

Júlia magyarul

Jellemalakulás Kosztolányi Dezső és Mészöly Dezső értelmezésében

Mohi Zsolt

1. Bevezetés

Shakespeare *Romeo és Júliája* legkésőbb 1596-ban íródhatott (Gibbons 1980: 26). A tragédia Arthur Brooke *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* című (1562) műve alapján készült, és lényeges hangsúlyeltolódást jelent Brooke elbeszélő költeményéhez képest. Fortuna istennő helyett itt inkább emberi, társadalmi tényezők okozzák a tragédiát. „A tragédia forrását az Előhang a két család ‚Vad ágyékukból/vérükből’ eredezteti, Benvolio pedig ‚A végzetes harcot, a bús csapást’ gyászolja, illetve ‚e gyászos küzdelem’ fölött sajnálkozik a III. felvonás 1. szín 145. sorában”* (Smidt 1990: 29f). Brooke műve azonban maga is fordítás, mely, bár hűen adja vissza Boaistuau francia „eredeti” szövegét angolul, a megformálásban Chaucer *Troilus and Criseyde* című művéből is merített: „Brooke főképp azzal járul hozzá az előzményekhez, hogy a történeten végig hangsúlyozza a ‚vak istennő’, ‚kegyetlen Fortuna’ hatalmát, s látásmódjával határozottan Chaucerra emlékeztet” (Gibbons 1980: 36). A Boaistuau-féle elbeszélés (1559) egy olasz változatra nyúlik vissza, mégpedig Bandello művére, mely olaszul jelent meg 1554-ben. Bandellohoz képest Boaistuau-nál „sok erkölcsről elmélkedő és érzelmes betoldás szerepel, a szereplők pedig szónokias kirohanásokban tobzódnak” (Gibbons 1980: 36). Bandello a maga részéről Luigi da Porto szövegére támaszkodik, mely 1530-ban látott napvilágot. Bandello jobban kihangsúlyozza Romeo kezdeti szerelmi bánatát, és jelentős szerep jut a családok közti ellenségeskedésnek (Gibbons 1980: 35). Luigi da Porto egy korábbi olasz forrást, Masuccio Salernitanóét vette alapul, és azt a maga tehetsége szerint gazdagította.

Da Porto számos hatásos részletet és mellékes eseményt költ hozzá, ami emeli az elbeszélés lélektani érdekességét; a befejezést pedig, mely eltér Masuccioétól, talán Pyramus és Thisbe története ihlette Ovidius *Átváltozások* című művének IV. könyvében (Gibbons 1980: 35).

Masuccio Salernitano *Cinquante Nouvelle* című műve (Nápoly, 1476), mely da Portónak alapul szolgálhatott, hangsúlyozza, hogy Romeo és Júlia tragédiája az ő idejében valóban megtörtént (Gibbons 1980: 34). Az egymástól elválasztott házások és a különleges itallal tetszhalottá változtatott, majd újabb kalandokon átment hitves legendája azonban Boccacciónál is felbukkan, és mélyen a népköltészetben gyökerezik.

*A szakirodalmi idézeteket a szerző fordította.

A történet eredete azonban korántsem ilyen egyenes vonalú, és az összefüggések rendszere jóval bonyolultabb, mint ahogy azt a fentiek talán sugallják. Shakespeare például több változatban is ismerhette a történetet, mielőtt munkához látott (Gibbons 1980: 32). „A Herz-féle szalámi” (Karinthy 1954: 554) jellegzetes esetével állunk tehát szemben, amikor újabb lépést készülünk megtenni, ezúttal előre az időben. Az itt következő elemzés egy ugrással a huszadik századba érkezik, és két elismert magyar fordítást hasonlít össze egy sajátos szempont alapján.

Júlia figuráját, az ő nyelvhasználatát és annak két magyar változatát azért állítom dolgozatom középpontjába, mert így egyszerre két kérdésre kaphatunk választ. Először: igaz-e, amit Blakemore Evans állít, hogy „Shakespeare ebben a darabban a jellemfejlődést állítja a középpontba; azt az utat ábrázolja, amely a könnyelmű kamaszkorból elvezet a felnőtttség kikerülhetetlen és fájdalmas valóságába” (Blakemore Evans 1984: 26). Másodszor: ha ez a jellemfejlődés Shakespeare szövegében tetten érhető, vajon megnyilvánul-e, és hogyan nyilvánul meg Kosztolányi illetve Mészöly értelmezésében.

2. A gyermek

Júlia először az első felvonás harmadik színében szólal meg, jellemzően a Dajka hívására feelve. A Dajka, amolyan összekötő figura, Capuletné és Júlia között közvetít, ő úgyszólván az anya „hangja” Júlia számára, visszafelé csak akkor visz hírt, amikor értesíti Capuletnét Júlia állítólagos haláláról.

A hívásra Kosztolányinál a következő pergő párbeszéd zajlik:

JÚLIA	Ki hív?	
DAJKA	Anyád.	5
JÚLIA	Anyám?	
	Nos, itt vagyok, mi tetszik?	

(1.3.4–6)

Mészöly változata prózaibb:

JÚLIA	Mi az? Ki hív?	
DAJKA	Anyádasszony!	5
JÚLIA	Tessék, anyám; parancsolj!	

(1.3.4–6)

Mészöly prozódia és dramaturgia tekintetében jobban megközelíti az eredetit:

<i>Juliet.</i>	How now, who calls?	
<i>Nurse.</i>	Your mother.	5
<i>Juliet.</i>	Madam, I am here. What is your will?	

(1.3.4–6)

Egyrészt a „How now, who calls?” nála azonos szótagszámú megfelelést nyer,

másrészt pedig a „Madam” csakugyan megszólítás, nem visszakérdezés. A „Tés-sék, anyám; parancsolj!” a mai fül számára sokkal természetesebb, mint a „Nos, itt vagyok, mi tetszik?”

A Dajka pajzán története (Blakemore Evans a Dajka megrögzöttségéről beszél: „szakadatlan, nem is egészen tudatos [...] képzelgése a nemiségről” – Blakemore Evans 1984: 23) elutasításra ingerli Júliát:

Juliet. And stint thou too, I pray thee, Nurse, say I.
(1.3.58)

Különös, hogy ezt a megjegyzést Kosztolányi Capulettnének tulajdonítja:

CAPULETNÉ Csitulj te is, ha mondom, csitt, dadus, csitt.
(1.3.58)

mintha az a saját iménti közbeszólását („Elég legyen már, kérlek, végre hall-gass”) nyomatékosítaná. Kosztolányi ezzel a változtatással hívebb Blakemore Evans álláspontjához, mint magához Shakespeare-hez. Blakemore Evans ugyanis így ír: „Az I. felvonás 3. színében Júliát illedelmes, csaknem szótlan, alig tizenégy éves lányként ismerjük meg, aki kellő engedelmességet tanúsít az olyan tekintélyek jelenlétében mint az anyja és a Dajka...” Jóllehet lábjegyzetben még hozzáteszi, hogy „Csupán egyszer villan fel szavaiban a későbbi Júlia: „And stint though too, I pray, Nurse, say I”” (Blakemore Evans 1984: 26). Kosztolányi azonban mintha éppen ezt a felvillanást („flash”) akarta volna eltüntetni, hangsúlyozva „Júlia éretlenségét és szinte zárjai függőségét” (Blakemore Evans 1984: 26), amit Blakemore Evans Shakespeare újításának nevez Brooke elbeszéléséhez képest.

Amikor Capuletné végre okát adja, miért hívatta Júliát, és megkérdezi véleményét a házasságról, Júlia kissé kétértelműen felel:

Juliet. It is an honour that I dream not of.
(1.3.66)

A darab egésze szempontjából mind az „honour”, mind a „dream” szó rend-kívül fontos; mindkettő mély, többretegű értelmet hordoz. Júlia tisztességét („honour”) ugyanis, ellentétben azzal, amit a jelen szöveggörnyezet sugall, épp a Páriszal való házasság lehetősége, sőt kényszere sodorja majd veszélybe, hisz azzal Júlia (a Dajka tudtával) bigámiát követne el. A szót Júlia később egészen más körülmények között használja, amikor a barátnak panaszodik (4.1.65), az azonosság tehát fontos belső összefüggést, iróniát teremt a darab szövetében. A „dream” szó egy másik gondolattársítást indít el, a darabban ugyanis különös módon játszik egymásba a halál és az álm. Kristeva meggyőzően állítja, hogy

Jóllehet, a veronai szerelmesek halála jóvátehetetlen, a nézőben mégis az az érzés támad, hogy ez csak álm. [...] Már a történetbéli altatószerrel való veszélyes játék is ezt a gondolatot sugallja. (Kristeva 1987: 233)

Júlia válaszában továbbá az sem egyértelmű, mennyire engedelmességből és mennyire őszintén beszél. Az engedelmesség, mint látni fogjuk, feltétlenül jelen van Júlia következő válaszában (3.1.97–9).

Mindezek következtében feltétlenül veszteség, hogy Kosztolányi szövegéből mindkét szó („honour” és „dream”) magyar megfelelője kimarad:

JÚLIA Nincs a világon ennél szebb dolog. (1.3.66)

Ebben a mondatban a főnti jelentések közül csupán az illendőség marad meg. Vajon honnan veszi véleményét Júlia? Gondoljunk például a szülei közti évdésre két színnel előbb:

Cap. What noise is this? Give me my long sword, ho!
Lady Cap. A crutch, a crutch! Why call you for a sword?
(1.1.73f)

Júlia Kosztolányinál így gyermekibbnek, naivabbnak mutatkozik, aminek következtében kissé hiteltelenné válik Júlia felnövekedése a darab során, mely egy túlméretezett ugrással a tudatlan gyermekből áldozatos, siring hú asszonyt teremt („A III. felvonás 5. szín végére Júlia teljes felelősséget vállal tetteiért” – Blakemore Evans 1984: 27). Mészöly mindenesetre elegánsan, egyszerűen oldja meg a feladatot:

JÚLIA Ily tisztességről nem is álmodom. (1.3.66)

Capuletne ezután megkérdi Júliát, tudná-e szeretni a neki kiszemelt Parist. Júlia válasza csintalanságok lehetőségét sejteti az engedelmesség látszata mögött, és ironikusan fölveti a szülői felügyelet esélytelenségét a szerelem szenvedélyével szemben:

Juliet. I'll look to like, if looking liking move; 97
But no more deep will I endart mine eye
Than your consent gives strength to make it fly.
(1.3.97ff)

A tudatosság, mellyel Júlia saját függőségét hangsúlyozza, előrevetíti azt az erőt, mellyel majd túllép azon. Ebben a szöveggörnyezetben az angol „consent” szó-ra is igaz Watzlawick állítása: „A kifejezés használatának ténye kizárja magát az állapotot, amelyet a kifejezés jelöl” (Watzlawick et al. 1967: 199).

Ez a jelentés mind Kosztolányinál,

JÚLIA Szeretném látni, hogy szeressem-e, 97
De nem lövellem a tekintetem
Mélyebbre, csak mint meghagytad nekem.
(1.3.97ff)

mind Mészölynél működik:

JÚLIA Azon leszek, s meglátom majd, ha látom, 97
Csak úgy vetek rá tekintetet,
Ahogy nekem te is megengeded.

(1.3.97ff)

Kosztolányi azonban egy „grammatikai cserével” (Klaudy 1994: 100) múlt időt használ: „mint meghagytad nekem”, mintha Capuletne és Júlia Paristól függetlenül is, már előre megállapodtak volna arról, milyen mélyre „lövellheti” Júlia úgy általában a tekintetét, ami azonban dramaturgiailag indokolatlan, zavaró.

A „lövellem” szó – ellentétben Mészöly „vetek reá”-jával – közelebb áll az eredeti „endart”-hoz, mely Gibbons kommentárja szerint azt sugallja, hogy „a hölgy átható tekintete felér Cupido nyílveszejével”. „A hasonlat a hagyományos szonettirodalom terméke” (Gibbons 1980: 104), ami egyrészt előreutal a szerelmesek szavainak szonettbeli egymásba kapcsolódására két színnel később ugyanebben a felvonásban (1.5.92–106), másrészt a szonettre való utalással bekapcsolja Júlia szavait a szöveg alig rejtett önreflektáló vonulatába. Ezt az értelmezést Capuletne szavai néhány sorral feljebb alaposan előkészítik:

And what obscur'd in this fair *volume* lies 85
Find written in the *margin* of his eyes.
This precious book of love, this *unbound* lover,
To beautify him, only lacks a *cover*.
[...]
That *book* in many's eyes doth share the glory 91
That in *gold clasps* locks in the *golden story*.

(1.3.85–8, 91f; kiemelés tőlem)

A „vetek reá tekintetet” használata az „endart mine eye” helyett Klaudy lexikai átváltási műveletei között „teljes átalakításnak” számít, hiszen a kapcsolat a kettő között „a közös nemfogalomhoz való tartozás” (Klaudy 1994: 142). A közös nemfogalom itt a női tekintet csábereje, melyet a különböző kultúrák „állandósult nyelvi fordulatokkal” (Klaudy 1994: 145), eltérően öntenek szavakba. A szó szerinti fordítás tehát sokszor kevésbé kifejező. Ez az oka a műveletnek Mészölynél. Míg az angol „endart mine eye” a korabeli olvasóban előhívta a szonettek élő fordulatát és Cupido mesterkedéseit, a „vetek rá tekintetet” a magyar olvasót/nézőt a „szemet vetni” kifejezésre emlékezteti, és felidézni benne a tekintet bűvös, megbabonázó erejét. Érdemes Klaudy megállapítását ideidézni ezzel kapcsolatban:

Általában minél inkább helyhez, időhöz, kultúrához kötött a fordítandó szöveg, annál többször kell a fordítónak teljes átalakítást végeznie. A fenti kötöttségekhez még hozzájárulhat a konkrét szituációhoz, konkrét beszédhelyzethez való kötöttség, ami a szépirodalmi művek párbeszédesei és a drámai dialógusokra jellemző. (Klaudy 1994: 148)

A jelen esetben hozzá kell vennünk ehhez a fordítandó mű belső nyelvi összefüggéseit, melyek következtében egy átalakítás, egy lexikai csere csak a teljes szövegtest vonatkozásaiban ítéltető meg.

Mészöly megoldása e tekintetben kétélű fegyver. Egyrészt közelebb hozza a szöveget a magyar olvasó kultúrájához, ismeretanyagához, ugyanakkor azonban más irodalmi síkhoz kapcsolódik. Míg ugyanis Shakespeare párbeszédei itt is és másutt is a kimondott szóra mint nyomtatott szövegre, a történetre mint bekötött könyvre utal – lásd például: „You kiss by th’book” (1.5.109: „Júlia kifejezésének, „Úgy csókolosz, ahogy a könyvben meg van írva” (*Romeo és Júlia*, I. felvonás 5. szín 108. sor), önreflektáló jellege [mivel magára a történetre mint nyomtatott könyvre utal] egyszerre értékeli Júlia szerelmét és a tényt, hogy a könyvek igenis *lehetnek* igazak” – Wells 1986: 59). Sajnos egyik fordítás sem adja vissza ezt a jelentést: „Jaj, de értesz ehhez” (Kosztolányi); „A csókot, látom, érted!” (Mészöly). Mészöly inkább egy népi, szájhagyományban élő, kevésbé irodalmi gyakorlatot idéz.

Ami a 97. sort illeti („I’ll look to like, if looking liking move,”), a két allitőráló, egyszótagú szó, „look” és „like” összezsengése és sokértelműsége magyarul visszaadhatatlan. Ehelyett mindkét fordító figura etymologiat használ. Kosztolányi: „Szeretném” – „szeressem”; Mészöly: „meglátom” – „látom”.

Mészöly megoldása itt is tetszetősebb. Az „Azon leszek” találóan vonja össze („Jelentések összevonása”, Klaudy 1994: 118) a sor első felének jelentését, a második felében pedig, mint fent jeleztem, két szó összezsengése helyett egyetlen ígét ragoz. Kosztolányi sorának szerkezete egyszerűbb. Tagmondatainak funkciója hasonlít ugyan az eredetihez (main clause + if clause → főmondat + feltételes mellékmondat), a tagmondatok azonban nála csupán két-két szóból állnak. A tagmondatokon belüli feszültség eltűnik.

3. A szerelmes

Júliával az első felvonás ötödik színében, majd a második felvonás második színében találkozunk újra. A gyönyörű szonett-párbeszéd fordításainak elemzése helyett most inkább Júlia és a Dajka azt követő párbeszédére, majd az erkélyjelenetre térnek át, hisz ezekből szerintem többet megtudunk Júlia gondolkodásának és jellemének alakulásáról, ami tragikus sorsát is előrevetíti.

Júlia itt paradoxonokban fejezi ki magát, szinte keresve szerelmi rajongásában a végzetet, a sorsszerűt:

Juliet. Go, ask his name. If he be married,
My grave is like to be my wedding bed.

(1.5.133f)

Majd amikor kiderül, hogy Romeo nőtlen, de a Montague család sarja, egy újabb paradoxonban megfogalmazza azt, ami még ellentétébe fordíthatja a hirtelen jött boldogságot:

Juliet. My only love sprung from my only hate! 137
 Too early seen unknown, and known too late!
 Prodigious birth of love it is to me,
 That I must love a loathed enemy. 140
 (1.5.137ff)

A „Go”-ból Kosztolányinál „Menj nyomba” lesz, s ez jobban kidomborítja a szerelmes lány türelmetlenségét, nem mondva ellent a darab egészének, melyben, mint Smidt állítja: „[Shakespeare] időről időre felhívja figyelmünket a szerelmesek elhamarkodottságára” (Smidt 1990: 34).

A 137. sor két fordítása érdekes különbséget mutat. Kosztolányinál ezt olvassuk: „Ó, gyűlölet, te anya szerelemnek”, míg Mészöly azt írja: „Jaj, hogy szerelmem – sarja gyűlöletnek!” Mészöly, Shakespeare-hez hasonlóan, a „szerelmem”-et teszi meg alannak, Kosztolányi azonban megfordítja a kapcsolatot, és ami Shakespeare-nél alany volt, az nála birtokos jelző lesz. Klaudy ezt „antoním fordításnak” (Klaudy 1994: 137) nevezné. Kosztolányinál így a „gyűlölet” kap nagyobb hangsúlyt, arra gondolva talán, hogy a magyarban, az angollal ellentétben, a mondat eleje a nyomatékosabb, s így ez jobban megfelel Shakespeare szándékának. A mondat azonban nála ráadásul megszólítással kezdődik, ami még külön hangsúlyossá teszi a „gyűlöletet”, kissé melodramatikus hatást kölcsönözve így a szövegnek. Véleményem szerint a darabnak ezen a pontján mégis a szerelem áll előtérben, nem a gyász.

Mintha Kosztolányi ellensúlyozni szeretné ezt, a következő utáni két sorban („Prodigious birth of love it is to me | That I must love a loathed enemy” – 1.5.139f) azt írja: „Milyen csodás, csodás a szerelem: | Halálos ellenségem szeretem.” Azt a Júliát azonban, aki így beszél, legalábbis naivnak kell tartanunk, ha nem bornírnak. A „Prodigious” Mészölynél találóan „szörnyeteg”:

Hová ragadtál, szörnyeteg szerelmem?
 Halálos ellenségem kell szeretnem.
 (1.5.139f)

A „kell” megint hívebb az eredetihez, és jól kifejezi a főszereplő kiszolgáltatottságát valami nagyobb erőnek.

Az erkélyjelenetben Júlia így beszél:

Juliet. O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?
 Deny thy father, and refuse thy name;
 Or if thou wilt not, be but sworn my love, 35
 And I'll no longer be a Capulet.
 (2.2.33ff)

A két fordítás között csak az utolsó sorban mutatkozik lényeges különbség. „És nem leszek Capulet én se többé”, mondja Júlia Kosztolányinál, Mészölynél pedig így szól: „S majd én nem leszek Capulet tovább!” Az alternatívát az utóbbi ragadja meg pontosabban, hívebben.

Júlia következő sorai a darab már említett önreflexív jellegét erősítik, a korábbi beszéd-írás, cselekmény-bekötött könyv-párhuzamot bontják ki, sőt az abban rejlő különbséget mélyítik el, hasadást idézve elő Júlia, mi több, a darab világában.

'Tis but thy name that is my enemy;
 Thou art thyself though, not a Montague.
 What's Montague? It is nor hand nor foot, 40
 Nor arm nor face nor any other part
 Belonging to a man. O! be some other name:
 What's in a name? that which we call a rose
 By any other name would smell as sweet;
 So Romeo would, were he not Romeo call'd, 45
 Retain that dear perfection which he owes
 Without that title. Romeo, doff thy name;
 And for that name, which is no part of thee,
 Take all myself.

(2.2.38–49)

A „nor any other part | Belonging to a man” Mészölynél egy összevonással (Klaudy 1994: 119) „se test...” lesz. Érdekesebb azonban az „O! be some other name” eltérő átültetése a két fordítónál. Ismét kiderül, hogy a szó szerinti megfelelés nem mindig hívebb az eredeti szelleméhez. Kosztolányi jobban ragaszkodik az angol szöveghez: „Ó, hát légy te más név!” A darabnak ezen a pontján azonban épp a név és a test, a személy szétválasztásáról van szó, s a kettő függetlenségét inkább Mészöly szövege sugallja: „Ó, válassz más nevet!”

Hasonló okból kifogásolom Kosztolányi megoldását a „So Romeo would, were he not Romeo call'd, | Retain that dear perfection which he owes | Without that title” (2.2.45–7) esetében: „Így hogyha nem hívnának Romeónak, | E cím híján se volna csorba híred.” A név és a „hír” túl közeli gondolatársításai egymásnak, így elmosásuk kissé az éppen megfogalmazandó különbséget. A „hír”-t ugyanis Kosztolányi állítja, míg Shakespeare a „title”-t épp tagadja: „without that title”. Mészöly megfogalmazása: „akármilyen néven”, ezért szerencsésebb. A „Dobd el hát neved!” Mészölynél hívebb az eredetihez, Kosztolányi pedig kissé patetikusán fogalmaz: „lökdd a porba a neved”, szerintem indokolatlanul. Mészöly, mintegy pótolva a máshol megoldhatatlan szójátékot, figura etymologikát illeszt az utolsó két sorba: „És egy élettelen szóért cserébe – | Tiéd az életem!”

Az elemzés szempontjából izgalmas következő pont Júlia szövegében az, amikor így beszél:

Fain would I dwell on form, fain, fain deny
 What I have spoke: but farewell, compliment!
 Dost thou love me? I know thou wilt say 'Ay'; 90
 And I will take thy word; yet, if thou swear'st,
 Thou mayst prove false;

(2.2.88–92)

A „farewell, compliment” visszaüt az első felvonásbeli Júliára, aki akkor az anyjának beszélt az illendőségről. Mindkét fordító azt írja: „félre illem”, s így egyik sem adja vissza a „farewell” búcsú jellegét („old fashioned used like ‚good-bye’ when leaving someone for a long time” – Gadsby 1995: 502). Nem pillanatnyi csínyről van ugyanis szó, hanem egy határ végleges, visszafordíthatatlan áthágásáról.

Az „I will take thy word; yet, if thou swear’st, | Thou mayst prove false;” (3.5.91f) ismét rávilágít a Shakespeare-t érdeklő középkori univerzália-vitában megjelent nominalizmus elvre, s mint már láttuk, ez kulcsfontosságú Júlia világszavadban, ámde mégse esküdj”, Mészöly pedig azt írja: „S hiszek neked ... De bárhogy esküszöl, | Megszegheted”. A darab gondolati tartalma szempontjából kulcsfontosságú „word” és „false” szavakból tehát csak a „word” jelenik meg a felszínen, az is csak Kosztolányinál.

4. A kétségbeesett

A szavak és a tettek, a valóság kettéhasadásának első következménye akkor mutatkozik meg Júlia szavaiban, amikor Tybalt elesik Romeo kezétől. Capuletné azzal nyugtatja Júliát, hogy bosszút fognak állni érte Romeón, és reméli, Júliát ez megnyugtatja majd. Ő azonban így felel:

Juliet. Indeed, I never shall be satisfied
With Romeo, till I behold him—dead—
Is my poor heart so for a kinsmen vex’d: 95
(3.5.93–5)

Ez a csavaros, sokértelmű mondat kemény feladat elé állít minden fordítót. Az Arden kiadás a következő kommentárban elemzi a szöveg lehetséges jelentéseit:

„Capuletné így érti Júliát ‚Nem nyughatom, míg nem látom viszont [Romeót] halottra válva; halottra válva búban sorvadok, hogy elvesztettem lelkem jobbfelet’. Júlia azonban szójátékot űz a *be satisfied* igével: (I) betelik, megelégszik, (II) belenyugszik és a *kinsman* főnévvel: (I) férj, (II) unokatestvér. Júlia titkolt értelmezése pedig ez: (1) ‚Sohasem fogok betelni Romeóval’, (2) ‚Nem nyughatom, míg nem látom viszont Romeót’, (3) ‚amíg nem látom viszont Romeót, halottra válva búban sorvadok, hogy elvesztettem lelkem jobbfelet’” (Gibbons 1980: 189). (A tanulmány szerzője a fenti idézet magyar fordításához Mészöly Dezső szövegét használta.)

Lássuk, mi marad ebből a magyar fordításban.

Kosztolányi így fogalmaz:

JÚLIA Nem nyugszom én meg sohase, nem én,
Míg Romeót nem látom végre – holtan.
Szegény szívem úgy fáj rokonomért: 95
(3.5.93–5)

Az első sorban csupán a „nyugszom” lehet kétértelmű, hisz Júlia valóban csak akkor tér örök nyugalomra, miután Romeót holtan látja majd. A „holtan” vonatkozhat Júliára magára, de Romeóra is. Kétséges azonban, hogy a „rokon” szó a magyar fül számára jelent-e férjet is.

JÚLIA Nem nyughatom, míg nem látom viszont –
 Halottra válva – búban sorvadok,
 Hogy elvesztettem lelkem jobbfelét. 95
(3.5.93–5)

Ez Mészöly fordítása. A „Halottra válva”, akárcsak a „dead”, két kijelentés közé ékelődik, és aszerint, hogy előre vagy hátra kapcsoljuk, az egész mondat ellentétes értelmű. A „lelkem jobbfelére”, inkább, mint a „rokon”, könnyen vonatkozhat mind Júlia férjére, mind unokatestvérére. A szöveg mondható, és a gondolatjel szerinti megszakításokkal jól érzékeltethető Júlia igyekezete, hogy igazat is mondjon, meg ne is.

Júlia Capuletet is megpróbálja megtéveszteni kétértelmű szavaival, melyekkel egyre kétségbeesettebben igyekszik eltakarni a kétféle valóság közti szakadékot. Az apja tombol, amikor megtudja, Júlia nem örül a Parisszal tervezett házasságnak, ami mellesleg a bigámia bűnébe sodorná őt. Júlia még mindig csúri-csavarja a szavakat, de hiába:

Cap. [...] 145
 How? will she none? doth she not give us thanks?
 Is she not proud? doth she not count her bless'd,
 Unworthy as she is, that we have wrought
 So worthy a gentleman to be her bridegroom?
Juliet. Not proud, you have; but thankful, that you have:
 Proud can I never be of what I hate;
 But thankful even for hate, that is meant love.
(3.5.142–8)

Kosztolányi így adja vissza Júlia szavait:

JÚLIA Nem örvendek neki, de köszönöm.
 Amit gyűlölök, annak hogy örülnék?
 De köszönöm, mert a szeretet adja. (3.5.146–8)

A „nem örvendek” és a „köszönöm” ellentéte világos, érthető. Shakespeare szövege sokkal jobban megzavarja a gyanútlan hallgatót, többek közt a „hate” megisméltésével és a mögötte megbúvó ellentétes érzelem, a „love” megemlékezésével. Kosztolányi mindkettőről lemond, így Júlia szavai egy belátó, józanul mérlegelő ember benyomását keltik, míg Shakespeare Júliája ekkorra már meglehetősen kétségbeesett.

Ezt a körülményt Mészöly szövege sem tükrözi vissza:

A záró két sor fordításai már alig ügyelnek a keretes szerkezetre. Kosztolányi egyszer használja a „szó”-t:

Ne késlekedj: én vágyom a halálom,
Ha gyógyszerem szavadba nem találom.
(4.1.66f)

Mészöly egyszer a „beszél”-t:

Beszélj, atyám! – vagy jöjjön a halál,
Ha bölcsességed gyógyírt nem talál.
(4.1.66f)

Kosztolányinál Júlia így beszél:

Ha bölcsességgel nem segítheti,
Mondd bölcsnek akkor elhatározásom
És majd segíték rajta én e törrel.
(4.1.52ff)

Nem világos, mi az alanya itt a „segítheti” igének. A „bölcs” szótóvel való játék illik a darab és általában Shakespeare szelleméhez, a „call” ige „mondd” megfelelője anaforikusan visszautal az 50–51. sorokra. Az 54. sorból azonban ki marad a „presently”, ami pedig oly jellemző Júlia lelkiállapotára. Mészöly megtartja ezt:

Míg bölcs eszed nem tud segíteni,
Ismerd el, hogy lányod döntése bölcs:
Mindent megold egy perc alatt e tör.
(4.1.52ff)

A „Míg” inkább azt sejteti, hogy a fenyegetőzés csak játék a szavakkal, amit a „lányod” betoldása csak erősít, hangsúlyozva a két szereplő közötti szoros kapcsolatot, ezzel is kényszerítve, zsarolva a papot, hogy cselekedjék.

Ez az érvelés folyik tovább, amikor Júlia Lőrinc barát felelősségét a korábbi elkötelezettségére alapozza. Kosztolányi a pecsételő kéz megkettőzésével játszik:

E kéz, mit elpecsételtél te néki, 56
Nem üt pecsétet egy másik kötésre
S máshoz csalárdul nem hajol e hű szív,
Hát semmisítse ez meg mind a kettőt.
(4.1.56–9)

Az „elpecsétel” közérthetősége erősen kétséges. Az „elpecsételt” kéz itt pecsétet üthetne „egy másik kötésre”. A házasságkötés rítusának talán jobban megfelel Mészöly szövege, ahol nem a pecsételés, hanem a kéz („pecsétül”) adása-

5. Végjáték

Még ugyanebben a színben (4.1) Júlia feltárja a papnak gyötrő kétségbeesését:

Juliet. Tell me not, friar, that thou hear'st of this, 50
 Unless thou tell me how I may prevent it:
 If in thy wisdom thou canst give no help,
 Do thou but call my resolution wise,
 And with this knife I'll help it presently. 54
 God join'd my heart and Romeo's, thou our hands;
 And ere this hand, by thee to Romeo seal'd, 56
 Shall be the label to another deed,
 Or my true heart with treacherous revolt
 Turn to another, this shall slay them both.
 Therefore, out of thy long-experienc'd time 60
 Give me some present counsel; or behold,
 'Twixt my extremes and me this bloody knife
 Shall play the umpire, arbitrating that
 Which the commission of thy years and art
 Could to no issue of true honour bring. 65
 Be not so long to speak; I long to die,
 If what thou speak'st speak not of remedy.

(4.1.50–67)

E hosszabb monológ keretes szerkezetű. Az 50–51. sorban kétszer hangzik el a „tell” ige, természetesen más és más jelentéssel. A két utolsó sorban pedig (66–67.) a „speak” ige fordul elő háromszor is, utoljára mintegy megkétszerezve a beszédet, mely maga is „beszél”. Ismét a nyelv, a beszéd áll tehát az előtérben.

A fordítások ezt csak részben veszik figyelembe. Az 50–51. sorban mindkettő megismétli a „mond” ige különböző alakjait:

JÚLIA Ne mondd, atyám, hogy hallottál felőle,
 Ha biztos eszközt nem mondsz ellene:

(4.1.50f)

írja Kosztolányi, és annyiban még hozzá is tesz Shakespeare szövegéhez, hogy az „eszközt mondsz ellene” felidézi a szó mágikus hatalmát, a ráolvasás gyógyító erejébe vetett hitet, mint végső reményt a bajban. Mészöly szövege ennél tárgyilagosabb:

JÚLIA Ne mondd, hogy mit hallottál, szentatyám,
 Ha nem mondom meg, hogy kerüljem el.

(4.1.50f)

Paris ezt talán pajkos évődésnek veszi, Júlia szándéka szerint azonban félig és félve kimondott visszautasítás.

PÁRIS Csütörtökön meg kell kapnom kezét.
JÚLIA Ha kell, megkapja majd.

(4.1.20f)

Ez Kosztolányi szövege. Mészölyé inkább nyitva hagyja a kétféle értelmezést:

PÁRIS Csütörtökön kell azzá lennie.
JÚLIA Úgy lesz, mint kell.

(4.1.20f)

Itt a „kell” szó ismétlődik meg, s mindkét esetben mást-mást értünk rajta.

A 23. sor két fordítása csaknem megegyezik: „Csak önnek gyónnék, hogyha válaszolnék”(Kosztolányi); „Önnek gyónok, ha ezt elárulom”(Mészöly). Az utóbbi grammatikai átváltást alkalmazva kijelentő módba teszi át, ami Kosztolányinál is és – a „should” módbeli segédige következtében – Shakespeare-nél is feltételes. A magyar nyelv szerkezete azonban ezt megengedi. Mészöly Júliája itt egy árnyalatnyival tárgyyszerűbb, szigorúbb.

A 25. sorban Kosztolányi gondolatjelet tesz az utolsó személyes névmás elé: „Meggyónom önnek, hogy szeretem – őt”, Mészöly nem: „Önnek vallom meg, hogy szeretem őt.” Júlia mintha jelezné Kosztolányinál, hogy a kijelentés megfejtésének kulcsa az „őt” személyes névmás kétértelműségében rejlik. Mészöly szövege ilyen támpontot nem ad.

Kosztolányi a 27–28. sorban még egy olyan bizonytalanságot is belevisz a szövegbe, ami Shakespeare-nél nincs meg:

JÚLIA Ha így tesz, becsesb a vallomásom,
Mert őneki s nem a szemébe mondom.

(4.1.27f)

Shakespeare csupán a feltételes móddal („if”) lebegtetni a mondatot, míg Kosztolányinál a „szemébe” vonatkozhat Romeóra is, Parisra is, hisz Júlia Parist magázza. Mészölynél is ott a „ha”, de a Paris–Romeo szembeállítás itt nem olyan élő:

JÚLIA Ha úgy lesz, annál többet ér szavam,
Mert hát mögött s nem szembe mondom el.

(4.1.27f)

A „hát mögött s nem szembe” amolyan általános szólás benyomását kelti, nem irányul igazán személy szerint sem Romeóra, sem Parisra. Ez a szöveghely azon kevesek egyike, ahol Kosztolányi fordítása jobban tükrözi a darab gondolatvilágát, feszültségeit.

JÚLIA Nem, büszke nem vagyok; de köszönöm.
 Hogy kérkednék azzal, mit gyűlölök?
 De köszönöm, hogy nékem jót akartál.

(3.5.146–8)

A „büszke” szó pontosabban visszaadja ugyan a „proud” jelentését, de a magyar kerüli a szóismétlést, így másodszer Mészöly már azt írja, „kérkednék”, ami választékosabbá, áttekinthetőbbé, így kevésbé rejtélyessé teszi a szöveget, s némiképp indokolatlanná teszi Capulet erre következő zavart dühét. Úgy tűnik tehát, a magyar fordítás ragaszkodik a lélekjelenlétét, higgadt józanságát el nem veszítő hősnő hagyományos ideáljához, s ha ebben a képben zavar mutatkozik, azt elsimítja, az egymás ellen lázadó szavakat összebékíti. Júlia figurája azonban ezáltal egysíkúbbá válik, belső vívódásaiba kevésbé nyerünk bepillantást.

Lássunk most egy pergő párbeszédet Júlia és Paris között, amely szintén Júlia életveszélyes kötéltáncát mutatja, amivel igazság és hazugság, közölt és vélt jelentés között egyensúlyozik. Júlia és Paris Lőrinc barátnál találkoznak:

<i>Paris.</i>	Happily met, my lady and my wife!	
<i>Juliet.</i>	That may be, sir, when I may be a wife.	19
<i>Paris.</i>	That may be must be, love, on Thursday next.	
<i>Juliet.</i>	What must be shall be.	
<i>Friar L.</i>	That's a certain text.	21
<i>Paris.</i>	Come you to make confession to this father?	
<i>Juliet.</i>	To answer that, I should confess to you.	23
<i>Paris.</i>	Do not deny to him that you love me.	
<i>Juliet.</i>	I will confess to you that I love him.	25
<i>Paris.</i>	So will ye, I am sure, that you love me.	
<i>Juliet.</i>	If I do so, it will be of more price, Being spoke behind your back, than to your face.	27

(4.1.18–28)

Júlia a 19. sorban „sir”-nek szólítja azt, aki őt feleségének, így utasítva vissza a toladást. Kosztolányi az „uram” szónak antoním fordítással ellentétes jelentést tulajdonít (= férjem), s Júlia nála ezt tagadja:

Az lehetek, bár nem uram ma nékem.

(4.1.19)

Mészöly szellemesebben oldja meg ezt, nála a szójáték fölhívja a figyelmet a szavak többértelműségére, arra a szellemre, melyet maga Júlia engedett ki a palackból, s amit egyre kevésbé tud az ellenőrzése alatt tartani:

PÁRIS Örömmel látom jönni hitvesem.
 JÚLIA Örömmel látna tán mint hitvesét.

(4.1.18f)

nak aktusa kettőződik meg. Nála a „slay” megfelelője – „dermessze holtra” – és a „vas” hátborzongatóbb, mint a semleges „megsemmisít” és az „ez” Kosztolányinál, érezni belőle a sírbolt közelgő, fagyos lehetétét:

Inkább, semhogy szívem máshoz hajoljon, 56
S kezem, melyet te adtál Romeónak,
Pecsétül adjam újabb frigy-kötéshez:
Dermessze holtra mindkettőt e vas!

(4.1.56–9)

Verona megosztott társadalma, a szerelmesek és az érzéketlen külvilág szembenállása, majd a dolgok és a szavak szétválasztása mint Júlia titkos fegyvere mind oda vezetett, hogy most már csak a végső elválás, az élet fonálának elmettszése segíthet. A tör kettévág valamit, elvágja a fájdalmat a testtől, mintegy operál, gyógyít. Akár egy igazságos bíró, elválasztja a rosszat a jótól. Ez az ellentét feszül Shakespeare szövegében. Ezt a kettősséget fejezi ki Kosztolányi: „köztem és átkom között a bíró | E véres tör lesz” (62f). Mészöly az ellentétpár helyett magát a káoszt idézi elénk, melybe a kés mintegy belehasít: „egy véres penge ítél | A szívet-tépő kétségek perében” (62f). Itt a tör még inkább mint valami vágyott megváltás jelenik meg, blaszfémikus hasonlattal akár a foghúzás a meggyötört beteg képzeletében.

Tanulmányom második fejezetében már utaltam az „honour” szó első felvonásbeli (1.3.66) és itteni előfordulására, a kettő összecsempesítésére és eltérő értelmére. Kosztolányi ott a szót a „teljes átalakítás” (Klaudy 1994: 141) jegyében nem is használja, itt pedig (4.1.65) „tisztességesen”-t ír. Mészölynél Júlia előbb „tisztesség”-et mond, majd a jelentés teljesen kimarad (Klaudy 1994: 125). Az ilyen összecsempesítések pedig erősítenék a darab belső kohézióját, azt a benyomást keltenék a figyelmes olvasóban, nézőben, hogy egy szerves egésszel áll szemben. A 66. sorban (4.1) mindkét fordító összevonást alkalmaz. Kosztolányi a „Be not so long to speak”-et azzal váltja ki, hogy „Ne késlekedj”, Mészöly, mint főntebb említettem, szerencsésebben azt írja: „Beszélj, atyám!”

Végül egy rövid, de igen fontos részletet szeretnék kiemelni, mely mintegy végérvényesen megpecsételi Júlia sorsát. A mindenre elszánt asszony Lőrinc barát szavaitól megerősödve, a bűvös itallal fölszerelve tér haza apjához. Nem harcol tovább a szavakkal a szavak ellen, nem próbálja kétségbeesetten összekötni a hazugságot és az igazságot, a beszéd sokfelé szétszaladó jelentéseit. Mindezt föladja, s helyette, mint aki bevallja kínzójának a bűnt, melyet sohasem követett el, hazudik:

Juliet. [...] I have learn'd me to repent the sin 17
Of disobedient opposition
To you and your behests; and am enjoin'd
By holy Laurence to fall prostrate here, 20
And beg your pardon. Pardon, I beseech you!
Henceforward I am ever rul'd by you.

(4.2.17–22)

Kosztolányi nem veszi figyelembe a törést Júlia magatartásában, és betold itt egy szót: „végre”, mely folytatja az eddigi kétértelmű beszédet. Capuletnek ez a szó rakoncátlan gyerek megtérésére vonatkozik, Júliának viszont a megkönnyebbülést jelenti, hogy most már egyházi áldással színlelhet, s teljesen azonosulhat a szerepével:

JÚLIA [...] megbántam végre a bűnöm, 17
 Hogy engedetlenül ellenszegültem
 Neked s parancsodnak.

(4.2.17ff)

A „disobedient” melléknévvel Júlia hangsúlyosan ismétli Capulet szavát a III. felvonás 5. szín 160. sorában. Kosztolányinál ott azonban „lázadozó”-t találunk, nem „engedetlent”. Ebben a tekintetben sajnós Mészöly sem következetes. Nála Capulet „nyelvelő”-t mond, míg Júlia a „lázadoztam” igét használja. A „Neked s parancsodnak” kettőssége Mészölynél összevonódik: „rendelésed ellen”.

A retorika egyházi, a hatalom, amire Júlia hivatkozik, egy pap. Júlia minden felelősséget letesz a válláról: megtér az egyházhoz, megtér az apjához. A „to fall prostrate” (= arcra borul az alázat jeleként) mindkét fordítónál illedelmes térdepléssé szelidül: „térdenállva” (Kosztolányi), „térden állva” (Mészöly). A könyörgés, a megtérés rituális: Júlia elismétli a barát szavait, majd elmondja őket a maga nevében is, így játszva el a hatalmat és a vele való teljes azonosulást. Kosztolányi szavaival:

Lőrinc atya
 Meghagyta, hogy most térdenállva kérjem 20
 Bocsánatod – bocsáss meg, így könyörgök!
 Eztán vakon teszem, amit kívánsz.

(4.2.19–22)

Mészöly fordításában:

Lőrinc barát kegyes szavakkal intett,
 Hogy térden állva megkövessenek. 20
 Könyörgök, hogy bocsáss meg még ez egyszer:
 Mostantól minden kérésed – parancs.

(4.2.19–22)

Különbség például abban van, ahogy Júlia lefesti apjának a barátot. Mészölynél ez a kép jámborabb, és meggyőzőbben állítja, hogy Júlia engedett a papnak. Mészöly betoldja, hogy „még ez egyszer”, ami megint csak valami kétértelműség, pedig Shakespeare-nél ennek már nyoma sincs. A kifejezés Capuletnek azt jelenti, most valami új kezdődik a kettejük kapcsolatában, Júlia számára pedig azt, hogy a kapcsolatuknak vége.

6. Utószó

Júlia magatartása, mint láttuk, a darab során változik. Míg Blakemore Evans szerint felnő” a könnyelmű kamaszkorból a felnőtttség elkerülhetetlen és fájdalmas valóságába” (Blakemore Evans 1984: 26), a kiemelt részletek elemzése alapján én inkább azt mondanám, fokozatosan megtanulja, hogyan kell használni a nyelvet, sőt visszaélni vele, kétértelműen beszélni, amíg aztán maga alá temeti az építmény, melyet a világtól elzárva, annak ellenére igyekezett létrehozni a saját védelmére. Júlia képtelen egyszerre a világban élni és kívülre, hazudni is meg nem is. Megadja magát, és ez a gesztus az öngyilkossággal ér fel.

Amint az elemzés egészéből kitűnik, a fordítók munkáját, döntéseiket nemcsak az eredeti ismerete, hanem a saját nyelvi közegük, a hazai közönség elvárása is befolyásolja. Alkalmazkodnak ahhoz a hagyományos, sematikus képhez, ami a magyar olvasóban, színházlátogatóban Júliáról él. Mindkét fordító elhanyagolja a darab szövetét erősítő szóhasználatbeli összefüggéseket, és átsiklik az olyan finom nyelvi jelenségek fölött, melyek önmagukban is drámai változásokat jeleznek, sőt idéznek elő. A fordításokban ez a megformált figura általánosabb szintjén is veszteségeket okoz. Az eredeti, mélyebb jelentés sokszor áldozatul esik egy leegyszerűsítő felfogásnak, ami sajnos olykor megnehezíti a célnyelvi olvasó számára, hogy egy jellem, a darab mélyére lásson.

Mészöly mindazonáltal az eredeti szöveg szelleméhez hívebben oldja meg a nehézségeket, míg Kosztolányi többször enged a saját szövege diktálta hangulatnak. A gyermek Júlia Kosztolányinál még gyermekesebb, mint Shakespeare-nél, ami hiteltelenné teszi a halálra szánt asszony szerepét a darab végén. A vergődő, magatehetetlen Júliát mindkét fordító kicsit szalonképesebbre festi, mozdulatait, szavait megszelídíti, és a hőst így kissé piedesztálra állítja, eltávolítja tőlünk.

Ugyanakkor mindkét fordító kompenzálja is olykor a veszteségeket. Shakespeare, ahogy James Joyce fogalmaz, „was himself a lord of language and had [...] written *Romeo and Juliet*” (Joyce 1993: 188). A nyelv mesterének célzásai, két- és többértelmű szövegei sokszor átültethetetlenek. A fordítók azonban beépítenek a szövegbe olyan Shakespeare-i szójátékokat, melyek ezt többé-kevésbé ellensúlyozni képesek. Kosztolányi és Mészöly *Romeo és Júliája* mindazonáltal magyar darab, a mi kis nemzetünk önbizalmát van hivatva erősíteni a hős ragyogó képe által. Aki Júliára, az esendő asszonyra kíváncsi, mégiscsak az angol szöveget kell elővennie.

Irodalom

- Blakemore Evans, G. (ed.) 1984. *Shakespeare, Romeo and Juliet*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1984.
- Gadsby, A. (ed.) 1995. *Longman Dictionary of Contemporary English*. Harlow: Longman Group Ltd.
- Gibbons, B. 1980. „Introduction.” In: Gibbons, B. (ed.). *Shakespeare: Romeo and Juliet*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1–77.
- Joyce, J. 1993. *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press.
- Karinthy F. 1954. *Így írtok ti*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Klaudy K. 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol / német / francia / orosz fordítás-technikai példatárral*. Budapest: Scholastica.
- Kristeva, J. 1987. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- Smidt, K. 1990. *Unconformities in Shakespearean Tragedies*. New York: St. Martin's Press.
- Watzlawick P., Bavelas, J. B. & Jackson, D.D. 1967. *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Wells, S. (ed.) 1986. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, London, New York, New Rochelles, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.

Források

- Shakespeare, W. 1980. *Romeo and Juliet*. Brian Gibbons (ed.). The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Shakespeare, W. 1991. *Romeo és Júlia*. Ford. Kosztolányi Dezső. In: *William Shakespeare: Öt dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 5–104.
- Shakespeare, W. 1992. *Romeo és Júlia*. Ford. Mészöly Dezső. In: *William Shakespeare Összes Művei*. Budapest: Helikon Kiadó Kft., 565–593.