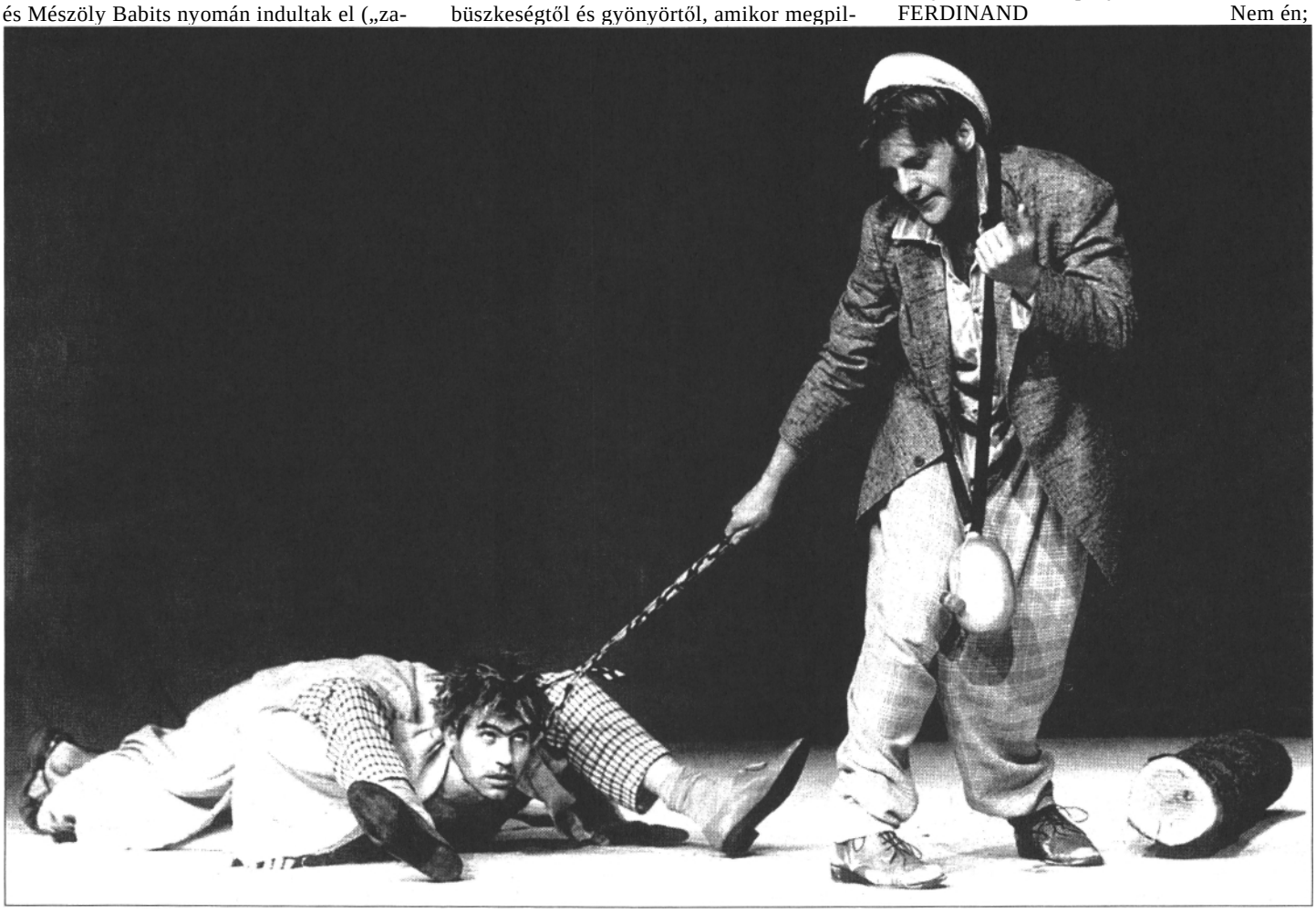
Titokzatos dolog, hogy honnan keveredett elő Tandorinál a „lényegtelen ünnepi cécó" szakkifejezés. Az „insubstantial pageant"-ra még a legjobb megoldás Eörsié: „talmi ünnepély", Babits „ködpompája" szétfoszlik magától, Mészöly „illó színháza" pedig csinálmány. (Bár jó gondolat van mögötte: az „ellillanás" képzete.) A „köd" Babitsból szivárog a többi fordításba, különböző variációkban, Mészölynél a levegő („air") is köddé válik. Az előbb említett egy sort kivéve Tandori a legszikárabb és legpontosabb, csak épp az „insubstantial" szó kollokviális értelmébe kapaszkodik („lényegtelen"), és ezért feláldozza a lényegesebb, súlyosabb értelmét: *anyagtalan*, arról most nem is beszélve,

hogy „ünnepi cécónak" fordítja a „pageant"-tot, ami igencsak pongyola („fényes / pompás látványosság, látványos felvonulás, parádé" - Országh-Magay: Angol-magyar Nagyszótár).[15] Főleg a szöveg megteremtett költőiségéhez képest. Persze van dramaturgiai oka, ez vitathatatlan, és ez nem más, mint Prospero „ingerlékenysége" („Sir, I am vex'd" - mondja Prospero), amit egyedül Tandori talált el, a szót is, az alkatot is. Eörsi és Mészöly Babits nyomán indultak el („zavart vagyok"), és nem találtak rá az ideális megoldásra. Prospero könnyed kollokvialitása, beszédjének minősége fontos nyeresége Tandori fordításának - ezt Mirandával és Ferdinanddal való jelenetében még vizsgálni fogjuk -, mert határozottan túllép azon a kissé ásatag magyar-shakespeare-i retorikán, amit a nagy fordítók is (talán Szabó Lőrinc kivételével) Arany és Vörösmarty nyomán kényszeresen gyakoroltak. Ez azonban nem menti azt, hogy a szöveg itt menthetetlenül megtörik.

Prospero ingerlékenysége, melyet különböző fokozataiban tanulmányozhatunk, részben a gyorsan gondolkozó lény türelmetlensége, részben az uralkodáshoz szokott személyiség arroganciája, részben a megbántott ember sértettsége: mindez együtt.[16] Az első felvonás második jelenetében már teljesen kifejlett alakjában tanulmányozhatjuk e férfiú lobbanékonyságát, ahol négy-ötfelé vív, mint d'Artagnan. Részben meg akarja nyugtatni lányát, részben elő akarja készíteni a meglepetésekre: felvilágosít, de fel is csigáz egyben, megnyitja a múltat, hogy előkészítse a jövőt. Ariel (akit ugyanolyan bensőséges gyengédséggel szeret, mint Mirandát, akihez viszont erős, szerelemhez hasonló, alig rejtett birtoklásvággyal átfűtött fizikai kötelék fűzi, míg Ariel irányában egy ugyanilyen erős *szellemi* gyönyörűség), nos Ariel egyetlen szavával fölkelti gazdája mérhetetlen (meglehet szándékoltan túlzó) haragját, aki lélegzetet sem hagyva az érzékeny szellemnek ráolvassa Arielre múltját, bebizonyítja neki, mekkora hálával tartozik, de szinte elolvad a büszkeségtől és gyönyörtől, amikor megpillantja kezessé vált szellemét visszatérni hableányjelmezében, vagy amikor végighallgatja, mi mindent hajtott végre parancsa szerint, hibátlanul. Amikor Antoniót, hamis fivérét említi, szinte elfullad a dühtől, ahogy elbeszéli, hogyan fosztotta meg őt tizenkét évvel azelőtt rangjától, taszította ki Milánóból, s tette ki a háborgó tengerre: ez *a múlt* - ennek ellenlábasa *a jelenben* a Kalibán felé irányuló égő türelmetlenség és intolerancia: mondhatni, leveri Kalibánon azt, ahogyan vele bánt Antonio (és Alonso).

Miranda/Ariel, Antonio/Kalibán, a szeretet/gyűlölet szellemi/fizikai megnyilvánulásai gyors egymásutánban játszódnak le a szemünk előtt: ez voltaképpen az első felvonás második jelenetének „cselekménye". Megismerkedünk egy különös lelki alkattal: Prosperóéval. Csodálatos módon ebből a bonyolultságból, mely olykor már az őrülettel határos, valami sajátos bensőségesség fakad. Íme Prospero családja: Antonio, az öccse, Miranda, a lánya, Kalibán, a mostohafia és Ariel, a háziszellem. Ebbe a körbe lép be Ferdinand. Itt most kicsit hosszabban, de enyhén meghúzva idézem a második jelenet végét, hogy pontosan érzékeljük jelenet és alkat egymásra vetülő szerkezetét.

PROSPERO Elég. Ne bájologjunk árulókkal.
Majd én. Mozgás: nyakadhoz láncolom A lábad, sós vizet iszol, az étked Kagylóhéj lesz, agyonszikkadott
Gyökér, makk kupakja. Kövess.
FERDINAND Nem én;
Az ilyen meghívás nem kell nekem, míg Ellenfelem rám nem erőlteti.
(Kardot ránt, de Prospero bénává bűvöli)
MIRANDA 0, apám! Ne büntesd őt elsietve, Oly szelíd, nem veszélyes.
PROSPERO Micsoda?
A bolha köhög?
MIRANDA Kérlek, apám!
PROSPERO Félre! ne csimpaszkodj.
MIRANDA Kérlek, kegyelmezz!
A kezese leszek.
PROSPERO Csend! Még csak egy szó,
És sírsz, drágám, arról kezeskedem. Mit!
Egy csalót védelmeznél? Kuss. Szamár.
Azt hiszed, nincs szebb nála, mert csupán őt láttad és Kalibánt: buta kislány!
MIRANDA Kérlek, apám!
PROSPERO Nem vitatkozunk.
(Ferdinandhoz) Minden idegszálad gyermeki újra,
Izmaidban nincs erő.
FERDINAND Pontosan:
Kötözve lelkem, mint álmok körén.
PROSPERO *(félre)* Ez menni fog.
(Ferdinandhoz) Gyerünk.
(Arielhez) Jó Ariel, ezt jól csináltad.



Bán János (Trinculo), Varga Zoltán (Kalibán) és Fekete Ernő (Stephano)

Kövess; mondom, mit kell még tenned.
MIRANDA Ne félj, apám nem ilyen
Rémes, ahogy a beszéde mutatja;
Nem is beszél így soha.
PROSPERO *(Arielhez)* Es szabad
Leszel, mint hegyek közt a szél, ha minden
Parancsom teljesíted.
ARIEL Mint a szélvész.
PROSPERO Gyerünk, mind. Es ezt ne
védd itt nekem.
(I/2 - TD)

Hasznos dolog ehhez a kis családi jelenethez kontrasztanyagként Eörsi fordítását használni, aki szinte csupán nyersfordítását adja az eredetinek. Tény, hogy Tandori időnként elég szabadon kezeli a szöveget, de hasonlíthatatlan leleményei folytán hajlékony és pontos színházi szöveget alkot, nagyon jól ráérez az angol szöveg beszédritmusára, amely persze mindig lelki mozgásokkal és motívumokkal harmonizál.

Az ötsoros monológ az angolban ugyanazzal a felszólítással kezdődik és végződik: „Follow me", „Follow", vagyis Prospero felszólítja Ferdinandot (valamint Mirandát), hogy kövesse; az első felszólítással keményen Miranda szavába vág, aki alig bírja a fiú iránti rajongását leplezni: „Ily szép szentély-ben hogy lakna gonoszság...?" (TD) - mondja, ám apja türelmetlenül félbeszakítja, ezért az „Elég" voltaképpen pontos itt, de az igazi lelemény mégis a többes szám első személy, amelyben töménytelen gyengédség van: „Ne bájologjunk árulókkal" (az igazság-hoz tartozik, hogy az eredetiben ez a „bájolgás" nem található: „Speak not you for him; he's a traitor. Come..." - szól rá Prospero a lányára, ahol is a „speak for" kifejezés vala-mivel több, mint pusztán védelmünkbe venni valakit, bizonyos fokú retorikai szenvedélyt is kifejez, de a „bájolgás" nagyon találóan, az ellentét erejével fejezi ki a megjátszott ridegséget: a szigorú stiliszta és zordon atya nem bírja hallgatni a lánya gyermeki rajongását, amit persze tudatosan maga gerjeszt Ferdinand odacsalogatásával - színlelt haragja mögül kitetszik rejtett elégedettsége). A „Majd én. Mozgás" hozzáadásával pedig Tandori jól visszaadja a prosperói felütés gépfegyverként kattogó négyes ritmusát: „Follow me. Speak not you for him; he's a traitor. Come". Eörsinél megszűnik ez a négyes ritmus, valamint a „speak for somebody"-t puszta védelmezéssé fokozza le: „Kövess. - Ne védd az árulót. Gyere" - mondja Eörsi, és megszünteti azt a finom kétértelműséget, amellyel Prospero Ferdinandot és Mirandát *együtt* terelgeti: „Majd én. Mozgás". A négy egységből álló staccatós ritmus nagyon jól kifejezi az ingerültséget, a finom ingadozást a szeretet lágysága és a szigor határozottsága között. A „come" és „follow" önmagában áll, voltaképpen mindkét fiatalra vonatkozhat - és ez visszahat arra *a latens többes szám első személyre is,* amit Tandori az imént vezetett be a személyragok finom módosításával, időnként lekoptatásával („Elég" „Mozgás"), vagy a személyes névmás igétől független létezésével („Majd *én*"), a szöveg bensőséges, családszerű alanyt sejtet, elmosódnak a szubjektivitások merev határai. „Ne védelmezd őt; ő egy áruló" - mondja szó szerint Shakespeare szövege, pontosvesszővel elválasztva a két közlést. A személyes névmás megduplázásával Shakespeare elegánsan leválasztja a személyről a jelzőt, a mondat tehát koránt-sem olyan egyértelmű, mint Eörsinél, hogy úgy mondjam, nincs úgy kivasalva. Miranda az embert védi, nem az árulót. „Nem megyek" - feleli Eörsinél Ferdinand (az ige határozott hozzábiggyesztésével - holott az eredetiben csupán egy dacos és lakonikus „No" áll - Eörsi megint egy kissé túldefiniálja a szöveget, merevebbé teszi, elfeledkezik a beszédgesztusok többértelműségéről). „E vendéglátást nem veszem igénybe, / Csak ha legyőzöl" - folytatja Eörsinél Ferdinand. „No; / I will resist such entertainment till / Mine enemy has more power" - a Tandori-féle „Míg ellenfelem rám nem erőlteti" hasonlíthatatlanul pontosabb a darab egész kontextusában (lásd power, charm, magic - „míg ellenfelemnek nagyobb hatalma nem lesz"): Prosperónak különben sem célja *legyőzni* Ferdinandot, itt nem valami lovagi torna folyik, másféle erők ütköznek meg és keverednek el egymással. „Micsoda? A bolha köhög?" mondja Prospero, akit imént láttunk irgalmatlan szópárbajban Kalibánnal: ez a rászólás lányára, valamint a Ferdinanddal szembeni harag mímelése voltaképp a Kalibán iránti vad indulat játékos inverze. Eörsi szó szerint lefordítja az eredetit, de annak így semmi értelme: „Hogyan? A lábujjam lett oktatóm?"17. Mint amikor egy idegen nyelvű szólást valaki szó szerint lefordít, és még hátra volna a voltaképpeni fordítás.

A „Kérlek apám!"-ra „Félre! ne *csimpaszkodj*" felel Tandorinál: ez utóbbi hibátlan színi utasítás, még az a majomszeretet is benne van, amivel a beszélő, Prospero csügg lányán. A nyelv árulkodik. Eörsinél az áll: „Ne lógj ruhámon! Tűnj el!", ami kissé esetlen nyersfordítás. Az eredetiben „Hence!" áll, ami nem annyira határozott, tehát nem „tűnj elt" jelent, mint inkább azt, hogy Miranda kerüljön „odébb", vagyis hogy *maradjon a* közelben. Tandori-Prospero törmelékszavaival taszítja-vonzza Mirandát - Eörsi egyszerűsít, a „Ne lógj ruhámon!" pedig kifejezetten csúnya, nem hangzik jól (bár a „hang not on my garments!" szó szerinti fordítása), vonatkozik rá a fenti megjegyzés az idiómák fordításáról.

De Tandori egyik csúcsteljesítménye még csak most következik.

Csend! Még csak egy szó,
Es sírsz, drágám, arról kezeskedem. Mit!
Egy csalót védelmeznél? Kuss. Szamár.
Azt hiszed, nincs szebb nála, mert csupán
őt láttad és Kalibánt: buta kislány!
(TD)

Hallgass, mert különben
Megszídlak, meg is gyűlöllek. Hogyan!
Csaló ügyvédje! Psszt! Nincs nála szebb
Gavallér, azt hiszed, mert Calibant
Láttad csak eddig és őt: buta tyúk!
(EI)

Eörsi fordítása, pedig látszólag hűséges, itt menthetetlenül darabokra hull - mert nincs mögötte igazi szemléleti egység (legfeljebb az, hogy nem szívleli a gyarmatosító, autokratikus Prosperót).18 Tandorié viszont, pedig meglehetősen szabad, hézagtalanul összeáll. Álljon itt az angol is:

Silence! one word more
Shall make me chide thee, if not hate thee.
What! An advocate' for an
imposter! hush!
Thou think'st there is no more such shapes
as he,
Having seen but him and Caliban: foolish
wench!

Eörsinél a „tyúk", a „gavallér", az „ügyvéd" és a „psszt!" együtt (valamint a „megszídlak", „meggyűlöllek") elég nehézkessé teszik a szöveget. Mintha ezeken a szavakon lovagolna előre Prospero, és nem a benne lobogó indulat beszélne. A túl konkrét gyakran lehúz, elvész az eredeti indulat *egyívű* bonyolultsága. Prospero most valóban lehordja a lányát (bár mi tudjuk, hogy csak színjáték az egész): Eörsinél a túlzásokból hiányzik a gyengédség (ami az eredeti angol szöveg lüktetéséből és határozott, szinte lebegő könnyedségéből is érezhető - a „chide thee... hate thee... hush!", szinte repül, mint egy papírrepülő); az eredetiben nincs szó „tyúkról" (bár dühében mért ne nevezhetné így lányát Prospero): a „wench" kifejezetten fiatal lányt, fehércselédet vagy persze nőszemélyt, némbert is jelenthet, tehát nagyon nagy baj nincs a „tyúkkal", bár szerintem Tandori jobban dönt, amikor a szó első jelentését veszi figyelembe („kislány"), benne van az a tizenkét évi tanítóskodás is, amiről a darab elején Prospero beszélt, magát dicsérve, de mondom, nagy baj nincs a „tyúkkal", csak éppen az eredetiben nem található „gavallérral" együtt (a „shape" formát, alakot, figurát jelenthet, esztétikai kategória, a „gavallér" megint túl konkrét, kicsit múlt századi, kicsit vénasszonyos), valamint az „ügyvéddel" együtt verítékszagú. Látszólag pontos ez a foglalkozásmegjelölés, hiszen ott áll: „advocate", de az idióma: „an advocate for" inkább olyasmit jelent, hogy védelmébe vesz, szószólója valakinek, és nem a konkrét foglalkozásra utal, „an advocate *for* an impostor" nem azt jelenti, hogy csaló ügyvédje, legfeljebb szótár szerint (mindazonáltal felhívom a figyelmet a „for" és az „of" elöljárók különbségére), hanem például azt, ahogyan Mészöly fordítja: „fogadatlan prókátor - no nézd csak!", ez sokkal találóbb (és benne van az indulat is), de Mészöly fordításában a „Ha szólni mersz / megszídlak, sőt örökre megharagszom" is sokkal jobb, mint az Eörsi-féle keserves „mert különben / Megszídlak, meg is gyűlöllek". Ebből a szövegből teljesen hiányzik a zene. Végül a „psszt!" nem azt jelenti, hogy valakibe belefojtjuk a szót (mint azt monológbeli pozíciójával a „hush!" jelenti, és amit nagyon merészen „Kuss-sal" fordít Tandori Babits után, aki „Huss!"-t ír; egyfajta hessegetés ez, és ez is jó, mert ebben is benne van a kétértelműség): csak olyannak mondhatjuk ezt ilyen helyzetben, akit nagyon szeretünk, ezáltal a szónak kifejezetten *bensőséges* jelentése van, valamint egészen más mozdulattal jár együtt: és ez *a leintés). A* „psszt!" a magyar színházi konvencióban azt jelenti inkább, hogy az illető hallgasson, *nehogy mások meghallják,* vagy pedig odaszólító, figyelemkeltő jelentése van, tehát egyáltalán nem pontos - szóval ez a túl sok, túl konkrét, és nem a szöveg belső indulati hullámhosszára hangolt, elég csúnya hangzásvi-

zavaros irányváltásokkal („Hogyan! / Csaló ügyvédje! Psszt!") terhelt szó, verejtékszagú, kapkodó monológot hoz létre[19], szemben Tandoriéval, amelynek ugyanaz az értelme, de jobban áttetszik rajta a lányába szerelmes apa gyönyörűsége, színlelt szigora.[20] A színház, amit az öreg rendez magának.

Hiába blicceli el a második sor fordítását Tandori (de inkább megoldja a „kezese leszek" - „arról kezeskedem" szójátékkal, valamint a „sírni fogsz" idiómával), a „drágám", a „szamár" és a „buta kislány" sokat elmond Prospero temperamentumáról - főleg ha azt vesszük figyelembe, hogy az imént miként beszélt Kalibánnal és Ariellel („pokoltöltelék voltál!" - üvölti az általa imádott kis szellemnek nyálat fröcskölő gyűlölettel).

„Minden idegszálad gyermeki újra", fordítja ezúttal Tandori halálpontosan Shakespeare-t, és nem véletlenül. Eörsi nagyot hibázik, mivel forrongó, dialektikus és harcias szelleme az egyszerű állításból megint valami harci cselekményt kreál (lásd korábbi példáinkat: „azt teszek velük, amit akarok", „csak ha legyőzöl" stb.): „Hisz izmaidból elszállt az erő, / Egy gyermek is legyőzne." Hát egyáltalán nem arról van szó, hogy egy gyermek is legyőzné Ferdinandot, hanem hogy „gyermekké tettél újra", hogy József Attilát idézzem („Thy nerves are in their infancy again / And have no vigour in them"): és ez már a darab egyik legfontosabb alaptémája, vagyis *az ujjászületés*. A halottnak hitt Ferdinand (és Prospero) stb. feltámadása Shakespeare késői művészetének egyik érdekes, visszatérő toposza (lásd *Pericles, Cymbeline, Téli rege).*[21] Arról nem is beszélve, hogy Ferdinand és Miranda *Ádám és Eva* helyzetébe kerülnek az Úristen szerepét kissé türelmetlenül eljátszó Prosperóval szemben. Aki saját ízlésének megfelelően mintegy újra megteremti őket.[22]

A jelenet és a felvonás végén ízelítőt kapunk abból, amit Prospero őrületének is lehetne nevezni, ahogyan négyfelé beszél egyszerre: magában, Ariellel, Ferdinanddal és Mirandával, mikor kivel. Nincs sok ideje, idegesíti a sok részlet, ugyanakkor élvezi is ezt az előrelátó és körülményeket megteremtő hatalmat. (Soros tőzsdézhet így a japán tőzsdén meg a Wall Streeten, meg Katmanduban, meg Londonban egyszerre: döntéseivel nem pusztán követi, hanem meg is teremti a hossz és bessz feltételeit.) „Ez menni fog" - mondja félre[23] (vagyis hogy a szerelmesek szerelmesek lesznek), majd Ferdinandhoz szól, majd Arielhez, majd párhuzamosan Mirandához (akinek van ideje - éppen mert apja elbambult - pár szót váltani Ferdinanddal), ismét csak Arielnek ígéri meg, hogy szabad lesz, egy szigorú intés mellékletével, hogy természetesen csak akkor, ha jól viselkedik, előbb a két fiatalhoz együtt szól, később csak a lányához: „Gyerünk, *mind*. Es ezt ne védd *itt nekem!"* („Come, follow. And speak not for him.") Itt megint érzékelhető Tandori fölényes nyelvkezelése, ahogyan a köznapi beszédet képes a színpadi helyzettel harmóniába hozni, érzéseket és szándékokat közvetíteni erőlködés nélkül, a szöveg csapongó, kollektív szubjektivitását is megjeleníteni. (Elég ideírni Eörsi változatát, amely laposan és egyirányúan kong: „Kövessetek. - Ne védd tovább.")

A. ez az ingerlékeny és szeszélyes öregúr önmagában még nem adja ki azt a monumentális figurát, aki nélkül sem a darab, sem előadása nem elképzelhető. Prospero, amint belenéz az idő szakadékmélyébe, melyet mintegy felszakított a vihar, amely legalább annyira benne zajlott le, mint a kinti világban, pontos és tiszta képet ad arról a személyről, aki ő *volt* (akiben külső társadalmi állás és belső szellemi világ harmóniája és diszharmóniája *egyszerre* működik, aki a többiek közül - épp e harmonikus diszharmónia miatt is - kimagaslik), saját magával szembeállítva öccsét. Ugyanilyen szembeállításokban rajzolja meg újra meg újra a saját portréját - szintén a múlt sebeit felszakítva - az Ariellel és később Kalibánnal való konfliktusában. A személyiség monumentalitása
– mondjuk így: hogy parancsolni tud az elemeknek, kozmikus összefüggések birtokosa
– részben a kiszolgáltatottságban, illetve a kiszolgáltatottságra való képességben rejtezik: abban, hogy *egyszerre* tud áldozat lenni, és képes ugyanakkor mások felett könyörtelenül és aggálytalanul uralkodni.

Nagysága lépésről lépésre derül ki: szenvedésre való képessége, valamint a külső körülményeken való felülkerekedés képessége mindig az elemzés pontosságával jár együtt (mely, bármennyire is elégedett önmagával, sohasem önkritikátlan). Már a legelső passzusban, ahol igaz történetét mesélni kezdi lányának, és amelyik látszólag csupán ün-

Öcsém - a nagybátyád, Antonio nevű -;
Figyelj, könyörgök! testvér hogy lehet
Ily gonosz álnok -, akit én utánad A
legjobban *szerettem, államom*
Dolgát rá bíztam; akkoriban ez volt,
Milánó: a legszebb *fejedelemség,*
Mint én mind közt a legkülönb király,
Prospero, *a szabad Művészetek*
Páratlan ura; lettem tudós úr,
A kormányzást így hagytam rá öcsémre,
Nem volt az szívem dolga, elmerültem
Titkos tudományaimba. Hamis
Bácsikád - és most figyelj!

(I/2 -TD)

Nagybátyád, Antonio, az öcsém -
Jegyezd meg, kérlek: testvér is lehet
Ily hitszegő! -, ki szívemben utánad
Következett, és kit megbíztam *azzal, Hogy vezesse* az államot, amely *Az első* volt akkor Itáliában,
S én *első* herceg, méltóságban és
Tudományokban, művészetben is
Egyedülálló; tanulmányaim
Miatt öcsémnek adtam át *a kormányt, Mert* titkos tudományok *vontak* el *A közügyektől. Kétszínű* öcsém -
Figyelsz rám?

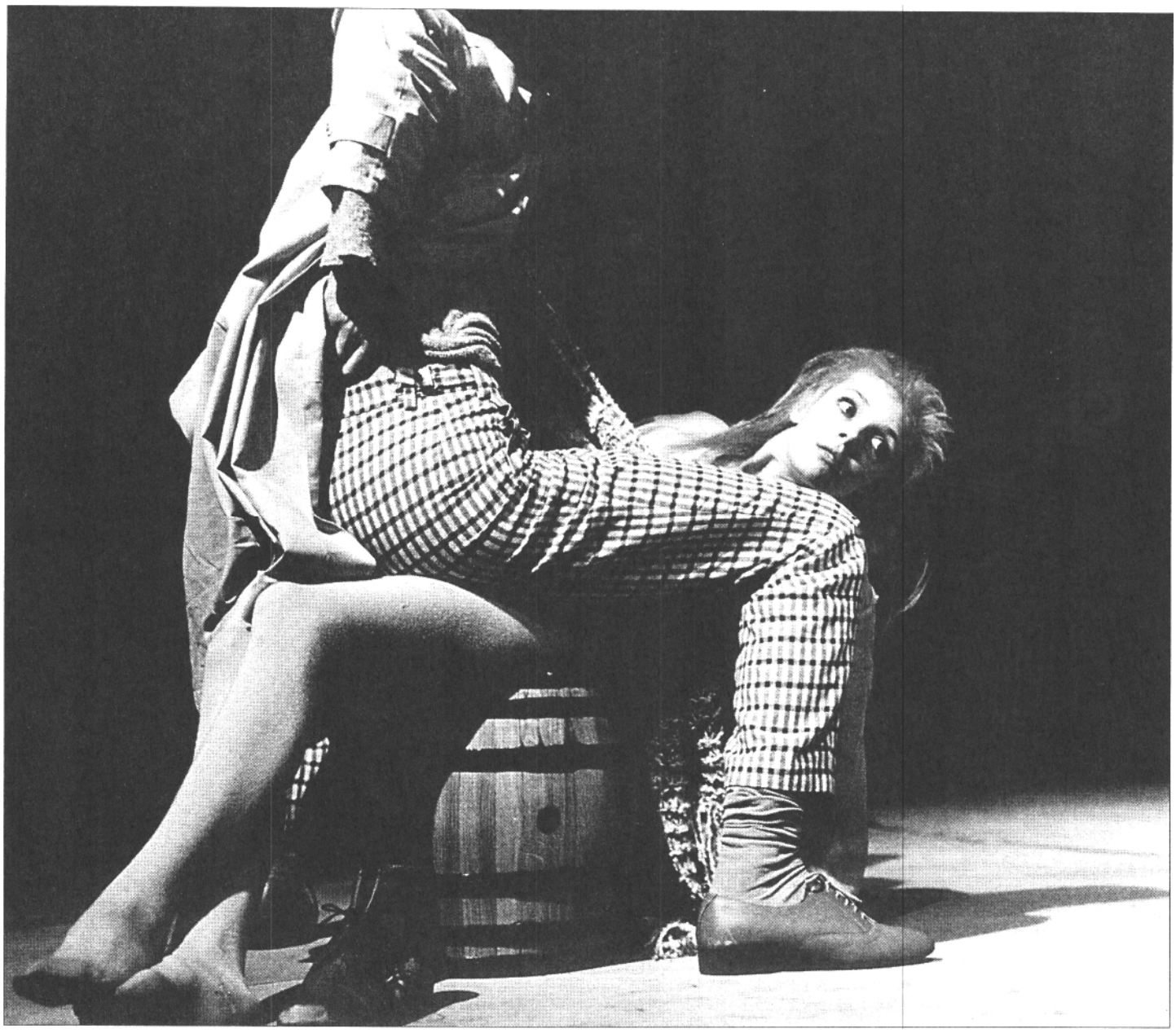
(EI)

My brother and thy uncle, call'd Antonio -
pray thee, mark me - that a brother should
Be so perfidious! - he whom next thyself
Of all the world I *loved* and to him put The manage of my *state;* as at that time
Through all the *signories* it was the first
And Prospero the *prime duke,* being so
reputed
In dignity, and for the liberal arts
Without a parallel; those *being* all my study,
The *government* I cast upon my brother
And to *my state* grew stranger,
being transported
And *rapt* in secret studies. Thy false uncle -
Dost thou attend me?

(WSH)

Megfigyelhető, hogy Eörsi - szemben Tandorival, Babitscsal, Mészöllyel[24] és nem utolsósorban Shakespeare-rel - milyen vékony logikai láncra fűzi fel Prospero monumentális monológját. Nála előzmények vannak és következmények, okok és okozatok. Korántsem így van ez Prosperónál. Kezdődik azzal, hogy Eörsi egy fontos személyragot *(„my* state") lekoptat a szövegről. Shakespeare-nél a „my brother"-ral kezdődik a felütés, nyilván nem véletlenül: az, hogy Eörsi az „öcsémet" a „nagybátyáddal" fölcseréli, ezt a hangsúlyt is gyöngíti. Az, hogy az „enyém" az öcs, akiről szó van, elég fontos hangsúly, tekintetbe véve a „my brother... my state... my study... my brother... my state" ritmusban visszatérő megfogalmazásokat, szemben a „thy uncle... thyself... thy false uncle" szavakkal (igaz, az ismétlésnek didaktikus funkciója is van: a nézőket megtanítani a távollevő szereplők nevére, a szereplők pozíciójára, illetve eladni nekik a kissé unalmas történetet), melyekhez képest középen, mintegy a monológ legközepén Prospero egyszer csak megnevezi „Prosperót", azaz saját magát (a nevet Eörsihez hasonlóan Babits is kifogalmazza a szövegből, ellenben Mészöly gondosan megőrzi: „Es hercegek közt első Prospero!") mint egy olyan tárgyat, ami a városállammal egyenértékű. Prospero itt ezzel a névvel egy önmagánál *nagyobb valamit* nevez meg: egy szerepet, egy személyt, egy élettörténetet, egy mítoszt, és ezt a mítoszt helyezi most lánya, Miranda elé. „Prospero, a szabad Művészetek / páratlan ura".[25]

De ez csupán apróság. Eörsi fordításában egy harmadosztályú királydráma politikai intrikáját látjuk: „megbíztam *azzal, hogy* vezesse az államot...", elég mechanikus képlet (az eredetihez képest, amihez Tandori áll a legközelebb: „államom dolgát rábíztam"). Később Eörsi megint kifelejt egy fontos, és megismételt részletet, ami a tanulmányok tartalmára és minőségére vonatkozik („those" [vagyis a „liberal Arts"] *being* all my study", *„being* transported and rapt in secret studies", vagyis: *„lévén,* hogy ezek kötöttek le teljesen", *„lévén,* hogy magukkal ragadtak, *lévén,* hogy elmerültem a titkos tanulmányokba"), ami nem következtetés a szó szoros értelmében. Eörsi Prosperója ezzel szemben csak annyit állít, hogy „tanulmányaim / *Miatt* ... adtam át a kormányt / *Mert* titkos tudományok *vontak el* / *A közügyektől"* . Shakespeare leírja a tanulmányok, illetve a tanulmányokba való elmélyülés minőségét (erre azonban Eörsi nem veszteget szavakat); „being *all* my study... being *transported* and *rapt" :* vagyis hogy „egy ponton túl *semmi más* nem érdekelt, csak ezek a tanulmányok, melyek magukkal ragadtak, mint *az örvény"* (szabad fordításban). *A hatalmas szenvedély* marad ki Eörsi fordításából, mellyel Prospero egyrészt milánói uralkodásáról, másrészt tanulmányairól beszél, miközben, mintha a tenger mélyéről, kiemeli múltjából és az ámuló Miranda elé teszi élete elsüllyedt tényeit. Tandori pontosan fogalmaz: „A kor-



Bán János (Trinculo) és Tóth Anita (Ariel)

mányzást így hagytam rá öcsémre, / Nem volt az szívem dolga[26], elmerültem / Titkos tudományaimba." *(Ráhagytam,* nem pedig átadtam neki - piciny hangsúlykülönbség, mégis fontos. Hiszen Antonio aljassága éppen abban áll, hogy *látszólagos* hatalmát váltja át valóságos hatalomra. Most pedig egy látszólagos vihar kell, hogy a világ visszarendeződjön, belső igazsága helyreálljon.)

Igy történt, mondja Tandori (és Shakespeare) - a korlátlan hatalomból fakadt a szenvedély, a hatalmas szenvedélyből pedig a hatalom elvesztése -, nem pedig azt, hogy *ezért meg ezért* történt. Fundamentális különbség."

Hogy az állam hangsúlyozottan Prospero állama, leginkább „az állam én vagyok" gondolatát idézi, az abszolút uralkodó gesztusa ez (aki a szöveg szerint további, nem világi szférák birtoklására tör). Ezért - bár szellemes és korszerű a fordulat Eörsi szövegében - nem „a közügyektől vonták el" Prosperót tanulmányai, hanem bizonyos értelemben saját magától, saját államától 2" Shakespeare Prospero szájába gazdagon árnyalt szöveget ad, ahol négyféleképpen is említi „államát": ezt Tandori játszi gondossággal építi fel („államom", „fejedelemség", „király", „kor mányzás"), korántsem mellékes a hatalom természetére vonatkozó szinonimáknak ez a dús, barokkos halmozása, amely végül bele-fut az „and for the liberal *Arts* / without a parallel"-ba, amit csak Tandori old meg: *„a szabad Művészetek* / páratlan ura" (mármint a város és Prospero is): ez a csúcspont. A „szabad Művészetektől" csak egy ugrás a fehér mágia, amit Prospero űz, s mellyel időnként a fekete mágia területére téved. Nem mintha önmagában ez a mozzanat különösebben drámai volna: de pontosan megmutatja, milyen az, amikor egy személyiség eljut lehetősége határáig, és okvetlenül *muszáj vele történnie valaminek:* ez a monológ igazi belső dinamikája. Valaki eljut a csúcsig - mint ahogy szellemi értelemben Prospero, most, hogy a vihart Ariel segítségével ellen-feleire zúdította, és hatalmába kerítette őket, eljutott egy második csúcspontig 29, ahonnan már nincs visszatérés a kezdetekhez, de talán eljött a nyugvópont lehetősége. Ha közelebb-ről szemügyre vesszük, az ez után következő, kommentárokkal és érzelmekkel dúsan fűszerezett elbeszélés nem igazán drámai: inkább szimptomatikus. Bizonyos társadalmi szerepek elhárítása óhatatlanul azzal jár, hogy az ember lemond a hatalom lehetőségéről. Ezek után elég törvényszerűen következik be az (és nem egyszerűen Antonio jellemtelensége miatt), hogy az illető (Hermann Broch értelmében használva a kifejezést) *értékvákuumba* kerül. Ennek a vákuumnak a következménye (vagy kifejeződése) a száműzetés, és Prospero sokkal kisebb személyiség volna, ha mindez csupán Antonio és Alonso műve lenne. Ráadásul Antonio ármánya a régmúltban esett meg, lezárt esemény: az igazi dráma az, bármekkora igazságtalanság is esett hajdan Prosperóval és hároméves kislányával, hogy *most* miként képes a két világot, a kétféle tudást összehangolni. Nem intrikát látunk, hanem Prospero önterápiáját.

Ezért lehet az, hogy a varázslás és a színház, az álom és az őrület, melyet ellenfeleire mér, a zene, amivel elcsalja vagy meggyógyítja őket, a bűvölés, amivel tanítja, bünteti vagy kordában tartja őket, a darab végére ilyen szorosan egymás mellé kerülnek. Minden lépéssel közelebb kerül ahhoz a valakihez, aki ő, minden sikeres bűvölése egyben hatálytalanítja is varázslói képességét - erre az Arielnek több ízben megígért szabadság a garancia -, Prospero mintegy kijátssza előttünk az összes kártyáját. Nincs mód ismétlésre. Ellenfelei magukra ismernek, hogy ő is magára

ismerhessen. Hogy egy lehessen közülük.

Amikor az ötödik felvonásban, közvetlenül azelőtt, hogy - meglepő módon Ariel által is részvétre hangolva - Prospero kissé kelletlenül bár, de kioldaná megszállott görcsükből a nápolyi és milánói urakat, akik ott álldogálnak a tanyája melletti hársfaligetben, még egyszer felidézi a természet elemeit, melyek fölött mostanáig hatalma volt, és ennek a szavakat görgető monumentalitásnak ugyan más tempója, lüktetése, lélegzetvétele van, mint a darab elején elmondott igaz mesének, amelyik egy majdnem tragédiával végződő politikai játszmáról számolt be, de mégis ugyanaz a világot átfogó pillantás és tudás szervezi: „...teli delelőből /Éjfélt bűvöltem, szeleket kavartam, / Hogy bömbölve harcoljon tarajos zöld / Tenger a kék éggel: hol vad dübörgés / Lángolt tőlem,") Jupiter büszke tölgyét / Meghasítva; ráztam rettenetes-tömb / Szirteket, fenyőket téptem

töves- / Cédrusokat: sírok nyíltak szavamra, / Holtaikat kivetve..." Nos, köztudott, hogy ez a passzus Ovidius Átváltozásokjának hetedik könyvéből való, egy boszorkánynő, azaz Medeia varázsmonológjából: „...szellők és viharok, s ti hegyek, ti folyók, tavak, és ti / istensége bereknek s éjnek mind, idejertek; / általatok tudok én - hogy a part ámulva csodálja - visszafolyatni folyót forráshoz, háborodott árt / megnyugtatni, nyugodtat verni föl; űzöm a felhőt / s visszahozom, dallal; szeleket verek el, megidézek / verssel; igézettel viperáknak tépem a torkát, / sziklát s mélygyökerű tölgyet kiszakítok a földből, / erdőt elhajtok, remegővé rázom a bércet, / földet bőgetek és sírmélyből holtat idézek"[31].

Ez a másodszori lemondás előtti különös, férfias pátosz a végleges búcsú: („...e varázserőt / Mert túl nyers, elhagyom most"). Az utolsó felvonást Prospero még úgy kezdte, mint egy ereje teljében levő, tevékeny és magabiztos férfi: „Tervem kezd célba érni: a varázserőm / Működik, szellemeim jók, *nekem / Dolgozik az idő*. Hány óra van?", és ahogyan a jelenet halad előre, hirtelen megöregszik, szinte késleltetné a szükségszerű végkifejletet (innen még utolsó csörtéi Ariellel, a vita arról, hogy mennyi idő van még hátra, mintha szándékosan találna ki új és új feladatokat Arielnek), és amikor mintegy bekapcsolja a zenét, amivel meggyógyítja ellenfelei tépett idegrendszerét („Égi zenét zendítek - szóljon akkor! - / Igézze *silány foglyaim*[32] - nekik / Való ez! -, aztán törjem el a pálcám, / Temessem ölekre a föld ölére, / Vessem könyvem mind mérőón-nem-érte / Tenger-mélyekre"), ezt egyfajta fáradt rezignáció kíséri: a szüntelen győzelem, az ellenfeleken való kivédhetetlen felülkerekedés különös csömöre hatja át. De ez a csömör is a monumentalitás egyik alkotóeleme: amikor haragját Kalibánra vagy Arielre zúdította, hiába lehetett esetleg igaza, mégis egyfajta túlzást, hübriszt sejtet a mérhetetlen indulat. A sötét Sycorax (akinek története rokon Prospero történetével) ott lappang Prospero szíve mélyén.

Egy mai Shakespeare-fordító előtt három út áll. Az első: a klasszikus Shakespeare-dikciót utánozva csinálni egy új fordítást, a legutolsó Shakespeare-kutatásokra és a magyar nyelv megújult szókincsére támaszkodva (például Lator László szép *Cymbeline-fordítása* ilyen); a második: csinálni egy nagyonnagyon modem fordítást, egy igazi elvágólagosat (mint amilyen Nádasdy Ádám *Hamlet*-fordítása), amelyik nem iktatja ki a korábbi klasszikust, éppen mert olyan tiszta alternatívát nyújt; a harmadik (sok rendező csinálja ezt manapság): teljesen szabadon átírni az eredetit, amit mellesleg újra lefordíttatnak valakivel, a rendezői koncepciónak megfelelően, és addig húzzák a darab szövegét (szépen kiiktatva belőle egy csomó megoldatlan vagy megoldandó fordítói feladványt), amíg az aktuális előadás koncepciójának meg nem felel (mondjuk, ilyen Szabó Stein Imre és Alföldi Róbert A *velencei kalmárja).*

A mai fordítások, a dolog természetéből adódóan, többnyire hibridek: hol visszanyúlnak már bevált Shakespeare-sablonokhoz, a jól ismert Shakespeare-dikcióhoz, hol bizonyos szóválasztásokkal és interpretációval célratörően modem nyelvet használnak, és így billegnek két világ között. Eörsi és Mészöly fordításai számomra - különbözőféleképpen ugyan -, de ilyenek. Még nem szakadtak el eléggé a tradícióktól, de már nagyon sok mindenben modernek és érdekesek. Mészölyt mindig a szépség érdekli, nagyon foglalkoztatja - az én ízlésemnek talán túlságosan is - a szöveg mindenáron való zeneisége, az esztétikum (amellett, hogy nagyon pontosan utána megy a szituációk dramaturgiai és nyelvi hitelességének, és szövegei nagyon megdolgozottak, viszont éppen ezért talán túlságosan sok előre gyártott hangsúlyt lop beléjük); Eörsit viszont, alkatának megfelelően, legjobban a társadalmi igazságosság és igazságtalanság érdekli, a nyers szókimondás, az anyagelvű fogalmazásmód, ezért gyakran óvatlanul és túl hevesen megy neki fordítói feladványoknak, kitűnő találatait gyakran követik bumfordi tévedések.

Tandori számomra viszont annak a példája, amikor egy nagy költő nekiveselkedik egy nagy költő művének: sokféle szabadságot enged meg magának, mert miközben fordít, saját költészetét is írja, saját költészetének problémáit beleviszi a fordítás problémáiba, és gyakran zseniális megoldásokat talál ott, ahol társai, a szövegre tapadva, csak iskolás megoldásokra képesek. Nem hibátlan szöveg, amit alkot, de számos döntő ponton felülmúl minden addigi próbálkozást.

LÁBJEGYZETEK

'A Shakespeare-szövegekben levő kiemelések mindig tőlem: a fordítók közül egyedül Mészöly alkalmaz olykor - az eredetitől eltérően - néhol kurzívokat vagy három pontokat (ez utóbbit, sajnos, elég sűrűn), valamint időnként gondolatjeleket: ahol az ő kurzívja kerül a szövegbe, azt külön jelzem. A gyakori kurzív, illetve a három pont és a gondolat-jel jelentős *többlethasználata* a fordítói szuggesztió fokozását szolgálná, irányítani akarja az olvasót, holott szerintem azt magának a szövegnek kellene elvégeznie. Shakespeare - csakúgy, mint a színi instrukciókkal - közismerten fukaron bánt az efféle nem verbális toldalékokkal. Nem volt rájuk szüksége.

2 Eörsi következetes, nála az ötödik felvonásban is „bűbájnak" nevezi Prospero Arielt, aki épp majdnem visszanyert nepli egy kis dalocskában, a szerző itt a „dainty" szót használja, ami mondjuk, kecsest jelent, tehát valaminő lelki-fizikai adottságot ábrázol, Tandorinál „incselkedő Ariel" áll, ami azért jó, mert Ariel voltaképpen nem varázsol, ő csak végrehajt, mint erre még kitérünk. Eörsi következetessége tulajdonképpen érthető, a „bűbájos" kifejezi azt, amit Prospero mond, Tandori megoldását mégis jobbnak érzem. Ugyanez vonatkozik Mészölyre is, aki később „tündérnek" nevezi Arielt, erre asszociál a „tünde" szó. Bár vitathatatlan, hogy Arielnek vannak tündérszerű vonásai (hiszen Shakespeare népszerű elemekből gyúrja össze kicsiny démonalakját, saját korábbi műveiből is merítve), Prospero sohasem nevezi annak, *mert nem tekinti annak.* Egyébként a négy jelző, amit Shakespeare/Prospero Arielre használ a következő: „quaint", „delicate", „dainty" és „tricksy". Vagyis trükkös, finom és ügyes. A Shakespeare-kommentárok egyértelműen *nem* nőneműnek tekintik a nevébe a tűz és az oroszlán tulajdonságait sűrítő légies démont, és még az sem zavarja meg őket, hogy Prospero egy helyütt „chick"-nek becézi.

' Amikor Alonso, a nápolyi király és kísérete meglátja a kis színjátékot, melyet Prospero rendezett nekik, és amelyet Ariel vezényel le játékmesterként („Különféle alakok jelennek meg, gazdagon megrakott asztalt hoznak; körbetáncolják, mozdulataik bókoló köszöntést fejeznek ki; hívják a királyt, jönne lakomázni"), a színpadi nézők megpróbálják meghatározni a meghatározhatatlant: „Én is bámulom / Alakjuk, mozdulatuk, hangjaik - ha / Szavuk nincs is -, némaságuk beszédnél /Ékesebb". („I cannot too much muse / Such shapes, such gesture and such sound, expressing, / Although they want the use of tongue, a kind / Of excellent dumb discourse.") Babits: „Én se győzök / Bámulni formán, hangon, gesztuson, / Mely (bár beszédjük nin-csen) néma nyelv, / Olyan beszédes"; Eörsi: „Nem győzöm csodálni / E formákat, e mozgást és zenét, / Nincs szavuk, mégis nagyszerű, ahogy / Némán csevegnek"; Mészöly: „Csodák csodája! / E furcsa arcok, táncok, dallamok... / S hogy egy szó nélkül minden oly beszédes! Felséges némajáték". Látható, hogy miként színezik a fordítók (Tandori és Babits kivételével) az eredetit. Mészöly Füst Milán-os hangütéssel, az „arcok, táncok, dallamok..." túlinterpretáló és a három ponttal valamilyen elvont elragadtatásba emelt szövegében (lásd még „felséges") elsikkad az, amit még Babits is szépen megold: „néma nyelv, mely beszédes". Eörsi a „csevegnek" szó beillesztésével (mellyel a „discourse"-t fordítja), tulajdonképpen kioltja a színjáték filozofikusan paradox értelmét, illetve jelentéstartományait. „A living drollery" - mondta korábban Sebastian -, Tandorinál nincs meg (legalábbis az én példányomból hiányzik), s ezt Eörsi oldja meg a legjobban: „Eleven bábok" (szép paradoxon). Az eleven bábok nem „némán csevegnek", hanem olyan kifejezőek („expressing"), hogy *mozdulataik nyelvvé válnak,* némaságuk beszédes. Ugyanígy az ezt megelőző jelenetben Ariel énekére azt mondja Trinculo: „This is the tune of our catch, played by the picture of Nobody". Tandorinál: „Ez a mi versikénk muzsikája, és Senki Urunk játssza"; Eörsinél: „A kánonunk dallama, Senki úr



Prospero: Garas Dezső

előadásában"; Babitsnál: „Ez a mi nótánk nótája, és Senki Pál játssza"; Mészölynél: „Ez a nótája! Senkifia fújja." No comment.

' „Which art but *air"* - mondja Shakespeare. „Ha te, ki *szellő* vagy csak" - mondja Eörsi. Mindenképpen testet akar adni a testtelennek, mert különben nem bír el vele. „These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air" - mondja Prospero Ferdinandnak Iris, Ceres és Juno zenés közjátéka után. „E színészek, / Mint mondtam már neked, mind szellemek, / *S felszívta* őket *a híg* levegő" - írja Eörsi. Tandori megoldása a jó: „Színészeink, mint / Mondtam neked, szellemek voltak egy / Szálig, és levegővé váltak". A „felszívta őket a híg levegő" ugyan egyáltalán nem pontatlan (bár a „thin" itt inkább áttetszőt jelent), és mégis kissé túl anyagszerű (ilyen is van). A levegő, mely „szív" és „híg", nekem túl sok. Babits megoldása nagyon veretes, a „puszta lég" („marad, mi volt") szerintem hibátlan: „Téged, ki puszta lég vagy, sejtelemmel / illet keservük" - persze a „sejtelemmel illet keservük" egyfajta általános Shakespeare-halandzsára emlékeztet inkább.

[5] „Pardon, master: / I will be correspondent to command, / And do my spiriting gently." Mire Prospero: *„Do so,* and after two days / I will discharge thee". Tandori a „Do so"-t, a „tégy úgy"-ot fordítja az affirmatív „Na, ez a beszéd"-del: világos, hogy a beszéd itt a cselekvés érzékeny metaforája. Eörsinél és Mészölynél ez a kis dialógus tünetértékűen egészen máshova tart, mint Tandorinál. Eörsi: (miután Prospero megfenyegette Arielt, hogy visszazárja a tölgybe): „Ne, mesterem! / Parancsaidnak eleget teszek, / S vígan koboldkodom". Mire Prospero: „Még két napig, / S felszabadítlak". Ez a „vígan koboldkodom" erős túlzás, sem vígságról nincs szó, sem koboldról, sok szótagot elnyel, az eredetiben meglevő „pardon", azaz a bocsánatkérés is elmarad, csak egy gyönge tiltakozásra futja itt Arieltől, de Eörsi elsikkasztja a válaszból Prospero kemény, tanáros affirmációját is. Ariel nem beszél semmiféle „vígságról", csak azt ígéri meg, hogy „jó szellem" lesz („and do my spiriting gently"); Ariel szellemfajtájáról nem tudunk meg igazán sokat a műből, csak azt, hogy „szellem". Különben sem vidám Ariel, inkább a tehetséges ember hangulathullámzásait figyelhetjük meg rajta. Hol lelkes, hol szomorú. Tünetértékű, hogy mint Eörsi a „kobold" szót, úgy Mészöly föltétlenül szükségesnek tartja, hogy bevezesse a „tündér" szót, habár e sajátos úrszolga viszony szerkezete nála pontosabban jelenik meg. „Bocsáss meg! - mond-ja Ariel - Minden kérésed - parancs! / Kezes tündér leszek." Pedig Ariel nem tündér, nem „fairy". Mire Prospero: „Ha az leszel: Még két nap - és szabad vagy". A fordító által be-iktatott gondolatjelek a gyakorló dramaturg instrukciói a színészeknek, hogy hol kell gondolatteli szünetet tartani. Shakespeare szövegében a gondolatjel csak közbeiktatott gondolatnál, és sohasem hangsúlyt jelölve jelenik meg. Tandori „parancsolj velemje" mintaszerűen mutatja azt a képességét, hogy idiomatikus kifejezések közvetlen frissességével alkosson dialógust. (Az „I'11 be *correspondent to command"* valami feltétlen készségességet fejez ki. Mintegy a parancsok megvalósulásának *mikéntjévé* változik Ariel,



Rajkai Zoltán (Ferdinand) és Ónodi Eszter (Miranda) (Koncz Zsuzsa felvételei)

egy velük, ő a parancs lényegévé változik, ezért szerencsésebb a Tandori-változat.) A „Parancsaidnak eleget teszek" és a „Minden kérésed - parancs" hű fordításoknak tekinthetők, de csakúgy, mint a szövegbe lopott tündérek és koboldok, kissé fordításszagúak.

[6] A „power" szó a darabban egyértelműen az „art", „charm", „magic" szavakkal asszociálódik, tágabb érvényű tehát. Eörsi mélyen átérzi Prospero kolonizátori és kizsákmányoló karakterét, és ennek szellemében jellemzi őt szavaival; így kerül szövegébe az „alacsonyabb rangú" szolga kifejezés is: noha a „meaner ministers" fordítható így, kissé elvész az eredeti színházi-szellemi tüsténkedés légiessége, Prospero itt mint nagyúr és nem mint szellemi lény hangsúlyozódik.

' Mint Gonzalo mondatából egyértelműen kitetszik: „Szent ég, uram, miért nézel ilyen / Dermedten?" (TD) („I' the name of something holy, sir, why stand you / In this strange stare?") A pompásan alliteráló „strange stare"-ben ismét találkozunk a „strange" (furcsa, különös, csodás) szóval, amit Tandori ezúttal elhagy, a többiek mind lefordítanak (fontos szava A viharnak, nem is vitás). Tandorinak azért sincs rá igazán szüksége, mert előtte olyan pontosan ábrázolta az *állapotot.* De hogy lássuk, hogy (Tandorihoz képest) milyen izzadságosan kell, éppen az előtte levők elmulasztása miatt, például Eörsinek e szavakat visszaadnia: „Az égre, uram, mért állsz így, szemed / Meresztve, furcsán". A mondat végére vetett „furcsán", nos, elég gyönge. Mészölynek a „stare" (bámulás) szót kell kihagynia, hogy kellő hangsúlyt kapjon a dermedés: „Szentséges Ég! Uram, mért állsz ilyen / Furcsán, meredten?", habár a „meredés" kétértelmű, tartalmazza a látás jelentését is, tehát nem rossz. Szintúgy

Babits: „Mindenre, ami szent uram, miért állsz / Oly különös merőn?" („merőn" állni, hát, elég keresett, merőn nézni szoktunk, tehát ő is utal erre). Tandori mondata a legtermészetesebb.

Különben számos ilyen leleménye van. Ilyen az Ariellel való vitában elhangzó: „*Pokoltöltelék* voltál" („it was a torment / To lay upon the damn'd" - „Pokolba / Való kínszenvedés volt" - mondja Babits), vagy a Mirandának mondott történetben a „könyvtárkirályság": „Hisz nekem elég *a / Könyvtárkirályság"* - „Kinek egy könyvtár épp elég királyság" - mondja Babits. Nem baj, hogy ezek a Babits megtalálta költői formulák továbbgondolásai, mert Prospero gondolati összesűrűsödéseit, amikor is mintegy a monológok - a felfokozott indulat pillanataiban - ilyen képekké csomósodnak össze, nagyon jól adja vissza. Azonkívül van egy ilyen rétege *A* viharnak, amelyet a maga helyén Tandori meg sem kísérel visszaadni: ez a „sea-sorrow" és „sea-change" szavakban kulminál, melyek bizonyos értelemben kulcsszavai is a műnek. Eörsi az első esetben kísérletezik a „tenger-bánattal", de ez a magyar nyelvben tulajdonképpen foglalt, és ezért a konkrét helyen nem azt jelenti, mert a „tenger" ezáltal itt „rengeteget" jelent, ami voltaképpen lefokozás: „Te hallgasd ülve tenger-bánatunk / Végét" (Tandori itt a babitsi „tengeri kalandot" veszi át); a „tenger-változáshoz" pedig úgy látszik egyáltalán nem fűlt a foga, pedig azt mindhárom fordítótársa körülírva megoldja Ariel dalában: „Hanem éri dús, csodás / Tengeri elváltozás" (Babits); „Tengeri átváltozás / Folytán dús lesz, furcsa, más" (Eörsi), és, bár kicsit esetlen, de nem annyira rossz Mészölyé sem: „Tenger fenekén alakul / Pazarul kivirul s nem avul". Tandori itt - a dallam és bizonyos vélt tartalmak igézetében elszabadul: „Öt örvény-öl mélyén apád; / Csontja korall legalul; / Gyöngyök a szeme helyén, nohát: / Nem rothad, csak fakul; / El - tengervízre válaszul, / Mint ha a jéghideg alkonya gyúl..." - a „legalul", a „nohát", a „fakul - El - tengervízre válaszul" (?), és végül az utolsó, teljesen fiktív sor (bevallom, én nem is nagyon értem) csupa olyan kis toldalék, amivel Tandori, egyébként alapstílusának megfelelően, meg-változtatja az eredeti dal jelentését, és csak valamilyen szürreális hangulat visszaadására törekszik, véletlen elemeket és mozzanatokat belelopva ebbe a nagyon is egyértelmű dalba, túlbomlasztva szerintem a dalformát. Elrontja, magyarán. Rothadásról nincs szó az eredetiben, csak azért van a magyar változatban, hogy a „fade" szót lefordíthassa („fakul"). Túl sok minden belekerül az eredeti szöveg-be, amit most nem idézek. Mint ahogy határ-eset Prospero záró monológjában a „legyen / Hát *a múlt kopár szigetem"*, egy hajdani kultuszfilm címének szellemes belekomponálása kedvéért (bár a kifejezés a „bare island" jó fordítása, de a „múlttal" való hirtelen összekapcsolása így nem pontos) kimarad a szövegből egy fontos láncszem, sőt, Tandori lezserül megszünteti az eredeti kétsoros, tisztán végigvitt logikai kapaszkodóit, úgy érzem, itt árt a nagyvonalúság. Megtévesztő, hogy bármikor tud szép és könnyed szövegeket írni, hogy nagyon nehéz feladványokat old meg egyszerűen, hogy kecses, mint Ariel. Ezzel a szöveggel a fordító helyében még elbíbelődnék. Itt hiányolom a fegyelmezettebb szerkezetet. Valahogy a figyelmet kikapcsolják ezek az érzelmileg átszínezett mondatok. [9] Eörsinél: „Olyan anyagból / *Készültünk,* mint az álmok, és az alvás révébe fut kis *életünk"* - nos, az álmok nem „készülnek", de az életünk sem: az angolban a „made on" inkább azt jelenti, hogy olyan anyagból va*gyunk valók,* a „made of" és a „made in" különbsége ez. Babits: „Olyan szövetből / Vagyunk, mint álmaink, s kis *életünk / Alomba* van kerítve" - azt gondolom, hogy ez utóbbi fél mondatra a legtalálóbb megoldást Mészöly találta meg, és Tandori talán tőle vette át a sajátját: „Egész valónk / csak álmok szövete: s *kis életünk / Egy álom* koronázza meg", habár nekem a legjobban Eörsi kitűnő halál-álom-metaforája tetszik, a révbe befutó hajó. 10 Hogy lássuk, milyen leleményes (és shakespeare-ien leleményes) itt Tandori, elég idézni a másik három fordító fordulatát: „tessék használni a tekintélyét: ha nem ért hozzá, örüljön, hogy eddig élt..." (Babits); „Lássuk, mire megy a tekintélyivel! De ha nem boldogult, akkor örüljön, hogy eddig is megélt!" (Mészöly) - ezt a „megélttet" nem egészen értem, sem a „tekintélyivel" népiességét, amire az eredetiben semmi sem utal. „Használja hatalmát! Ha viszont nem képes rá, köszönje meg, hogy eddig élt..." (Eörsi).

" Most jön a híres: „What seest thou else / In the dark backward and abysm of time?" Tandori: „Mi van más egyéb, mit / Az idő sötét szakadék-ölén látsz?"; Eörsi: „Mit látsz még az idő / Szakadékos, vak mélységeiben?"; Babits: „Látsz-e mást még / Az elhagyott időnek messze mélyén?"; Mészöly: „Mit látsz még a múlt / Sötét ölű ködében imbolyogni?" Ez a shakespeare-i eltűnt idők nyomában. Most Mészöly kicsinyíti le leginkább a képet, „múltról" beszél, „ködről", „imbolygásról", hogy úgy mondjam, rokokót csinál a gótikából.

'2 A darab egyik belső tükörjelenete (sok kis tükörszoba van a darabban), amikor a történelem (a merénylet) majdnem megismétlődik - parodisztikusan, ahogy illik -, jó lehetőséget ad Shakespeare-nek és fordítóinak az álom metafora gazdagítására. „*Antonio:* Nagyuram, mi addig / Ébren vigyázunk, őrizzük álmát. *Alonso:* Köszönöm. Hát ez - tényleg mint az álom. *Sebastian:* Különös álmosság. Tömegesen! *Antonio:* Az éghajlat hatása. *Sebastian:* Jó, de a / Mi szemhéjunkra miért nem hat így? En / Nem vagyok álmos... *Antonio:* Erős képzeletemben korona / Pottyan fejedre. *Sebastian:* Hogy? Ezt álmodod? *Antonio:* Nem hallod, beszélek! *Sebastian:* No persze, de / Álmok nyelvén, alszol nyilván, eközben / Beszélsz. Mit is mondtál? De furcsa nyugvás: / Valaki tágra nyílt szemekkel alszik, / Holott áll, beszél, jár-kél; közben mégis úgy / Látszik: alszik. *Antonio:* Nemes Sebastian, / Szerencsédet miért hagyod aludni, / Alvó szerencsétlenkedő? *Sebastian:* Magad csak / Hortyogod e szavakat. *Antonio:* Éberebb vagyok, mint szokásom..." (II/1 - TD) Az „alvó szerencsétlenkedőnek" nincs sok értelme. Pedig milyen jó a párbeszéd indítása: ez a „Tömegesen!" jól fejezi ki a „What a strange drowsiness *possesses* them!"-et, vagyis hogy egyszerre szállta meg a többieket az álmosság. Az Alonso-mondat: „wondrous heavy"-t („csodálatosan nehéz", mármint a király szemhéja) Tandori a tőle megszokott virtuozitással fordítja „Hát ez - tényleg mint az álom", írja, tehát egy idiómából farag hasonlatot a hasonlítotthoz. De azért van olyan eset is, hogy elég lenne lefordítani az eredetit.

[13] „Mint megannyi tündér, táncot jártak" - voltaképp érthetetlen ez a petőfis hangütés. Itt nem beszél tündérekről Prospero. Egyetlenegyszer említ „elves"-eket, vagyis „manókat, pajkos tündéreket", annak a monológnak az elején, ahol varázserejétől búcsúzik, és ugyanitt a különös „demi-puppet" kifejezést is használja, amit Tandori „félig telt babáknak" fordít, Babits „fél-babáknak": sajátságos kifejezés, amivel egyes kutatók szerint Shakespeare az őt segítő, kiszolgáló lények *méretére* utalna. Eörsi viszont „koboldoknak" fordítja ezt a kifejezést. Pedig tündérről („fairy") egyedül Stephano beszél a darabban, kap tehát valami összetéveszthetetlenül ironikus és groteszk ízt, amikor részegen számon kéri a szörnynek becézett Kalibánon, hogy miféle ártalmatlan tündérekről regélt itt nekik. (IV/1)

Miért kámzsás?

[15] Már Prosperónak Mirandával való első beszélgetésében is feltűnt egy ilyesféle szó, a „kacat": „Hallgasd tovább" - mondja Mirandának az apja - ...mind e mai dolgokig, / Melyek nélkül ez a história - / *Kacat* lenne csak". Tandori itt az „impertinent" szót fordítja „kacatnak". Frank Kermode lábjegyzetében az „impertinent" „not to the purpose"-t jelent, azaz értelmetlen, fölösleges, céltalan. Hogy a história - kacat lenne, nos, ez olyan fokú absztrakciós készséget igényel, ami nem föltétlenül kedvező színpadi, beszélt szöveg esetében (persze lehet színész, aki megoldja, akit ez inspirál, de ezzel minden fordítót föl lehetne menteni). Másutt ezt adja Ferdinand szájába Tandori: „mocsok gürcölés" - ezek a „c"-betűs szavak nagyon kezére állnak valamiféle flegma stílus jegyében. (Nem tudok mást gondolni, a „tucat" szó gyakori bevetéséről sem - Prospero csak egyetlen helyen mond „dozen"-t -, amit Tandori rendszeresen a „tizenkettő" helyébe tesz: a „tucat" sokkal hozzávetőlegesebb, kétségtelenül közelít a beszélt nyelvhez, de mégsem pontos.) Eörsi megoldása viszont elég épkézlábnak tűnik: „Hallgasd hát tovább, / Míg eljutunk ehhez a mostani / Ügyhöz, mely nélkül e históriát / Nem hoztam volna szóba".

[16] *Leontes a Téli regében és* Cymbeline a *Cymbeline-ben* ugyanilyen szeszélyes, indulatos és lobbanékony kényúr, nekik is lányuk van, akikhez nagyon erős érzelmi szálak fűzik őket (csakúgy, mint Periclest), és nekik is halott az első feleségük (vagy annak vélik). A regényszerű színművek bonyolultsága többek között ennek az ingerlékeny lobbanékonyságnak a belső következetlenségeiből épül: a nagy ember következetlensége mindig sorsformáló a többiek számára.

17 „Te tanítsz, te tökmag?!" - fordítja Mészöly, hibátlanul. Babits magyarítása viszont Eörsiével rokon: „Mit! Csak nem fogok / A kisujjamtól leckét venni?"

" Eörsi a darab egy nagyon fontos vonulatát érzékeli legfontosabbnak ez szíve joga. Az angol gyarmatosítás hajnalán a különböző civilizációk találkozása, az őslakosok elnyomása és kizsákmányolása: ezek olyan toposzok, melyek a Shakespeare korabeli Angliá-

ban nagy érdeklődésre tarthattak számot: nem csupán az egzotikum miatt érdekes Shakespeare nézői számára, hanem a gyarmatosítás és az erőszakos civilizáció technikáit is tanulmányozhatták A viharban. Terjedelmi okokból ezzel a vonulattál most nem foglalkozunk.

[19] Egészen vicces, amikor azt a shakespeare-i szójátékot kell lefordítani, amelyet Ferdinand akkor mond, mikor először hallja a lány nevét (s az meg is ijed, mert apja tilalma el-lenére árulta el): „Admired Miranda!"-ának nevezi, vagyis lefordítva a lány nevét egyúttal megduplázza a szót is („Csodált Miranda!"), Eörsi jónak találja a következő szójátékot: „Szép Miranda, / *E ronda létben* rendületlenül ragyogsz..." Hát nem minden szójáték éri meg. „Csodaszép Miranda! / Tényleg mint egy álom!" - mondja elegánsan Tandori hercege (újra itt az idiomatikus szójáték, amint korábban a „beszéddel", úgy most az „álommal", egyúttal beleszőve a darab álomvilágába is a lány nevét, valamint a „csoda" szót [„wonder"], amelyet Shakespeare több ízben kapcsolatba hoz a lány nevével, és nem csupán apja cselekedeteivel. „Admired Miranda! / Indeed the top of admiration! worth / What's dearest to the world!").

Érdemes Babitsot is idézni, mert nyilvánvaló, hogy Eörsi Babits *ellenében,* míg Tandori Babits nyomdokain fordítja a szöveget: „Csend! / Egy szót még, s összeszídlak, bár szeretlek. / Csak nem léssz egy csaló ügyvédje? Huss! / Azt hiszed, ő a legszebb a világon, / Mert még csak őt láttad és Calibánt. / Bohó leány!" Babits a „csaló ügyvédjét" is megoldja azzal, hogy feltételes módba, illetve kérdő módba helyezi („csak nem léssz...?"), és nem kijelenti, mint merev jambuslázában szótagokat spórolva Eörsi.

[21] „Nem vihart, halált / Es születést említettél előbb?" *(Pericles,* V/3 -Áprily Lajos fordítása)

[22] „Hát belém szerettél?" - kérdezi Miranda a harmadik felvonás első jelenetében. Mire *Ferdinand:* „*...Én* mindeneken túl, / Eszméletlenül és színjózanul / Szeretlek, imádlak". *Miranda:* „Hülye vagyok: / Hogy sírok, amikor örülök". Majd Prospero megejti esedékes kommentárját: „Szép is az, ha / Két ritka érzés így találkozik! Áldást / Hullasson az ég tündér televényre". (TD) (Az eredetiben: „*Miranda:* Do you love me? Ferdinand:...I / Beyond all limit of what else i' the world / Do love, prize, honour you. *Miranda:* I am a fool / To weep at what I am glad of. *Prospero:* Fair encounter / Of two most rare affections! Heavens rain grace / On that which breeds between 'em!") „Tündér televényről" persze nincs szó az eredetiben, ez afféle szép - bár elég érthetetlen - költői lelemény. A „tündér" szó egy csinos alliteráció kedvéért került ide - Tandori alliterációit egyébként tanítani lehetne, de mindenképpen érdekes, hogy Prospero a „tündér" szót ilyen „földi" értelemben használja, mintegy prózaivá teszi. Az „eszméletlenül és színjózanul" meglehetősen szabad fordítása egy korabeli lírai közhelynek, és nyilván egy rím kedvéért is született (túl - józanul), mely szintén nincs az eredetiben, de ha ideírjuk Eörsi, Mészöly vagy Babits fordítását, érthetővé válik Tandori választása: a közhelyet csak egy ennyire modern változat válthatja ki, a többi fordító itt mind lejárt kliséket kénytelen használni. Eörsi: „Így szeretsz?" „...korlátlanul s mindenek fölött / szeretlek és becsüllek!" „Én bolond, / Megríkat az öröm." Babits: „Hát szeretsz?" „En / Minden határon föllül, mindenen túl / szeretlek és imádlak." „Én bolond, / Sírok, pedig örülök". (Ez utóbbi fordulat modernebb, mint Eörsié, Babits bizonyos modern szavakat elég erőltetetten használ, gyakran kilógnak a szövegből: ambíció, konspiráció és egyebek, de nagyon sokszor megtalálja az egyszerű megoldásokat, mint a nagy költők legtöbbször.) Mészöly: „Hát szeretsz?" „Minden határon s mértéken felül / Szeretlek és imádlak!" „Én bolond: / Csak könnyezem, pedig boldog vagyok." A „hülye vagyok" valószínűleg vitatható merészség a fordító részéről, de a folytatás, a „hogy sírok, amikor örülök" egyszerűsége visszaigazolja. Ezért nevezheti Tandori pár sorral előbb „mocsok gürcölésnek" a „mean task"-ot, amelyet Eörsi kénytelen „hitvány munkának" fordítani, pontosan, de retorikailag elég üresen. Lehet, hogy a „mocsok gürcölés" túl keményen modern, de a „mean" szó „alantas" értelme jobban kifejeződik benne. De az ilyen megoldások elfogadhatósága nem igazolja a túl könnyeden odavetett érthetetlenségeket, mint amilyen Ferdinand monológjának kezdete: „Sok játék gyötrelem, de hogy nehéz, /Épp attól még szebb", amit Babits sokkal pontosabban lefordít: „Vannak nehéz játékok, s a nehézség / növeli néha kéjük", vagy Eörsi: „Akad mulatság, melynek fáradalma /Örömre gyújt". Az eredeti - „There be some sports are painful, and their labour / Delight in them sets off' - valami ilyesmit jelent: „Van olyan fárasztó sport, ami szenvedéssel jár, de éppen a belefektetett nehéz munka vált ki gyönyört az emberben", ezt meg kellett volna oldani.

[23] „It works" - mondja Shakespeare -, amit Babits és Eörsi ügyetlenül úgy fordít: „Működik". (Mintha egy Coca-Cola-automatát dicsérnének.) Mészöly jól kapja el a szó jelentését: „Ez az!", de a legjobb megoldás Tandorié.

[24] Tandori itt is nyilvánvalóan Babits leleményeire épít: „Öcsém és nagybátyád, Antonio - / Kérlek, figyelj jól - ó, hogy épp a testvér / legyen *ily álnok! - ő,* kit *teutánad* / *A legjobban szerettem;* ő kire / Országom kormányát ruháztam; azt / Mely első volt minden kormányok között, / Mint én minden *király* közt, rangban is, / De művészetben és tudásban éppen / *Páratlan;* minden *gondom ez* le-vén, / Kormányt öcsémre hagytam, idegen / Lettem *saját ügyemben, elmerülve* / Titkos tudományokba. S kapzsi bátyád - / Tudsz rám figyelni?"

[25] A név is beszél, valahogy így fordíthatnám le: szerencsés, sikeres, *prosperáló.*

[26] „...idegen lettem saját ügyemben' - írja Babits. Egy újabb példa a „strange" szó előfordulására. „Úgy elmerültem titkos tudományban: / Feledtem trónom" - fordítja Mészöly. A „nem volt az szívem dolga" mély és érzékletes idióma.

[27] Az Eörsi-féle szöveg logikai kopárságát első szinten a „következett... vezesse... vontak el..." és a „miatt... mert... azzal, hogy..." kifejezések hozzák magukkal. Valamint, hogy számjegyeket használ: kétszer *az „első"* szót (a „first" és a „prime" fordításául, holott a „prime" sokkal gazdagabb értelmű (lásd Tandori „*legszebb* fejedelemség... *legkülönb* király"), a „without a parallel"-t egyedülállónak fordítja, pedig a „páratlant" nyugodtan átvehette volna Babitstól, mint a többiek, és aztán „kétszínűnek" fordítja a „false"-t). A különösebb érzéki tartomány nélküli szavak kiszikkasztják a szöveget, a puszta logikai előrehaladás lekicsinyít és szokványossá tesz. Ez komoly problémája az egész Eörsi-fordításnak. Sokszor logikát fordít ott, ahol költészet van.

[28] „...öcsémnek adtam át a kormányt" - mint egy autóban. Egyébként mindeme kritikai megjegyzéseim nem jelentik azt, hogy egy rendező vagy társulat ne tudna nagyszerű előadást produkálni Eörsi szövegére, amelyik a maga módján kétségtelenül koherens, és sokhelyütt szellemes is. Csak éppen a fordításból sok minden hiányzik, amit én az eredetiben megtalálok.

[29] „...jós-tudományom / Úgy mutatja, hogy / Nagyígéretű csillag áll fölöttem, amelynek / Udvarolnom kell most; ha nem teszem, / Jó sorsom elvész örökre." („And by my prescience / I find my zenith doth depend upon / A most auspicious star, whose influence / If now I court not but omit, my fortunes / Will ever after droop.")

Lásd Ariel beszámolóját a második jelenetben.

[31] Devecseri Gábor fordítása.

[32] A „silány foglyaim" egyébként nem túl szerencsés, bár a hangzás kedvéért elég tipikusan tandoris belefogalmazás a szövegbe. Prospero itt nem azt mondja, hogy az „égi zene" olyan silány, mint a foglyok, és ezért „nekik való", hanem azt, hogy ez fogja őket meggyógyítani. De ugyanilyen belefogalmazás a viharjelenet prózai szövegébe a kormányos néhány rímpárja („Berántani a vitorla csücskit. Ügyelni a kapitány úr füttyit! - Fújd csak, fújd csak, vihar, tüdőd szakadjon, utunk el ne akadjon!"), amivel a jelenet természetességét és spontaneitását gyengíti. Aztán itt van egy riposzt, szintén a viharjelenetből, amin elég sokat törtem a fejem, míg rájöttem, hogy mit jelent: „Jól van, jól van, türelem" - mondja Gonzalo a Kormányosnak, mire az: „És a tengernek is volna". Mije? Ha le van írva, rá lehet jönni, de ha hallja az ember, szinte kizárt. Vagy érdekes az is, ahogyan Tandori a „farther" szót több ízben szándékosan apának fordítja (Shakespeare nyilván szándékosan váltogatja a „father" és a „farther" szót, a „For thou must now know *farther*" ugyanabban a monológ végi helyzetben van, mint a „And thy no greater *father"),* de így fordítani igazából nincs sok értelme: „Ülj le; mert meg kell ismerned apádat" - mondja Prospero (a valóságban azt mondja: „többet kell tudnod"), mire Miranda így válaszol: „Gyakran belekezdtél már, hogy ki volnék", ami elég merész. Mármint hogy Miranda esze úgy vág, mint a borotva, és rögtön rájön arra, hogy ha megismeri apját, ezzel megtudja azt is, hogy ő kicsoda. Oké. Csak fölösleges driblizésnek érzem. Rendben, tudom, Homérosz is aluszik.

GOGOL: **HÁZTŰZNÉZŐ**

Boldo[g] boldo[g]talanok

Remek előadásban látható Gogol komédiája Kaposvárott. Keszég László rendezése fokozatosan eltáncol a szöveg realista megközelítésétől, s a történet abszurditását hangsúlyozó groteszk bohózattá alakítja a darabot. A szereplők nagy kedvvel vesznek részt a játékban - amely többnyire színészi eszközeik megújítására inspirálja őket -, könnyen ráéreznek a stílusra, bátran bolondoznak: természetesnek hatnak széles mozdulataik, komikus gesztusaik, bátran használják a testüket a burleszketűdökben. De nem öncélú mutatványokat látunk tőlük. A populáris komédiaformákban, illetve a némafilmeket idéző megoldásokban is az emberábrázolás lehetőségeit fedezik fel: különös figurák furcsa jellemtorzulásai tárulnak fel a színészi játékban, úgy, hogy az alakok emberi esendősége is nyilvánvaló válik. Nem üres formalizmus szervezi tehát az előadást: a stilizált megoldások, a megkoreografált etűdök nem pusztán a hatáskeltést szolgálják: segítségükkel a képtelenségig fokozódnak a darab különösmulatságos helyzetei, ismerősen mindennapi szituációkat látunk, amelyek épp köznapiságukban válnak elképesztően bizarrá.

Már az előadás kezdő gesztusai is arra ösztönzik a nézőt, hogy ne egy valóságosnak feltételezett világ szemlélőjének szerepébe helyezkedjen bele, inkább afféle jókedvű játékként figyelje az eseményeket. A színházi illúzióteremtés konvencióit ironizálja az a megoldás, ahogy a rendező feltárja a hatásmechanizmus működését. Nyitott színpad fogadja a közönséget, a díszletek között egy mosolyogva sétálgató színészt látunk. A darab későbbi főszereplője elégedetten tálja, hogy az előadás kezdetét jelző zene hangjaira aláereszkedik a horizontfüggöny, amelyre csinos orosz templom van festve, körülötte házakkal, fölötte kék éggel. Hosszasan halad egyre lejjebb a háttérfestmény, egészen addig, míg a díszlet ablakainak magasságába ér. A megszülető kép azt érzékelteti, hogy a színpadi szobából a város egyik templomterére látunk. De nem a valóság képeként tekintünk a látványra, mert azt is láttuk, ahogy ez a színpadi illúzió megszületik. Ráadásul újabb ironikus gesztusként a zsinórpadlásról alálógatott, gömbölyded pici felhők jelennek meg a díszlet fölött, s pajzánul ringani kezdenek a könnyed zene hangjaira. Elégedetten figyeli a főszereplő azt is, ahogy a magasból aláereszkedik az ágya, a hozzá illő „kihajtogatható" háttérfalat a gravitáció ereje csomagolja ki. Ezzel az egyszerű trükkel alakul át a díszlet Podkoljoszin szobájává. Otletesen működik a színpadi masinéria, kezdődhet hát a szellemes előadás.

Az ironikus felütés felerősíti az első jelenet(ek) játékos mozzanatait, bár Podkoljoszin (Spindler Béla) monológja, a szolgájával, Sztyepannal (Nagy Viktor) való vesze-



Kelemen** József **(Kocskarjov),** Német **Mónika** (Agafja **Tyihonovna),** Lázár Kati (Arin **Pantyelejmonovna) és Molnár Piroska (Fjokla Ivanovna)

kedése, Fjokla Ivanovna (Molnár Piroska) házasságszerzőnővel való találkozása még értelmezhető a realista játékkonvenciók felől is: a színészi gesztusok a figurák jellemzését szolgálják, bár a túlzások némileg karikatúraszerűvé teszik az alakokat, az akciók pedig a valószerűség határait feszegetik, de nem lépnek át azon.

Spindler Béla az együgyűségig derűs, mosolygós Podkoljoszint formál, afféle nyílt lelkű ostobát, aki azt hiszi, hogy mindenki világosan látja a szándékát, amellyel még maga sincs teljesen tisztában. Ezért ugráltatja a szolgáját: nem is az a fontos neki, hogy

hozatta-e a csizmáját, hanem azt szeretné tudakolni, hogy a mesterek nem kérdeztek-e rá: mi végre ez a hajcihő? Csak tán nem nősülni készül Sztyepan gazdája? Podkoljoszin, mint egy nagyra nőtt gyerek, egyszemélyes játékot játszik: Szyepannak szegezi a kérdést, amelyet önmagának tesz fel, a mesteremberek szájába adja a gondolatot, amellyel kedvtelésből ő maga kacérkodik. De nem a szándék fontos számára, hanem a lehetőség: örömet a képzelgés okoz neki s nem az elhatározás. Kínosan ügyel arra, nehogy átlépje ezt a végzetes határt, amelyen túl visszavonhatatlan cselekvésre kellene magát ragadtatnia. A házasságszerzőnőt is csak képzelete játékaihoz hívja társul: miközben Fjokla Ivanovnát a menyasszonynak ajánlott lányról beszélteti, Podkoljoszin lefekszik a padlóra, mint egy gyerek, ha sikerült rávennie a dajkáját, hogy mondja el a kedvenc meséjét.

Molnár Piroska Fjokla Ivanovnája fontoskodik, zsörtölődik. Tetszik neki, hogy szükségük van rá az agglegényeknek. Ugyan mire mennétek egymagatokban, ti szerencsétlen férfiak?! - ezt érzékeltetik fölényes, sajnálkozó, mégis szeretetteli gesztusai. Máskor meg magát sajnáltatja. Így leplezi növekvő türelmetlenségét, amiért nem tud zöld ágra vergődni Podkoljoszinnal. Hetek óta jár a nyakára, és az egyre csak halogatja az elhatározást. Kétnaponta iderendeli, hogy meséljen neki a kiszemelt lányról, de nem képes rá-szánni magát semmiféle lépésre. Újra és újra elbájolja a menyasszonyról szóló mese, de kimozdulni sem hajlandó a szobájából.

Így menne ez a végtelenségig, ha az egyik „házasságszerző ceremónia" közben nem jelenne meg váratlanul Podkoljoszin barátja, Kocskarjov (Kelemen József). A vendég kuncogva ismeri fel a helyzetet. Úgy érzi, Kelemen József Kocskarjovjának ilyen a természete: tele van gátlástalan energiákkal. Behízelgő, meggyőző a modora, képes bárkit rávenni, rábeszélni bármire. Amit kigondolt, szeretné azonnal megvalósulva látni. A hirtelen elhatározások és a gyors cselekvések embere. Egyszóval nem ismer lehetetlent. Es mi lehetne képtelenebb cél, mint egy megrögzött agglegényt rávenni a házasodásra, ugyanakkor elhitetni a menyasszonnyal, hogy ez a kedvesen mulya, gyáván teszetosza vőlegényjelölt valójában álmai hercege? Ha ő maga boronálja össze a frigyet, ezzel Fjokla Ivanovnán is elégtételt vehet. Kocskarjov és a házasságszerzőnő ugyanis, amint meglátják egymást, utálkozva pöknek egymás felé (ezt minden találkozásukkor szertartásszerűen elismétlik). A férfi kontárnak tekinti az asszonyt, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint saját sikerületlen házassága, amelyet szintén Fjokla Ivanovna hozott össze. Az asszony viszont hálátlan disznónak gondolja a férfit, aki nem tudja megbecsülni a neki tett szolgálatokat.



Znamenák István (Csocsalov), Nyári Oszkár (Anucskin), Bezerédi Zoltán (Tojáska) és Német Mónika (Agafja Tyihonovna) (Simarafotók)

Az előadás első jelenetei lényegében realista helyzet- és jellemrajzokból indulnak ki, de mindezt némileg elrajzolttá teszik a gesztusokban, akciókban megjelenő túlzások. (Podkoljoszin nem az ágyra telepedik le mesét hallgatni, hanem a földre. Fjokla Ivanovna az indokoltnál szélsőségesebb hangulat-váltásokkal reagál Podkoljoszin tehetetlenségére. Kocskarjov energikus, széles gesztikulációja is túlzónak hat.) Ezek megerősítésé-ben fontos szerepe van a zenének. Sztyepan (Nagy Viktor) csetlő-botló megjelenéseit például mindig zavarodottan ide-oda puffanó dobütések vezetik be. Más szereplők komikus gesztusait is efféle zenei ötletek erősítik meg. Máskor sajátos elidegenítő szerepet kap a muzsika: egy-egy szót, mondatot hangsúlyozó dallamtöredékek sajátos érzelmi ellenpontot teremtenek a helyzetekhez. Már-kos Albert zenéje eleinte úgy hat, mintha az alkotók Nádas-Vidovszky Találkozásának komikus változatát igyekeztek volna megteremteni. (Míg Nádas Péter drámaszövegét zenei szervezettségűvé alakítja Vidovszky László muzsikája, addig a kaposvári *Háztűz*-nézőben a zene a Gogol darabjával kialakított sajátos, ironikus viszonyt érzékelteti.) A hasonlóságot erősíti, hogy itt is élőben szól a muzsika. De a zenészek nem a megszokott helyükön, a zenekari árokban ülnek, hanem a színpadon, a díszlet fölött foglalnak helyet. A második képből kiderül, hogy lényegében egy szekrény tetején ücsörögnek.

A következő jelenetektől azonban fokozatosan funkciót vált a zene. Mindez a játékstílus vál-

Ahogy szaporodnak az előadásban a koreografikus mozzanatok, a burleszkszerű megoldások - ahogy távolodik a játék a realista közelítésmódtól -, úgy teremti meg a muzsika is ennek alapjait: aláfesti a jeleneteket, mintha némafilmet látnánk, megadja a ritmust a komikus mozgássorokhoz, a fölpörgő jelenetekhez. Megteremti a nekiszabaduló játék lendületét. Ilyen a házasságszerzőnő és a menyasszony, illetve a nénikéje találkozását ábrázoló jelenet is. Fjokla Ivanovna és a nénike, Arina Pantyelejmonovna (Lázár Ka-ti) vitába keveredik, hogy milyen vőlegény az igazi. A házasságszerzőnő a nemes hivatalnokok mellett kardoskodik, a nénike sokkal többre tartja a becsületes, jómódú kereskedőket. A színpadi játék azonban nem a vita valóságtartalmát bontja ki, nem morális vagy emberi igazságait hangsúlyozza, hanem komikus mozzanatait emeli ki. Fölpörgetett, lendületes veszekedést látunk, amelyben két józanságát vesztő, kerepelő vénasszony ágál egymás ellen. Mindezt a pergő ritmusú zene különös, furcsa tánccá alakítja. Ettől válik valóban bizarrá a helyzet.

Ez a bohózatszerű megközelítés a kérők érkezésekor bontakozik ki igazán. Mindegyikük egy-egy komikus karaktert testesít meg, amit a maszkszerű sminkek, a mulatságos öltözetek mellett elsősorban az egyes alakokra jellemző furcsa mozdulatok, groteszk gesztusok érzékeltetnek. Ezek azután egy-egy burleszkszerű etűdben sajátos mozgássorrá, afféle koreográfiává állnak össze.

Tojáska gondnok (Bezerédi Zoltán) elsősorban a hozományért nősülne. Ő érkezik elsőként, és első dolga, hogy leltárszerűen ellenőrizze a listát, amellyel a házasságszerzőnő kecsegtette. Izgatott, komolykodó, eltúlzott mozdulataiból bohócszám alakul ki: megdörzsöli az ezüstöket, hogy meggyőződjön a valódiságukról, kipakolja a szekrényből a ruhákat, hogy megszámolja őket, magára

ölti a bundát, kellemkedik benne, mélyen kihajol az ablakon, és egy fadarabot emel be a szobába: így ellenőrzi a szárnyépület anyagának minőségét. Bezerédi Zoltán Tojáskája öntelten ostoba, rátarti, kedélytelen ember. Igazi komikus figura. Hivatali tekintélye miatt ellenállhatatlannak gondolja magát: odaáll például a menyasszony elé, tekintélyt parancsolóan kidülleszti a hasát, s szinte ráripakodik a lányra, hogy mondjon neki igent.

Másodiknak a gyáván szolgálatkész, a mulyaságig félénk Anucskin (Nyári Oszkár) érkezik. Be se mer lépni az előszobából a szalonba. Dunyuska (Urbanovits Krisztina), a szolgálólány szól rá, hogy jöjjön be. Ide? - kérdezi óvatosan a fiú, és egy félénk lépést tesz beljebb. Ide! - mondja a szoba közepére mutatva a lány. A fiú megint gyámoltalanul visszakérdez, és újabb óvatos lépést tesz, a szolgálólány, ismét ellentmondást nem tűrően igazítja ki. Igy megy ez perceken keresztül: kedvesen bohókás huzavona veszi kezdetét, és Anucskin is némi bátorságot merít abból, hogy játékként fogja fel a helyzetet, amibe, akárcsak egy bújócskába, lassan belefeledkezhet. Infantilizmusa abból is kiderül, ahogy magához veszi a kereveten heverő játék macit. Hozzábújik, belekapaszkodik a vészhelyzeteknél. Mulatságos húzd meg, ereszd el alakul ki, amikor vissza akarja tőle venni a játék mackót a tulajdonosa, Arina Pantyelejmonovna, aki - mint ahogy a bábuhoz való ragaszkodásából kiderül - maga is gyermeki lélek.

A harmadik kérő, Csocsalov tengerész (Znamenák István) belépője valóságos komikus baletté alakul: különféle groteszk pózokba helyezkedik, hogy Dunyuska mindenütt, még az intimebb helyeken is le tudja kefélni a ruháját. Znamenák István Csocsalovja ennek ellenére nem kéjenc, maga is gyermeteg lélek, aki leginkább abban leli kedvét, hogy állítólagos tengeri kalandjairól és külföldi tapasztalatairól lódítson. Ő tartja szóval a férfitársaságot, be nem áll a szája, de a menyasszonnyal szembe találva magát ő is megkukul. Neki tetszik meg leginkább a házikisasszony, így hát számára valódi kudarc, amikor - Kocskarjov mesterkedése nyomán - kikosarazzák. Ezekben a pillanatokban Znamenák megmutatja a mélyen komikus, már-már bohózati alak szánalmat ébresztő, tragikus árnyalatait is: Csocsalov összetörve ül az asztalnál, nem érti, hogy mi a baj vele, hisz sorrendben ez már a tizenhetedik csalódása. Minderre a jelenetet aláfestő melankolikus zene is ráerősít.

A belépőikkel, magánszámaikkal remekül jellemzett figurák hatásos, többnyire bohózati helyzetekben találkoznak egymással. Azoknál a jeleneteknél, melyeket Gogol a furcsa, komikus alakok megismertetésének céljából írt, az előadásban egyértelműen az ötletek veszik át a vezető szerepet. A gegek a nyelvi poénok és emberi megfigyelések ad abszurdum vitt vizuális megfelelőinek hatnak. A kettősök, a triók és a csoportos „számok" hasonlóképp jól működnek. Különösen hatásosak azok a felpörgetett játékok, amelyek - rendre visszatérően - a kérők együttes riadalmát ábrázolják. Mindannyian egyaránt félnek a leánykéréstől, de ez elől ki-ki a maga vérmérséklete szerint próbál elmenekülni: Csocsalov kilép az ablakon, a középső keresztlécbe kapaszkodik, mintha egy hajó vitorlarúdjába csimpaszkodna; Anucskin rendszerint a szekrénybe menekül, ahová többnyire a játék mackót is magával cipeli; Tojáska elhasal a kanapén, fejét a párnák közé fúrja, mint ahogy a strucc dugja fejét a homokba veszélyt érezve. Azokat a jeleneteket azonban, amelyekben Gogol a kapcsolatok alakulását ábrázolja, a történetet bonyolítja, némileg megakasztják a gegek. Ezért is tűnik az előadás második része hosszadalmasabbnak, fárasztóbbnak az elsőnél.

Agafja Tyihonovna, a mennyasszony és Podkoljoszin találkozásában az előadás végül visszatér a groteszk elemekkel fűszerezett realizmushoz. Az ötletek visszafogottabbá, az emberi karaktervonások, viszonyok rajza plasztikusabbá válik. Két, esetlenül gátlásos, mégis derűs lelkű ember folytat nehézkes, nyögvenyelős párbeszédet egymással. Nagy nekikészülődéssel csupa bugyuta közhelyet, semmit-mondó általánosságot préselnek ki magukból, mégis megérzik a „rokon lelket" egy-másban. Német Mónika Agafja Tyihonovnája a felnőttkor kérdéseivel hirtelen szembeállított bakfis, aki nemcsak a férfiakról és az asszonyi szerepekről tud hanem önmagáról is. Ez a kikerekedett szemű, a világ dolgaira elhűlten rácsodálkozó naivitás nemcsak félénkké, de befolyásolhatóvá is teszi őt. Amit meggyőzően festenek le előtte, abba könnyen beleképzeli magát. Ezért enged Kocskarjov manipulációjának. Ezért látja szörnyeteg széltolónak a többi kérőt, ezért képzeli álmai lovagjának Podkoljoszint. Ezért hiszi el azt, amiről mindenki csak kötelességszerű közhelyekben beszél: hogy az ember a házasságban a boldogságára talál. Agafja Tyihonovna és Podkoljoszin is erről álmodozik rövid, semmitmondó találkozásukat követő monológjában. De lehet-e boldogságot nyerni ilyen váratlanul? Nem nagyképűség ennyire siettetni? Megtörténhet estére az, amit az ember reggel még nem is remélt? Lehetséges-e az, ami ennyire valószerűtlen?

Podkoljoszin tehát csak valószerűtlen álmaiból ébred, a realitás viszonyai közé menekül vissza, amikor hirtelen elhatározással kiugrik az ablakon menyasszonya szalonjából, ahol néhány percre vigyázatlanul egyedül hagyták. Kocskarjov - aki többször is visszacipelte már - újabb kudarca láttán nem tehet mást, mint váratlanul nyelvét ölti a közönségre. Ezzel a pimasz gesztussal zárul a produkció, amely épp annyira távolodik el a hazai színpadjainkon megszokott színházi formáktól, hogy újdonságával képes legyen hatni, de szokatlanságával ne hozza teljes zavarba a nézőket. A kérdés csak az, hogy merészkedhet-e ezen is túl a hivatásos színház

SÁNDOR L. ISTVÁN

Gogol: Háztűznéző
(kaposvári Csiky Gergely Színház)
Fordította: Morcsányi Géza. Díszlet: Valcz Gábor. Jelmez: Szűcs Edit. Zenei vezető: Hevesi András. Fény: Bányai Tamás. Dramaturg: Merényi Anna. Zene: Márkos Albert. Rendező: Keszég László.
Szereplők: Német Mónika, Lázár Kati, Molnár Piroska, Spindler Béla, Kelemen József, Bezerédi Zoltán, Urbanovits Krisztina, Nyári Oszkár, Znamenák István, Karácsony Tamás, Nagy Viktor.
Zenekar: Márkos Albert, Barabás Edit, Biczó Gábor, Kónya József.

FEDERICO GARCÍA LORCA: **BERNARDA ALBA HÁZA**

EGYMÁS MELLETT

Kevés rendezőnek indult úgy a pályája, mint Schilling Árpádé. Ismert alternatív színházi színész-rendezőként vették fel a Főiskolára (ami eleve nem szokványos), ahonnan már harmadévesként „kőszínházi miliőbe" kilépve, egyúttal saját korábbi társulatát is megtartva hozott létre jelentékeny előadásokat, melyek közül többet komoly szakmai díjakkal ismertek el. Schilling azonban nem ül a babérjain: feszes ütemben, minden önismétléstől mentesen hoz létre markánsan eltérő stílusú produkciókat. Nyelvet, formát, stílust próbálgat, nem óhajtja minduntalan letenni névjegyét előadásaiban; nemigen van két bemutatója, mely hasonlítana egymásra. Vannak, akik ezt azzal magyarázzák, hogy még kiforratlan egyéniség; a magam részéről remélem, hogy ebben az értelemben nem is fog „kiforrni", s továbbra is vállalja a tartalmi-formai útkeresés rizikóját a sikerek felmelegítésének biztonsága helyett. Még akkor is, ha a létrejövő előadások között törvényszerűen akadnak problematikusabbak, kevésbé sikerültek - mint például a Katona József Szín-házban frissen bemutatott *Bernarda Alba háza.*

Schilling rendezése a darab mindkét játszási hagyományától eltér; a sokat emlegetett (bár színpadjainkon csak elvétve megéreztetett) duende titkával nem

mazott pszichológiai realizmussal. Alapvetően stilizált formát választ. A radikálisan át-formált (lényeges pontjain megváltoztatott, alaposan meghúzott, több mellékszereplőjét elvesztő) szöveget dalokkal, megzenésített García Lorca-versekkel egészíti ki. Színészeit stilizált (jelés gesztuscentrikus) játékra készteti. Füzér Annival olyan teret készíttetett, melynek középső, négyszög alakú részét a játékban épp

rülülhetik. (Részint itt készülődnek a játékba való belépésre, részint itt jelzik a játékon kívüli történéseket.) Varga Klára ruhái a fekete-fehér jelentéses kontraszthatásával élnek; a mindvégig viselt gyászruhát a szereplők csak az utolsó jelenetben vetik le, amikor fehér hálóingben lépnek színre. A színhatást a gondosan megválasztott fényekkel élő - önmagában is nagyon szép - világítás egészíti ki. A szereplők sötét színű parókát viselnek, mint-



Poncia: Csákányi Eszter

egy maszk helyett, részint elrejtve, részint eltorzítva ezzel énjüket. Egyedül Adelán nincs paróka, s az ő öltözete tér el a többiekétől. Az ő természetes, közvetlen, szenvedélyeit valóban megélő alakja éles ellentétben áll a minden ízében művi, mesterséges, természetellenes világgal, melynek olajozottan működő gépezete természetesen elpusztítja a lányt - sokkal direktebben, egyértelműbben, mint García Lorcánál: saját anyja öli meg, testvérei hathatós közreműködésével.

Érdekes értelmezéshez választott cseppet sem öncélúan formát Schilling, s az elő-adás elvben meggyőz a forma működőképességéről. Vagyis arról, hogy mindaz, amit a rendező kitalált, működhetne, ha azt a gyakorlatban, alkotó-társaival együttműködve meg tudta volna valósítani. A gondok a zenével kezdődnek. Nem tudom eldönteni, hogy Monori András munkája ön-magában sikertelen, vagy csupán az előadásba emelve hat annak, de ez a kissé invenciótlan, enyhén utánérzéses, lati-nos dallamokra hangolt muzsika nagyon idegen a produkció világától. Hangulati hatása ebben az előadásban aligha lehetne, arra pedig, hogy elidegenítő elemként („songként") legyen használható, nem alkalmas (megjegyzem: maguk a García Lorca-versek eleve sem azok). Így aztán - túl azon, hogy próbára teszi az inkább kevesebb, mint több sikerrel nekiveselkedő színészek énektechnikai képzettségét - meglehetősen funkciótlan marad. (A tempó minduntalan megakasztását túlzás lenne koncepcionálisnak gondolni.) Az említett parókákkal fordított a helyzet: bármennyire funkcionálisak is, annyira borzalmasan festenek, hogy csaknem egyértelműen komikus hatást váltanak ki - gondolom, az alkotói szándéktól eltérően.

Lehetne még sorolni a színpadi megvalósítás kisebb-nagyobb problémáit, ám a fő gondot a színészi alakítások milyensége, pontosabban fogalmazva a színészvezetés megoldatlansága jelenti. A Katona színészeiről köztudott persze, hogy határozott, erőteljes egyéniségek, akik többnyire a hagyományos realista játékstílus keretein belül igazán otthonosak, s egy másik színházi nyelv elfogadtatása nyilvánvalóan hatványozott rendezői erőt és munkát igényel - de lehetne akár a közelmúltból is példát mondani ha-

a rendező által választott stí-



Pelsőczy Réka (Martirio), Kiss Eszter** (Amelia), **Bodnár Erika (Bernarda) és Csákányi Eszter (Poncia) (Koncz Zsuzsa felvételei)

lus és a színészi képességek (egy-két kivételtől eltekintve) nemigen találkoztak. A cél nyilván az lenne, hogy Adelát leszámítva minden szerep gesztikus jelekből s ehhez igazodó verbális hangsúlyokból épüljön fel, stilárisan ugyan egységesen, de egymáshoz viszonyítva különbözőképpen, vagyis egyénítve. Láng Annamária Adelája meg is teremti a kontrasztot: izzó, erőteljes színpadi jelenléte mellett megtartja azokat a jelzésszerű hangsúlyokat is, amelyek a választott játékstílushoz kapcsolhatják. Úgy simul az előadás világába, hogy közben valóban természetes tud maradni. Bár meglehet, azért is könnyebb a dolga, mert a stilizált játékmód nem épül ki partnerei többségének alakításában. Egyetlen markáns kivétel Pelsőczy Réka Martiriója. Az ő tökéletesen felépített játékából lehet leginkább arra következtetni, milyen lehetőségek rejlettek volna az előadásban. Egyetlen - a testi hibát is jelző, de a figura egészét is karakterizáló - sajátosan merev, feszes testtartásból indítja az apró mozgássorokat, amelyek pontosan leképezik a lány érzelmi változásait, hangulati hullámait. Ehhez idomul az élesen artikulált, a jelentést a beszéd dallamához igazító szöveg-mondás. A szűkösnek tűnő lehetőségekből Pelsőczy számtalan árnyalatot épít, hatásosan megérzékítve mind Martirio eredendő szerencsétlenségének tragikumát, mind gyűlöletének pusztító erejét. Rajta kívül még Kiss Eszter játékán érződik mindvégig ez a törekvés, s így a két lány összetetten ambivalens viszonya is érzékletessé válik, ám ennél sokkal több lehetőséget Amelia szerepe sem itt, sem egy hagyományosabb előadásban nem tartogat.

A többiek játékán általában furcsa kettősség érződik. Csak találgatni tudom, hogy Schilling elfogadtatni vagy egyszerűen „csak" megvalósíttatni nem tudta velük a kitalált játékstílust, ám a legtöbbjüknél a szerepstilizáció csupán formális kényszernek tűnik. Nem tudják, talán nem is akarják végigvinni; ha a mozgás még stilizált is, a beszédmód gyakran teljesen elválik tőle. Ahhoz viszont túl erős a kényszer, hogy a hagyományosabb szerepformálásban ne akadályozza őket. Kivált érződik e dilemma Bodnár Erika Bernardájánál. A színésznő nagyon lelkiismeretesen igyekszik alkalmazkodni a rendező megkívánta játékmódhoz, aztán mégis kilép belőle, s ezek a mozzanatok válnak az alakítás legerőteljesebb pontjaivá. Bodnár csupán néhány erősebb hangsúllyal képes felidézni ama bizonyos duendét; a néző nehezen tud szabadulni attól a képzettől, hogy hagyományosabb eszközökkel élő előadásban a színésznő igen jelentékeny Bernarda lehetne, míg a számára némiképp idegennek tűnő játékmód keretein belül csak néhány pillanatában emlékezetes, egészében inkább korrektül szakszerű alakításra képes. Csákányi Eszter (Poncia) jóval kevésbé tűnik lojálisnak; meg-megidézi a formát, de igazából szokott, egyénien groteszk színeivel realista tónusban formálja a figurát - amivel egyszerűen „kilóg" az előadásból. Máthé Erzsi Maria Josefája pedig végképp egy másik bemutatóból érkezik, olyannyira, hogy jelenete nem pusztán megoldatlan, de csaknem értelmezetlen is marad. Ismét más eset Bertalan Agnes Magdalenája és Szirtes Ági Augustiása: ők stilizált eszközökkel dolgoznak ugyan, de ezekkel inkább karikírozzák a figurákat. Erősen kifelé játszanak, kétségtelenül hatásossá, csak éppen másképpen hatásossá - némiképp magánszámszerűvé - téve szerepüket. (A kétségtelenül hálásabb, eleve némileg elemelt játékmódra csábító szerepet játszó Szirtesnél ez természetesen feltűnőbb.) Ami megint csak az alkalmazott nyelv labilitását, törékenységét mutatja; ami ilyen könnyen csúszik át valami másba, az nincs igazán erősen, markánsan kézben tartva.

Vannak tehát egészen erős pillanatai a produkciónak, felsejlik egy nagyon izgalmas, eredeti előadás lehetősége, időnként látszanak egy másféle megoldás nyomai is, de - miután a rendező tudása csak egyes esetekben találkozik a bemutató résztvevőinek színészi tudásával - az egész sehogyan sem tud összeáll-ni. Am ha kudarc is *a Bernarda Alba háza*, mindenképpen tanulságos és tehetséges kudarc; olyan, amelyből nemcsak okulni lehet, de részértékeiből, eredményeiből építkezni is. S csak remélni tudom, hogy egyes, az indokoltnál erősebb negatív reakciók nem veszik el Schilling kedvét a változatos formai útkeresésektől, s nem késztetik a már bevált

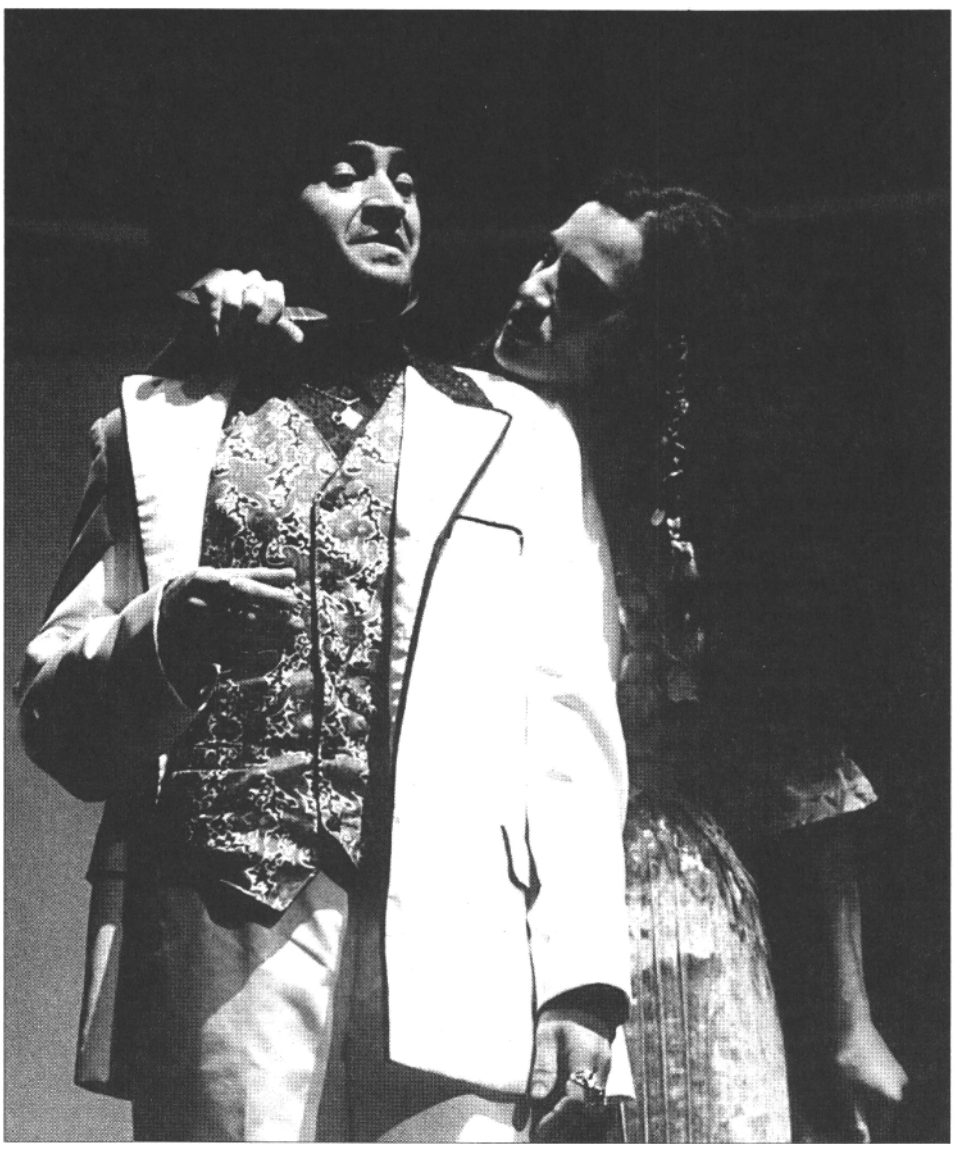
URBÁN BALÁZS

Federico García Lorca:
Bernarda Alba háza
(Katona** József **Színház)
Fordította: András László. Díszlet: Füzér Anni. Jelmez: Varga Klára. Koreográfus: Magyar Éva. Zene: Monori András. Rendezte: Schilling Árpád.
Szereplők: Bodnár Erika, Máthé Erzsi, Szirtes Ági, Bertalan Ágnes, Kiss Eszter, Pelsőczy Réka, Láng Annamária m. v., Csákányi Eszter.

FEDERICO GARCÍA LORCA:
VÉRNÁSZ
Együtt, egymás ellen

Táncnak próza, prózának tánc. Táncnak néptánc, néptáncnak kontakttánc (a klasszikus elemekről már nem is beszélve), prózának zenés, és így tovább, bogozhatók-bonthatók a műfajok. A Háromszék Táncegyüttes és a sepsiszentgyörgyi színház által létrehozott *Vérnász* ellenáll bevált műfaji besorolásainknak. *Performing arts*, mondják egyre gyakrabban (és mindig többes számban) angolul, de mit tehetünk mi? Maradunk a jól bevált szónál, melyet kivételes alkalmakkor akár nagybetűvel is leírunk: színház. Szavaink a dolgok után kullognak.

García Lorca szövege *alapján* jött létre az elő-adás. Dramaturg és rendező (Bocsárdi László) azonos; és ez most aligha lehetne másként. A *Vérnász* szövegén végrehajtott dramaturgiai művelet egyben rendezés is. A dramaturg ki-húzta a drámai szöveg mintegy kétharmadát, azaz nem mondatja el szereplőivel Ezáltal létrehoz egy új, az előadás első pillanatától kulcsfigurának bizonyuló szereplőt: a Narrátort. García Lorcánál nincs Narrátor: a történet magukon a szereplőkön keresztül és általuk, az ő közvetítésükkel bontakozik ki és történik meg, minden közvetlenül a szemünk láttára megy végbe. A Narrátor beiktatása megváltoztatja, átírja a történet teljes perspektíváját: vele együtt bekerül egy külső szem, amely rálát a történetre, kezdettől fogva belátja a teret, amelyben a történet majd kibontakozik. A Narrátor szövege a García Lorca-dráma különböző szereplőinek szövegeiből összecsipegetett-ollózott mondatokból-félmondatokból (és népdalokból) áll. Eddig a dramaturgiai munka. Csak-hogy a rendező nem elégszik meg egy külső szem, a Narrátor beiktatásával - beemeli őt a történet kibontakozásába. Valóban, Narrátorunk mintha azzal nyitná - mert ő nyitja - az előadást, hogy egy általa már ismert történetet fog elmondani, aztán ebbe a történetbe - immár szavak nélkül - belép, elvegyül benne: hol gazdag násznagy, hol zenész a lakodalmon, hol vendég a menyasszonyos házban, hol éppenséggel cigányvajda. Szabó Tibor alakításában egy sokféle, titokzatos, kiismerhetetlen Narrátort látunk: benne és általa a kívül levő, a történetet megelőlegező Narrátor és a történeten



Szabó Tibor (Narrátor) és Polgár Emília (Menyasszony)

be- kerülő szereplő nem válik szét, egyszerre van kívül és belül, előre ismeri a történetet, amely vele együtt bontakozik, reflektálja, kineveti és komolyan veszi, szemléli és játssza. Akkor is ott van, amikor „dramaturgiailag" semmi keresnivalója. Akkor is *jelen van*, amikor éppen egy néma tangóharmonikán *nem* játszik, helyette játszik a playback, ő meg mosolyogva felkukucskál, mintha az eget vagy az úristent kémlelné; mögötte a két szerelmes az esküvő előtti utolsó pillanatban belefeledkezik egymásba. Ez a fehér öltönyös, kalapos, nagy arany pecsétgyűrűket viselő Narrátor a titkok tudója, a Halál cinkosa: az előadás emblematikus figurája.

Az olykor cinikus, de nem részvétlen Narrátor-szereplő egyben a szerelmesek történetének - nyelvi - ellenpontozása is: nemcsak azáltal, hogy rajta kívül mások alig beszélnek (értsd: prózában), hanem főként azért, mert mindenki más csak a történeten belül van, amely így közvetlenül tárulkozik fel: közvetlen szenvedélyekkel és érzelmekkel, szavak nélkül, mozdulatokkal, tánccal, énekkel, zenével mesél. Ezeket a különböző műfajú színházi és táncszínházi elemeket - kezdve egy hosszan kitartott napraforgómag-köpdöső jelenettől, a férfi és nő közötti szenvedélyes-erotikus verekedésén át a lakodalom fergeteges csűrdöngölőjéig - összeköti az elbeszélés módja: a közvetlenség, az idézőjel-nélküliség.

Prózai színészek és táncosok már-már megkülönböztethetetlenek, és ez ismét az előadás erénye. Az amúgy kiváló prózai színész, Pálffy Tibor (Leonardo) meg sem szólal: sötét, vészjósló, szikár alakja hirtelen, kiszámíthatatlanul, támadásra készen bukkan fel a menyasszonyos házban; a feketébe öltözött, esküvőre kész Menyasszonyt (Polgár Emília) lassan, számon kérően körbejárja, majd összetekert nagykabátjával egyre vadabbul, egyre szenvedélyesebben verni kezdi: a könnyek, a menyasszonyi koszorú széttaposott virágai, a Menyasszony hajzuhataga, az ütések által felkorbácsolt régvolt, el nem felejtett érzelmek egyre igazibbak, közvetlenebbek, fájdalmasabbak. Polgár Emília nem is annyira színészi tudásával, mint személyisége, lénye szépségével játszik. S eközben a Narrátor szemérmesen, nekik háttal, nekünk szem-ben, néma tangóharmonikájával, ki tudja, miről folytat dialógust a jóistennel. A vad kergetőzés azzal végződik, hogy Leonardo vállára veszi menyasszonyát, pontosabban a vállára ülteti, s a



Polgár Emilia és Molnár Gizella (Anya) (Révész Róbert felvételei)

ző, tehetetlen mosollyal közös cigarettájukat?

Ezt a közös cigarettát, közös napraforgómagot látjuk viszont az előadás végén, amikor az Anya (Molnár Gizella) és a Menyasszony a holt fiú-vőlegény és a holt szerető fölött közös cigarettát szív. Nem az összeborulós békepipa ez, csak a szükségszerű közös cigaretta bölcsessége - az egymásra utaltságé.

A fáradhatatlanul jelen lévő Narrátor nemcsak a jeleneteket teszi átjárhatóvá, nemcsak a nyelvek között tolmácsol, hanem egyensúlyt tart: sem cinikus, részvétlen kívülmaradást, sem közvetlen érzelmi hatást nem engedélyez - a kettőt együtt, egymás mellett akarja. Hogy ezt a nehéz, Janus-arcú feladatot sikerül megoldani: a színész érdeme.

A Háromszék Táncegyüttes táncosai nemcsak a lakodalomjelenetekben vesznek részt - ténylegesen összeér, sőt egymásból következik néptánc és kontakt -, a lányok ott vannak a Menyasszony bemutatásakor is, ők öltöztetik fel, a férfiak pedig a Leonardót üldöző hajszában vesznek részt, míg végül valamennyien jelen vannak a két vetélytárs megmérkőzésénél. Ezekkel a férfiakkal együtt táncol a színész-táncos Vőlegény (Győry András). Néprajzilag, táncukat, ruhájukat, dalaikat tekintve bizonyára eklektikusak a férfi szereplők, azonban a fehér öltönyös, virágos mellényű Narrátor, aki gyűrűit csörgeti, és a nyolc félmeztelen, szövetnadrágos, bajuszos férfi, akik az előadást együtt nyitják, pontosan jelzik a világot, ahol vagyunk: cigányok világa.

A közvetlenül elmondott szerelmi történethez és a kívülről (is) reflektált történethez képest harmadik nyelv a Hold és a Halál mono-lógja, amely nem csak tánctechnikailag új az eddigiekhez képest (a Hold - Tekeres Gizella - tánca klasszikus elemekkel átszőtt tánc). A Hold szimbolikus monológját nem a táncos mondja, hanem mikrofonból halljuk, miközben a színésznő azt az illúziót próbálja kelteni, mintha ő maga mondaná: maszkot visel, akárcsak a Narrátor-Halál, aki viszont szemünk láttára kapcsolja be mikroportját. Ennek a stilizációs nyelvnek nincs valósága, amelyre vonatkoztatható lenne: elszigetelt zárvány az előadáson belül, semmihez sem kapcsolódik - sem nyelvileg, sem táncnyelvileg. Az eddig emberekben és érzelmekben fogalmazó előadás (olyannyira emberekben fogalmazó, hogy még Narrátorát is emberré gyúrta) most önidegen eszközöket vonultat fel: a színpadon felkapcsolható zöld neonfényt, mikroportot, Holdat és annak (legalábbis e nagyon redukált szövegben értelmezhetetlen) szimbolikus monológját. A jelenetet az sem menti meg, hogy a Holdat ugyanaz a színésznő játssza, aki korábban Leonardo feleségét alakította: ez a Hold nem a féltékeny feleség-ember, aki segédkezne férje felkutatásában. (Talán kevés olyan színházellenes pillanat van, mint az, amikor egy színésznek fel kell csatolnia és be kell kapcsolnia a mikroportot. Narrátorunk fáradhatatlan kétértelmű mosolyával ráérősen felcsatolja, mellénye alá rejti, majd megkopogtatja mikrofonját, hogy rendben van-e; az ellenséges technikai eszköz színházi kellékké, a játék részévé avanzsált.)

Különös dramaturgiai szépségű viszont az utolsó két nagyjelenet. Az egyik az egymással bújócskázó-incselkedő-játszadozó szerelmesek, Leonardo és a Menyasszony jelenete, amelyhez lassan, észrevétlenül csatlakozik a Vőlegény is - lábai közt bujkálnak a szerelmesek. A földről felálló Menyasszony után két kéz nyúl: hárman együtt különböző testekhez tartoznak. Aztán kötelező módon egymás ellen fordul a két férfi: a két meztelen felsőtest egymásnak feszül - feszülnek az izmok, birkózásuk mégsem verekedés, hanem mérkőzés, nem gyűlöletből, hanem erőből születik. Hogy aztán emberek gyűljenek közéjük, akik tombolnak, uszítanak, vért és megtorlást követelnek. A Narrátor, a játékszabályok nagy tudója meg hozza a késeket. A két férfi egymásba kapaszkodva, a másikban támaszt vagy oltalmat keresve rogy össze.

Az előadás, a Narrátor titokzatos mosollyal kísért siratóénekével ér véget. Mintha csak ezt mondaná a némán cigarettázó Anyának, Menyasszonynak és a holtaknak: „feloldozlak benneteket..." Majd felteszi fekete kalapját, és utolsó mosolyával ió éiszakát kíván.

TOMPA ANDREA

Vérnász
(Háromszék Táncegyüttes, Sepsiszentgyörgy)
Federico García Lorca szövege alapján. Koreográfusok: cigánytánc: Orza Cálin, kontakt-tánc: Uray Péter m. v., táncművészeti tanács-adó: Könczei Árpád m. v. Dramaturg: Bocsárdi László m. v. Díszlet jelmez: Bartha József m. v. Zeneszerző: Könczei Árpád m. v. Rendező: Bocsárdi László.
Szereplők: Szabó Tibor m. v., Molnár Gizella m. v., Győry András Botond m. v., Polgár Emília, Pálffy Tibor m. v., Tekeres Gizella, Bajkó László, Bodor Emese, Demeter Erika, Fehér Noémi, Imre Béla, Ivácson László, Ivácson Vera, Jánosi Attila, Jánó Tibor, Kerekes Imola, Keresztes Edit, Kiss István, Kozma Katalin, Marthi Zoltán, Pilinger Mónika, Sándor Réka, Virág Endre, B. Angi Gabriella.

FIATAL KOREOGRÁFUSOK

BORSÓDZIK A HÁT

Hogy mi a közös az újságíróban és a koreográfusban, azt Maurice Béjart így fogalmazta meg egy tavalyi interjújában: „En úgy alkotok táncot, ahogy az újságíró cikkeket ír egy napilapba - minden napra jut új mondanivalóm." Ennek a mondatnak, nem expressis verbis ugyan, hanem burkoltan az az üzenete, hogy a koreográfus is a jelen krónikása. Hogy mit talál felmutatásra, azaz elmondásra érdemesnek, milyen eszközöket választ, és mennyire van birtokában ezeknek az eszközöknek - nagyjából ez a konstelláció határozza meg, milyenné sikeredik a mű.

Szerencsés esetben ezt a hármast áthatja még az, amit nehéz megnevezni, ezért sokféle névvel illetik: kisugárzás, átütőerő, hatás, szuggesztió, intenzitás, tehetség, egyszóval: amitől a néző háta borsódzni kezd. (A gyönyörűségtől, persze.) Könyvkiadói berkekben járja a mondás, mely szerint a lektor, minden ellenkező híreszteléssel ellentétben, nem a szemével olvas, hanem a hátával. Ha jó a kézirat, akkor beleborsódzik a háta, ha nem, akkor minden hiába. A néző háta is így működik. Ha érzi azt, amit Martha Graham mondott, hogy „nem kétezer emberért táncolok, hanem egyért", vagyis a táncos azt érzékelteti vele, hogy ő, igen, pont ő az az egyetlenegy személy a nézőtéren, akiről és akinek az egész szól, akkor jó az esély a borsódzásra. (Más kérdés, hogy ugyan hol táncolnak nálunk kétezres nézőtér előtt modem darabot?)

Hogy a klasszikus alapképzettség nagy előny, főleg Magyarországon, ahol kevesekneknek jut jó moderntáncmester, azt ékesen példázza a Magyar Nemzeti Balett Alapítvány stúdióegyüttesének előadása. Harangozó Gyula operaházi balettigazgató több okból támogatja, hogy fiatal táncosai koreográfusként is kipróbálhassák magukat. Egyrészt az intézmény nem zárkózhat el a modem irányzatoktól, még akkor sem, ha például egy világhírű William Forsythe-darabot kifejezetten durcásan fogad a Petipa-baletteket kedvelő földszinti közönség, és csak a megürült helyekre beslisszoló állójegyesek tapsolnak, igaz, azok lelkesen. Másrészt Seregi László után több nemzedéknyi hiátus tátong a háziszerzők sorában, és ha a fiataloknak nincs módjuk próbálkozni, akkor ez az űr fényévnyire nő.

Az Új Színházban előadott, *Tovább...* címet viselő est a második produkciója a stúdióegyüttesnek, és jórészt a tavalyi bemutatkozó alkalom számaiból áll. Az új, azóta született koreográfiák halványabbaknak tűntek, de ez nem jelenti feltétlenül a műhely silányulását. Valószínűleg nehéz felülmúlni az erős kezdést, és a színvonal hullámzása is természetes dolog.

Az operaházi szerzők közül Egerházi Attila szerepelt a legtöbb művel, de azt hozzá kell tenni, hogy ő már nem sorolható a pályakezdők közé. Egyetlen darabját emelném ki, a Porpora-zenére készített *Zárt függönyöket*, ez tűnt számomra a legletisztultabbnak. A modem tánc alapítóinak nemzedekéhez tartozó Doris Humphrey tizenegy pontban fektette le a komponálás alapszabályait. Ezek egyike így hangzik: „Minden tánc túl hosszú." Sajnos, erről rendre elfeledkeznek az alkotók, ezért érez az egyszeri néző annyi üresjáratot. (Persze nem muszáj holmi alapszabályokhoz igazodni, de köztudott, hogy azért a bibliai tízparancsolatban is van valami.) Nos, *a Zárt függönyök* című kettős pontosan annyi, amennyinek lennie kell. Funkcionálisak a jelmezei - egyrészt nem zavarják a szemet a test mozgásának látványában, másrészt a férfi táncos drapériaszerű fekete bársonyszoknyája ötletesen díszletté és eszközzé válik a színpadon. Más díszlet szerencsére nincs. A modem táncon belül díszletügyben egyébként is az „aki sokat markol, keveset fog"-elv érvényesül; hatásosabb a fekete körfüggöny, mint valami (vagy sok) elhibázott kellék. Mondjuk, a fölfüggesztett, hatalmas ceruza egy másik Egerházi-darabban, *az Out* off...-ban. Amit nem lehet elmondani tánccal, ugyan miért sikerüne kellékkel? Sokat adhat a produkcióhoz viszont a fény, és az Egerházi-műveken látszik, hogy a szerzőnek nagy gyakorlata van a színházi világítás alkalmazásában. Ennek egyik legszebb példája *Cartoon* című darabjának utolsó né-hány perce a fölülről



Darnót Renáta, Lőw Margit és Hegyi Réka az Elégiában (Horváth Adrienne felvétele)

(Sok fiatalnak valószínűleg még nem nyílt alkalma rá, hogy kitapasztalja a lámpák csínját-bínját.) Visszatérve *a Zárt függönyökre:* nemcsak koreográfiai erényeinek köszönhetően volt az est egyik legsikeresebb darabja, hanem azért is, mert Lukács András adta elő, méltó partnerrel, Panja Fladererrel.

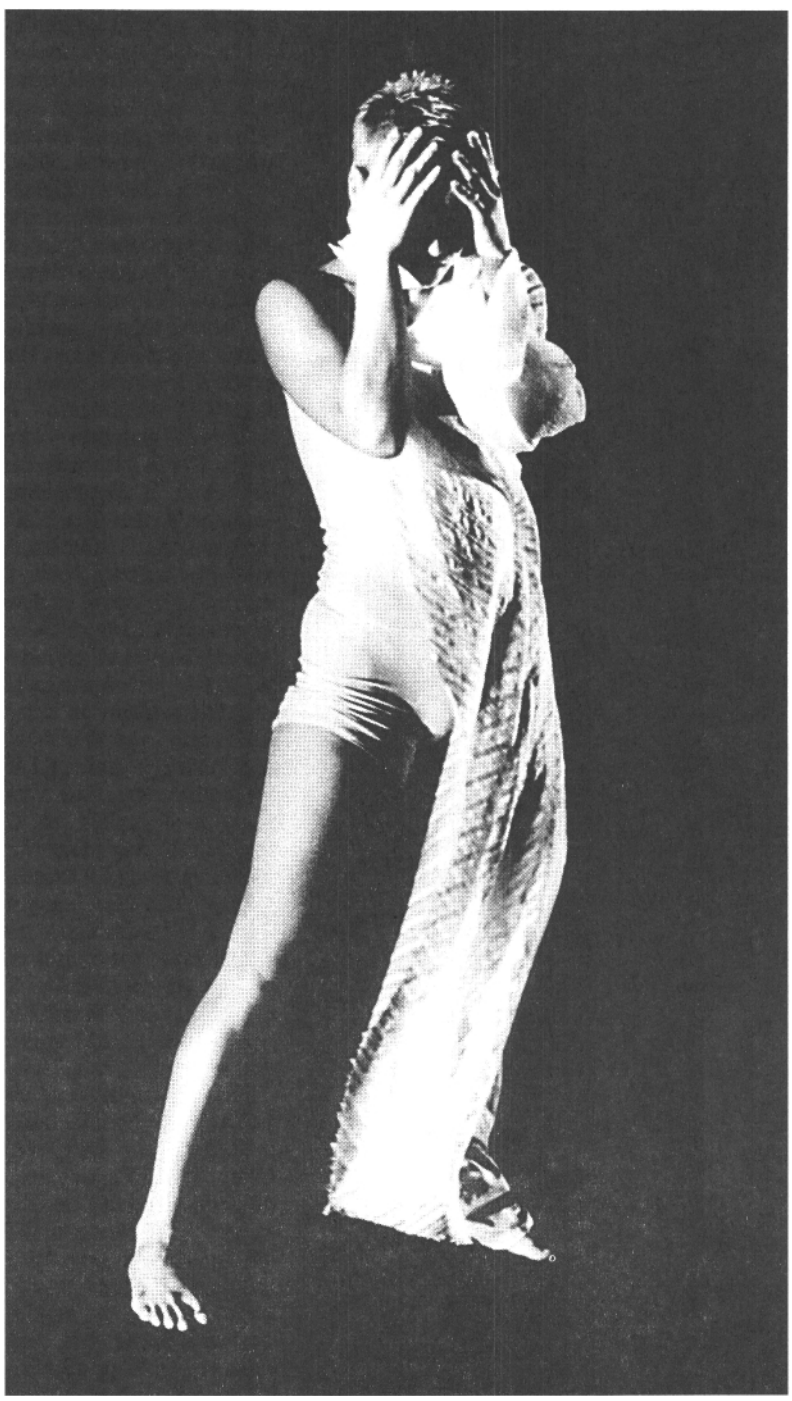
Lukács András technikailag tökéletesen visz végbe minden mozdulatot, más már ezért is összetenné a két kezét, de nála ez csak az alap. Nehéz megfogalmazni, mi teszi annyira hatásossá az előadásmódját. Furcsa, kegyetlen tér a táncszínpad: a valós életben helyes arcok, délceg tartások válhatnak rajta jelentéktelenné, néhány grammnyi zsír fodros húsnak látszik, ám közelről vékony, szinte áttetsző figurák a zsöllye távolából szikráznak az energiától. Lukács András mellett bizonyára elmennék a folyosón. Aztán kiáll a színpadra, és minden mozdulatába az életét adja. Minden egyes nézőnek a szemébe néz. Mindegyikkel elhiteti, hogy ő az egyetlen, akiért táncol.

Emellett ígéretes koreográfus. Az esten előadott két darabja közül nála is a tavalyi, a Michael Nyman-zenére készített *Connection* a hatásosabb. A zene kiválasztása telitalálat: Nyman zenéje általában kellően monoton ahhoz, hogy ne orozza el a főszerepet a tánctól, és mégis van benne annyi dinamika és blikkfang, hogy ihletet adjon. Lukács András zenefüggő koreográfus - a Nyman-mű dinamikus lüktetése olyan otthonos számára, mint úszónak a víz, olyan szimbiózisban él vele. Felvállalt egy már klasszikusnak számító, Graham-technikát idéző modern stílust, és ennek a keretein belül mozog. Ami egyáltalán nem baj. Nemcsak az önállótlanság, hanem a művészi alázat jele is lehet, ha valaki le meri tenni a voksot egy iskola mellett. Új stílust, új műhelyt az teremt, aki meghaladja a régit, és kialakítja a maga rendszerét. Nos, 2000-ben a klasszika már bajosan lehet a felrúgandó avítt stílus, mert ezen a gesztuson már száz éve túljutott a szakma. A XX. századi modern irányzatok között lehet keresni hát az ugródeszkát, és ez Magyarországon nem kis feladat, mert itt a mozdulatművészeti műhelyek 1947-es betiltásával megszakadt a folytonosság, és lassú volt az éledezés. Lukács András tehát letette voksát egy kitisztult irányzat mellé, és új darabjában, *az* Elégiában talán túlzottan is ragaszkodott hozzá: mintha erőtlenebbé, kissé stílusgyakorlat-szerűvé sikeredett volna. Persze neérzékenységében kell keresni ennek az okát: a Delibes-zenerészletben kevés feszültség rejtőzik, és ez kihat a táncra is. Arányos, dekoratív, harmóniát közvetítő, de kissé vérszegény mű született, amelyet a táncosok, három főiskolás lány, tisztességgel előadtak, ám nem bizonyultak elég érettnek hozzá.

Lukács András így is a legnagyobb ígéret a bemutatkozó fiatal koreográfusok között. Húszas éveinek első felében jár, van még ideje bőven. Biztató, hogy tud mit kezdeni a karokkal is. Számomra a legzavaróbb a két előadáson látott opuszokban az, amit laikus módra így tudok definiálni: cséphadaró fakar. Mintha ez a testrész egyes alkotók szerint csupán vállízületből állna. Hogy létezik a többi ízület összehangolt, netán lágy mozgása a klasszikán kívül is - ezt kevesen fedezik föl. Ugyanígy, nyilván nem akarván használ-ni a klasszikus balett tipikus ugrásait és forgásait, más stílusban pedig nem lévén még otthonosak, sokan inkább nem élnek ilyen eszközökkel, ezért a koreográfiájuk gyakran üresjáratos vonaglássá válik. Lukács Andrásnak szerencsére nincsenek ilyen gondjai.

Tavaly, amikor bemutatkozott az Operaház stúdióegyüttese, az utóbbi évtized világszerte egyik legünnepeltebb darabjával, Robert North Schubert d-moll vonósnégyesére komponált A *halál és a* lánykájával nyitotta az előadást. Mintha azt jelezték volna, hogy a mérce itt húzódik. Biztos, hogy ezt a színvonalat nehéz, sőt szinte lehetetlennek tűnő vállalkozás elérni. De a néző jobban jár, ha olyan alkotók táncait látja, akik erre a magaslatra kívánkoznak, s nem olyanokét, akik öntelt magabiztossággal ugorják, bocsánat, lépik át a negyven centiméterre tett lécet.

Jóval vegyesebb képet mutatott a Táncművészeti Főiskola koreográfus szakának bemutató műsora, igaz, a hallgatók is a legváltozatosabb táncosmúlttal érkeztek az intézménybe. Egyvalamit azért általánosan el lehet mondani: látszik, hogy ez a generáció Juronics Tamást és Egerházi Attilát nézve nőtt fel.



Duda Éva az In Betweenben (Mohos András felvétele)

Két koreográfusnak sikerült kiváltania azt a a bizonyos pozitív hátborsódzást. Az egyik Kovács Gergely Csanád, aki, mint hírlik, amúgy showtáncvilágbajnok. *A halál* című műve tipikus modern balett, hatásos pantomimos ötletekkel, leginkább Seregi László nyomdokain halad. (Meg kell említenem az előadót is, Hanták Ritát.) Nem állítom, hogy Kovács velőtrázó újdonságot hozott létre, de a választott stílus keretein belül kerekre és fényesre csiszolt művet alkotott. Úgy látszik, ő a Seregi-féle iskola mellett tette le a voksát, és szerencsés esetben innen fog majd elszakadni.

A másik koreográfus Pétery Melinda, aki Fodor Antal tanszékvezető bemutatása szerint ógörög szakos hallgató. Nem csoda hát, hogy a *Mozdulatok geometriában* című koreográfiáját a görög vázarajzokhoz visszanyúló Isadora Duncan-Dienes Valéria-féle vonulat ihlette. Olyan nézőként láttam a darabját, aki-nek valamikor, árukapcsolás-ként orkesztikát is kellett tanulnia, elméletben és gyakorlatban, szőröstül-bőröstül, mi-nek eredményeképp az orkesztika szó puszta említése is visítva menekülésre ingerli. Nos, ha érdeklődve néztem végig *a Mozdulatok geometrióban* című kompozíciót, sőt, rádöbbentem, hogy ez az irányzat élvezhető is lehet, akkor Pétery Melinda tud valamit. Es azt is tudja, mit akar. Látszólag szűkös és örömtelen az emberi mozdulatok adta lehetőségeket a geometrián belül keresni, de ő megmutatja, mennyi gazdagság rejtőzik

ezen a kis kerten belül is. Előre szigorúan kijelölt parcellákon belül variálni - az intellektus tánca is. Es ami különösen megkapott: a fokozás. Az egyik legkézenfekvőbb eszköz, mégis milyen ritkán éltek vele azon a két előadásom, amiről ez az írás beszámol! A dinamikus részt nyugodt váltja föl, de aztán jön a még dinamikusabb egység, majd ismét elcsitul, hogy végül még jobban felpörögjön. Pétery Melinda maga táncolta el a művét. Nem balerinaalkat, inkább a görög szobrok méltóságát idézi megjelenése, jóval törékenyebb kiadásban, persze. Mindenesetre egyéniség.

A legmeglepőbb M. Kecskés András produkciója volt számomra. „Expresszív táncként" jelölte meg koreográfiája műfaját. Az expresszív, a kifejező táncnak nagy hagyományai vannak, ebből kifolyólag számos zsenije és kóklere is. En már csak filmen láthattam Mary Wigmant és Harold Kreutzberget, a német expresszív tánc két legendás alakját. Több neves táncos nyilatkozott úgy: azután lépett erre a pályára, hogy látta valamelyikük fellépését. Mindenesetre lehet, hogy az érzelmek kifejezése volt előadásukban a legfontosabb, de mindketten komoly alapképzettséggel rendelkeztek, például Kreutzberg balettosként kezdte pályafutását. M. Kecskés András nem, és ez elég szembeötlő. A szín-padon való körbeszaladgálás lehet expresszív, de nem tánc. Nem beszélve a ritmikus sportgimnasztika karmozdulatainak diétás változatáról (vállcsavar negligálva) és arról a fájdalmasan epekedő pillantásról, amelyet mintha *a Hattyúk* tavának Hercegétől kölcsönzött volna. Mozgásszínháznak valószínűleg megjárja a produkciója, sőt, még rajongótábora is lehet. Csak ne neveztessék táncnak. A csokifagylalt nem vanília. Az egyik nem helyettesíthető a másikkal. Aki modem táncra ül be a színházba, azt is szeretné, ha tánc lenne.

DOROGI KATALIN

ITI - HÍREK

• Ismét megrendezik a Nemzetközi Frankofón Színházi Fesztivált Limoges-ban. Szeptember 21-től október 1-ig tart a nagyszabású rendezvény.
További információ: **fifl@wanadoo.fr**
Internet: **www.fest-theatres-franco.com**

• 2000. augusztus 25-től szeptember 10-ig a svájci főváros ad otthont a XIV. Bemer Tanztage 2000-nek. Téma: a szexualitás megjelenítése a táncművészetben.
Információ: **www.sexchangesex.ch** Telefon: **00-41/31-376-0303**
E-mail: info@tanztage.ch

• November 16-tól december 3-ig kerül meg-rendezésre a IX. Párizsi Nemzetközi Tánc-verseny. A felvételi feladatok irodánkban megtekinthetők.
Internet: **www.nfidp.org**
E-mail: **nfidp@wanadoo.fr**

• Az indiai Chandigarh-ban kerül megrendezésre 2000. november 14-23-ig a „Global youth thelpre workshop and festival". Témák: Az indiai színház sajátosságai; Az improvizáció; Mozgás; Zene; Maszk; Klasszikus tánc (Bharata Natyam); Néptánc (Bhangra és Nautanki); Jóga; Meditáció.
E-mail: **cipa_india@yahoo.com**
Tel: **00-91/172-744-202**

• 2000. szeptember 15. 17. között ünnepeli a Figura Stúdió Színház Gyergyószentmiklóson tizedik születésnapját. Tervezett program: Sütő András: *Káin és Ábel* (Figura), García Lorca: *Vérnász* (Háromszék Táncegyüttes), Pintér Béla: *Népi rablét* (Szkéné), *Ludas Matyi Csíkországban (Csíki* Játékszín), Hajdu Szabolcs: *Aranyszögekkel kivert hazugságok* (Tabak Színház, Debrecen), Dobre Kóthay Judit és Petrovits István kiállítása, könyvbemutató, koncertek.

• Szintén szeptemberben kerül sor a Sepsiszentgyörgyi Tamási Aron Színház Teátrum Fesztiváljára, melynek programja honlapunkon megtalálható.

• A 2000-2001-es évad kiemelkedő eseménye a Harag György halálának 15. és születésének 75. évfordulójára emlékező rendezvénysorozat, amelyre november 5.-12. között kerül sor a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Délelőttönként Harag György legfontosabb előadásainak videofelvételeit vetítik le, esténként azok a színházi együttesek lépnek fel, amelyeknél hajdan Harag dolgozott. Igy a tervek szerint látható lesz *az Illusion Comique* (Bukarest), *A tavasz ébredése* (Marosvásárhely), az *Amadeus* (Szatmárnémeti), *a Hat szerep keres egy szerzőt* (Újvidék), *Az Iglic* (Budapest), *A mizantróp* és *a Cseresznyéskert* (Kolozsvár). Kiállítás, könyvbemutatók, kerekasztal-beszélgetések kapcsolódnak a programhoz.

SUMMARY

Two summer festivals are reviewed in this issue: Andrea Stuber saw at a new manifestation, the Miskolc Festival of Hungarian Theatre, the bulk of the productions offered and Katalin Lőrincz was present at the performances of the Győr-based Hungarian Dance Festival and the discussions surrounding it.

István Nánay sums up the hardships and the big successes involved in the career of István Holl, an interesting and remarkable actor recently deceased.

Shakespeare - in Hungarian is the title of three high quality essays centred on some fine new translations of Shakespeare's plays. Géza Kállay shows outstanding virtues and some problems of five new Shakespearean texts as adapted by István Eörsi *(Hamlet, Othello, Coriolanus, The Tempest and A Midsummer Night's Dream),* András Kiséry devotes an essay to Ádám Nádasdy's *Hamlet,* while András Forgách compares the four Hungarian versions - by Mihály Babits, Dezső Mészöly, István Eörsi and Dezső Tandori - of *The Tempest,* including in several poignant cases also Shakespeare's original text.

Reviews of the month are by István L. Sándor, Balázs Urban, Andrea Tompa and Katalin Dorogi who saw for us respectively Gogol's *The Wooing* (Kaposvár), García Lorca's *The House of Bernarda Alba* (Radnóti Theatre), the same author's *Blood Wedding* in a dance version by the ethnic Hungarian dance company Háromszék in Sepsiszentgyörgy / Sfintul Gheorghe, Rumania, and an evening of young choreographers as realized by the studio company of the State Opera House.

Play of the month - titled *Stimming's Inn* - is by István Eörsi.

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a
www.lap.szinhaz.hu
címen található.
Honlapunkon megtalálható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is!
Folytassa az olvasást az Interneten!

FOTÓGALÉRIA

Horváth Adrienne: Zárt függönyök
Az Új ***Színházban mutatkoztak be másodszor a fiatal koreográfusok. Közülük különösen nagy sikert aratott Egerházi Attila, aki több kis darabot is színpadra állított. A képen a Porpora*** *zenéjére készített Zárt függönyök című* ***koreográfiájának egy jelenete látható, táncolja Lukács András.***





A Philip Morris a művészetért és a művészekért

PHILIP MORRIS MAGYAR BALETTDÍJ