

FIGYELŐ

LESZ MÉG EGYSZER SOHAMÁR

Varietas Delectat 1.

Hungaroton Classic Compact Disc, HCD 14 251

Vörösmarty Mihály: A vén cigány

Szavalja: Ódry Árpád, Somlay Artúr,

Gábor Miklós, Latinovits Zoltán

Edgar Allan Poe: A holló

Szavalja: Beregi Oszkár, Gábor Miklós,

Kállai Ferenc, Latinovits Zoltán

A két vers két egyenlőtlen részre osztja a kompaktlemezt nemcsak a terjedelem, hanem a problémák tekintetében is. Egy vers elszavalása, a szavalat felépítése – mutat rá Várady Szabolcs kísérőszövegként publikált esszéjében, Babitsot idézve – olyasféle értelmezői munkát kíván, mint amilyen a műfordítóé, s az értelmezés (úgy is, mint folyamat, úgy is, mint eredmény) különösen szembeötlő, ha ugyanaz a szöveg egymás után többféle értelmezésben is elhangzik. Ez történik A VÉN CIGÁNY esetében, amelynek szavaltai nem egészen tizenhat perc alatt hangzanak el a hetvenöt perces lemezen. A hátralevő egy órában A HOLLÓ szavaltainak hallgatója ennél bonyolultabb, mivel többértelmű problémával kell, hogy szembesüljön. A HOLLÓ hatféle szavaltata tudniillik ugyanazt a művet szólaltatja meg, Edgar Allan Poe híres költeményét, csak hogy ez hat különböző szöveget jelent. Beregi Oszkár egy angol nyelvű versszöveget mond (amelyet az előadásmód jellegzetességei miatt csak némi fenntartással nevezhetünk eredetinek), majd pedig Szász Károly, Lévay József, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és Tóth Árpád fordítása hangzik el. A hetvenöt perces kompaktlemezek nagyjából a harmadánál tart a hallgató, amikor szembesülnie kell a ténnyel, hogy szerző és mű korántsem alkot olyan magától értetődő referenciális egységet, mint azt a köznapi nyelvhasználat sugallja; hogy egy műfordításban hozzáférhető vers elszavalásakor az

előadóművésznek nemcsak magát a művet kell értelmeznie, hanem annak műfordítói értelmezését is, ami óriási többletteleher. A kritikus pedig rádöbben, hogy nemcsak az előadói teljesítményeket kell értékelnie, hanem – legalább utalásszerűen – ki kell térnie a fordítások bírálatára is, valamint arra az igen általános kérdésre, hogy mi tud megtörténni egy vers szövegén belül, nem függetlenül a költő állítólagos vagy kikövetkeztethető szándékaitól. De nem akarok túl messzire menni. Minden olyan közeg, amelyben egy irodalmi alkotás (mondjuk, egy vers) meg tud jelenni, ki van téve annak a kísértésnek, hogy művészetté, az irodalmi szöveg járulékos művészetévé váljék; gondolhatunk a versmondásra éppúgy, mint a tipográfiára. Az irodalmi alkotás csak e művészetté váló közegek jóvoltából létezhet, viszont ezek éppen azért válhatnak művészetté (vagyis végső soron megjelenített tárgyak rovására), hogy megkérdőjelezik vagy legalábbis fellazítják a szerző és a mű közötti egyértelmű hozzárendelést. Ennyi előljáróban talán elég is.

Hogy a versmondói értelmezésnek nem kell okvetlenül elemzésnek lennie, arról Ódry Árpád Vörösmarty-szavaltata tanúskodik. Az ő versmondásában nyoma sincs elemző szándéknak, de kétségkívül értelmezés, méghozzá igen markáns értelmezés. Mai füllel hallgatva kissé mulatságos; majdnem olyan, mintha a régi vágású, lelkesedő szavalóművészet paródiája volna. De csak majdnem. Mert nem az. Az ember elmosolyodik, ahogy hallgatja a lendületesen összetorlódó, izgatott mondatokat, ám ebben a mosolyban sok szeretet van, és versszakról versszakra egyre több elismerés. Azt vesszük észre ugyanis, hogy Ódrynál nagyon erőteljes íve van a versnek, hogy óriási energiák vannak jelen, anélkül, hogy a legcsekélyebb erőlködés érződne, s anélkül, hogy lényeges erőkülönbség mutatkozna az egyes értelmi egységek között. Juthat erről az is eszünkbe, hogy Ódry úgy szaval, mintha futballmeccset közvetítene, de az is, hogy folyamatosan eksztá-

zisban van, az első pillanattól az utolsóig; nincs lényeges különbség. (A jó sportriporter – gondoljunk Szepesire – szintén eksztázisban van, és szintén szaval.) Az, ami elsősorban modorosságnak hangzik (az erősen megnyomott *r* hangok, a túlzott szókezdő hangsúlyok), valójában az eksztázis fenntartásának eszközei, kapaszkodók és erőgyűjtők. Ódry egy pillanatra megragad egy-egy fontos szót („*Isss... ten stírrr... ja*” – mondja például), jól megrázza, majd elrugaszkodik tőle, a következő fontos, megrázható vagy megropogtatható szóig. Nála a szavak nem fogalmak, hanem hangtestek, a mondatok pedig nem szintaktikai egységek, hanem az érzelmi telítettség gyorsan elhagyandó pályaszakaszai; miközben szavalata, az elemző szándék hiánya és a kulisszahasogatás ellenére, nagyon érzékenynek és intelligensnek hat. A kezdetől a vég felé haladva némi crescendo figyelhető meg; Ódry eszerint az utolsó strófában elhangzó ígéret előkészítéseként értelmezi a verset, illetve az utolsó versszakot ígéretnek értelmezi. Nagyon érdekes, ahogyan szétszedi a szavakon belül a morfémákat, viszont összetapasztja a mondatokat; ahogyan szétszedi a strófa elejét és a refrént, viszont az utóbbit hozzátapasztja a következő strófához.

Somlay Artúr szavalata majdnem másfélszer olyan hosszú, mint Ódryé, s felfogásában is élesen ellentétes azzal: a hosszú szünetek a szavakat meditatív jellegéből adódnak. Somlay komolyan veszi a vers megszólító jellegét, ő teremt magának egy vén cigányt, akivel beszélni tud, mint férfi a férfival. Meditációja tehát intim jellegű, de nem teljesen monologikus; néha mintha tényleg választ várna. Máskor meg elgondolkodik egy kicsit, lehetőleg sorvégen vagy mondathatáron (a versben ugyanis nincsenek áthajlások), de néha a sor közepén vagy jelző és jelzett szó között is megáll egy pillanatnyi tűnődésre. Prométheuszról egy kicsit megjőd, nem annyira halhatatlan kínjától, mint inkább a nevéből, de aztán túl van rajta. (Itt írom le, bár írhatnám a többi szavathoz is, hogy Prométheuszt é-vel kell ejteni, akkor is, ha Vörösmarty latinosan írva nem tette ki az ékezetet.) Nem akarok ironizálni: Somlay szépen szaval, és nem tehet róla, hogy Ódry van előtte. (Ezzel a sorrenddel csak ő jár rosszul, a hallgató nem.) Szépen: vagyis harmóniára, egy bizo-

nyos egyensúlyi állapotra törekedve. Tud a vers démonikus mélységeiről, jelzi őket, ezek a jelzések fokozatosan erősödnek; de az fel sem merül, hogy közel kerüljön hozzájuk, hogy beszélői pozíciója meginogjon a vers mélyebb rétegeinek közelsége miatt. A rezignációból halad a visszafogott indulat felé; nála az indulati tetőpont, a Noé bárkája jelenik meg ígéretként. Az utolsó strófa már csak megnyugtató, a beszélői pozíció feloldása, szomorkás búcsúvétel a beszédhelyzet által teremtett vén cigánytól.

Gábor Miklós lépcsőnek tekinti a verset, egy strófa egy fok; s miután felhágott a hatodik fokra, az utolsó strófában jönnek a leereszkedni, méghozzá a megnyugvásnak egy olyan szintjére, ami jóval a verskezdet alatt van. Ódry csörtet a hangok között, vagyis legázolja a lágyabbakat, hogy eljusson a keményebbekig; Somlay különféle közlendőket telepít egymás után, hogy ezekkel valamiről meggyőzze önmagát és fiktív hallgatóját; Gábor Miklós egy dallamot variál, kicsit mindig emeltebb hangon. Nála erős feszültséget érzek a beszédhelyzet pátosza és a nyilvánvaló elemzői szándék között; ezt feloldani nem tudja, csak menekülni tud előle, s természetesen előremenekül. Ő az egyetlen a négy szavaló közül, aki nem kapaszkodik meg a mondat szerkezetek fogódzóiban, sőt éppen a fogódzók ellenében hozza létre versmondói teljesítményét. E szándék, a vers pátoszából és démoniájától való távolságtartás szándéka mindvégig érezhető Gábor Miklós szavalatában. Ez áll a furcsa hanglejtések, az igei állítmánynál két ujjal megfogott és csuklóból elhajított mondatok, a kiénekelte anapesztusok mögött. (Ezt halljuk például: „*szív és poHÁR... teleBÚ... valBORRAL!*”) És ez tanúskodik arról is, hogy Gábor Miklós mennyire tisztában van vele, mi az, amitől szabadulni próbál; ám egyszerre felidézni és távol tartani valamit nem könnyű dolog. Az eredmény: hetykeség és rezignáció keveréke.

Latinovits Zoltán szavalata a legradikálisabb, legintenzívebb, ugyanakkor, furcsa módon, a legtudatosabb is. Ő az, aki le mer bocsátkozni a verssorok alatt sejtető tébolyba, aki hanganyaggá tudja alakítani a primer indulatot, de azonnal vissza is tud térni onnét; ő az, aki minden versszakot külön-külön elemez, ám ezek egységes ívvé kapcsolódnak ösz-

sze, s ebben egyik pillanatról a másikra az indulat és a színészi energia óriási szintkülönbségei mutatkoznak meg. Nyilvánvaló, hogy Latinovits pontosan kigondolta az őrjöngések és lecsillapodások ritmusát, ám arról is meg tudja győzni hallgatóját, hogy ez a ritmus a megélt életből fakad, magyarán, a vers nála rövid, ám hiánytalan drámaként jelenik meg. Nála is van eksztázis, ám ellentétben Ódry szavalatával, nála ez csak egy-egy pillanat, amelyhez el kell jutni, s amelyet el kell tudnia veszíteni. Az ő eksztázisa nem emelkedettség, hanem a holtra sebzett, összeomló személyiség hirtelen fellobbanása, amelyet nem megnyugvás vagy megbékélés követ, hanem a kimerültség zihálása, egyfajta fásult büszkeség. Külön figyelmet érdemel a viszszafojtott, ám épp ezért igen feszültnek érződő indítás. Latinovits az első strófában nem hogy nem emeli a hangját, hanem inkább még visszavesz belőle, az „Egyszer fázott, más-szor lánggal égett” sort szinte kedélyes nemtörődömséggel mondja, de épp ezért a hanglejtésnek egy egészen kicsi modulációja elég ahhoz, hogy az első refrén fenyegetően előrevetítse a későbbi nagy kitéréseket. A harmadik strófa, amely erős indítást és meredek crescendót sugall (elvégre a zengő zivatar hangutánzó szavaitól kell eljutni Isten sírjának reszketéséig), Latinovits megint csak igen eredeti megoldást talál: a vihar igéivel mint hangtestekkel birkózik meg, vagyis érvényesülni hagyja a fonémákat mint természeti adottságokat, nem visz beléjük indulatot, de nem is szedi szét őket értelmi egységekre. A „Háború van...” kezdetű két sorban nem erre próbál még egy lapáttal rátenni, hanem felsóhajt. Azaz nem fel, hanem le: lehanyatlik egy sóhajba, ami nemcsak a hanghordozás, hanem a beszédhelyzet modulációját is jelenti, s a hangerő csökkenése a hangintenzitásának nagy növekedésével jár. A refrén első sorában a „húzd” igének az *ú* elnyújtásával csakugyan húzóereje van: észre sem vesszük, és a sóhajból máris átléptünk a szavalat egyik eszeveszett indulatkitérésébe. A második „húzd” (a refrén utolsó sorában) már olyan, mint egy kőhajítás. Ennél is emlékezetesebb az utolsó strófa. Előzőleg a szavalat minden gáton túlfutott, amit csak erősít az a benyomás, amely szerint Noé bárkájának emlegetése az utolsó előtti versszak közepén

mintha pillanatnyi csillapodást hozna; utána Latinovits hangja csakugyan „*üvölt, sír e vad rohanatban*”. (Természetesen nem a negyedik strófában, ahol e sor elhangzik.) Az utolsó strófa első szava, megint „*húzd*”, a szó szoros értelmében túlhúzza a szavalatot: nem tudjuk elképzelni, innét hogyan fog Latinovits leereszkedni. De hát nem is ereszkedik le. Egyszeriben kilobban az őrjöngés: a verssor hátralevő kilenc szótagját és a hátralevő kilenc sort fáradtan, összetörten mondja el. Vigyázat: ez a fáradtság ragyogóan megformált, gondosan tagolt fáradtság, s rengeteg energia van benne. Az ötödik sor második szavával (ezúttal is „*húzd*”) azt is tudja érzékelteni, hogy az összetörtség nem végleges; miközben hanghordozásának egésze itt már azt sugallja, hogy egy világ omlott össze egyszer s mindenkorra.

Magam is úgy gondolom, hogy szerencsés ötlet volt Vörösmarty költeményét A HOLLÓ-val párosítani; nem a párhuzamok miatt, mert azok merőben külsőlegeseek, hanem ellenkezőleg, azért, mert a benne megoldandó versmondói feladatok markánsan különböznek A VÉN CIGÁNY-ból adódókkal.

Igen fontos következményekkel jár a leg-egyszerűbb külső tényező, a terjedelem. Poe azt írja híres önkomentárjában: olyan terjedelemre törekedett, hogy a költeményt egyszeri ülésre, a figyelem ellankadása nélkül el lehessen olvasni. Ez nagyjából száz sor, mondja ő; és (teszi hozzá angyali naivitással) A HOLLÓ nagyjából ilyen hosszúra, száznolc sornyira sikeredett. És valóban, a költeményt egyszeri ülésre minden nehézség nélkül el lehet olvasni, ki van próbálva. Igen ám, de végighallgatni nem ugyanaz, mint végigolvasni. Olvasás közben vissza lehet ugrani, ellenőrizni lehet az alliterációkat és a rímeket, vissza lehet gondolni rá, hogyan (miféle képekkel, fogalmakkal, morféimakkal és fonémákkal) vannak előkészítve az egyes fordulatok, anélkül, hogy megtörne az olvasás íve; a szavalat hallgatása közben mindez lehetetlen. A versmondónak ezúttal sokkal több energiáját foglalja le a költemény értelmi egységének megteremtése és megőrzése, mint a harmadannyi terjedelmű és jóval egyszerűbben tagolt Vörösmarty-vers elmondásakor. A versmondónak el kell jutnia valahonnét valahová, lény-

gében egy állapotból (különböző köztes fokozatokon keresztül) egy másik állapotba, úgy, hogy a hallgató a tízpernyi szavalt vége felé is emlékezzék a kiindulól helyzetre, egyszerűsmind módja legyen feldolgozni a rá zúduló információkat, értékelni a gondolatalakzatokat, ismétléseket, visszatéréseket – mindezt lehetőleg a versmondó személyiségén keresztül. Nagyjából azt a munkát kell elvégeznie, amelynek elvégzését Poe igyekszik elhíttetni a vershez írt kommentárban: egyszerre tekinteni lelki szemeivel a képzeletben már létező, ennyiben tehát kész műre, és az ötletek ismeretében azt létrehozni, ha úgy tetszik, kihozni a létre.

Ez persze nem lehetséges.

Nemcsak azért nem lehetséges, mert a találás öröme nem fokozható a végtelenségig, és nem tartható fenn tizennyolc hosszú, bonyolult versszakon át, hanem azért sem, mert ez a beállítódás a versmondót gépésszé változtatná, aki egyszerre üzemelteti és muto-gatja masináját, a verset. Azonkívül nem biztos, hogy Poe-nak feltétlenül hinni kell. Igazán nem szeretnék belebonyolódni a „szerző halála” körüli vitákba; nem ide tartozik annak fontolgtatása, mennyiben kompetens a szerző saját műve értelmezésére. Maradjunk annyiban, hogy Poe azért tudott egyet-mást a saját verséről, sőt a saját költői szándékairól is. Én azonban éppen ezért érzek ellentmondást a legfontosabb állításában. Ha például azt bizonygatja, hogy a vers „kompozíciójában egyetlen mozzanat sem tulajdonítható a véletlennek vagy az ihletnek, hogy a munka fokról fokra, egy matematikai probléma pontosságával és rideg következetességével haladt előre, a megoldásig” (Babits Mihály fordítása), akkor ezt nem hiszem el. Vagyis hogy elhiszem, de minél inkább elhiszem, annál inkább elhiszem az ellenkezőjét is. Minél inkább megcsodálom a versben a pontos kiszámítotttságot, annál világosabb, hogy a lényeges dolgokat mégiscsak a véletlen döntötte el; valamint az is világos, hogy ezzel Poe is tisztában volt, másképp nem írta volna meg értekezését.

Újabb (és az előzőnél kényesebb) kérdés, hogy a költő szándékai mennyire követhetők nyomon a szövegben. Már mint a magyar szövegben. Ha röviden kell válaszolnom, azt mondom: vajmi kevésé. Nem azért, mert „rosszak” a fordítások (hiszen a maga nemé-

ben mind az öt fordítás „jó”, vagyis többé-kevésbé mindegyik kanonizálva van), hanem azért, mert a versfordításnak megvannak a jól ismert és itt fel nem említett dilemmái, továbbá, mert a fordítónak szűk a mozgáster, és többnyire vajmi kevés lehetőség közül kell kiválasztania a legkevésbé rossznak ígérkező megoldást. Még egyszerűbben azt is mondhatom, hogy a fordító bizonyos információkat igyekszik belegyömöszölni bizonyos metrikai sémákba, arra pedig nem gondol, hogy fordítását majd szaválni fogják. (Arról nem is beszélve, hogy a metrikai sémákat többféleképpen lehet értelmezni, az információk fontosságát pedig többféleképpen lehet rangsorolni.) Ennél is egyszerűbben: a fordító nem tudja átugorni saját nyelvi árnyékát, például nem tudja reprodukálni azt, ami a vers egyik alapötlete (még hozzá egyszerre poétikai és drámai lelemény): az imádott hölgy nevének rímhelyzetben való összekapcsolása a refrénként vissza-visszatérő, tagadó értelmű időhatározóval.

Ennélfogva azt, ami a versben ténylegesen történik, amitől *megtörténik* a vers, a fordításból nem lehet megismerni; a fordítás csak jelzi, jó esetben folyamatosan jelzi, hogy itt valójában történnie kéne valaminek. Természetesen nem az történik, hogy berepül egy holló az ablakon, és egy baljós értelmű szót ismételtet, hanem az, hogy a képi ötlet a nyelvi-retorikai impulzusok erősítése és elmélyítése jóvoltából fokozatosan metaforizálódik. Ezt figyelembe véve nem azon szeretnék töprengeni, melyik fordítás a „legjobb” (Tóth Árpádé látszik a legérzékenyebbnek, egyben leginkább kiegyensúlyozottnak; Babits és Kosztolányi nyelvi különökdései szerelenebbnek, ezért ma már avíttabbnak is érződnek; ugyanakkor egyikük munkája sem jöhetett volna létre Szász Károly, illetve Lé-vay József ügyetlenebb és erőtlenebb, ám úttörő jelentőségű vállalkozása nélkül). Inkább az jut most eszembe: a törzsi mítoszokból fakadó értelmezéseknek és félreértéseknek micsoda rétegei kövesedtek volna rá a költeményre, ha magyarul jött volna létre (ami persze jóformán elgondolhatatlan): ha a reformkor utolsó éveiben Vörösmarty egyik soha meg nem született kortársa ugyanebből az ötletből, hasonló észjárással, hasonló költői és nyelvi eszközökkel hozott volna létre egy ma-

gyar verset. Mit jelentett volna a „sohasem”-et vagy „sohamár”-t, esetleg „már sohá”-t káromgó holló a szabadságharc leverése után, a két világháború között, a Rákosi-korszakban, a Kádár-korszakban és a rendszerváltás hónapjai során? És – ami fontosabb – hogyan szólaltatták volna meg ezt a magyar költeményt a mindenkori versmondók, akiknek lelkébe, többek között, ugyanezek a törzsi mítoszok vannak beleivódva, s akiknek idegszárait nem kis részben a törzsi mitológiából adódó reflexek rángatják?

Nem tudom. Tudom viszont a fordítottját. Poe angol szövegét elő lehet úgy is adni, mintha magyar költemény volna, mintha magyar szívből szólna magyar szívekhez. Erre példa Beregi Oszkár szavolata. Róla szólva sok tekintetben ismételné az Ódryról mondottakat; csak hogy Ódry az anyanyelvén szólalt meg, a maga természetes kulturális közegében, Beregi viszont idegen nyelven és nyilván évtizedekkel a virágkora után. Lehet az angol nyelvet kalandnak is tekinteni, afféle kirándulásnak, de azért mégis inkább megfosztottság az anyanyelvtől, a magyarul megszólalás lehetőségétől; s lehet az idő múlását helytállásként értelmezni, de azért mégis inkább arról van szó, hogy a nagy művész, színészi és versmondói felfogásával együtt, egész egyszerűen túlélte önmagát. Egy első világháború előtti hang szólal meg az ötvenes (vagy talán hatvanas) években. Beregi Oszkár „Nevermore”-ja erről szól, nem pedig szerelmi bánatról.

S akarva-akaratlanul erről szólnak a szeretelenségei (ahogyan két-három versszakonként szinte szétázik saját könnyeiben, majd kajánul és könnyedén visszaszívja őket), erről szól érzélgőssége, erről szólnak a tagolásként közbevetett rövid zenei futamok, erről szól a nem egészen tökéletes angol kiejtés. Beregi hol siránkozik és hörög, hol meg magához próbálja édesgetni nem annyira a Hollót, mint inkább fiktív hallgatóságát. Az összes versmondó közül ő szaval (nem a legintenzívebben, dc) a legcsupaszabban a testével. Hangja – ha szabad magamat így kifejeznem – ölelésre tárt hang, méghozzá aggastyánhang, amelyen átüt némi gyámoltalanság és, ha jól hallom, egy csipetnyi romlottság is. Váradly Szabolcs találó megállapítása („kifelejt egy egész versszaknyit, a produkció azonban így is lö-

relen tvü”) alighanem a szavalat testiségével magyarázható. Beregi a gileádi balsamról szóló tizenötödik strófáról feledkezik meg, amelynek első sora szóról szóra megegyezik a rá következő strófiával; a párhuzam kiemeli és még hatásosabbá teszi a két versszak értelmi ellentétét. A gileádi balsam ugyanis a halálraítéltek utolsó menedéke, s mint ilyen, fokozása az előző versszakban említett enyhületnek („respite”), amiről a költő át tud ugri a kábulatot hozó nepenthére („Respite – respite and nepenthe, / from thy memories of Lenore”), s a Holló tagadó válasza után lehet a legvégső földi menedékre rákérdezni – ez azonban még mindig csak földi menedék. (Ezzel a fokozással Poe, mintegy melleleg, egyszerre utal az ODÜSSZEIÁ-ra és az ÖTESTAMENTUM-ra.) Az éden, illetve az édenbeli ölelés csak ezután merülhet fel, legalábbis a vers logikája szerint. Beregi azonban, aki egyébként is erős váltásokkal dolgozik, és egyik végtől ugrik a másikba, nyilván nem érezte szükségét az átmenetnek. Ha az enyhület és a mákonyos feledés már „Sohasem!” remélhető, akkor nosza, meg kell érdeklődni, hogy a „ritkaszép és ragyogó leány” legalább a messiás édenben át fog-e ölelni. Illetve én, a beszélő, őt? (No persze, ahogyan a rímhelyzetből adódóan várható, „Nevermore”. Ám ezt követően a hallgató, miközben az utolsó két strófiára figyel, könnyen érezheti úgy, mintha az idős Beregi Oszkár fonnyadt karja fonódna a szívére.)

Következik a kompaktlemezen Gábor Miklós első szavolata: Szász Károly magyarításában hangzik el a költemény. Sebtében ideírom benyomásaimat. Először is: ha nincs nálam a nyomtatott szöveg, nem egészen értem, miről van szó. Ha meg az egyes részleteket értem, akkor az nem világos, mire megy ki az egész. Gábor Miklós árnyalatokban gazdag, építkezni és irányt jelölni törekvő hangja ilyesféle fordulatokkal küszködik: „Tört reménye omladékán”, vagy „Bűd enyhet lel csöppiben” és más effélék. Másodszor Gábor Miklós energiája nagyrészt arra megy rá, hogy hiteles beszédhelyzetet hozzon létre, és megtalálja a vers dramaturgiai fordulópontjait. Ehhez azonban nem sok segítséget kap Szász Károlytól, s így, jobb híján, teljesen szétszedi a verset. Itt hever előttünk darabokban egy Arany-ballada kissé modorosnak

ható utánzata. Szinte megváltás, amikor a szavaltat vége felé ilyesmiket hallunk: „*Szemei meredt világa, / mint kísértet rémes árnya*”. Ja persze, hiszen ez oly meghitten ismerős, ez tulajdonképp a TENGERI-HÁNTÁS! És csak utólag jut eszünkbe, hogy a szemek fénye nemigen hasonlíthat árnyékhoz. S még valami. A beszédhelyzet fenntartása érdekében Gábor Miklós a károgás imitációját is kitalálta. A károgva ejtett refrénről majd a másik szavaltata kapcsán beszélek; most inkább arról, hogy ezúttal magát a narrátort is igyekszik hollóvá változtatni. Az utolsó előtti strófában károgva igyekszik elkergetni a Hollót, s ezzel egy hatásos, működő drámai szituációt teremt, amely a vers hiteles lezárását is lehetővé teszi. Ennek viszont ára van: az utolsó négy strófa megmarad a hallgató emlékezetében, az őket megelőző tizennégy viszont leszakad a befőzésről, és csöndben elfelejtődik.

Kállai Ferencnek könnyebb dolga van Lévy fordításával; Lévy súlyos formai engedményei (meg sem kísérli rekonstruálni a rím-szekvenciák rendszerét, a gondolatok és a felidézett képek ritmusát) a szavaltatban nem különösebben feltűnők, s a vitatható értelmezéseket is ki lehet gazdálkodni hangletétsből. Kállai minden különösebb nehézség nélkül anekdotát formál a költeményből; jóízű visszarévedéssel meséli az emlékezetes eseményt. Imitt-amott fölemeli a hangját, ám ez is az adomázó egyszeri ember gesztusává teszi; így aztán semmi gond, ha a Holló „*egy kis állat [!] vagy madár*”, meg ha „*Míg a holló lelkem búját / mosolygássá bűvölte át, / Én egy zsölyge-szék-re dőltem...*”. Hanem aztán lesz mennydörgés! A tizennegyedik strófában Kállai váratlanul átmegy Othellóba; nyilván elfelejtettek szólni neki, hogy ezúttal nem féltékenykedni kell, s nem ő gyilkolta meg Desdemonát. Érdemes rögtön utána meghallgatni Kállai másik szavaltát, amely Kosztolányi finomságokkal teletszólt, érzékeny, ideges fordítását szólatlatja meg: igen tanulságos látni (hallani), mennyivel gondosabban és elmélyültebben építkezik ugyanabban a versmondói szituációban ugyanaz a színművész, mihelyt megfelelő fogdózokat kínál neki a szöveg.

Kosztolányi átültetése mutatja leginkább, milyen lett volna a főtebb említett „magyar HOLLÓ”, ha megírta volna a soha meg nem született múlt századi magyar költő. Az ő vál-

tozata (s ezzel, úgy hiszem, nem sok újat mondok) leginkább egy nem teljesen kidolgozott Kosztolányi-versre emlékeztet. A vers logikája és lendülete persze nem, de a módszer, ahogy nem az információkat kényszeríti bele rím és ritmus (plusz retorikai alakzatok) Prokrusztész-ágyába, hanem megfordítva: a metrikai sémákat igyekszik helyi értékű poétikai leleménnyel kitölteni – nos, ez a versformát nem kis mértékben kosztolányiasítja, s a versbeszéd megformálásában talán ez imitálja legjobban Poe eredeti eljárását. Persze ennek is megvan az ára: Kosztolányi helyenként bántóan nem pontos. Ott bántóan, ahol emiatt baj lesz az arányokkal. Nem az a baj, hogy nincs meg a gileádi balzsam, hanem az, hogy ezzel Poe valami nagyot mond, Kosztolányi pedig mohárról beszél, ami semmi. Ellenben mégiscsak ő tudja leginkább felidézni azt a meglepetést, amelyet a Holló válasza okoz, a kérdés-válasz közti fonetikai feszültséget. (Kérdés: „*Nincs seabemre moha sem?*” Válasz: „*Szólt a Holló: »Sohasem«*”). Ha tehát az elvont nemléteben lebegő nagyszabású költői ötletet a magyar nyelv (reálisan létező) morfémaiból akarta volna valaki felépíteni, az építmény poétikai elemei kicsinyesebbek és laposabbak lettek volna, továbbá szegényesebbek és véletlenszerűbben kapcsolódtak volna egymáshoz annál, ahogy az Poe költeményének létező eredeti szövegében megfigyelhető – ám az invenció frissessége felidézhető magyar nyelven is. Erre Kosztolányi változata a bizonyíték.

Kállainak ezúttal nem kell adomáznia, most inkább elgondolkodik, s ez az elgondolkodás az önmagával való szembesülés felé vezet. Kosztolányi nyelvi faragványai, a „*régi, bűvös fóliáns*”, a „*bojttal-rojttal elmotoztam*” és a többi hasonló: megannyi kapaszkodóvá válik Kállai számára az alászálláshoz a szomorúság mélyebb regisztereibe. Sőt mintha éppen Kosztolányi vitatható (másfelől, a fenti okokból, védhető) megoldásait aknázná ki leginkább. A nyolcadik strófa eredeti szövegében éji tópartról, illetve az éj plutói tópartjáról van szó, rímhelyzetben; Kosztolányi egyszerűen csak pokolról beszél, rímhelyzetben pedig az „*édeselem*” szót ismétli meg, ami egyrészt kicsi és banális, másrészt távol áll Poe elképzeléseitől („*Tell me what thy lordly name is*” – mondja, ami nem éppen „*hogy ne-*

veztek, édesem?”), illetve a vers logikájától (az eredeti szöveg nem kérdezi, hogy „mond, mért jöttél, édesem?”), de Kállai éppen az ilyen megoldások alapján kezdi elmélyíteni a jelenet drámaiságát. Poe nem mondja, hogy „fölényesen”, de Kállainak kell ez a szó (amelyet Kosztolányi a rím kedvéért tett oda), mert a beszélő fölényének bukását játssza el a szavaltban. A lezáró strófákban ezúttal elmarad a kitörés: a rímek játékos-vidám leleménye lehetővé teszi Kállainak, hogy Kosztolányi kicsit-mondásaiban külsőleges eszközök nélkül vetessen észre intenzív érzelmeket.

Babits fordításából Gábor Miklós szavaltat a kancsal rímeket és az éles enjambe-ment-okat emeli ki, emiatt a strófák tagolása, a félsorok közötti akusztikai feszültség hátterébe szorul; ebben a változatban a vers jóval zaklatottabbnak érződik, mint Kosztolányi fordításának Kállai-féle interpretációja. Gábor Miklós, legalábbis kezdetben, a rémtörténet irányába viszi a verset; s a fenyegető, kísérteties elemek kiemelése egy darabig (mondjuk, a hetedik strófaig) csakugyan növeli a szavalt feszültségét. Ám ekkor eljutunk az első Holló-refrénig, a kiváló színművész elkárogja magát – és aggasztóan közel kerül ahhoz, hogy nevetségessé váljék.

Gábor Miklós nagyszerű színész és okos ember; nyilván alaposan végiggondolta, mit miért csinál. Mindkét szavaltában károg. A Szász Károly-féle változat elmondásakor vékony, ívelt károgással dolgozik (így leírva nem tudom pontosan érzékeltetni, hogy milyen; érdemes meghallgatni); a Babits-fordítás tolmácsolásához vastag, már-már brutális károgást alakít ki. A vékony, ívelt károgásban lehetetlen észre nem venni az imitatív szándékot; a Babits-fordításban elhelyezett vastag károgások inkább ráutaló jellegűek. Inkább kifejezni, mint megtestesíteni volnának hivatottak a Holló jelképezte hatalom cinikus könyörtelenségét (és ami vele jár, remények összeomlását, vigaszok szertefoszlását). Ez pedig ízig-vérig előadóművészi gondolat: az alaposan előkészített érzelmi hatást szétrombolni egy rövid, markáns hangeffektussal. A szavalt elejének rémtörténet-jellege ezt nemcsak lehetővé teszi, hanem kifejezetten meg is kívánja; s miután a kísértetiességből, a bizonytalan sejtelemből adódó energiák kimerültek, az érzelmek építménnyé szervezése, majd szétrombolása a feszültség mélyebb

és tartósabb forrása lehet. Vagy inkább lehetne. A rombolás ugyanis egy kicsit súlyosabb (a szó másik értelmében: súlytalanabb) a kelleténél; amit Gábor Miklós strófaról strófará felépít, végeredményben tényleg romokban hever, így viszont poén marad az affektálva kijuttat „Sohasem”. Annál is inkább fájalom ezt, mert Gábor Miklósnak vannak a leghatározottabb elképzelései a versbeli történésről és annak előadói megjelenítéséről; ő az, aki a leginkább át akarja törni a műfordítások nyelvi héjait, hogy eljusson ahhoz a folyamat-hoz, ami az eredeti szövegben valósul (illetve valószínűsíthető) meg. Gondolhatunk a károgó „Sohasem”-ről, amit akarunk, de azért a versen belüli hollóvá változás mégiscsak kisebb-fajta misztérium, egyszerűsége egy nagyobb-fajta színészi elgondolás. Ezt a misztériumot Gábor Miklós mindkét szavaltban megpróbálja létrehozni; Szász Károly szövegével pechje van, Babitséval nem annyira. Ezúttal nem esik szét két egyenlőten részre a szavalt, s a narrációba vegyülő károgó felhangok (amelyeket igazából csak ellenpontoznia kéne a refrén károgásának) nemcsak a madárszimbólum belsővé válását fejezik ki, hanem a lélek fokozatosan lelepleződő patológiáját is.

Latinovits, aki Tóth Árpád fordítását szavaltja el, lényegében a költő beszédhelyzetét reprodukálja: elszavaltja, majd hogyan nem elmeséli a versbeli történetet, nem pedig eljátszani próbálja. Ha visszagondolunk, A VÉN CIGÁNY-t is azért formálhatta drámává, mert a kései Vörösmarty beszédhelyzete drámai. A HOLLÓ írása közben Poe-é nem az vagy legalábbis nem úgy az. A versbeli történet ezúttal nem anekdota vagy misztérium, hanem poétikai folyamat: a versben megjelenített tárgy nyelvi anyagának létrejötte s ezzel párhuzamosan a megszólaló Latinovits Zoltán átváltozása költővé. Nem Edgar Allan Poe-vá, nem is Tóth Árpáddá, hanem azzá a mindenkori költővé, aki a versmondás tízpercnyi időtartama alatt elválasztja személyiségétől a fülünk hallatára készülő költeményt. Latinovitsnak nem elképzelései vannak a versbeli történésről, hanem megtörténik vele a vers. Egyszerűen csak elmondja. Szavaltának mesélői ritmusa van: feszes, de nem hajszolt, várakozásokat keltő, de nem meghökkentő. Ahol megemeli a hangját, az nem a jelenet „átélésére” utal, mivel a jelenet az, hogy ő beszél; vagy a beszéd szint váltását (például az

elbeszélő monológján belüli drámai monológot) szemlélteti, vagy a vers kompozíciós problémáit oldja meg ezáltal. Nála a „*Soha már*” a vers itt és mostjának ellenpontja, az a pont, ahonnet távolságot tud teremteni a beszédhelyzet közvetlenségétől, s amellyel azt is érzékeltetni tudja, hogy nemcsak fejből szaval; minthogy azonban költővé változik át, szavolata minél érzékletesebb, annál kevésbé oldódik fel a testiségben. Nézem Latinovits írásait, szavatelemzéseit, szavalatokhoz készített ábráit: Poe költeményéről nem találok semmit. Így is világos azonban, milyen fogalmakat emelt ki a versből és a kedélynek mely rétegeivel szötte össze őket ahhoz, hogy saját megélt életét tegye a költő beszédhelyzetévé: Tóth Árpád fordításának szívenütöttsége kellett neki („*Óh, az emlék hogy szíven ver*”), így tudta megadni ellenfelének az őt megillető méltóságot („*Zord Holló vagy, ő s nemes te*”), így tudja komolyan venni a „*bús eszmék*”-et (ezért nem válik itt a jelző nyelvi kacattá), így van vérre menő tétje annak, hogy az utolsó előtti strófa kétségbeesett felszólításaira (fontos a „*Torz lelked*”-ben a jelző hangsúlyozása – a gesztus önmagá felé irányul!) az ismert referén a válasz. Apróság, ám érdemes felfigyelni rá, hogy Kosztolányi fordításából átvesz egy karakteres szót. Nem azt mondja, hogy: „*Míg a lámpa rája omló fényén roppant árnya száll*”, hanem: „*Míg a lámpa rája omló sáuja roppant árnya száll*”. Talán véletlenül történt és maradt így, de akkor is megvan a jelentősége: Tóth Árpád határozói szerkezete egy kicsit megakasztja a szenvedélyes befejezést, s a magas hangrendű „*fényén*” villanásként rí ki a szövegváltozatból; Latinovits mondata az összeszoruló kéz mozdulatát idézi.

(Utólag értesültem róla, hogy a szövegváltoztatás nem Latinovitstól ered, hanem sajtóhiba következménye: ez a sor így jelent meg az Európa Kiadó Lyra Mundi sorozatának Poe-kötetében; Latinovits nyilván ezt használta, amikor a felvétel készült. A lényegen ez nem változtat. Lehet töprengeni rajta, hogyan alakítják az elírások a versek és a versfordítások recepciótörténetét.)

(Az elírások történetét viszont kiegészíti a félrehallások és félreolvasások története. A dolog úgy áll, hogy nem az hangzik a lemezről, amit hallani véltem, hanem ez: „*Míg a lámpa sáuja omló fényén roppant árnya száll*”. És persze a kötetben is így jelent meg. Az elem-

zés utolsó néhány mondata tehát nem állja meg a helyét; de talán így is érzékelteti azt a hatást, amelyet Latinovits szavalatának vége vált ki.)

*

A CD ismertetője, amely egyszersmind a borító funkcióját is betölti, egy háromrét hajtott papírlap, vagyis hat oldalból áll. Ennek egyike a címdoldal címfelirattal és grafikával. A felirat pontos, a grafika nem túl szép, de nem is túl csúnya, tehát rendben van. A hátsó oldalon az előadóművészek fényképe látható, ami szintén rendben van. Az azt megelőző, ötödik oldalon fontos tudnivalók szerepelnek: az egyes szavalatok hány perc hány másodpercig tartanak, mennyi az összidő, Poe költeményének melyik fordítását melyik színművész adja elő; továbbá megtudjuk, hogy Gábor Miklós és Kállai Ferenc Poe-szavatait Vámos László, Latinovitsét Siklós Olga jegyezte rendezőként. Ez is rendben van. A fennmaradó három oldalt Várady Szabolcs esszéje foglalja el, ami több, mint rendjén való, mivel kifejezetten ehhez a CD-hez készült: nemcsak a versmondás problémáiról tud röviden újat mondani, hanem a két költőről és a két költeményről is. Úgyhogy a hat oldalból három jónak, három pedig kitűnőnek mondható, s bennem nem is az kelt hiányérzetet, ami megvan, hanem az, ami nincs. Ha ugyanis háromrét helyett négyrét hajtott papír lenne az ismertető, akkor a hetedik és a nyolcadik oldalon jutott volna hely a dokumentációnak: megtudhatnánk egyet-mást a felvételek körülményeiről (ha más nem, a dátumot) és az előadók versmondói pályájáról is.

Márton László

TALÁLTAM EGY KÖNYVET

A FELLEG EGYIK FELE

Ötven éve hunyt el Markovits Rodion

Közelkép madártávlatú politikummal. A lét mint egzisztenciális élmény csak a mindentudókban, mindig gondolkodókban jelenik meg ilyen egyszerűen és egyszerre. Bölcs felszí-