

W FORGÁCH ANDRÁS:

LI Vihar

VIHARIEL

M Tandori és Shakespeare

TANDORI ÉS SHAKESPEARE

A kérdés nyilvánvalóan így szól: ha már van *A vihar*nak 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 színpadyszerű, ám az utána következő fordítók tisztas, legyőzendő ellenfelet kapnak benne, megoldásaik gyakran a babitsi megoldások egyenes tagadásai, átvételeik rendre tetten érhetők. Babits után ugyanis nagy filológiai pontosságú fordítások szü-

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 többen 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 kérdésbe 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, mondhatni, a legközelebb kerül annak mélységeihez,

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 emelkedik, 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 **EL**.)

*

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 hablány, hol mint játékmester, hol mint Hárpia lép fel, és amikor a rendező megdicséri, nos, azok a szavak egy mai főpróbahétlen is elhangozhatnának valamelyik színházi klubban:

Jól adtad, Ariel, a hárpíát!
Volt benne báj is – és parancsamat
Betartottad egy szóig, hát ez a
Beszéd. (És csekélyebb szolgálaim is
Jól figyeltek, pompásan szerepeltek.)
Így kell azt. Bűvöletem működik...!

(III/3 – TD)

De mielőtt még a három másik fordító munkáját is megsejlelnénk, és összehason-

lítanánk a fentiekkel, a színházi metafora egy másik, filozofikusabb nyúlványát is meg kell itt említenünk, nevezetesen szerep és szereplő vagy kép és valóság, szó és valóság viszonyát, amelyet Shakespeare annyi oldalról közelít meg ebben a kései művében, afféle rendszertelen rendszerét adva érett világgépének. (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 páráváza”* 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, szűszéje 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 irtózatossá terhekkal, aljassággal, valószerűtlenséggel, szépséggel: afféle alkimistalaboratóriumban járunk (úgy mond, 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 felelő fogalmak úgy járnak-kelnek a műben, hogy szinte észre sem vesszük. („És hogy a játék és a játszó / Közt szakadék ne tátongjon, Milánó / Egeduralma 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 lebonyolódik, tér-idő majdnem klasszikus egyszerűségében, 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 jelentésekkel 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 bicskájuk.

De vissza a színházi metaforához. A proserói „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 színházban, ennek komoly technikai feltételei vannak), és Prospero nem több, csupán színházrendező. Ám az első általunk hallott instrukciója (Prospero – csakúgy, mint minden igazi rendező – szeret sugdosódní és titokzatoskodni, ritkán ad Arielnek fennhangon utasításokat) meglehetősen bonyolult:

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

(I/2 – TD)

Nos, elég érdekes, hogy Arielnek habléannyá kell változnia, de mégis láthatatlannak kell maradnia, és csupán afféle szirén-énekhangként jelenik meg Prosperón (és a nézők) kívül a többiek számára. Hogy miért kell ehhez habléányalakat is öltönie, 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’r”). Az sem világos, hogy miért kell ehhez eltávoloznia (ha csak azért nem, hogy közben Prospero felébredtesse Mirandát), és már „láthatatlanul” tér vissza (Miranda nem látja, persze addig sem látta), miközben Prospero figyelme lassan Kalibán felé fordul: „Teknősbéka, nem halod?”, ezt még Kalibánnak üvölti Prospero, és aztán, amikor Ariel visszajön habléányként, 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”. (I/2 – TD) Egyedül Tandorit érdekli, hogy ezt a finom distinkciót („Azt hozd vissza ide”) visszaadja 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 többiekét:

Menj, öltözz, mint egy habléány, 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 habléány: más szeme
Ne láthasson, csak én és te magad.
Menj, öltözd fel ezt az alakot, s gyere
Vissza sietve.

(EI)

Térülj-fordulj és változz habléannyá!
Több szem ne lásson, mint enyém – s tiéd!
De senki másé! – Öltözd 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 habléányosság 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 vesztí 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!”-al 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 beszélünk.)

Különben az is látszik, hogy Tandori milyen figyelmesen olvassatta 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 hétköznapien 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. És fontos ez a hétköznapi, 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 köznapi látzólag mindennütt 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, ami-

kor is a vezető színész, mondjuk, filmforgatásra vagy egy év szabadságra kívánna menni), és ezért Prospero záromondata a türelmetlen kényúr, de a jó pedagógus mondata is egyben: „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 népmesésien Mészölynél. **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 visszatérő Arielt meglátó Prospero szavaihoz: „Bájos jelenség! Huncut Ariel, / Jer, hadd sugok füledbe”. Ezzel szemben Mészölynél: „Jöjj, lenge nimfa! Tünde Ariel” – mondja édeskesen Prospero, és a patetikus „jöjj” annál is érthetlenebb, 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 kéréne fel Arielt, és a „hadd sugok valamit!” a végén szinte buja enyelgésnek hat. „Gyere csak” – mondja ezzel szemben Tandori –, „súgok valamit”; száraz és pontos: Prospero instruál.

Hogy összevető elemzésünkben ne maradjon ki egyetlen szó sem, a „quaint” szó jelentése, amit Prospero itt Arielre alkalmaz, Frank Kermodé lábjegyzete szerint: a „skilful”, „dainty”, „ingenious” és „elegant” szavak valamiféle elegyből áll össze, azaz hozzátéve: ügyes, kecses, eredeti és elegáns. Tehát nem „bűvös”, mint **Eörsinél** áll, ahol Prospero a rá egyáltalán nem jellemző nagyvonalúsággal ajándékozta saját bűverejéből szolgájának², 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 még 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 sajátos 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 népmesés 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 kísérletéhez, miközben maga a szöveg természetesen és mindennapián 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 Babitsól cseinte el:

E háripiát jól adtat, Ariel:
Rémsége mellett is volt benne báj,
Parancsaiból semmit sem hibáztál,
Mondókád tudtat; s így a többi kisebb
Szolgám is mind ügyesen tette dolgát
S figyelt.

(BM)

Jól játszottad el ezt a Háripiát,
Arielem: bevontad bájjal is:
Parancsaiból semmit sem feledtél,
Mindent közöltél: s gondosan figyeltek
Alacsonyabb rangú szolgálaim is,
És tették dolgukat.

(EI)

Megálltat helyed háripiának is:
Kecses voltál, amint prédára csaptál.
S parancs szerint, hibátlan mondatad el
A szózatot. Kisebb szolgálaim is
Jól sürgölődtek, ritka buzgalommal.

(MD)

Bravely the figure of this Harpy hast thou
Perform'd, my Ariel; a grace it had devour-
ring;
Of my instruction hast 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 dicséret mester fordulataiból alkot közvetlen beszédmódot, szinte látjuk magát a kimondásban születő mondatot. „Parancsamat betartottad egy szóig, hát ez a / Beszéd” – Tandori nyilvánvalóan kihasználja 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 bicskaja 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 fordulat-hoz folyamodik: „bevontad bájjal”, ami inkább az édességiparban használatos technika utal, semmint színházra. Babits finom megoldást ad: „Rémsége mellett volt benne báj is”. Mészöly fordítói problémáját az jelenti, hogy gyakran túlintereprett, 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: „megálltat a helyed, magyar huszár, miközben az iskolai évnnyitón a Szózatot mondatad.” Ezeknek a szavaknak ugyanis ilyesféle a nyelvi aurájuk. „Kecses voltál, amint prédára csaptál” – mondja továbbá Prospero, olyan pozícióba helyezve az epitheton ornans („kecses”) a szövegben, ami a „predára csaptál” 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. (És 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 mocsan meg benne, amit Prospero már amúgy is érez, csak még nem bír kifejezni. Az is érdekes vonása Arielnek, hogy miközben lázadzik 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) valóság-gal felfalta a zseniális Arielt a szemével, és jelentheti azt is, hogy Ariel valóban félelmetes volt mint Háripiá, a madárfejű szörny. Mészöly fordításában a „Megálltat helyed”, „predára csaptál”, „hibátlan mondatad el a szózatot”: látszólag mind-mind stimmelnek, valójában azonban – miközben Prospero saját hangjának zengését élvezzi – 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 *elmondhatja* Prosperóval azt a hatást, amit valójában Arielnek kellene kiváltania (mintha nem bírna Arielben). Fordításával folyton körülír.

„Mindent közöltél” – mondja **Eörsi**, „Mondókád tudtat” – 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 a „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” – mondaná nyeglén egy fiatalabb átintereprett), hanem végrehajt egy általános instrukciót, amelyben jól szerepel, mert kiváltja a megfelelő hatást. Prospero gondolatait közli, Prospero közlendője viszont *maga a helyzet, amit megrendezi*: az éhes és a céltalan kódorgástól eltök-

kadt társaság elé terített asztalt varázsol, majd felüldülés helyett ótestamentumi szózatot zúdít rájuk egy madárfejű szörny. Prospero problémája nem az igazságtétevé, hanem az önterápia: hogy tébolyba kergeti múltbeli ellenfeleit, ez nem egyszerűen büntetés, hanem arra szolgál, hogy fogékonyra tegye őket is, *de magát* is a megbocsátó felismerésre. 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, szívredre / Veszed sirlalmuk, hát akkor magam, / Fajtájukbéli, ki éppúgy ismerem a / Szenvedély ízét, ridegebb lehessenek / Irántuk, mint te vagy? Igaz, halálra / Sértett nagy gonoszáguk, nemesebb / Lelkém 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. És / Két nap múlva szabad vagy.” *Így épül a szerkezet*.

Tandori a „devouring” szó többértelműségét egyszerűen elhagyja: „Volt benne báj is” – mondja nála Prospero, finom észrevételével megdicsérve (és észrevétel nélkül alliterálva) a rettenetet is bájosan előadó színművészt, *és a kétértelműséget átmenti magának a szóhasználatnak a kétértelműségébe*. „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. / Kezembben vannak ellenségeim: / Az ámulat béklyóba verte őket. / Most így hagyom mindnyájukat s meggyek...” – 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: „ellenségeim saját / Elámulásuk foglyai kezembem”), a *nézői* attitűd megjelenítése. (És, nem győzöm ismételnit, a darabban a látás, a látható világ és a láthatatlan világ, valamint a látzatok kulcsszerepet játszanak.) A „lenyűgöz-

te” **Eörsinél** egyértelműen a „varázsra” vonatkozik, kissé tautologikus kibővítése a szó metaforikus tartományainak, egyfelől alacsonyabb szint tehát az eredetinel (a „distraktion” 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 boszszúszomjas 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 lelkipurdalásra. 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 lenne, csak hogy ezúttal a nagytónkat 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 elmeügyintézet lakói, valamilyen mozdulatukba rögzülve, fagyva.⁷ Megint azt látjuk, hogy Tandorinál működik legjobban a mű mélyebb szerkezete, miközben friss és mondható szöveget alkot, amikor a többiek gyakran csak hangulatokat adnak vissza, általános tartalmakat közvetítenek, a helyzetek stimmelnek, csak a részletekből vész el valami nem elhanyagolható.

*

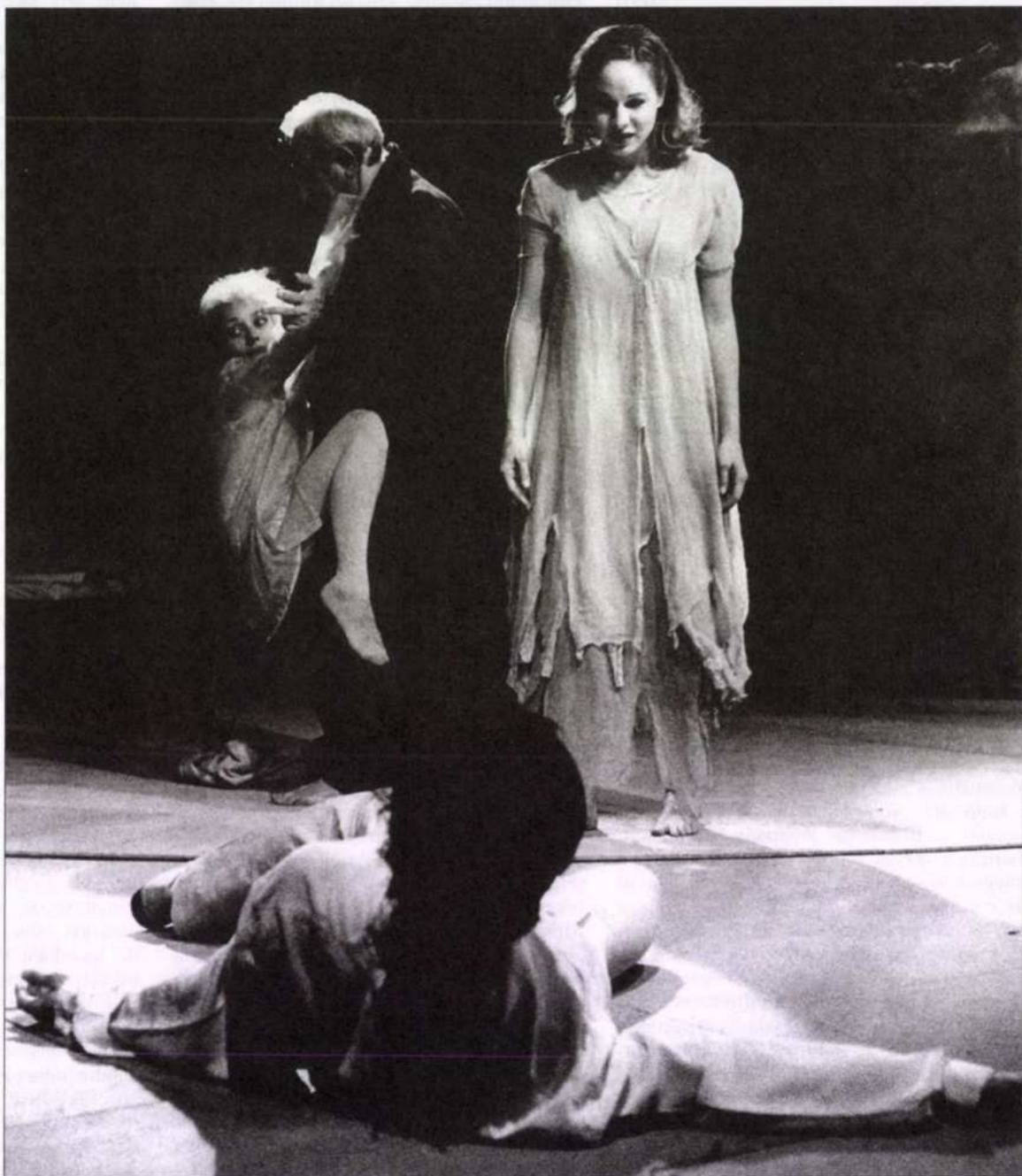
...nem, semmi baja nem lett
Egy hajszálnak se a hajón, mely
Kiáltások közt, rémlátványra tört.

(I/2 – TD)

A vihar mint a természet vak erőinek metaforája – mellest a darab egyetlen, valóban *jelen idejűnek* tekinthető, ám robbanás-hoz és vakító villanáshoz hasonló 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,

– a szó minden értelmében) megjelennek ugyan, de ezek nem nevezhetők voltaképpeni távlatos céloknak, melyekből valódi cselekvés következhet. Ez rányomja a bélyegét a párbeszédre magukra is: közbevetések és megszakítások közé ékelt, enyhén epikus ka-



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

hovatartozásra, ennek a viharnek a valóságossága szinte azonnal kétségbe vonódik. (A másik ilyen természetmetafora maga a sziget – benne a beneszülött 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 voltaképpem 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 érzelmeik, szándékok (és *összeesküvések*

rakterű 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 sajátágo-san 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 drámaírói fogásnak tetszenek: a múltbéli események felmondásának unalmát Prospero vagy Miranda közbevetése, közbekérdezősége szakítja meg, nehogy a nézők figyelme lankadjon. Később azt látjuk, hogy Prospero be-beszóli 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, állhelyzeteket 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 volta-keppen 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 Mirandáról (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 álmologikájába, azt a fenti idézetben bravúrosan oldja meg Tandori, mondhatni, képes az egész darabot egyetlen szóval („rémlátványra tört”) összefoglalni.⁸ Az eredetiben *itt* szó sincs ilyesméről: „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 veszített senki sem / A nagy hajón azok közül, kiket / Jajgatni hallottál, süllyedni láttál.” Az utolsó sor szintén átvétel Babitstól [jó az öreg a ház-nál]. 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: „Távol, messzi, / És inkább álom életű az emlék, / Nem eleven kép”. (Az eredetiben: „Of any thing the image tell me that / Hath kept with thy re-

embrance”. „Tis far off / And rather like a dream than an assurance / That my remembrance warrants...” És 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 jellegévé 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 És 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 halált, 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 múlt¹¹, az emlékezés, az álom¹² 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. (Annnyit meg kell itt jegyezni, hogy Tandori elrugaszkodásai az eredetitől – erre több példát is hozok [lásd a hetedik jegyzetben Ariel dalát] – néha kellemetlen linkóságokat eredményeznek. Pontosabban: az a képessége, hogy bonyolult, több képből álló gondolatokat egyetlen huszárvagással oldjon meg [adjon vissza], mert olyan fokozottan birtokában van a beszédmódok költői megjelenítésének, illetve az a képessége, hogy a már bejáratott Shakespeare-klisék helyére pontos, tiszta, mégis könnyedén kollokvialis 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 álomot őriz, / Mint bizonysgot”. Hibátlan megoldás, habár a „képzet” szó kicsit iskolászagú (igaz, Prospero Miranda tanítója). Tandorinál a „töredék” szó beleírás, mégis, ahogyan fordításának rendszere épül, helye lesz a szövegben, az megteremtí saját közegét (lásd „rémlátványra tört”). Az „inkább álom életű az emlék / Nem eleven kép” nagy költészet.

Idé tartozik, hogy a „Tis far off” nem egyszerűen annak tautologikus közlése, hogy elmúlt, ami elmúlt, itt a „Távol, 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 összehasonlíthatók.

*

... Színészeink, mint
Mondtam neked, szellemek voltak egy
Szálíg, és levegővé váltak: ahogy e
Látomások mindegyike, az élet
Felhős tornyai, büszke palotái,
Szentélyei, maga a földgolyóbis,
És minden népei köddé omolnak,
Ez a lényegtelen ünnepi céco
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
Ködfosztlány 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...
(EI)

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

Színészeim tündérek¹³ voltak és
Köddé foszoltak újra, könnyű köddé...
És mint e semmiből szőtt látomás:
A felhő-kámzsás¹⁴ tornyok, büszke várak,
Szent templomok, s e roppant Glóbusz is,
Tenger népevel köddé foszlik egyszer –
Akár az én illó színházam – elvész:
Szilánkjá 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 céco” szakkifejezés. Az „insubstantial pageant”-ra még a legjobb megoldás Eörsié: „talmi ünnepély”, Babits „ködpompája” szertefoszlik magától, Mészöly „illó színháza” pedig csinálmány. (Bár jó gondolat van mögötte: az „elillanás” képzete.) A „kód” Babitsból szivárog a többi fordításba, különböző variációkban, Mészölynél a levegő („air”) is köddé válik. Az előbb említett egy sort kivéve Tandori a legszíkább és legpontosabb, csak épp az „insubstantial” szó kollokvialis értelmébe kapaszkodik („lényegtelen”), és ezért feláldozza a lényegesebb, súlyosabb értelmét: *anyagtalán*, arról most nem is beszélve,

hogy „ünnepi cécónak” fordítja a „pageant”-tot, ami igencsak pongyola („fényes / pompás látványosság, látványos felvonulás, parádé” – Ország–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 („za-

gyengédséggel szeret, mint Mirandát, akihez viszont erős, szerelemhez hasonló, alig rejtett birtoklásvágygal 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 megpil-

Itt most kicsit hosszabban, de enyhén meghúzza 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 lábaid, sós vizet iszol, az étked
Kagylóhéj lesz, agyonszikkadt
Gyökér, makk kupakja. Kövess.
FERDINAND Nem én;



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

vart vagyok”), és nem találtak rá az ideális megoldásra. Prospero könnyed kollokvialitása, beszédjének minősége fontos nyeresége Tandori fordításának – ezt Mirandával és Ferdinanggal való jelenetében még vizsgáltni fogjuk –, mert határozottan túllép azon a kisé-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 lobbánékonyságát, ahol négy-ötfele 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

lantja kezessé vált szellemét visszatérni hablényjelmezében, 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 örülettel határos, valami sajátos bensőséges fárad. Íme Prospero családja: Antonio, az öccse, Miranda, a lánya, Kalibán, a mostohafia és Ariel, a háziszellem. Ebbe a körbe lép be Ferdinand.

*

Az ilyen meghívás nem kell nekem, míg Ellenfelem rám nem erőlteti.

(Kardot ránt, de Prospero bénává bűvöli)
MIRANDA Ó, apám! Ne büntesd őt elsietve,
Oly szelíd, nem veszélyes.

PROSPERO Micsoda?

A bolha köhög?

MIRANDA Kérlek, apám!

PROSPERO Féltre! ne csimpaszkodj.

MIRANDA Kérlek, kegyelmezz!

A keze lesznek.

PROSPERO Csend! Még csak egy szó,

És sírsz, drágám, arról kezeskedem. Mit!

Egy csalót védelmeznél? Kuss. Számár.

Azt hiszed, nincs szebb nála, mert csupán

ő látta és Kalibánt: buta kislány!

MIRANDA Kérlek, apám!

PROSPERO Nem vitatkozunk.

(Ferdinandhoz) Minden idegszálad gyer-

meki újra,

Izmaidban nincs erő.

FERDINAND Pontosan:

Kötözve lelkem, mint álmok körén.

PROSPERO (félre) Ez menni fog.

(Ferdinandhoz) Gyerünk.

(Arielhez) Jó Ariel, ezt jól csináltad.

Kövess; mondom, mit kell még tenned.
 MIRANDA Ne félj, apám nem ilyen
 Rémes, ahogy a beszéde mutatja;
 Nem is beszél így soha.
 PROSPERO (*Arielhez*) És szabad
 Leszel, mint hegyek közt a szél, ha minden
 Parancsom teljesítéd.
 ARIEL Mint a szélvész.
 PROSPERO Gyerünk, mind. És ezt ne
 védj itt nekem.
 (1/2 – TD)

Hasznos dolog ehhez a kis családi jelenet-
 hez kontrasztanyagként **Eörsi** fordítását hasz-
 nálni, aki szinte csupán nyersfordítását adja
 az eredetinek. Tény, hogy Tandori időnként
 elég szabadon kezeli a szöveget, de hasonlít-
 hatatlan 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 ugyan-
 azzal a felszólítással kezdődik és végződik:
 „Follow me”, „Follow”, vagyis Prospero fel-
 szólítja Ferdinándot (valamint Mirandát),
 hogy kövess; az első felszólítással kemé-
 nyen 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 sze-
 mély, amelyben töménytelen gyengédség
 van: „Ne bájologjunk árulókkal” (az igazság-
 hoz tartozik, hogy az eredetiben ez a „bájol-
 gás” 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 megajtszott rideg-
 séget: a szigorú stilisztika és zordon atya nem
 bírja hallgatni a lánya gyermeki rajongását,
 amit persze tudatosan maga gerjeszt Ferdin-
 and odacsalogtatásával – 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
 pusztá védelmezéssé fokozza le: „Kövess. –
 Ne védj az árulót. Gyere” – mondja **Eörsi**, és
 megszünteti azt a finom kétértelműséget,
 amellyel Prospero Ferdinándot és Mirandát
 együtt terelgeti: „Majd én. Mozgás”. A négy
 egységből álló staccatós ritmus nagyon jól
 kifejezi az ingerültséget, a finom ingadozást
 a szeretet lágyasága és a szigorú határozottsága
 között. A „come” és „follow” önmagában áll,
 voltaképpen mindkét fiatalra vonatkozhat –
 és ez visszahat arra a *latens többes szám el-
 ső személyre* is, amit Tandori az imént veze-
 tett be a személyragok finom módosításával,
 időnként lekoptatásával („Elég”, „Mozgás”),
 vagy a személyes névmás ígéttől független lé-
 tezésével („Majd én”), a szöveg bensőséges,
 családyszerű alanyt sejtet, elmosódnak a szub-
 jektivitások merev határai. „Ne védelmezd
 őt; ő egy áruló” – mondja szó szerint Shakes-
 peare szövege, pontosvesszővel elválasztva a
 két közlést. A személyes névmás megduplá-

zásával Shakespeare elegánsan leválasztja a
 személyről a jelzőt, a mondat tehát koránt-
 sem olyan egyértelmű, mint **Eörsinél**, hogy
 úgy mondjam, nincs úgy kivásalva. Miranda
 az embert védi, nem az árulót. „Nem me-
 gyek” – feleli **Eörsinél** Ferdinand (az ige ha-
 tározott hozzábiggyeszítésével – holott az
 eredetiben csupán egy dacos és lakonikus
 „No” áll – **Eörsi** megint egy kissé túldefiniál-
 ja 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” ha-
 sonlíthatatlanul pontosabb a darab egész
 kontextusában (lásd power, charm, magic –
 „míg ellenfelemnek nagyobb hatalma nem
 lesz”): Prosperónak különben sem célja *le-
 győzni* Ferdinándot, itt nem valami lovagi
 torna folyik, másféle erők ütköznek meg és
 keverednek el egymással. „Micsoda? A bol-
 ha köhög?” – mondja Prospero, akit imént
 láttunk irgalmatlan szópárbajban Kalibánnal:
 ez a rászólás lányára, valamint a Ferdinánd-
 dal szembeni harag mímelése voltaképp a
 Kalibán iránti vad indulat játékos inverze.
Eörsi szó szerint lefordítja az eredetit, de an-
 nak így semmi értelme: „Hogyan? A lábuj-
 jam lett oktatóm?”. Mint amikor egy idegen
 nyelvű szöveget valaki szó szerint lefordít,
 és még hátra volna a voltaképpeni fordítás.

A „Kérlek apám!”-ra „Félre! ne *csimpasz-
 kodj*” felel Tandorinál: ez utóbbi hibátlan színi
 utasítás, még az a majomszeretet is benne
 van, amivel a beszélő, Prospero csüggő lá-
 nyán. A nyelv árulkodik. **Eörsinél** az áll: „Ne
 lójj ruhámon! Tűnj el!”, ami kissé esetlen
 nyersfordítás. Az eredetiben „Hence!” áll,
 ami nem annyira határozott, tehát nem „tűnj
 el” jelent, mint inkább azt, hogy Miranda
 kerüljön „odébb”, vagyis hogy *maradjon*
 a közelben. Tandori–Prospero törmelékzavai-
 val taszítja-vonzza Mirandát – **Eörsi** egysze-
 rűsíti, a „Ne lójj ruhámon!” pedig kifejezet-
 ten csúnya, nem hangzik jól (bár a „hang not
 on my garments!” szó szerinti fordítása), vo-
 natkozik rá a fenti megjegyzés az idiómák
 fordításáról.

De Tandori egyik csúcsteljesítménye még
 csak most következik.

Csend! Még csak egy szó,
 És sírsz, drágám, arról kezeskedem. Mit!
 Egy csalót védelmeznél? Kuss. Számár.
 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 menthetlenül darabokra hull – mert
 nincs mögötte igazi szemléleti egység (leg-
 feljebb az, hogy nem szívleli a gyarmatosító,
 autokratikus Prosperót).¹⁸ Tandorié viszont,
 pedig meglehetősen szabad, hézagatlanul
 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 shap-
 as he,
 Having seen but him and Caliban: foolish
 wench!

Eörsinél a „tyúk”, a „gavallér”, az „ügy-
 véd” és a „pszt!” együtt (valamint a „megszídlak”,
 „meggyűlöllek”) elég nehézkessé te-
 szik a szöveget. Mintha ezeken a szavakon
 lovagolna előre Prospero, és nem a benne lo-
 bogó indulat beszélne. A túl konkrét gyakran
 leűz, elvész az eredeti indulat *egyívű* bo-
 nyolultsága. Prospero most valóban leordja
 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
 könnyedségből is érezhető – a „chide
 thee... hate thee... hush!”), szinte repül,
 mint egy papírepülő; az eredetiben nincs szó
 „tyúkról” (bár dühében mért ne nevezhetné
 így lányát Prospero): a „wench” kifejezetten
 fiatal lányt, fehérceledet vagy persze nősze-
 mélyt, némbert is jelenthet, tehát nagyon
 nagy baj nincs a „tyúkkal”, bár szerintem
 Tandori jobban dönt, amikor a szó első je-
 lentését veszi figyelembe („kislány”), benne van
 az a tizenkét évi tanítósokodás is, amiről a da-
 rab elején Prospero beszélt, magát dicsérve,
 de mondom, nagy baj nincs a „tyúkkal”, csak
 éppen az eredetiben nem található „gavallér-
 al” együtt (a „shape” formát, alakot, figurát
 jelenthet, esztétikai kategória, a „gavallér”
 megint túl konkrét, kicsit múlt századi, kicsit
 vénasszonyos), valamint az „ügyvéddel”
 együtt veritékszagú. Látszólag pontos ez a
 foglalkozásmegjelölés, hiszen ott áll: „advoc-
 ate”, de az idióma: „an advocate for” inkább
 olyasmit jelent, hogy védelmébe vesz, szó-
 szólója valakinek, és nem a konkrét foglalko-
 zásra utal, „an advocate for an imposter”
 nem azt jelenti, hogy csaló ügyvédje, legfel-
 jebb szótár szerint (mindazonáltal felhívom a
 figyelmet a „for” és az „of” előjárók külön-
 ségére), hanem például azt, ahogyan Mész-
 zöly 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 megha-
 ragszom” is sokkal jobb, mint az **Eörsi**-féle
 keserves „mert különben / Megszídlak, meg
 is gyűlöllek”. Ebből a szövegből teljesen hi-
 ányzik a zene. Végül a „pszt!” nem azt je-
 lenti, hogy valakibe belefojtjuk a szót (mint
 azt monológbeli pozíciójával a „hush!” jelen-
 ti, és amit nagyon merészen „Kuss-sal” fordít
 Tandori Babits után, aki „Huss!”-t ír; egyfaj-
 ta hessegetés ez, és ez is jó, mert ebben is
 benne van a kétértelműség): csak olyannak
 mondhatjuk ezt ilyen helyzetben, akit nagy-
 gon szeretünk, ezáltal a szónak kifejezetten
bensőséges jelentése van, valamint egészen
 más mozdulattal jár együtt: és ez a *leintés*). A
 „pszt!” a magyar színházi konvencióban azt
 jelenti inkább, hogy az illető hallgasson, *neh-
 hogy mások meghallják*, vagy pedig odaszó-
 lító, figyelemkeltő jelentése van, tehát egyál-
 talán nem pontos – szóval ez a túl sok, túl
 konkrét, és nem a szöveg belső indulati hul-
 lámhosszára hangolt, elég csúnya hangzásvi-
 lággal (nehéz kettőshangzatok, sok gy, ty, g),

zavaros irányváltásokkal („Hogyan! / Csaló ügyvédje! Psszt!”) terhelt szó, verejtékszagú, kapkodó monológot hoz létre¹⁹, 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” idiomával), 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 nagy hibázik, mivel forrongó, dialektikus és harcias szelleme az egyszerű állításból megint valami harci cselekményt kreál (lásd korábbi példáinkat: „azt teszek velük, amit akrok”, „csak ha legyőzől” 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 Éva* 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 örületének is lehetne nevezni, ahogyan négyfelé beszél egyszerre: magában, Ariellel, Ferdinanddal és Mirandával, mikor kívül. Nincs sok ideje, idegesíti a sok részlet, ugyanakkor élvezti 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 félre²³ (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. És ezt ne védj itt nekem!” („Come, follow. And speak not for him.”) Itt megint érzékelhető Tandori főlényes 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 idefni Eörsi változatát, amely laposan és egyirányúan kong: „Kövesetek. – Ne védj tovább.”)

*

Am 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 meséli kezdi lányának, és amelyik látszólag csupán ünneplés bevezető, áttetszik egész jelleme:

Öcsém – a nagybátyád, Antonio nevű –; Figyelj, könyörgök! testvér hogy lehet Ily gonosz álnok –, akit én utánad A legjobban szerettem, államom Dolgát rá bízam; 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 megbízam 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 voltak 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, Mészölyvel²⁴ 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 „öcsém” 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 legközépen Prospero egyszer csak megnevezi „Prosperót”, azaz saját magát (a nevet Eörsihez hasonlóan Babits is kifogalmazza a szövegből, ellenben Mészöly gondosan megőrizi: „És 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: „megbízam azzal, hogy vezesse az államot...”, elég mechanikus képlet (az eredetihez képest, amihez Tandori áll a legközelebb: „államom dolgát rábízam”). Később Eörsi megint kifejejt 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 voltak 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 dolga²⁶, 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 viszárendeződjön, belső igazsága helyreálljon.)

Így 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.²⁷

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.²⁸ Shakespeare Prospero szájába gazdagon árnyalt szöveget ad, ahol négyféleképpen is említi „államát”: ezt Tandori játsszi gondossággal építi fel („államom”, „fejedelemség”, „király”, „kor-

mányzás”), korántsem mellékes a hatalom természetére vonatkozó szinonimáknak ez a dúis, barokkos halmozása, amely végül belefut 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 csúcspig – mint ahogy szellemi értelemben Prospero, most, hogy a vihart Ariel segítségével ellenfeleire zúdította, és hatalmába kerítette őket, eljutott egy második csúcspontig²⁹, ahonnan már nincs visszatérés a kezdetekhez, de talán eljött a nyugvópont lehetősége. Ha közelebről 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 lehetőségé-

ről. Ezek után elég törvénytörően 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 örület, melyet ellenfeleire mér, a zene, amivel elcsalja vagy meggyógyítja őket, a bővülés, amivel tanítja, bünteti vagy kordában tartja őket, a darab végére ilyen szorosan egymás mellé kerülnek. Minden léppel közelebb kerül ahhoz a valakihez, aki ő, minden sikeres bővölése egyben hatálytalanítja is varázslói képességét – erre az Arielnek több ízben megígért szabadság a garancia –, Prospero mintegy kijátssza előttünk az összes kártyáját. Nincs mód ismételésre. 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 kioldandó megszálott göröcsükből 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 játszmaról számolt be, de mégis ugyanaz a világot átfogó pillantás és tudás szervezi: „...teli delelőből / Éjfél tőlvöltem, szeleket kavartam, / Hogy bömbölve harcoljon tarajos zöld / Tenger a kék égger: hol vad dübörgés / Lángolt tőlem,³⁰ Jupiter büszke tölgyét / Meghasítva; ráztam rettenetes-tömb / Szirteket, fenyőket téptem töves-tül, / Cédrusokat: sírok nyíltak szavamra, / Holtaikat kivette...” Nos, köztudott, hogy ez a passzus Ovidius *Átváltozások*jának hetedik könyvéből való, egy boszorkányból, azaz Medea varázsmonológijából: „...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 / megnyugatni, nyugodtat verni föl; úzóm a felhőt / s visszahozom, dallal; szeleket verem el, megidézem / verssel; igézzel viperáknak tépem a torkát, / sziklát s mélygyökerű tölgyet kiszakítok a földből, / erdőt elhajtok, remegővé rázom a bérceket, / földet bőgetek és sírmélyből holtat idézek³¹”.

Ez a másodszi lemondás előtti különös, férfias pátoz 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 késettelné 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 („Egi zenét zendíték – szóljon akkor! – / Igézze *silány foglyaim*³² – nekik / Való ez! –, aztán törjem el a pálcám, / Temessem ölekre a föld ölére, / Vessem könyvem mind mérőn-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 szókinésére támaszkodva (például Lator László szép *Cymbeline*-fordítása ilyen); a második: csinálni egy nagyon-nagyon modern fordítást, egy igazi elvágólagosat (mint amilyen Nádasy Ádám *Hamlet*-fordítása), amelyik nem itatja ki a korábbi klasszikust, éppen mert olyan tiszta alternatívát nyújt; a harmadik (sok rendező csinálja ezt manapság): teljesen szabadon átfírni az eredetit, amit melleleg 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 visszanyúlhatnak már bevált Shakespeare-sablonokhoz, a jól ismert Shakespeare-dikcióhoz, hol bizonyos szóválasztásokkal és interpretációval célratörően modern nyelvet használnak, és így billegnek két világ között. Eörsi és Mészöly fordításai számomra – különbözőféle képpen ugyan –, de ilyenek. Még nem szakadtak el eléggé a tradícióktól, de már nagyon sok mindenben modernnek és érdekesnek. 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.

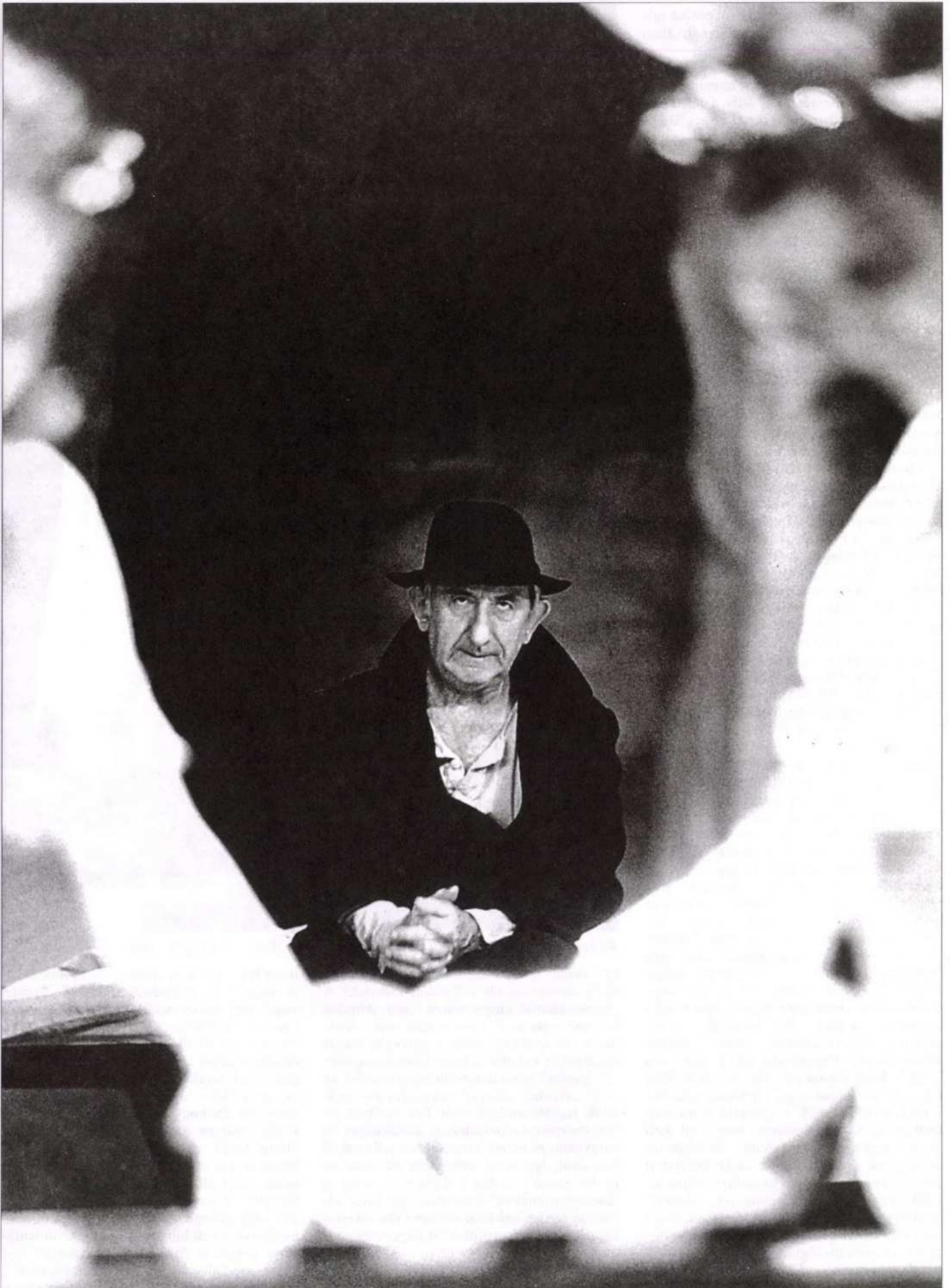
LÁBJEGYZETEK

¹ A Shakespeare-szövegekben levő kiemelések mindig tőlem: a fordítók közül egyedül Mészöly alkalmaz olykor – az eredetivel eltérően – néhol kurzívókat 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 gondolatjel jelentős *többlethasználata* a fordítói szuggesztio fokozását szolgálja, irányítani akarja az olvasót, holott szerintem azt magának a szövegnek kellene elvégeznie. Shakespeare – csakúgy, mint a színi instrukciókkal – közmertem 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 szabadságát ün-

nepli egy kis dalocskában, a szerző itt a „dainty” szót használja, ami mondjuk, kecses 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 oroszlan tulajdonságait sűrítő légiés démont, és még az sem zavarja meg őket, hogy Prospero egy helyütt „chick”-nek becézi.

³ 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 bökölő köszöntést fejeznek ki; hívják a királyt, jönne lakomázni”), a színpadi nézők megpróbálják meghatározni a meghatározhatatlant: „Én is bámulom / Alakjuk, mozdulatak, 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.”) Babbits: „Én se győzők / Bámulni formán, hangon, gesztuson, / Mely (bár beszédjük nincsen) néma nyelv, / Olyan beszédés”; Eörsi: „Nem győzőm 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 beszédés! Felsőgek némajáték”. Látható, hogy miként színezik a fordítók (Tandori és Babbits kivételével) az eredetit. Mészöly Füst Milán-os hangütéssel, az „arcok, táncok, dallamok...” túlínterpretáló és a három ponttal valamilyen elvont elragadtatásba emelt szövegében (lásd még „felsőgek”) elsikkad az, amit még Babbits is szépen megold: „néma nyelv, mely beszédés”. Eörsi a „csevegnek” szó beillesztésével (mellyel a „discourse”-t fordítja), tulajdonképpen kioltja a színjáték filozofikus 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 beszéd. 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.

⁴ „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 gyöngé 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 úr-szolga viszony szerkezete nála pontosabban jelenik meg. „Bocsáss meg! – mondja 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 beiktatott gondolatjelek a gyakorló dramaturg instrukciói a színészeknek, hogy hol kell gondolatletli szünetet tartani. Shakespeare szövegében a gondolatjel csak közbeiktatott gondolatnál, és sohasem hangsúlyt jelölve jelenik meg. Tandori „parancsolj velemje” mintaszerűen mutatja azt a képességet, hogy idiomatikus kifejezések közvetlen frissességével alkosson dialógust. (Az „I’ll be correspondent to command” valami feltétlen készségeket 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 érvenyű 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. ⁷ Mint Gonzalo mondatából egyértelműen kitetszik: „Szent ég, uram, miért nézel ilyen / Dermedten?” (TD) („I’ the name of some-

thing 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 **Eörsinél** e szavakat visszaadni: „Az égre, uram, mért állsz így, szemed / Meresztve, furcsán”. A mondat végére vetett „furcsán”, nos, elég gyöngé. Mészölynél 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. Szintűgy

Babits: „Mindenne, 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.

⁸ 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 kün-szenvedés 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*, amelynek 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 kíséreltezik 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 babilóni „tengeri kalandot” veszi át); a „tenger-változáshoz” pedig úgy látszik egyáltalán nem fűlt a foga, pedig azt mindhárom fordítótársra 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 ígézetében elszabadul: „Őt örvény-öl mélyén apád; / Csontja korall legalul; / Gyöngyök a szeme helyén, nohát: / Nem rothad, csak fakul; / Él – tengervízre válaszul, / Mint ha a jéghideg alkonya gyúl...” – a „legalul”, a „nohát”, a „fakul – Él – tengervízre válaszul” (?), és végül az utolsó, teljesen fikatív sor (bevallom, én nem is nagyon értem) csupa olyan kis toldalék, amivel Tandori, egyébként alapstílusának megfelelően, megváltoztatja az eredeti dal jelentését, és csak valamilyen szürreális hangulat visszaadására törekszik, véletlen elemeket és mozzanatokat belelopva ebbe a nagyon is egyértelmű dalba, túlbomlasztva szeríntem a dalformát. Elrontja, magyarul. Rothadásról nincs szó az eredetiben, csak azért van a magyar változatban, hogy a „fade” szót lefordíthassa („fakul”). Túl sok minden belekerül az eredeti szövegbe, amit most nem idézek. Mint ahogy határeset Prospero záró monológiájában a „legyen / Hát a múlt kopár szigetem”, egy hajdani kultuszfilm címének szellemes bekomponálása 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. Megtévésztő, 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 el-

bíbelődnék. Itt hiányolom a fegyelmezettebb szerkezetet. Valahogy a figyelmet kikapcsolják ezek az érzelmileg átszínezett mondatok.

⁹ **Eörsi** el: „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 *vagynunk valók*, a „made of” és a „made in” különbsége ez. Babits: „Olyan szövegből / *Vagynunk*, mint álmaink, s kis *életünk* / *Álomba* van kerítve” – azt gondolom, hogy ez utóbbi fél mondatra a legtalálhatóbb megoldást Mészöly találta meg, és Tandori talán tőle vette át a sajátját: „Egész valónk / csak álmok szöveve: s kis *életünk* / *Egy álom* koronázza meg”, habár nekem a legjobban **Eörsi** kitűnő halál-álom-metaforája tetszik, a révébe befutó hajó.

¹⁰ Hogy lássuk, milyen leleményes (és shakespeare-ien leleményes) itt Tandori, elég idezni a másik három fordító fordulatát: „tes-sék 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 „megéltt” nem egészen értem, sem a „tekintélyivel” népiességet, amire az eredetiben semmi sem utal. „Használja hatalmát! Ha viszont nem képes rá, köszönje meg, hogy eddig élt...” (**Eörsi**).

¹¹ Most jön a híres: „What seest thou else / In the dark backward and abyss of time?” Tandori: „Mi van más egyeb, mit / Az idő sötét szakadék-ölen 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 ölü 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.

¹² 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 vigyáznunk, őriz-zük álmát. Alonso: Köszönöm. Hát ez – tényleg mint az álom. Sebastian: Különös ál-mosság. Tömegesen! Antonio: Az éghajlat hatása. Sebastian: Jó, de a / Mi szemhéjünk-
ra miért nem hat így? Én / Nem vagyok ál-mos... Antonio: Erős képzeletben korona / Pottyan fejedre. Sebastian: Hogy? Ezt ál-modod? Antonio: Nem hallod, beszélék! Sebastian: No persze, de / Álom nyelvén, al-szol nyilván, eközben / Beszélj. 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 szerencsétlenke-dő? 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 drow-siness possesses them!”-et, vagyis hogy egy-szerre szállta meg a többiek az álmoság. 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 hasonlítottéhoz. 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 tündérekéről Prospero. Egyet-lenegyszer 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 „fél-telt babáknak” fordít, Babits „fél-babáknak”: sajátos 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 tündéreként regélt itt nekik. (IV/1)

¹⁴ Miért komázás?

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 Kermodé 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 hozzávetőlegetesebb, kétségtelenül közelít a beszélt nyelvhez, de mégsem pontos.) **Eörsi** megoldása viszont elég épkezlábnak tűnik: „Hallgasd hát tovább, / Míg eljutunk ehhez a mostani / *Üggyhöz*, 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 lobbanékonyagságnak a belső következetlenségeiből épül: a nagy ember következetlensége mindig sorsformáló a többiek számára.

¹⁷ „Te tanítsz, te tökmag?!” – fordítja Mészöly, hibátlanul. Babits magyarítása viszont **Eörsi**vel rokon: „Mit! Csak nem fogok / A kisujjamtól leckét venni?”

¹⁸ **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 topozok, melyek a Shakespeare korabeli Angliá-

ban nagy érdeklődésre tarthatnak 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 vonulattal 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 ellenére 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, amit korábban a „beszéddel”, úgy most az „álommal”, egyúttal beleszóval 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!”).

²⁰ Érdemes Babitsot is idézni, mert nyilvánvaló, hogy **Eörsi** Babits *ellenében*, míg Tandori Babits nyomdokain fordítja a szöveget: „Csend! / Egy szót még, s összeszidlak, bár szeretlek. / Csak nem léssz egy csaló ügyvédje? Huss! / Azt hiszed, ő a legszebb a világon, / Mert még csak őt látad 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 jambauszában szóttagokat spórolva **Eörsi**.

²¹ „Nem vihart, halált / És születést említettél előbb?” (*Pericles*, V/3 – Áprily Lajos fordítása)

²² „Hát belém szerettél?” – kérdezi Miranda a harmadik felvonás első jelenetében. Mire *Ferdinand*: „...Én mindeneknél / Esméletlenül és színjőzanul / Szeretlek, imádlak”. *Miranda*: „Hülye vagyok: / Hogy sírok, amikor örülök”. Majd Prospero megejteti 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 színjőzanul” meg lehetne szabad fordítása egy korabeli lírai közhelynek, és nyilván egy rím kedvéért is született (túl – jőzanul), mely szintén nincs az eredetiben, de ha ideírjuk **Eörsi**, Mészöly vagy Babits fordítását, érthetővé válik Tandori választása: a közhelyt 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?” „Én / Minden határon fölül, mindenek túl / szeretlek és imádlak.” „Én bolond, / Sírok, pedig örülök”. (Ez utóbbi fordulat modernebb, mint **Eörsi**. 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 „hivány 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 érthetlenségeket, mint amilyen Ferdinand monológjának kezdete: „Sok játék gyötrem, de hogy nehéz, / Épp attól még szebb”, amit Babits sokkal pontosabban lefordít: „Vannak nehéz játékok, s a nehézség / növeli néha kéjük”, vagy **Eörsi**: „Akad multság, melynek fáradaalma / Öröme gyújt”. Az eredeti – „There be some sports are painful, and their labour / Delight in them sets off” – valami ilyesmit jelent: „Van olyan fásztó 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 – ő, 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 levén, / Kormányt öcsémre hagytam, idegen / *Lettem saját ügyemben, elmerülve* / Titkos tudományokba. S kapzsi bátyád – / *Tudsz rá 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. „Ügy elmerültem titkos tudományban: / Feledtem trónom” – fordítja Mészöly. A „nem volt az szívem dolga” mély és érzékletes idioma.

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” fordításul, holott a „prime” sokkal gazdagabb értelmű (lásd Tandori „*legszebb* fejedelm-

ség... *legkülönb* király”), a „without a parallel”-t *egyedülállónak* fordítja, pedig a „páratlant” nyugodtan átvethette volna Babitstól, mint a többiek, és aztán „*kétszínűnek*” fordítja a „false”-t). A különösebb érzéki tartomány nélküli szavak kiszikkasztják a szöveget, a pusztá logikai előrehaladás leicsinyít 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 / Nagyígertű 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.”)

³⁰ 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 csücskét. Ügylein a kapitány új füttyit! – Fújd csak, fújd csak, vihar, tündöz szakadjon, utunk el ne akadjon!”), amivel a jelenet természetességét és spontaneitását gyengíti. Aztán itt van egy ríposzt, 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 ismerem apádat” – mondja Prospero (a valóságban azt mondja: „többet kell tudnod”), mire Miranda így válaszol: „Gyakran belekezdél már, hogy ki volnék”, ami elég merész. Márminthogy 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.