

Harold Pinter darabjaiban a mondatok csendjeit, talányos hiányait magyarázó-símító szavakkal töltötenék ki. A végeredmény úgy festene, mint egy gondosan kivásalt puhakalap.

Miközben nagyon is figyelniük kell a színészekre, és bízunk kell „ösztoneikben”, nem szabad hagynunk, hogy csakis saját beidegződéseik alapján dolgozzanak, jól begyakorlott trükkjeiket alkalmazzák. Segítsük őket abban, hogy kreatívak lehessenek. Meg kell találni a helyes egyensúlyt: mikor legyünk rugalmasak, mikor hajthatatlanok. Ha ez sikerül, a színészeknek szokatlan módon kell viselkedniük, hogy képesek legyenek jól elmondani a szokatlan mondatokat. A szerző talán éppen ezt a szokatlanságot célozta meg.

Amikor ezt a dolgozatot írtam, a tévé Híradója beszámolt arról, hogy hamarosan fellőnek egy

hírközlési műholdat. A meginterjúvolt szakértő elmagyarázta, hogy miután a műhold rááll a végleges pályára, „ki kell csomagolnia magát” – vagyis a kis űrkapszula hatalmas szárnyakat növeszt majd, napelemeket terjeszt szét, antennákat nyújt ki. Amikor a visszaszámlálás megkezdődik, minden *benne van* ugyan a műholdban, mégis hetekig eltart, amíg működni kezdhet. És csakis akkor lehet majd biztosra venni, hogy a fellövés sikeres volt. Néztem a tudósítást, és azt mondtam magamban, íme, itt a tökéletes metafora: amikor a fordításon dolgozunk, minden szükséges „információt” bele kell sűrítünk a szövegbe, hogy a produkció részvevői majd sikeresen „csomagolhassák ki” a drámát.

Az előadás 1997 szeptemberében hangzott el az angliai Hullban rendezett nemzetközi konferencián.

vezényelsz is magadnak, és egészen addig csinálod, amíg a végére nem értél.

És itt kezdődnek a gondok a fordítással. Az ember egyedül van, nincs senki, akiben megbízhatna, aki ráérne, aki gondot fordítana rá, hogy az ő fordítása jó legyen. Vagy az ember fél, vagy az ember hiú, és eszébe sem jut, hogy megmutassa másnak, egy szigorú barátának a fordítását. Nagyon sok fordítás készül úgy, hogy nem volt, aki kellő szigorral darabokra szedje. Nagyon sok fordítás készül úgy, hogy az, aki használja, mondjuk, a színházrendező, nem is ért azon a nyelven, amelyből a fordítás történt, egyszerűen csak a saját céljaira szabott, használható szöveget szeretne, és megelégszik bizonyos hangulati elemek átfordításával. A fordítás, bármennyire is magányos tevékenység, voltaképpen – elnézést a pongyola fogalmazásért – nagyon kollektív valami, mert a fordító, szemben azzal, aki saját művét teremti meg, közvetít, univerzális értéket közvetít egy partikuláris kultúra felé, mondjuk, a világirodalmat, és korántsem mindegy, hogy ez a közvetítés milyen minőséget képvisel. Hogy ugyanolyan színvonalú-e, mint az eredeti stb. Most nem akarok általános fordításelméleti megjegyzésekbe bonyolódni (nem is nagyon tudnék), inkább néhány konkrét észrevételt tennék – a fölkérésnek megfelelően – a színházi fordítások természetéről, és pedig saját tapasztalataim alapján, melyek részben a dramaturg, részben a fordító, részben a fordító barátja, részben a rendező tapasztalatai (még akkor is, ha mint fordítóval, saját magammal kellett farkasszemmel nézmem *A Schroffenstein-család* eseté-

FORGÁCH ANDRÁS X83

ORDÍTÁS

GONDOLTA A FENÉK A FORDÍTÁSRÓL

„Végre van miről hallgatnom – mondta Chan Chu megkönnyebbülten –, végre van miről. És elüvöltötte magát.”
(*Chan Chu töredékeiből*)

A fordítónak legyen húszcentis homloka, és vasból legyen a fenéke, mondta nekem egy hajdani orosz barátom (jelenleg a berlini Magyar Intézet igazgatója), moszkvai professzornőjét idézve, aki eme két attribútumot elégségesnek tartotta a jó fordító meghatározásához. Arra is emlékszem, hogy a városnak mely pontján mondta ezt a barátom, annyira megragadott a mondat: a Honvédelmi Minisztérium és a főügyési palota közötti senki földjén történt, vadul sütött a nap, ez még a létező szocializmus alatt volt, amikor minden valamirevaló értelmiségi vagy fordított, vagy fordításokról írt, javított, vagy újabb szövegeket ajánlott fordításra, ebből éltek azok, akik másból nem élhettek, azon a senki földjén, amit az akkori kormányzat vagy mi a szösz átengedett számukra.

Valamit akkor megértettem abból, amit túlélésnek és létfenntartásnak neveznek, vagyis azt a nem elhanyagolható vonatkozását a fordításnak, hogy egy szöveg, ha van szótárunk és türelmünk, előbb-utóbb lefordul, és ezzel még pénzt

is lehet keresni. A definíció felszínesnek tűnik, holott nem az. Ebből a definícióból úgy látszik, mintha a fordítás csupán kirtartás kérdése volna: az ember elkezd az elején és befejezi a végén; mit mondjak, különben van benne valami. A fordításnak van egy ilyen vadevezős aspektusa, te magad vagy az evezős és a hajcsár is, húzol és

Bacsa Ildikó és László Zsolt *A Schroffenstein-családban* (Budapesti Kamaraszínház) (Koncz Zsuzsa felvétele)



ny. a fordító, fordítás gondjairól



Cserhalmi György és Udvaros Dorottya A mi-zantrópban (Katona József Színház) (Ikládi László felvétele)

ben, és nem is tartom magamat igazándiból rendezőnek).

Mint dramaturg, nagyon ritkán éreztem úgy, hogy az elem kerülő fordítást nem akarom kijavítani. Ez már szinte reflex volt nálam; ha a közelemben került egy fordítás, már csorgott a nyálam, hogy nekiessenek és „feljavítsam”, ugyanolyan reflex volt ez, mint bizonyos főrendezők esetében, akik alig várják a beosztott vagy vendégrendező főpróbahatét, hogy, úgymond, rendbe tehessek az előadást. Ugyanígy vannak a fordítások szöveggel és a rendezők is: még szinte bele se olvastak a példányba, már van javítanivalójuk, de ezt nem oktanul teszik, hanem azért, mert *dolguk* van a szöveggel, nem egyszerű olvasók, netán lektorok, hanem a személyiségükhöz akarják szabni a szöveget, a képességeikhez akarják alakítani, ezért aztán a színházi fordításoknak (főleg, ha klasszikus szövegekről van szó) nagyon nagy teherbíró képességgel kell rendelkezniük, és ez az, amit bizonyos, a színháztól távolabb álló fordítók nem könnyen viselnek el (hasonlatosan bizonyos szerzőkhöz). Ez a visszahatás teszi olyan sajátossá a színházi fordítások sorsát. Mármost hogy a praktikum, az aktualitás, az éppen-úgy-ahogymost-gondoljuk egyszerre, egy időben kell hogy hasson a szövegre és működjön benne, csakúgy, mint azok az öröknek vélt értékek, amelyek egy világirodalmi alkotást tesznek. Most azzal a kicsinyke aprósággal, hogy „mondhatóság”, nem kívánok részletesebben foglalkozni. Nagyon sok minden mondható, ami első pillanatban nem tűnik mondhatónak. Klasszikus példám erre Joe

Orton, aki olyan, kissé mesterkéltné, de elementáris stílust teremtett, amelyet nem lehet és nem szabad természetesen lélegző mondatokban visszaadni. (Egy sajátos angol tömörítőtechnikát fejlesztett végső tökélyre, bele is halt.) Ez persze oda vezethet, és néhányszor (mivel három darabját fordítottam eddig) én is beleestem abba a hibába, hogy ott is ilyesféle mesterkéltné fordulatokkal éltem mint fordító, ahol erre semmi szükség nem volt (mert a kivétel és a kivétel létrehozása is nagyon fontos), ám a művek alapvető stílusa – és az már a fordító magányos döntésének kérdése, hogy ebből az általa megérezett egyöntetű világból mit képes és mit akar átmenetni – legalább olyan fontos (irracionalis, rejtett) eleme a fordításnak, mint a szó szerinti hűség a szöveghez. Mint egy partitúrát, úgy kellene ilyenkor kezelni a szöveget, mint egy újféle előjegyzésekkel ellátott zenedarabot – csak erre ritkán jut idő, és ritkán van türelem. „Ez nincs magyarul” – halljuk ilyenkor, pedig nem föltétlenül magyarul nincs, hanem a színész vagy a rendező éppen szellemi állapotának nem megfelelő magyarsággal van előadva (van előadva, csak a kezemet tessék figyelni). Nem mondom, léteznek bizonyos általános érvényű magyarság-szabályok, de nem ritkán előfordul, hogy egy németes vagy angolos, vagy franciás mondat zenéje a maga kollokvialitásában sikerültebb hangulatteremtő, mondhatni, cselekvőbb verbalitást eredményez, mint egy hibátlanul kipucolt magyar szerkezet. Ezt csak mellékesen jegyzem meg – és nem védekezésből, mivel, éppen az írásom elején megtapasztaltam miatt, én azon mazochista fordítók közé tartozom, akik megkeresik kínzóikat, és figyelembe veszik észrevételeiket. (Külön köszönet és üdvözlés Kompolthynak.)

Ám a színházi fordítás kényesebb vonatkozásai nem ezekkel a napi, csip-csup gondokkal van

összefüggésben. És a mai Shakespeare-fordító dömpingben, amikor napról napra újabb szövegeket kapunk mint „legutolsó” és „vadász” interpretációkat, amikor is a szöveg újdonsága vagy modernsége voltaképpen csupán lenge álca azokon a végig nem gondolt pongyolaságokon vagy tökéletesen hibás alapattitűdön, amelyekről a teljes szöveg hosszabb távon diszkvalifikálja magát, érdemes magát a munkafolyamatot végig gondolni, ahogyan ezek a szövegek keletkeznek. Ámbár főleg itt túl szigorúnak lennünk, mert az idő könyörtelenül rostál. Ámbár érdemes szigorúnak lennünk, mert az az idő és az a korszak, amelyben mi *most* élünk, a mi életünk.

Legkézenfekvőbb példám rögtön Kleist *A Schrockenstein-család* című műve, amelynek nemegyszer futottam neki. Először Czeizel Gábor számára fordítottam le egy végül meg nem született előadáshoz, amelyben kitűnő kaposvári színészek szájából hallhattam a szöveget egészen a főpróbahélig, amikor is a színház vezetősége úgy döntött, hogy majd egy későbbi időpontban, ha a díszletet (mely recsegésével kissé elnyomta a szöveget) kicseréljük, és Ascher ráér felügyelni a megvalósítást, bemutatják. Nem akarok e meg nem született előadásról többet mondani, mindazonáltal volt egy érdekes találkozásom **Eörsivel**, akit Babarczy megbízott azzal, hogy a szöveget azért nézze át, amit nagyon jól tett, mert kiderült, hogy nem igazán van fogalmam az ötödfelől jambusról, amelyet Kleist, ha szabálytalanul is, de meglehetősen következetesen használ. Oldalról oldalra haladtunk, **Eörsi** nagy kéjjel mutatott rá a sorok szótagszámának pontatlanságára, a szöveg lejtésének hibáira, és néhány alapvető példát adott arra, hogy Aranyánál és Vörösmartynál hogyan működik a jambus, amiket azóta is hallok magamban és figyelembe veszek. Ez volt az első komoly, klasszikus fordításom – vagy arra tett kísérletem –, a szöveg egyébként él volt, tiszta, és, mint negyedszeri nekifutásra (most, amikor a kötet megjelent) kiderült, tele volt olyan fordítási hibákkal, amelyek ugyan gördülékenyebbé tették a szöveget, de eltértek a szerző szándékaitól. Az volt az érdekes, hogy amikor néhány évvel később elővettem a szöveget, rendezőként kéjmámorosán írtam át (Böhm dramaturg úr segítségével), csonkítottam és húztam meg, és mégis határozottan *fordításnak* éreztem a színpadon megszólaló szöveget, mivel állandóan arra törekedtem, hogy az általam érzékelt Kleist-pszichózis, a Kleist-témák és Kleist-mániák (a sajátjaim) érvényesüljenek benne. A színészekkel folytatott legtöbb vita éppen a titkos logikai-költői hálózat kibontása körül mozgott (ami gyakorta ellentmondott a közvetlenül adott színészi megoldásoknak), és én sokszor bölcsésznek és *outsidemek* tűntem a színészek (na, nem minden színész) szemében, ám



Magyar Attila és Lukáts Andor *A mizantróp kaposvári előadásában* (Fábián József felvétele)

kiderült az is, hogy ha kellő makacssággal érvényesíti az ember ezeket a szempontokat (és nem ijed meg a kedves színészek tökéletesen jogos malíciájától – ez utóbbi eufemizmus arra, hogy mit tud egy színész csinálni egy rendezővel, ha nem tartja kompetensnek), akkor ezek a teljesen elvontnak tetsző képletek *lefordítódnak a tér nyelvére*. (Persze a rendezés művészete éppen ezeknek az energiáknak az elrejtésében és kibontásában rejlik – hogy nagyon sokféle módon kell megközelíteni a színészeket és a rendelkezésre álló időt és teret, gyakran pusztán mágikus gesztusok segítségével vagy egyszerűen a megfelelő időbeosztással.) Ám az a tapasztalatom – és ennek az írásnak a szempontjából nézve csak ennek van most jelentősége – megerősödött, hogy a szövegben rejtőző, nem explicit tartalmak (melyek adott esetben egy hajdani kultúra gesztusait és érzelmeit hordozzák) milyen fontos esemény szervezői minőséggel rendelkeznek: ha hagytam volna, hogy lekoptassuk őket a szövegről (mondjuk így: kényelemből), akkor a vízió veszített volna tisztaságából. Amikor a Kleist-kötet számára elővettem a kéziratot, egészen elképedtem, hogy milyen fordítói tévedések maradtak benne (most a jambikus lengedezésről ne is ejtsünk szót), és még jobban megdöbbentem, hogy mennyire nem zavarták meg ezek a tévedések az előadást. A tökéletesen indokolt javítások után most teljesen kétkelők lettem: az előadás szövegét hallom, miközben a változott szöveget olvasom: úgy szól bennem, mint egy rossz gramofon. A tévedések lehetnek termékenyek is, megkönnyíthetik egy nehéz és a teatralitást tekintve néha elég elvont világ megjelenítését (a szerző is tévedhetett, amikor azt hitte, bizonyos bonyolult tartalmak el tudnak jutni közvetlenül a nézők fülébe, és azt ők azonnal fel is fogják majd). De valószínűleg létezik egy minimum, ami

főlé a tévedések száma nem emelkedhet, mert akkor baj van, mivel egy szöveg belső szervező centruma a szöveg alapértékéhez való ragaszkodásban rejlik. A fordító választásai nem lehetnek teljesen önkényesek, és nem alapulhatnak pusztán az ízlésen – érdemes belemerülni a fordított szerző teljes világába.

Ami a jambusokat illeti – nagyon nagy probléma, hogy magyarul nagyon könnyű jambusokat, ötödféles vagy bármilyen jambusokat írni. Azt gondolom, hogy a szöveg drámai lejtése, illetve shakespeare-izálása Kleistnél megköveteli a jambusokat, de ha az ember szigorúan és nagyítóval megnézi Kleist verselését, azt találja, hogy mint a szerző személyisége, az is gyakran szögletes, nehézkes, karcos, felsebző: és érdemes adott esetben (ezúttal a rendező pozíciójából olykor megtehettem) ennek a karcos, szögletes prozódíának a megvalósítására törekedni. De mivel nagyon könnyű jambusokat fordítani és írni (hála nagyjainknak), sokszor érzem úgy a mai, hibátlan jambikus szövegeket olvasva, hogy a fordító a jambusokat fordította le, és nem a szöveget. Ha nem jutott eszébe a megoldás, rábízta a jambusra, hogy elvigye a sort. Tehát mégsem abszolútizálnám az időmérték föltétlen használatát, különösen ezt az unalmas, zenélő, elkopott jambust, amivé mára lett, és ami már kissé hasonlít a molière-i alexandrinusok esetére, ahol az ember néha szinte elálmósodik-elalszik a monotonon pengő tökéletes rímeket és ritmust hallgatva (a Petri-fordítások erejéig még visszatérek erre a problémára).

Elhangzott a Dramaturg Céh Shakespeare-fordítás-vitáján (Spiró mondta), hogy érdemes lenne prózára lefordítani Shakespeare-t (nem vette észre, hogy különben, mint mindig, nagyon okos fejtegetésében ott az ellentmondás, hogy Shakespeare a szövegek színpadi funkcionalitá-

sa miatt alkalmazott olykor kétféle szövegtípust, tehát ez a kétféleség a szövegeken belüli szerkezet hordozója). Ezzel kapcsolatban az a megjegyzésem, hogy igen, hiszen már megvannak. Már-mint bárki megnézheti, hogy milyenek rendszeren (adott esetben több-kevesebb ihlettel) lefordítva ezek a darabok. Nyilván izgalmas előadás születhet egy teljesen prózai szöveg alapján, sok ilyen van, és rengeteg a tisztán prózai Shakespeare-átírat, ám az ilyen prózai fordítások (a franciák háromszáz év után most döbbennek rá erre, most kezdik prózai Shakespeare-fordításaikat kidobni az ablakon) valamit alapvetően meg akarnak (vagy akarnának) úszni. Scylla és Charybdis, Scylla és Charybdis – mint mindig, ha igazi értékről van szó. Nincs univerzális és egyetlen megoldás arra, hogy mit jelent ma Shakespeare. De nem baj, ha van egy minimum, ami alatt már nem tekint az ember fordításnak egy adott szöveget, hanem mondjuk átíratnak vagy változatnak olvassa. Nem azért, mert árthat vele a szerzőnek (hiszen nem árthat), hanem egyszerűen a fogalmak tisztán tartása érdekében.

Kleistre visszatérve – kevés olyan szerző van a világirodalomban, akit ilyen teatralis tehetséggel vert meg a sors, és aki ugyanakkor olyan fokig nem teatralis (inkább filozófiai, metafizikai, regényszerű) témákat álmodott színpadra, mint ő. Tehát a Kleist-szöveg élő ellentmondás, amellyel minden előadásnak meg kell birkóznia. A fordítói tisztesség ilyenkor azt kívánja, hogy a fordító ne csaljjon bele olyan shakespeare-i és molière-i elemeket (mondhatni, móríci vagy mikszáthi elemeket), amelyekkel a szöveg eladhatóbb lesz – viszont a megvalósítás során ez hallatlan nehézségeket fog okozni. Ilyenkor úgy gondolom, hogy a nehézség gyümölcsözőbb, mint egy gyors megoldás, egy nescafé-Kleist.

Ezzel ellentétben, éppen Petri Molière-fordításainak fényében (melyeket közelről, egyrészt még a nyersfordítás elkészülténél, másrészt a korrekcióknál is figyelemmel kísérhettem mint „konzultáns”) úgy látom, hogy Molière esetében kifejezetten egészséges ózon támadt a szövegek körül azzal, hogy a formát kissé lazábban, a metaforavilágot pedig kissé modernizálva adta vissza a költő (persze kellett hozzá saját robusztus nyelvi világa, illetve az az asszociációs tartomány, amelyet az ő költészete jelent – sok ember számára a közvetlen politikumot például). A Molière-hagyományok (hasonlóan Beaumarchais-hoz) mindeddig túlzottan kötődtek egy népies irodalomfelfogáshoz, illetve, másik végletként, a forma kicsiszoltságával egy túlzottan kifinomult francia királyi udvari kultúra tükörképe akartak

lenni. Molière azonban egyik sem – bár kiszolgálta az utóbbit, teljes lelkesedéssel, és ismerte az előbbit (persze elsősorban az olasz commedia dell'arte révén, és vidéki vándortársulatokban bohózatokat írva-játszva) –, hanem nagyon nagy színpadi típusok és mítoszok teremtménye, akinek a kor nevetséges alakjai és mindennapi figurái elsősorban annak a nyelvi tölteléknek a szerepét töltik be, amely ezeknek a modern mítoszoknak ad ínycsiklandozó illatot. Persze csak akkor, ha kellő hőmérsékleten sütik ki őket. Az *úrhatnám polgár* Zsámbéki rendezte ragyogó előadása – nem emlékszem, ki fordította – a Nemzetiben Kállalival számomra egy ilyen tiszta mítosz-előadás volt, nem volt benne semmi kényszeredett. A Petri fordította *A mizantróp* például, amelyet két homlokegyenest eltérő szemléletű előadásban is láthattam, Aschernak arra adott lehetőséget, hogy éppen a Petri-féle világ mitikussá váló elemeit (hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek értelmiségi melankóliája) tegye szemlélhetővé, míg Székely a saját közérzetét, a rendszerfüggő értelmiségi közérzetét ábrázolta stilizálva, ahol is Petri szövege elképesztő erővel működött, és vitte az előadást előre. Aschernél viszont volt egy megfejtés, amelyhez ő csak képeket adott, mint egy comicsban. Hozzám az utóbbi megoldás állt közelebb: Székely előadását látva (amelyet nagyon izgalmasnak tartottam) úgy éreztem, hogy ha a szöveget ki lehetne vonni belőle (de persze nem lehet, mert Székely és Fodor Géza elemzései alapvetően segítettek a költőt abban, hogy a metaforakészlethez szükséges fogalmi hálózat a rendelkezésére és a kezére álljon – uff!), akkor egy viszonylag konvencionális előadást látnék, Ascher viszont feszegetett valamit, gondolt valamit azokról a nagy berlini és budapesti lakásokról, ahol vegetálnak ezek a kissé szabálytalan valamik (hatvannyolcas értelmiségiek, lázadók, befülledt ellenzékiek), ezért elevenebbnek és Petri világához közelebb állónak éreztem az ő rendezését. Konzultánsi funkcióm egyébként abból állt, hogy egyrészt a bonyolultabb francia szerkezeteket kibogoztam, másrészt a színpadi mondhatóság (gyors felfoghatóság, artikuláció) követelményét érvényesítettem, harmadrészt, Petri költészetének régi ismerőjeként, adott esetben, ha éppen elkalandozott a figyelme, variációkat adtam, amelyeket olykor el is fogadott. Fordítótársnak is tekinthetném magam (ez itt a valóság helye, legjobb barátomról van szó), de nem tekintem, mert nyilvánvaló, hogy Petri költői világa volt az az origó, amelyhez igazodtunk, mind a ketten.

Most például az *Othello* lefordítására készülünk. Ha Isten is úgy akarja, meglesz. Egyedül nem állnék neki, ő sem. Én azért nem, mert nem tartom magamat költőnek, ő pedig azért nem, mert nincs vasból a fenéke.

Üdv mindenkinek.