

5. Shakespeare írásművészetének magaslati levegőjét ott érzékeljük a rácso-dalkozás örömeivel, ahol párbeszédeit maximákkal, axiomatikus ítéletekkel, paradox futamokkal vagy egyenesen talányos gnómákkal díszíti. Ezek a néha

72 Báthori Csaba

A MACBETHRŐL

2. rész

redezetség, darabosság jellemzi (ezen azt értem, hogy az elhangzó mondatok *adok-kapok*jai sokszor nem egymáshoz illeszkednek, hanem mintha kifele szállnának a térből – mintha a szereplők nem egymást illető kijelentésekkel érintkeznének. Egymáshoz beszélnek szándékaik szerint, és mindig magáról a dologról, de nem egymásra hangolva, nem a közvetlen kölcsönös figyelem erőterében. Ez a technika már önmagában gerjeszti azt a lehetőséget, hogy a Shakespeare-mondatot szinte egyenként, sorról sorra, mindegyiket a maga önálló törzshelyén vegyük szemügyre. Úgy tűnik, ez a vonás majdnem egyedülálló a világ drámaköltészetében.

A bölcsesség-mondatok halmozása igazi ínyencségekkel árasztja el a befogadót. Ez a bölcsesség elsősorban nem didaktikai célzatú, hanem inkább amolyan szkolionként helyezkedik el a szövegben, szinte csak a lapszéli (de fontos) jegyzetjарulékos igényével. Sokszor úgy tűnik, a „mondás” a konkrét pillanattól felröppenő tapasztalati szüredék; máskor azonban épp fordítva: az általánosság magasában lebegő, s a konkrétumra csak gyenge-rézsutos fényt vető kommentár. Olvasónak ínyencség, szavaló színésznek nehéz járom. Ahol ilyen „kiselőadással” találkozunk, ott – ha olvassuk, és nem nézzük a darabot – meg kell állnunk, s mérítenünk kell egy kis időt legszebb tartalékainkból. Az a benyomásunk támad, mintha hirtelen Baltasar Gracián vagy Montaigne hangja csendülne fel a szövegben, tehát az a reneszánsz – és örökérvényű – emberi-világi tudás, amely az említett szerzők (és rokonaik) műveiből árad. Ezek a tagmondatok hovatovább egy „udvari”, tehát: társasági életben is járatos szellem tudását tükrözik, vagy legalábbis olyanét, aki mérhetetlen belső kútjaiból az egész élet tudásanyagát képes kimerni, rejtett tudását képes bármikor mozgósítani. Shakespeare-t ezért érzékelhetjük moralistának, filozófusnak, etikai gondolkodónak: még ha az ő személyes véleményét nem hámozhatjuk is ki műveiből, ahhoz semmi kétség nem fér, hogy tartósan és mélyen töprengett a természeti-természetfeletti univerzum etikai törvényszerűségein. Lehet, persze, lehet henye legyintéssel hajtogatni:

szigetszerűen úszó mondatok, igaz, néha megterhelik különösen a színházi változatok tolmácsolóit (színészeket, rendezőket), azonban az olvasó rajongót nem mindennapi örömmel kínálják meg. Stílusát amúgy is némi tö-

eh, Shakespeare amorális szerző (Nietzsche nyomán, aki maga is az egyik legnagyobb moralista volt), nem foglalkozik elvi kérdésekkel! „Őt az élet érdekli, nem az élet elmélete” – hallottam számtalanszor tudós és tudatlan szájából egyaránt. Én magam azt hiszem: épp a Shakespeare-drámában feltorlódo, a párbeszédék présében is fesztelen ragyogó, velős gnó- 73 mikus anyag uralma igazolja, hogy Shakespeare a világdrama egyik nagy filozófusa is volt – s ha összevetjük más nagyságokkal, csak akkor szűr szemet műveinek ez a gondolati készlete.

Az irdatlan kínálatból találomra kiragadok pár fényes gyöngyszemet. Először egy olyat, amely nem is aforizmának nevezi magát – inkább amolyan beékelődés, idegen test az áramlatban. Macbeth-tel közlik (I/3), hogy Duncan király hősiességéért őrá ruházza a „Cawdor thánja” címet. Hogyan játszódna le ez a kis jelenet egy átlagos író képzeletében? Az adományozó küldönce örömhírt közöl, az adományozott örül a hírnek, esetleg megemlíti pár konkrétumot a küzdelemről. Itt azonban a Macbeth-nek szóló üzenet és a meglepetés közé (de hiszen Cawdor thánja még él...) beékelődik egy Banquo-mondat, amelynek csak a darab „felettes” atmoszférája, és bizonyos dramaturgiai intenzitás kölcsönöz értelmet. Banquo ugyanis azt veti közbe: *Hogy? az ördög is mondhat igazat? (What! can the Devil speak true?)*. Ki itt az ördög? Duncan? Az nem lehet, hiszen ő éppen nagylelkűen jár el. A küldöncök? De hiszen ők jó hírt hoznak, jót tesznek. Macbeth? De hát ő még meg sem szólalt. Igaz, a mondat nem illeszkedik semmihez, kissé lebeg a semlegesség vizében – és mégis (és itt történik meg a varázslat), meztelen funkciójában pótlólagos feszültséggel, tartalommal tölti meg a párbeszédet. Ismét láthatjuk: a beszéd legparányibb porcikájában is az árulás, igazság-hazugság, erőszak, bitorlás, jogtalanság probléma-talajáig ér le, tehát a mű még legeldugottabb szegleteiben is a jogtalanság „emlékezetét” tartja evidenciában (vagy előre-sejtett kárhozátát, hiszen többször inkább előre vetített félelemről van szó). Még amikor senki nem a rosszat teszi, akkor is a „the Devil” működését érzékeljük. És ha a nagy világdramákra gondolunk (*Faust*-füzérék, *Az ember tragédiája*), meggyőződhetünk arról: az igazat sokszor az ördög mondja ki, ő a demiurgosz szócsöve a földön. Shakespeare mondata vakító ragyogással világít meg egy riasztó szellemi tényállást: az igazság háza nem kizárólag az isteni szférában épülhet meg, hanem az egész világban, és ott az ördög is kiokumálhatja magának a másféle igazságokhoz vezető ösvényeit. Nyilván Shakespeare sem a rosszat kívánja népszerűsíteni, – itt csak arról van szó, hogy az ördög *neve* nem az igazság korlátja, amelyet tilos átlépni. Goethe, aki legszebb belátásait nem átallja Mephistopheles szájába adni, a *Faust*hoz írt jegyzeteiben ezt mondatja vele: *Mich darf niemand auf's Gewissen fragen / Ich schäme mich*

offt meines Geschlechts / Sie meynen wenn sie Teufel sagen; / So sagen sie was rechts (hűtlenül hú fordításban: *Senki ne faggasson engem lelkiismeretem szent / én sokszor röstellkedem nemem miatt / az emberek / ha azt mondják: ördög / azt hiszik: valami helyeset, igazat szóltak).*

74 A IV. felvonás 2. jelenetében Lady Macduff arról társalog Rosse-szal, miért menekült férje Angliába, hiszen nem követett el semmi olyat, ami erre kényszeríthette volna. Majd hozzáteszi: *Menekülése örülség volt: ha nem a tetteink, / akkor félelmeink tesznek bennünket árulóvá* (*His flight was madness: when our actions do not, / Our fears do make us Traitors*). Mi tudjuk, hogy Macduff nem áruló. Tudjuk azt is, hogy Macduff nem gyáva-ságában menekült el, hanem avégett, hogy – az angol sereggel visszatérve – majd elégtételt vegyen. De a tényállástól függetlenül szkolion hirtelen itt is a ferde fénytörésnek olyan légkörét gerjeszti, amely megállásra indít. Van-e olyan szereplő a darabban, akit félelme tett árulóvá? Banquo? De hiszen ő nem áruló, hanem ellenkezőleg: a mű egyik szép erkölcsi pillér-figurája. Malcolm? A skót nemesek? Nem, nem, nem. Azt hiszem, a válasz az: maga Macbeth a legnagyobb áruló, és a többi szereplő egymás közti viszonyában elhangzott vélekedés lélektani-dramaturgiai funkciója az, hogy e legaljasabb áruló alakját modellezze. Igen, Macbeth reped meg a rettegéstől, s valahogy egy idő után úgy látszik: becsvágyát táplálja a rettegés, de a rettegés is forrás a hatalomváagnak. Tehát e kettő reciprok érzelmi szövődme-nyei eredményezik azt az irracionálisnak rémlő kegyetlenséget, amely aztán paroxizmusba torkoll. Shakespeare ismételt dramaturgiai tükröződéseit ezek a maximák szellemi távlatba helyezik, s bizonyos reflexív burokkal látják el. Érdekes, hogy ezek a sokszor csak egy-két mondatra rúgó „kiselőadások” nem igénylik az önálló bölcsességek tekintélyét, és csak a darab összefüggéseiben hatnak elementáris erővel. A *tudás* a cselekvések láncolatában nem holmi „igehirdetés” szerepét ölti, hanem hiteles élettapasztalatot közvetít. Lady Macduff megjegyzését aztán Rosse így is folytatja: *Nem is tudod, ez a bölcsességéből fakadt-e vagy a félelméből* (*You know not, / Whether it was his wisdom, or his fear*). Ebből is látszik: a Shakespeare-i maxima a dedukció álarcában kivetített indukció. Csak azon a helyen tűnik egyetemesnek, és addig, „amíg a darab tart” (kissé túlzó szűkítéssel). Ezért többnyire nem idézhető önálló aforizmaként, mint pl. a francia moralisták számtalan velős mondása. De örökre elfoglalta helyét, nem hordja el semmi utókor szele. Lassan világosodik meg, de soká tart, talán a végítéletig.

A telivér maximák mellett Shakespeare használ olyan tudásformákat is, amelyek ugyan nem merítik ki a klasszikus maxima összes ismervét, mégis amolyan bölcs kiszólásként hatnak, és – miután megismerted őket – örök vendégei maradnak emlékezetednek. Amikor Rosse a skóciai viszonyokról számol be az angol udvarban hadjáratra készülődő honfitársainak, így

jellemzi az országot: *Nem nevezhetjük (többé) anyának, csak sírnak; ahol semmi (senki) / nem nevet, csak az, aki nem tud semmit (It cannot / Be call'd our mother, but our grave; where nothing, / But who knows nothing, is once seen to smile)*. A tudatlanság elszigeteltté tesz, mint a börtön, ez igaz.

De a rossz nem-tudásával összefüggő derű itt olyan tragikai árnyalatot kap, amelyet modern korunkban, ma, amikor ezer médium terjeszti a tájékoztatlanságot, sokszoros fájdalommal érzékelünk. Meglehet, hogy ezt a kapcsolódást éppen manapság tudjuk csak apokaliptikus mértékben észlelni, amikor az egész világ állapotára kiható bűnök és tévedések mindannyiunk kárhozát jelentik. 75

6. A Shakespeare művészetében megnyilvánuló észjárásnak szembeszökő jegye, hogy a gondolatot néha nem szűkszavúan, hanem ellenkezőleg: a torlasztás, halmozás, fokozás, vagy talán még jobb szóval: *zömítés* eszközével teszi érzékletessé. Az ember mindig belátja ennek a szapora felvitelnek értelmét, és gyönyörködve követi az áradó képzelet szökelléseit. Mert a sorozatok egyes darabjai többnyire önmagában is érdekes tapasztalatot közölnek, de egyszersmind dúsítják a figurák jellemrajzát, és burjánzó felületeik ellenére is tárgyias modorukkal növelik a darabok önérvényű betéteit. Ezt a módszert egyetlen példával szeretném röviden szemléltetni. Macbeth éppen felbérelti a gyilkosokat Banquo megölésére, évégett felszítja bennük a bosszú (mert Banquo gátolta érvényesülésüket) és a becsvágy (a kiválóság sóvárgása) iránti indulataikat. Az, hogy kutyához hasonlítja őket, kettős célt szolgál: kifejezi becses megvetését, s egyúttal becstelen és színlelt méltánylását. De az író nem elégszik meg egy rövid hasonlattal, hanem az izzó feltüzeléshez egész áriát zeng el a különböző fajták különböző erényeiről. Macbethet idézem a saját fordításomban:

Első gyilkos

Uram,

férfiak vagyunk!

Macbeth

A katalógus

szerint férfiak... Ahogy mind kutya: kopó, agár, korcs, spániel, kuvasz, vagy komondor, puli, farkas: egyre megy, egykutya! De a jegyzékben külön áll a gyors, a lassú meg a kényes, a házőrző, a vadász, aszerint, hogy milyen hajlamot ültetett belé a bőkezű Természet; külön nevet kap

mindegyik, bár a listán ugyanarra
 a névre hallgat. A férfiak se másként. –
 Nos, ha a jegyzék titeket a bátrak
 élén sorol fel, akkor ki vele!
 S én tüstént megbízlak egy olyan ügygel,
 amely kinyírja végre ezt a tetvet,
 s szívünknek-lelkünknek csücskére tűz ki –
 mert egészségünk gyenge, ő amíg él,
 de ha meghal, tökéletes lesz.

Látjuk: rögtön előttünk nyüzsög egy egész falka, és mindegyik saját kiválóságát, a legszebb oldalát mutatja. Mindnek neve szerepel a „jegyzék”-ben, mind kutya, „egykutya”, mégis különbözik. Macbeth azt sulykolja: mutassátok meg ti is különleges erényeiteket, legyetek olyan kiválóak, mint az, akit ezért külön jegyeznek a nyilvántartásban. Shakespeare – s vele együtt mi magunk is – élvezi a metafora-kínálta bőség zavarát, és oldalakon át folytatni tudná a fajták és erények lajstromozását.

7. Shakespeare stílusának fontos jegye, hogy a szükségszerűen végig egymásnak felelgető szereplők olykor a lírai műfajok hangütését veszik kölcsön, tehát a drámán belül hirtelen „versek” bukkannak elénk. Vannak már rögtön a formájuk szerint is elkülönülő betétek, de akadnak olyanok is, amelyek csak témájuknál, emelt hangütésüknél, öntörvényű szórendjüknel stb. fogva kíváncsoznak a „költészet” neve után. A lírai adottság többnyire a monológok esetén érzékelhető: ezek szinte önálló versbetétek, elférnének bármely költészeti gyűjteményben. Ted Hughes pl. ezért is tehette meg, hogy a színdarabok bizonyos részeit külön kötetben jelentette meg: ott ezek az elemek, látszik, képesek önmagukban olyan költői erőt sugározni, mintha sem az elején, sem a végén nem kapcsolódnának feltétlenül más szövegpontokhoz. Ez az illesztetlenség, az összeforrottságnak ez az izgalmas hiánya már magában is furcsa. Hiszen tudjuk, ezeket a drámákat eredetileg egyhuzamban, felvonások-jelenetek tagolása nélkül adták elő, és néha a jelenetek sorrendje is bizonytalan. (Ennyiben nem hibáztathatjuk az újabb rendezői önkényt, amely a szerző műveit szinte csak ajánlati jelleggel veszi kézbe, és szinte a megsemmisítésig bármit megtehet a szövegekkel – Shakespeare-t akkor sem tudja agyonütni.)

De itt valami másról szeretnék beszélni. Néha a szereplő önmagáról tesz megrendítő vallomást, tehát a személyiség „egzisztenciális vonatkozásban”, nem csupán a cselekmény szereplőjeként, amolyan „létsziget”-ként jelenik meg. Amikor a III. felvonás 4. jelenetében – miután Banquo szelleme eltűnt – a Lady korholja férjét, hogy *megölted a derűt, megtörted a kellemes együttlétet / fölöttébb meghökkentő zavaroddal* (You have displac'd the mirth,

broke the good meeting / With most admir'd disorder), Macbeth így felel: ... *You make me strange / Even to the disposition that I owe...* (...elidegenítesz / saját magamtól, önmagam igazi tartalmától...). Vagy a dráma elején (I/3), amikor Macbeth első ízben említi a gyilkossági szándékot, bevallja, hogy ez a gondolat „*egész egyéni, oszthatatlan építményét, fizikai alkotmányát*” annyira megrázza („*Shakes so my single state of man*”), hogy „*a cselekvés képzelődésbe, sejtelmekbe fullad, / és semmi nincsen azon kívül, ami nincsen*” („*That function is smother'd in surmise, / And nothing is, but what is not*”). Szinte József Attila-i tónusban hangzik el ez a meghökkentő beismerés... Magyarán: a gyilkosság gondolata a főhöst a megsemmisülés szélére sodorja, azaz: ő maga is vetekedik önmagával, mielőtt a szörnyűséget elköveti. Shakespeare ábrázolása azért rendkívüli, mert a./ a gyilkost is lelkiismeret-hordozó lénynek mutatja, és ez a művészet terében elengedhetetlen feltétele a „katarikus építkezés”-nek (noha, véleményem szerint, a *Macbeth* végén nem érzékelünk igazi katarzist a görög drámák értelmében), b./ és tettét az egész Létezés sérelmére elkövetett kihágásnak érzékelteti. Azt hiszem, ezeken a pontokon ível át a dráma a lírai költemények síkjára, itt ragadja meg az olvasót-hallgatót olyan erővel, amely általában csak a költéssel való érintkezésben születik. Csupán mellékletként idézem József Attila pár sorát *A bűn* c. verséből: ez ugyanis hovatovább, elvi szinten, a mellérendelés egymást megvilágító állapotában, némileg feltisztítja Shakespeare főhősének belső világát is. Kiemelem a József Attila-vers azon fordulatait, amelyek a *Macbeth*-i tényállást körvonalazzák: *Zord bűnös vagyok, azt hiszem, / de jól érzem magam. Csak az zavar e semmiben... Mint fősvény eltünt aranyát, / e bűnt keresem én ... bár szívem nem kemény... És meg is lelem egy napon / az erény hősein... Késsel szúrtam. Nem színezem, / hisz emberek vagyunk / s mint megdőföttek, hirtelen / majd mi is lerogyunk... megnézem, ki tűnődik el, / ki retteg boldogan... te nem vagy idegen... majd én föloldozom magam; / ki él, segít nekem.* Külön elemzést érdemelne a *macbethi* anyag és a József Attila-vers párhuzamos elemzése. Úgy sejttem, korokon, évszázadokon, nyelveken, az ábrázolás szeszélyein és a műfaji törvények konkrét alakzatain túl az efféle rokon lélektani tényállást boncoló művek azért is léteznek, hogy megsúgják egymásnak önnön értelmüket a távolból, és minket is elkalauzoljanak a világ aprólékos ismeretéhez.

8. A Shakespeare-drámák hatásmechanizmusainak lényeges eleme, azt hiszem, a homályos (olykor csak mesterkélttségig rugaszkodó) stílus kultusza, amely a műveknek enigmatikus együtthatóját észrevétlenül erősíti. Nem nevezném ezt nyílt szándéknak; ez egyszerűen ennek a szellemnek tősgyökeres adottsága, kifejezéseinek pedigréje, amolyan „talány-fokozó”.

Ahogy Voltaire stílusa a szemfényvesztő világosság (nevezzük másként is: felületesség) mintaképe – és ez is szülhet az emberben legalábbis nyugtalan-ságot –, úgy a nagy angol alkotó helyel-közzel a szemfényvesztő homály mesterének tűnik. Homályossága nem pusztán a nyelvi szerkezetek, 78 jelentéstartalmak, időbeli elváltozások, feledésbe merült többértel-műségek, nyelvi bűvészműtárványok formáiban szűr szemet, hanem olyan értelemben is, hogy az állítás értelmét nem érjük fel (nem csak a szín-házi széksorokban, ahol azonnali felfogást várna tőlünk a szerző, hanem otthoni székünkben sem, olvasás közben). Ne értsen félre senki: nem hibáz-tatom vagy magasztalom ezt a technikát, csupán szeretném felfogni célzatát, hatásának talányos rendjét, a homály algebráját. Azt hiszem, nem helyes mindenkítől mindig minden ponton egyértelmű, rögtöni megértést ígérő mo-dort követelni; igenis vannak a percepciónak olyan változatai, amelyek a szö-vegeket árnyékaikkal együtt kívánják élvezni (mint ahogy vannak, akik a nappali fények után leplezetlen imádattal fordulnak az éjszaka felé, és éppen a sötétség kútjából vélik kinyerni legfontosabb belátásaikat. Semmiképp nem kívánnám az alkotási attitűdöket egymás ellen kijátszani, csupán mellékes ámulattal említem a lefegyverző világosság nagy jelenségei mellett (a Luki-anosztól Voltaire-en át Kosztolányi Dezsőig terjedő vonulatra célzok) a leg-alábbis részleges homályosság nem kevésbé izgalmas géniuszeit (hadd említssem az egyiptomiaktól induló, Thüanaei Apolloniosztól Shakespeare-en és Heinrich von Kleisten át Marcel Proustig és James Joyce-ig terjedő nagy áramlatokat).

A homály fokozatait nem kell túl fontoskodva megmutatni; én is csu-pán megközelítem a változatokat, nem kimerítve a fogalmat. Rögtön a darab elején így reccsint rá a tengerész felesége az első szipirtyóra: *Kopj le, bo-szorka! (Aroynt thee, witch!)*. Ez az *aroynt* ige Shakespeare-nél még csak egy-szer fordul elő, a *Lear királyban*, eredete amúgy ismeretlen; de nyilván a gonosz szellemek elűzésére szolgáló varázs-formula lehet. Továbbá: *the rump-fed ronyon cries (a hájas cafka így kiált)*, ugyancsak vitatott, azaz „ho-mályos hely”

(ahogy régen volt: hiteles hely, káptalan). A *rump-fed* jelentését a kommentárok egész raja taglalja, egyik szebb, mint a másik: a./ „hús-nye-sedék-táplálta” b./ hájas seggű c./ dióval etetett d./ jóféle hússal táplált, elkényeztetett.

A IV. felvonás 3. jelenetében Malcolm azt kérdi: *Mi a legújabb bána-tunk?*, mire Rosse azt feleli: *Az egy órával ezelőtti lepisszegi a beszélőt; minden perc újat (=új szenvedést) terem (That of an hour's age doth hiss the speaker; / Each minute teems a nem one)*. A mondat első hallásra aligha érthető. Ha van mód többször visszatérni hozzá (miután emésztetlenül átsiklottál rajta; hiszen ilyen a Shakespeare-olvasás: megemésztett és megrágtatlan falatok

rágcsálása a legnagyobb gyönyörök közepette), megvilágosodik a jelentése: ha valami az egy órával előtt okozott szenvedésről tudósít, azt kifütyüli a hallgatóság (mint a színházban), ugyanis azóta keletkezett egy úja (szenvedés).

A II. felvonás 3. jelenete ezzel a dodonai Macbeth-sóhajjal zárul: *Ismerve tettemet, a legjobb volna nem ismernem önmagamat (To know my deed, 'twere best not know myself)*. Az ember, persze, első hallásra is tulajdonít a kijelentésnek valami ideiglenes értelmet: e szörnyűség tudatában legjobb volna, ha elásná magát... De ha csak ezzel a mondattal töltünk el egy délelőttöt, úgy az aprólékos figyelem mégiscsak több kissé eltérő árnyalatra képes bontani a dolgot. a./ egyes elemzők így értik: Ha szembe kell nézni tettemmel, akkor a legjobb volna, ha egészen elveszíteném eszméletemet b./ mások így: Jobb volna elveszni gondolataimban, mint szemébe nézni a tettnek c./ megint mások: Jobb volna örökre elveszni gondolataimban, tehát elidegenedni önmagamtól, mint teljesen tudatára ébredni tettemnek d./ újabban még körmonfontabb kihámozási manőverek is felbukkantak, pl. ilyen: Miután nagyon is pontosan ismerem tettemet, jobban tenném, ha felhagynék azzal, hogy elgondolkodom magamról, mert akkor annak kell tartanom magam, ami (aki) vagyok.

A homályossági változatok leltározásával itt pusztán azt kívánjam jelezni, hogy Shakespeare írásművészetének szerves alkotóeleme a tudatosan vállalt, vigyázva adagolt talányosság: igen, ez a furfangos mágus igazi árnyéktűrő, sőt árnyékkedvelő volt, mint büszke növényeink, a hortenzia vagy a királylilium.

9. Shakespeare képzelete egyrészt érzékletes és kézzelfogható képekben árad, másrészt kedveli az elvont gondolati síkok mámorát. Amennyire azonnali nyűgözést céloz, annyira jellemzi az is, hogy késlettetett, fogalmi elemekkel megtűzdelt tudással gyönyörködteti az olvasót (főleg őt, a néző ezeket az ékköveket csak messzi csillanással érzekeli). Feledhetetlen a két úszó hasonlata a sebesült százados előadásában, vagy a fecske-betét Banquo szájából az I/6-ban. De ugyanilyen feledhetetlen az elvont részek sora is. Ezek közül csak egyet emelek ki, az I. felvonás 3. jelenetéből. Macbeth, miközben már a gyilkosság részletein töri a fejét, és kiszól a színpadról a nézőknek, azt mondja: *Bocsássatok meg: nehézkes agyamat elfeledett gondolatok dúlták fel.* És még hozzáteszi: *Gondoljátok el, mi történt; és ha több időtök lesz, / s miután a Köztes Idő megmérte / a dolgot, / hadd / szóljanak egymáshoz szabad szíveink (Think upon what hath chanc'd; and at more time, / The Interim having weigh'd it, let us speak / Our free hearts each to other)*. Ez a „köztes idő”-fogalom Shakespeare-nél többször felbukkan, néhol nagybetűvel írva, és jelzi: ahogy az Idő (time, ami néhol a kort is jelentheti) az események és felelősségek és minden drámai

folyamat tagoló eleme, úgy ő maga is tagolódik elő-, köztes és utóidőre. És mindhárom fázisban más-más szempontból fogjuk fel a műveket, de mi magunk is más mértékeket szerzünk az időben, nemcsak a szereplők maguk.

Macbeth mondása egy nagy lélek szava is lehetne – de mi tudjuk, hogy
80 itt egy leendő gyilkos beszél. És magatartását hiába jelöljük a képmutatás címkéjével, mégis felgyűlnek bennünk a figura jellemrajzának pozitív számösszegei is: ezek teszik olyan összetett módon nagyszerűvé a darabot. Mindenesetre érdekes, hogy a szerző, aki állítólag egy vidéki, Londonba vetődött színész lett volna, műveit ilyen mélységű maximákkal tölte tele. Felmerül bennünk a kérdés: lehetséges-e az, hogy a színészi életforma mellett valaki ilyen mélységű sorokat vessen papírra jó húsz éven át? Ismerünk-e aktív színészt a világirodalomból, aki ilyen mennyiségben és tömörségben ontotta volna mondandóit a tudás ezerféle szintjén? Kötve hinném, kötve hinném.

10. Végül szeretnék megemlíteni egy olyan – inkább már szerkesztési, dramaturgiai, semmint stiláris – jegyet, amely külön csodálatunk tárgya lehet e dráma (általában: a Shakespeare-darabok) olvasása közben. Ez pedig nem más, mint a várakozást erélyesen módosító, szokatlan „katarzis-terelő” meglepetések füzére. Shakespeare-nél sokszor nem úgy, és nem ott történik valami, ahogy, amikor s ahol várnánk. Más történik. Ez a technika, úgy sejtem, azt a talányos tapasztalatot sejteti, hogy az események önmagukban olyan sokrétű lét-szövevényt tárnak elénk, amely éppen megtörténtével válik rejtéllyé. Goethe egyik *Faust*-paralipomenonja ezt így fejezi ki (a Szfinx beszél): *Sprich nur dich selbst aus, wird schon Rätsel sein (Mihelyt kimondod önmagad, az máris rejtély lesz)*. Három példát említek. Az

a./ első nem is meglepetés, hanem inkább az imént idézett „kimondás” által kiváltott „rejtély”, a dráma egyik centrális jelentőségű kinyilatkoztatása, Lady Macbeth belépőjének egyik eleme. A szövegrész a velőtrázó, ámokfutásra kész gyilkossági indulat krédója az I/5-ben, a hírnök megérkezése után. Csodálatos. Megrendülünk ezen az amazoni őrzöngésen, a hatalomvágy vérszomjjal átítatott mohóságán. Meghökkenünk, hogy a rosszaság ilyen fokon, szemlátomást az egész emberlétet behálózó erővel képes sújtani egy nőszemélyt. Nem, nem is nő, hiszen maga a Lady mondja a „szellemeknek”: *irtsátok ki a nőiséget belőlem (unsex me here)*! Mi már – négy évszázad egymásra rakódott emlékezete után – nem „lepődünk meg”, csak egy percre keveselljük a lélektani előkészítés vékony mértékeit, pedig Shakespeare abban is mester. Hogy a szereplő rögtön fellépése első pillanataiban ilyen vérmes, szinte sóvárgással önbüntető módon veti magát a közös végrehajtás álmaiba. A banyák csak azt jósolták: Macbeth király lesz, de arra nem szólítottak fel – mondtam már –, hogy ennek feltétele a gyilkosság. A vérszomjnak ez az állatias tódulása megrendít bennünket, de aztán a kisördög megkérdi:

de hát mi történt eddig, ami egy ilyen mérvű fenevadságot indokolna? Duncan jó királynak mutatkozott; Macbeth, igaz, rettenthetetlen harcos (bár „tele van az emberi jóság tejével”); de hogy egy feleség odáig fajuljon a hírre („Cawdor thánja!”), hogy nemiségének meggyilkolásáért könyörögjön... és mindezt kissé előzetesen felrajzolt lélektani motiváció nélkül, 81 csupán valamely barbár belső romlottság folytán – ettől, mondom, berzenkedés támad bennünk. Úgy rémlik, mintha ez a már itt megőrült némbor (ugyan ő maga mondja a hírnöknek: *megőrültél, hogy ilyet mondasz!*) az egész gonosz vállalkozás motorja volna, aki majd, persze, a felelősség nagyobb részét is magára vállalni látszik a hallucinációk és az öngyilkosság tényeiben. „Hibája” ez a darabnak? Nem mondanám. Hiszen a cselekmény rohanó tempója minden mérlegelést vagy tétovázást meggátol, és voltaképpen bármely esztelenséget beláthatóvá mesterkedne. Ennek az utolérhetetlenül töményre kalapált szerkezetű műnek másik „hibája”, merészelem megpendíteni, az, hogy Shakespeare a III. felvonásban, kissé idő előtt, kivonja a forgalomból a Ladyt: a feleségről még tapasztalunk súlyos tényeket, de ő maga lényegében nem jelenik meg többé. Az első tényt lehet úgy értelmezni, hogy a túlzás megalapozza a hataloméhes pár nem-emberi, irracionális törekvését, ecseteli a megszerzett királyság feletti üres vigasztalanság-érzet lelki hátterét. A korai „eltávolítás” funkciója pedig az, hogy a főalakra, Macbethre tolja át érzelmi-erkölcsi viszonyulásunk fókuszát; ettől fogva szinte kiürül a tér, szédülten magányos pályákon mozog a trónbitorló egész élete.

b./ A második példám az a meglepetés, amelyet a két bérgyilkos okoz az indoklással, miért is vállalják Banquo megölését. Már maga az szokatlan, hogy a megbízó érdeklődik motívumaik iránt (azaz dehogy érdeklődik: Shakespeare fontosnak tartja, hogy megindokoltassa velük ijesztő tetteik szándékukat). Az első bérgyilkos lényegében azt mondja: őt oly sok csapás érte az életben, hogy neki édesmindegy, mit tesz; a lényeg, hogy egy jót bekeverhessen a világnak (*to spite the world*: hogy felbosszantsam a világot, kicsinyes bosszút álljak a világon). Az indoklás, azt hiszem, sok bűnesetnek adja lélektani okát, múlt és jövő vonatkozásában egyaránt.

A második gyilkos indoklása még meglehetősen: *ő egész életét kockára tenné, hogy megjavíthassa, helyrehozhassa, rendbe tehesse, vagy megválhasson tőle (To mend it, or be rid on't)*. Nem furcsa? valaki azért gyilkol, hogy „megfoltozza” az életét. Vagy megváljon tőle. Tehát a gyilkosság számára valamiféle vízváltó, a gyógyulás ígérete, sőt garanciája, végső reménye. Shakespeare itt is kever megvetésünkbe egy jókora részvétet, az együttérzésnek olyan adagját, amely meggátolja bennünk a homogén

érzelmeinek születését. Az elképesztési technika csodája talán ebbe áll: egy-egy jelenetben átélhetjük érzelmeink egész amplitúdóját, vagy: érzelmeinket csak fonákjukkal együtt ismerhetjük meg.

82 c./ A harmadik meglepetés ott ér, ahol Seyton, az új király szolgálja közli Macbeth-tel: meghalt a felesége. Már a nagy angol kritikus, Dr. Johnson is megütközött azon, hogy Macbeth első reakciója nem a gyászé, esetleg egy közvetlen szavakkal kifejezett sirató formájában, hanem... igen, az az ámulatós filozofikus siránkozás, amely amúgy a világirodalom legkeserűbb rezüméje (*resumo*, latin szó, jelentése: *újra kézbe vesz*). Ez a nagy elhüledés, amely a birnami erdő megmozdulását megelőzi, a Shakespeare-ékkövek közt is az egyik legragyogóbb, több szempontból is. Indulatunk első harmadában, mondom, túl kell jutnunk a nyers, ösztönös megbotránkozásra: ez a gyilkos nem felesége halálán szánakozik, hanem egy tirádát zuhint ránk, igaz, csontig hatoló tirádát. Hát ennyi közös szépség és rútság után (*fair and foul*, mondja az egyik szipirtyó a darab első soraiban), elmúlt szerelem és várandó halál tudatában ennyit érdemel ez a közös élet? Más, kisebb lángelmék itt nyilván beépítettek volna egy kiadós búcsúbeszédet, nekrológot, és az is meghatotta volna szívünket. (Mert egy pillanatra sem szabad elfelednünk: a dráma ugyan az életről szól, de a művészet síkján; nem valóságos gyilkosságok tanúként éljük életünket az olvasás pillanatában, hanem egy csodálatos műalkotás olvasóiként.) Ma is marad szellemi elraktározásunk zörejei közt afféle avatatlan izgágaság, amely helyet kér magának a csodálat tág keretein belül. Mintha a holdról vetette volna le magát ide ez a házastárs, annyi észlelése sem támad az együttesen eltervelt és végrehajtott vállalkozásról, az együtt előltött életről. Később kellett volna meghalnia, ennyire futja most a lélek visszhangjaiból. (Hogy az eredetiben a feltételezett *should* több világosságot kínált volna, mint a jelenleg ott álló *would*, azt kötve hinném.). De miért is kellett volna *később* (*hereafter*) meghalnia? Hiszen a következő sorok épp azt sejtetik: az élet mindig ugyanaz a *sound and fury* (üres csengés-bongás és száguldó esztelenség), pillanatainak lényege nem változik. *Akkor lett volna idő egy efféle szóra* (*There would have been a time for such a word*). Milyen szóra? A siratásra? Vagy arra, hogy ezt bejelentse akárki? És miért lett volna „idő”, ha egyszer – mint mindjárt megtudjuk – az örök holnap csalétkei folyton csak bolondoknak mutatták az utat a poros halálig (*all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death*)? Ebben az obszcén, objektív ódában azonban – és ez az enyhülés már érzelmeink második harmadában dereng fel – mégiscsak a legmélyebb keservek szakadnak fel éppen egy gyilkos szájából, akin nemsokára beteljesedik a jogszerű világ ítélete. Talán megérné egyszer eltűnődni azon a különös tényálláson (sok Shakespeare-drámában előfordul ez), miért kapjuk a legmegrendítőbb lelkiismereti jeremiádkat épp a legelvetemültebb figuráktól. Meglehet, Macbeth a hatalom megkaparintásának

fortélyai mellett sokat gondolkodott a hatalombirtoklás, és általában az élet ürességén, s talán ez mondatja vele ezt a rövid monológot. Szövegszerűen semmit nem tapasztalunk a műben a hatalomgyakorlás édességeiről (egy furcsa lakoma, ennyi volna a boldog megelégedés?), arról, mit teremt a két figura lelkében a tény, hogy elérték céljukat. Viszont ha a dolog lélektanát mérlegetjük, megkérdeshetnénk: illik ez a „higgadt kirohanás” éppen Macbeth-hez, aki mégiscsak elért valamit életében, amelyet most *vándorló árnyéknak* bélyegez (*a walking shadow*)? És a valóság síkján igaz-e az állítások nagy része? Semmit nem hallunk az életről, erről *a szegény színészről* (*a poor player*), miután véget ért az előadás? Hiszen maga a darab ennek legékesebb cáfolata. Azt hiszem, ezekben a szavakban ez a megvadult és kiábrándult hamis király mégiscsak kinyeri reakcióink közben azt az adag rokonszenvet, amely elég ahhoz, hogy katarikus irodalmi figurának tekintsük. Shakespeare művészetének lényege ugyanis – és erre csak ellentmondásokban haladó befogadásunk harmadik szakaszában ébredünk rá – kezdettől fogva, és az idők végezetéig ez volt és ez marad: a humanizálás, az egész világnak humanizálása. És ez a humanizálás a szónak hihetetlen összpontosítása, a költői nyelv felmagasítása, az ellentmondó érzelmi szintek verbális szintetizálása, egy szóval: a páratlan nyelvi szuggesztívó révén történik meg. Valahogy úgy érzékeljük: csoda abban áll, hogy ez az ismeretlen író (hiszen az életéről alig-alig tudunk valamit) ki tudta fejezni, amit évszázadokkal előtte mások éreztek és gondoltak, és évszázadokkal utána is pontosan ugyanúgy fognak érezni és gondolni, ahogyan ő ábrázolja. Eszünk ágába se jut töprengni azon: természetes dolog-e, hogy ezt a régi szöveget ma is értjük, és nagyjában-egészében ugyanazt értjük meg belőle, amit szerzőjük annak idején „beletitkolt”. (Persze, más értelemben mondhatjuk azt is: minden kornak megvolt a maga Shakespeare-látomása, és ezek eltérnek egymástól. De ez nem áll ellentétben azzal, amit az imént mondtam. Ezek csupán a lengő világsszellem szeszélyes üzenetei.) A lényeg, azt hiszem, az, hogy mi és a Shakespeare-drámák, mi megmaradtunk egymásnak. És ugyan néha megrohan bennünket a kétely: valamilyen okból semmi és senki nincs sehhol, egy dolog változatlan: Shakespeare drámái mindig ott vannak, ahol az emberiség eligazítást keres a legmélyebb kérdésekben. Én legalábbis – valahányszor vissza-visszatértem bármelyik művéhez az elmúlt évtizedekben – mindig úgy éreztem, mintha megcsókolt volna az isten. Sőt még többet: azt, hogy valaki pontosan azt mondta el nekem, ami segített megtartani kételyek, hátráltatások, kudarcok, ugyanakkor részleges elégtételek, örömeik és apró eredmények között az integritást.

Az új fordításról röviden szólnék. Munkám során Szabó Lőrinc változatát követtem figyelemmel, s ahol úgy tűnt, változata telitalálat, ott nem átallottam átvenni megoldásait. Ezt a változatot lehet bírálni, de egyet, azt hiszem, nem érdemes vitatni: Szabó Lőrinc változata költői erő, ihlettel végzett

84 merítkezés tekintetében ma is érvényes teljesítmény. Munkájában, semmi kétség, akadnak „sebezhető” pontok: ezeket érdemes latra vetni, és – inkább jellemzőként, semmint a vaskalapos okvetetlenkedés szándékával – óvatos megfontolásokkal kiegészíteni. Nem árt, ha az utód mindig azzal kezdi, hogy az előd érdeme (bár sokszor megingatható) eleve elismerést követel, hiszen ő előbb végezte el a munkát, a lehetséges későbbi jobbítások ismerete nélkül. Az utód ellenben, mivel már vizsgálhatja a régi alakzatokat, csak azokhoz mérten, és szükségszerűen – akár öntudatlanul is – vérében azok vitaminjaival járja be újra a már egyszer-többször felderített pályát. Tehát ajánlatos szem előtt tartani: minél több időnk és előzetes anyagunk áll rendelkezésre a marasztaláshoz, annál szerényebb hangsütést kell alkalmaznunk, miközben az utódi többlet-tudás magasleséből megint kipillantunk a vadászterületre. Ha elődöm egyik-másik megoldásáról fenntartással szólok, ott mindig tudni kell: azt nagyszerű előzetes tükrözésnek tartom, s az én belátásomat is tán csak a régi bibi segíti el a szóig. Tehát a hozzászólás itt csak egyfajta arányrendszer kidomborítása, de nem célja az elismerés lényegének szűkítése. Szeretném, ha megjegyzéseim így nyerhetnének értelmet. Ahol Szabó Lőrinc megoldásait érintem, ott mindig komoly probléma megoldásán kell elgondolkodni.

Fő szempontjaimat pár pontba foglalom.

1. Legfontosabb törekvésem az volt, hogy Shakespeare „objektív líráját”, méltóságosan nehézkedő szövegét a lehető leghűbben átmentsem anyanyelvembe. Úgy tűnik, a leghatásosabb fogás az, ha igyekszünk az eredeti tartalmat lehetőleg kihagyások, költőies stilizálások és könnyítések nélkül magyarítani. Nem egyszerűsíteni kell (hiszen az „egyszerűsítés” számtalanszor nemigen tér el az „ellaposítás”-tól), hanem csupán *mindazt* leírni, ami az eredetiben benne van, se többet, se kevesebbet. Tapasztalatom az, hogy Shakespeare akkor hat elemi erővel, ha pontosan azt mondjuk, amit ő mond (nem vagyok lelkes híve az ún. „magyarosító” törekvéseknek; ellenkezőleg: azt helyeslem, ha a fordító megpróbálja az író észjárását tükrözni – amely nem azonos a „brit” észjárással). A *tónust* kell eltalálni, a gondolatot tolmácsolni, a higgadt tudást kimérni. Ez az író összes ellentmondásával, a szemközti arc *melletti* levegőbe küldött mondataival, bölcs hangzású „vadhajtásaival” éri el célját, és modorát nem szabad más – rugalmasabb, sietős, bökkenő-mentes – tükröképekkel helyettesíteni. Nagy Shakespeare-fordítóink közül Vörösmarty, Babits és Füst Milán jár annak a sokrétű súlyosságának közelében, amely az eredetit jellemzi. Szabó Lőrinc ugyan bámulatosan plasztikus,

huzatos munkát nyújt, de néha az a benyomásunk, mintha átvágná a kanyart. Ebbe a csoportba tartozik Petőfi vagy Kosztolányi is: nekem úgy tetszik, ezek a nagy költők alkatilag nemigen hozhatták létre azt, ami a Shakespeare-stílus lényege. Bátornak kell lenni az ő cafrangmentességéhez, még a anyag monotóniájához is. Ha a boszorkány azt jósolja: *nem oly boldog, mégis boldogabb /leszel/,* akkor nem szabad azt írni (Szabó Lőrinc): *Nem oly szerencsés, mégis boldogabb (Not so happy, yet much happier),* noha tudom, hogy a *happy* szó mindkettőt jelentheti. Vagy mint már említettem, az elején: nem szabad *vagy- gyal* írni az *és-t* (*s győz vagy bukik a vezér – When the battle's lost and won*), hiszen az egész mű a kettő együttes jelenlétéről szól. Ez a tüskés komplexitás, ez Shakespeare-hez tartozik. Ha ő azt mondja: *és semmi sincs, csak ami nincs (And nothing is, but what is not),* akkor nem szabad ezt „lerövidíteni” így: *s már csak az / Van, ami nincs.* Szabó Lőrinc nagyszerű költői szövege itt-ott még szabados is, ok nélkül. Ha Shakespeare azt mondja: *a kísérelt, és nem a tett tesz tönkre minket (th' attempt and not the deed / Confound us),* akkor nem elég azt mondani: *Csak a merénylet árthat, nem a tett.*

2. A viszonylag formahű fordításnak ma már kötelező alapelve, hogy az eredetit nem hosszabbítja meg, még egy fél sorral sem. Ezt a szigorú követelményt még Aranyék fogalmazták meg, ehhez később Babits is mereven ragaszkodott, és Szabó Lőrinc is ehhez tartja magát. Más kérdés, hogy klasszikusaink maguk sem tudtak megfelelni saját igényeiknek, hiszen pl. Vörösmarty számtalan helyen akár két sorral is megnyújtja a szöveget (ezért nem hibáztatom, magam is így jártam el, ha a fontos tartalmi-formai hűség így kívánta). Szabó Lőrinc csak elvéve fejezi ki magát hosszabban; persze, számtalan ponton lényeges elemeket kell elhagynia a mondandóból. Amikor a darab végén az új és végre jogszerű király, Malcolm jövendő intézkedéseiről beszél, megemlíti, hogy vissza kell hívni külföldről azokat, akik *az éberségtől mohó önkény kelepcei / csapdái / elől menekültek (That fled the snares of watchful tyranny).* Úgy ítélem, hogy itt ezt a *watchful (éberséggel teli)* jelzőt nem szabad elhagyni, ugyanis ez a tulajdonság minden zsarnokság beteges alapvonalai közé tartozik. (Szabó Lőrinc elhagyja.) Munkám során én is igyekeztem nem szaporítani a sorok számát; de azért nem kalimpált a szívem, ha valamilyen fontos közlendő miatt a sor kissé tágasabbra sikeredett. Semmiféle íratlan fordítói kiskaté nem erőltethet ránk olyan gyakorlatot, amely magasabb szempontoknak ellentmond; márpedig a Shakespeare-i *üzenet* tartalma mindenütt követendő elsőbbséget élvez.

3. Mint említettem, Szabó sokszor zseniális villanással tapint rá a szinte egyedül helyesnek rémlő magyar fordulatra. Hozzá képes minden pontoskodás és fontoskodás kontárságnak tűnik, és hovatovább lelkifurdalást

kelt az igyekvő utód barkácsolása közben. Köztudomású, hogy a Macbeth egyes felvonásai-jelenetei (a tagolás egyébként, feljebb utaltam már rá, nem Shakespeare-től származik) párrímes zárlatokban végződnek. Ezekben Szabó remekel. Pl. az V. felvonás 6. jelenetében a magyar Malcolm (egy Ber-
86 zsenyire emlékeztető ige felfrissítésével) így szól: *Riadj, trombita! A tüdőt bele! / Zengj, vér és halál hangos hírnöke!* (Persze, az eredeti nem egészen ezt mondja; de ezek az ellendülések mégis az eredeti szándékait tükrözik, igazi átlényegítő erővel.) A formai hűség nekem is eszményem, még ma is, pedig korábbi szigorúságomat már nem hirdetném az egykori rideg harciassággal. Én itt a rímet rímmel fordítottam, és a *blank verse* korlátait csak annyiban tágítottam, hogy a szokásosnál szabadabban gyarapítottam a hatodfeles jambust (Shakespeare alapvetően az ötös, kemény s néhol kopogós „hímrímű” – rím nélküli – peanultimát részesíti előnyben, mert az talán jobban megfelel az angol nyelv szellemének).

4. Értelmi hűtlenséget, lényeges pontatlanságot, azt hiszem, nem kellett helyrehozni: az eddigi fordítások, így Szabó Lőrincé is, szinte makulátlan. Itt-ott akadt egy-egy hely, ahol más árnyalat pontosította a szöveget: ezeknél az újabb kutatások-jegyzetek megvilágító ajánlatait követtem. A IV. felvonás 3. jelenetében Ross Skócia sirlalmát panaszolja, és azt mondja: *where violent sorrow seems / A modern ecstasy (ahol a vad / heves, erőszakos / szenvedés mindennapos márnak tűnik)*. Itt a modern jelző még nem tartalmazza az „új”-nak, s ezzel „érdekes”-nek pozitív jelentésmezőt, épp ellenkezőleg, azt jelenti: ami a jelenkorban történik, az nagyon is ismerős, és ennél fogva mindennapos. Tehát filológiai szempontból Szabó Lőrinc változata kissé gondatlan, henyé: *a gyász szinte új, / Divatos márnor*. Tudnék még efféle horpadásokat idézni – ezeket igyekeztem kikalapálni.

Végül még annyit: ma már hajlok arra, hogy Shakespeare-t is érdemes lenne minden formai kötöttség nélkül, prózában (sőt „nyers”-ben!) is fordítani, persze, nem a művészi, kötött formájú változatok *helyett*. Tapasztalatom szerint ugyanis épp ennél a szerzőnél erősen kiviláglik: az eredeti gondolati tartalmának áthozatala annyi többlet-szépséggel ajándékozza meg a formai gyönyörökről lemondott olvasót, hogy szinte kárpótolva érezhetné magát a veszteségért. Az eszmei teher olyan lenyűgöző (és szabatos tükrözése révén lenyűgöző), hogy néha bennünk is felmerülhet az ötlet: nem segítenénk-e többlet a Shakespeare-honosítás szereplőinek azzal, ha egyik legrégebb fordítónk, Kazinczy Ferenc gyakorlatát újítanánk fel a prózafordítással? Nagy művek esetén nem egyszer tapasztaltam (és ez a nyugat-európai irodalmakban évszázados gyakorlat), hogy a prózafordítás másféle élménye olykor képes egy még igazibb eredetit szemünk elé varázsolni. Aki előveszi Wieland prózafordításait, vagy – mi magyarok, Dante *Isteni színjátékával* kapcsolatban mondom – Kenedi Géza szépséges változatát, az különös érintés figyelmezteti

majd: a fordítás megközelítési módjainak se szeri, se száma nincsen, és minden nagy mű csak minden lehetséges érintési kísérlet után fedheti fel igazi pedigregjét. Kis túlzással: nincsen hierarchikus viszony a fordítási módszerek között, – de ugyanakkor az is helytelen volna, ha kijátszanánk az egyik „cserkészeti” szándékot a másik ellen. Ebben az értelemben az én fordításom csupán kísérlet; állomás azon az úton, amely Shakespeare műveinek mind mélyebb megértéséhez vezet. A lényeg az, hogy minden fordító őrizze meg a maga hűségét az eredeti valódi tartalmának komplex átültetése közben. Soha ne legyen hűtlen senki ahhoz, aminek fordításába kezdett. Brutus halála előtt kimond egy gyönyörű mondatot, amelyet talán így még soha nem hallottunk: *Honfitársaim, / boldog vagyok, hogy eddig egész életemben / nem találkoztam még senkivel, aki ne lett volna hű hozzám (Countryman, / My heart doth joy that yet in all my life / I found no man but he was true to me)*. Bizonyára a fordítónak is van jelleme, nem csak az embernek általában. Remélem, hogy Brutus mondatából mi, műfordítók is elegendő tanulságot tudunk leszűrni.

87

Új Forrás 2021/9 – Bathori Csaba: A Macbethről
2. rész

