

PIKLI NATÁLIA

„Mondhatta volna szebben, kis lovag”

Shakespeare és a kortárs magyar újrafordítások

„Ez szimplán hangzik... Így nincsen hatása!
Mondhatta volna szebben, kis lovag,
Más-más hangnemből... Így ni, hallja csak!”
(Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*)¹

Sokak számára ismerős és kedves emlék Ábrányi Emil fordításában a híres Cyrano-monológ, ahol a nagyorrú, ám költői tehetségben csöppet sem szűkölködő lovag kioktatja az öt gúnyolókat, és az egyszerű mondatot („Önnek az orra nagy”) húszféleképpen fogalmazza, fordítja át különböző nyelvi és irodalmi regiszterekbe, szellemes győzelmet aratva ellenfelei fölött. A monológ vége pedig tekinthető a fordítókat érő szinte állandó kritikának: „így ömlött volna szájából a szó, / ha volna önben szellem és tudás”.² A nyelvek, korok és kultúrák különbözőségéből adódóan nincs teljesen tökéletes fordítás, és a fordítónak állnia kell a kritikát, amelyet munkája kapcsán megfogalmaznak – remélhetőleg azért objektívebben, mint ahogy a Rostand-dráma *Cyranója* teszi. William Shakespeare eredeti angol művei kapcsán számos változattal találkozhat egy-egy szövegrészt tekintve a magyar olvasó, hiszen Shakespeare különleges helyet foglal el a magyar fordításirodalomban, több okra visszavezethetően. Ebben a tanulmányban azt vizsgálom meg, miért volt speciális régen és most is a magyar olvasóknak közvetíteni Shakespeare-t, milyen sajátos problémákat vetnek fel a drámaszövegek és a szonettek, mit jelent Shakespeare művei kapcsán az újrafordítás kényszere. Hogy ne csak elméleti szinten lássuk a problémákat, egy hosszabb esettanulmánnyal, Márton László 2009-es *Othello*-fordításával és ehhez kapcsolódóan más újrafordításokból vett konkrét, rövidebb példával szemléltetem a felmerülő kérdéseket, majd a *Szonettek* magyar verziójának tipikus kérdéseivel zárom a vizsgálódásom.

Kultusz, fordítás, kritika

Számunkra evidens, de a nemzetközi, angolszász szakirodalomban még mindig nem elégszer megjelenő vagy köztudott tény, hogy Közép-Kelet-Európában Shakespeare nem csupán egy a híres drámaírók közül, hanem szorosán összekapcsolódik

¹ Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, ford. ÁBRÁNYI Emil, Budapest, Európa, 1963, 38.

² *Uo.*, 40.

a nemzeti történelemmel és a kulturális emlékezettel.³ Kazinczy ugyan német átdolgozás alapján, prózában fordította le a *Hamletet* 1790-ben, de ezzel elindult az a 19. században felvirágzó magyar Shakespeare-kultusz, amely a magyar nemzeti identitás részévé tette a Shakespeare-fordítást, kezdve a Petőfi–Arany–Vörösmarty triász átköltéseivel, megkoronázva a teljes magyar Shakespeare-drámasorozattal, amely a Kisfaludy Társaság szakmai felügyelete alatt, a Tomori Anasztáz által megteremtett anyagi háttér révén 1878-ra fejeződött be. Petőfi 1847 végén maga készített egy listát, melyen kiosztotta hármójuknak a 36 Shakespeare-drámát fordításra,⁴ de sajnos a történelmi események meggátolták ennek a tervnek a véghezvitelét: Petőfi csak a *Coriolanust* és a *Rómeó és Júlia* első pár lapját tudta lefordítani, mielőtt elsodorták az 1848-as események; Vörösmarty az 1839-es *Julius Caesar* fordítása mellé már csak a mágikusan erős, *A vén cigánnyal* és az *Előszóval* szoros érzelmi-hangulati kapcsolatot mutató *Lear királyt* tudta odatenni halála előtt (pár lapnyi *Rómeó és Júlia* mellett). Arany János maradt, aki tovább vitte a stafétát a Kisfaludy Társaság égisze alatt 1864-től 1878-ig. Majd a Nyugat több nemzedéke tartotta hazafias és költői kötelességének, hogy Shakespeare-t fordítson (Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Vas István, Radnóti Miklós, Rónay György, Weöres Sándor). Ennek az egybefonódó fordítás- és kultusztörténetnek az eredetét és természetét térképezte fel Dávidházi Péter monográfiája, az „*Isten másodszüllöttje*”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza és több azóta megjelent tudós írás.⁵ A kultusz és a fordításkanon megmerevedését jól jelzi, hogy 1972-ben Mészöly Dezső arról panaszkodik, „halottgyalázónak” nevezik, mert Babits után újrarendítette *A vihart*.⁶ De még ennél is nagyobb skandalumnak, „sírnyalázó merényletnek” számított más klasszikus-kanonikus fordítások hegemoniájának megtörése a színházban. 1983-ban, amikor Arany *Szentivánéji álom*-fordítását Eörsi István átigazításában használták fel a Pesti Színházban, egy évig tartó vitafolyam indult el, amelyben részt vettek a korszak kulturális megmondóemberei Vargha Balázstól Koltai Tamáson át Somlyó Györgyig és másokig, cikkek és válaszok követték egymást az Írószövetség műfordítási osztályán csakúgy, mint a legfontosabb irodalmi és színházi folyóiratokban (*Élet és Irodalom*, *Színház*, *Kortárs*).⁷

³ Erről legfrissebben lásd: *Theatralia: Journal of Theatre Studies, Special Issue (Shakespeare in Central Europe after 1989: Common Heritage and Cultural Identity)* 2021; *Multicultural Shakespeare*, Vol. 28., 2003. Ez utóbbi szintén Kelet-Közép-Európa fókuszú tanulmányokat közöl.

⁴ PETŐFI Sándor *vegyes művei*, szerk. NYILASSY Vilma, KISS József, Budapest, Akadémiai, 1956, V, 179–180, 259.

⁵ Fontos forrásgyűjtemény a magyar Shakespeare-kultuszhoz a *Magyar Shakespeare-tükör: Esszék, tanulmányok, kritikák*, szerk. MALLER Sándor, RUTTKAY Kálmán, Budapest, Gondolat, 1984. A magyar Shakespeare-kultusz tudományos feldolgozásaként máig a legfontosabb monográfia DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszüllöttje*”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Budapest, Gondolat, 1989. Frissebb szakirodalomként lásd „*Eszedbe jussak*”: *Tanulmányok Arany János Hamlet-fordításáról*, szerk. PARAIZS Júlia, Budapest, Reciti, 2015; valamint a készülő Arany János- és Kosztolányi Dezső-kritikai kiadások ide vonatkozó köteteit.

⁶ Idézi DÁVIDHÁZI, 323.

⁷ Lásd *uo.*, 291–295. A „sírnyalázó merénylet” Koltai Tamás cikkéből származik, de magát a gondolatot Vargha Balázs vitaindító írása vetette fel.

A rendszerváltás után a Dávidházi Péter által a „kultusz szekularizálódásnak” nevezett folyamat felgyorsult és kiteljesedett. Az 1990-es évektől egyre nagyobb számban jelentek meg újrafordítások, először a színpadokon, majd a könyvnyomtatásban, amelyek azonban első megjelenésükkor sokszor még így is némileg botránykőnek számítottak. Bár érdemes megjegyezni, hogy nem minden esetben történt így. Nádasdy Ádám *Szentivánéji álom*-fordítását az 1994-es Katona József Színház-beli előadás után komoly szakmai vita követte, sokan felrötták a fordítónak, hogy „merte” teljesen lecserélni a kanonikus Arany-fordítást. Ez különösen annak fényében érdekes, hogy egy évvel korábban ugyanabban a színházban a *Julius Caesar* színrevitelénél – amely Illés László emigrációban készített fordítását használta (Vörösmartyé helyett) – nem volt ekkora felzúdulás.⁸ Azaz az újrafordításoknak a megelőző fordítások kanonikuságának különböző fokozataival kell megküzdeniük, és ez nem feltétlenül a fordító személyétől, vagy az ő kánonban elfoglalt helyétől függ: míg az Arany-*Hamlet* és az Arany-*Szentivánéji álom* egyértelműen a kanonicitás legmagasabb fokán áll, Petőfi *Coriolanus*-át⁹ vagy Vörösmarty fordításait már nem övezi ilyen erős, többkörös védelem. Az Arany-féle Shakespeare-fordítások esetében viszont egyfajta kettős kultuszterő – két irodalmi kultusz egymást erősítő összeadódása – működik (ami például Arany Arisztophanész-fordításainál nem áll fenn).

Itt érkezünk el a Shakespeare-fordítás másik különlegességéhez: a magyar kulturális emlékezet egyszerre tekinti a drámákat színpadra szánt előadásszövegeknek és költői erejű, otthoni olvasmányként is élvezhető „nagyverseknek”, azaz könyvdráma-nak. Ezért az ideális Shakespeare-drámafordítások kettős szorításban születnek meg: a fordító egyrészt a „színpadnak ír”, azaz arra koncentrál, hogy a színészeknek jól mondható és a közönségnek könnyen, azonnal érthető mai szöveget adjon, másrészt a drámát úgy tekinti, mint olvasásra szánt irodalmi szöveget, ahol a tartalmi pontosság és a metaforika, a motívumok kidomborítása egyaránt fontos.¹⁰ Ha egy újrafordító ez utóbbit tartja elsődleges céljának, akár a formai megfontolásokat is félredobva, akkor jutunk el például Füst Milán *Lear király*-fordításához, amely igencsak bőbeszédű, és egyáltalán nem fél attól, hogy sok plusz sort toldjon be, szinte prózásítva a drámát.¹¹ Viszont a színházak ezt a fordítást egyáltalán nem szeretik (nem is nagyon ismerik), így nem is használják.

⁸ Lásd például *Fordítani nem kell félnek jó lesz. 'Jól bögtél, Oroszlán': Beszélgetés Nádasdy Ádám Szentivánéji álom-fordításáról*, Színház 1995/1, 2–8. A Katona József Színház Shakespeare-előadásairól a rendszerváltás után lásd Natália PIKLI, *Institutional Heritage and 'That Shakespearean Hazard' 1989-2019: The Case of Katona József Theatre and SZFE's Ódry Theatre*, *Theatralia: Journal of Theatre Studies*, Special Issue (*Shakespeare in Central Europe after 1989: Common Heritage and Cultural Identity*) 2021, 65–82.

⁹ A Petőfi-fordításról, Illyés átigazításairól lásd PARAIZS Júlia, *Shakespeare-t fordító Petőfi: Petőfi Sándor Coriolanus fordításának irodalomtörténeti és műfordítás-kritikai problémái*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2008. <https://doktori.btk.elte.hu/lit/paraizsjulia/diss.pdf> (Letöltés ideje: 2024. március 31. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes.)

¹⁰ Lásd erről GÉHER István, *A Szentivánéji álom új fordításai*, Színház, 1995/1, 8–9.

¹¹ William SHAKESPEARE, *Lear király*, ford. FÜST Milán, Budapest, Európa, 1957.

Nagyon nagy előnyünk az angol anyanyelvű olvasókkal és színházlátogatókkal szemben, hogy számunkra a Shakespeare-szöveg nem egy több mint négyszáz éves nyelvallapotot tükröz. Ha színpadon vagy könyvben ilyen hosszan a Károli-biblia vagy Balassi Bálint nyelvén kéne befogadnunk gondolatokat, bizony bajban lennénk. Számunkra, nem anyanyelvi angol közönségnek mindig tud mai lenni a Shakespeare-szöveg, de legalábbis maibb, mint az angoloknak. Nádasdy Ádám is megfogalmazta azt a színházi körökben jól ismert gondolatot, hogy a színpadra szánt szövegeket pár évtizedenként újra kell fordítani, hogy a színház „itt és most” jellege érvényesülni tudjon.¹² Természetesen ezt a gondolatot érdemes árnyalni, hiszen a színház sokféle szöveget használ sokféle koncepcióban, és néha épp az a fontos, hogy egy régebbi fordítás hogyan tud kapcsolódni egy mai előadáshoz. A Maladype Színház *III. Richardja* 2016-ban Zsótér Sándor rendezésében lakásszínházként adta elő a darabot, egy Mikszáth téri lakás nappalijában, és ehhez Szigligeti Edének a Kisfaludy Társaság-sorozatában megjelent 19. századi fordítását használta.¹³ A színház néha kísérletezik különböző fordítások keverésével is: a székesfehérvári *Lear király* Bagó Bertalan rendezésében 2013-ban az idősebb karakterek megszólalásaihoz a Vörösmarty-, a fiatalabbakéhoz a friss Nádasdy-fordítást használta fel, hogy így jelezze a generációk közti szakadékat.

Színpad és könyv kapcsán is felmerül az a közös probléma, hogy mennyire lehet vagy akar tartalom- és regiszterhű lenni a Shakespeare-fordítás. Az újrafordítások szerencsére egyre inkább a pontosság felé tendálnak, sőt, már egyre gyakrabban meg- esik, hogy a fordítók Shakespeare-kutatót is felkérnek szakmai lektorálásra, így a legfrissebb kutatási eredmények is be tudnak kerülni a fordításba. Ezért különösen értékesek Nádasdy Ádám újrafordításai, aki egyrészt angol nyelvészként pontosan érti a Shakespeare-korabeli nyelvhasználatot, emellett költőként a verstani finomságokra is érzékeny, és nem rest fordításait Shakespeare-kutatókkal teszteltetni a véglegesítés előtt. Ennek hasznát látjuk majd például a *Szonettek* legújabb fordítása kapcsán is, a tanulmány záró részében. Mindemellett a pontosság, mint elv sok kérdést felvet. Nem könnyű dönteni, mit tegyen a fordító a kora újkori angol kultúrára történő utalásokkal: a többféle szövegváltozatban létező Shakespeare-drámák kapcsán egyszerűen elfogadja-e a legutóbbi angol kritikai kiadás kollációját, vagy saját döntéseket hoz vitatott szöveghelyekre vonatkozóan (mint ahogy Arany is tette a *Hamlet*-ben¹⁴). Nagyon nehéz még így is dönteni arról, mennyi „fér bele” a fordításba a tudásanyagból, hiszen a színpadon a mondhatóság és az azonnali érthetőség követelménye, könyvkiadásnál pedig a helyszűke és kiadói-szerkesztői döntés határozza meg, mennyi lábjegyzet vagy más magyarázat kísérheti a fordítást – azaz a fordító mennyire tudja magát

¹² NÁDASDY Ádám, *Shakespeare: miért újra és újra?* = N. Á., *A csökkenő költőiség. Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról*, Budapest, Magvető, 2021, 9–14.

¹³ Az előadás színlapja: <https://www.maladype.hu/hu/eloadasok/repertoar/iii-richard.html>

¹⁴ PIKLI Natália, „Váz király”, „kapca-, rongykirály” vagy „bolondkirály”? : Arany János Hamlet-fordításának karneváli rétege = „Eszedbe jussak”, 105–140.

megnyugtatni, hogy bár a fordítói megoldásban valamit nem pontosan, vagy nem úgy rakott bele, ahogy kellett volna a precizitás elve szerint, de legalább tájékoztatja az olvasót az eredeti szöveg pontos tartalmáról. (Ezen magyarázatok egyébként inspirálhatnak későbbi újrafordításokat is, így nem tekinthetők haszontalannak.) Külön eset, ha kimondottan színházi szöveget kér egy rendező egy fordítótól, és egy erőteljes rendezői koncepciónak megfelelően készül az újrafordítás, s ráadásul még a fordítónak is határozott olvasata van a drámáról, ami el tudja torzítani a mondanivalót. Ez legtöbbször nem kedvez a pontosságnak, és gyakran váratlan és szükségtelen regiszterváltásokat okoz. Ilyen egyértelműen tendenciózus fordításra szolgál példaként Márton László *Othello*-fordítása, melyet részletesen elemzek.

De még ha nincs is erős rendezői ráhatás a fordítóra, ő – nagyrészt öntudatlanul – akkor sem tud kibújni a bőréből, és saját értelmezése átszínezi a készülő szöveget. Így lett például Polonius alakja kevésbé ellenszenves Nádasdy Ádám *Hamlet*-fordításában: ő maga mondta egy beszélgetésen, hogy mivel elsősorban egyedülálló apaként látta a dán udvar kémfőnökét és udvari tanácsosát, öntudatlanul enyhítette Polonius bőbeszédű klisépuffogatásait. Ehhez még az is hozzájárulhatott, hogy az Örkény Színház előadásában¹⁵ egy közkedvelt, jovialis alkatú színész, Csujka Imre játszotta Polonius, így a közönség tényleg nem tudta igazán meggyűlölni őt, annak ellenére, hogy még saját lányának Hamlet iránti érzelmeit is kihasználta. Ahogy Ádám Anikó megfogalmazta egy frissen megjelent fordításelméleti kötetben:

A műfordító, akit elsősorban elmélyült olvasónak tekintek, másodsorban pedig értelmező elemzőnek, tehát nem csupán az intellektusát működteti a műfordítás kihívásaival szemben, nem csupán az értelmével, hanem emocionálisan, lelkileg is reagál a fordítandó szöveg olvasása közben, ami, ha nem is mérhető, de kimutatható a munkája eredményeként megalkotott célszövegben.¹⁶

Szerencsés esetben ez csak apróbb hangsúlyeltolódásokat jelent az elkészült (újra)fordításban, kevésbé szerencsés esetben a tartalmi-hangulati pontosság rovására megy, mint azt majd látjuk az *Othellónál*. Másik oldalról a fordító egyéni olvasata hozhat új meglátásokat még egy jól ismert művel kapcsolatban is,¹⁷ de ez csak abban az esetben hasznos, ha a fordító alaposan érti a több mint négyszáz éves szöveg nüanszait.

¹⁵ *Hamlet*, rendezte BAGOSSY László, 2014–2019.

¹⁶ ÁDÁM Anikó, *Műfordítás és háttértextus = Varietas delectat*, szerk. SOHÁR Anikó, Budapest, Akadémiai, 2024. https://mersz.hu/hivatkozas/m1143vd_8_p2/#m1143vd_8_p2

¹⁷ Lásd Alessandro SERPIERI, *Translating Shakespeare: A Brief Survey of Some Problematic Areas = Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, eds. Rui Carvalho HOMEM, Ton HOENSELAARS, Amsterdam – New York – Rodopi, 2004, 27–49. Idézi, és szintén újrafordítási problémákra hívja fel a figyelmet Valentina ROSSI, „*Ink and Paper*”: *A Study on the English Editions and Italian Translations of Shakespeare's Antony and Cleopatra* = *Varietas delectat*. https://mersz.hu/hivatkozas/m1143vd_56/#m1143vd_56

Ehhez szüksége van alapos előtanulmányokra, de leginkább gyakorló Shakespeare-kutatókra. Gyakori probléma az is, hogy a többretegű Shakespeare-szöveg magyar verziójának megszületésekor nem mindig lehet az összes réteget belefordítani, és így a fordítói döntés más-más megvilágításba helyezhet már kanonikussá vált szöveg-hely-értelmezéseket is – erre majd a *Szonettek* kapcsán látunk példát.

Összefoglalva az eddigieket: a célközönség és a fordítás funkciója (színház vagy könyv) és a fordító saját preferenciái, tudása (ezt nevezi Ádám Anikó „háttértex-tus”-nak) mindig átszínezik a Shakespeare-fordításokat, az újrafordítások pedig nem menekülhetnek egy extra súlytól sem: az őket megelőző fordítások megoldásaitól és kanonikus vagy népszerű voltától. Külön problémát jelentenek azon sorok, melyek egy bizonyos fordításban szállóigévé váltak: ez nemcsak a színpadra érvényes, de még Szabó Lőrinc *Szonettek*-fordítására is. Mit tegyenek ezen szöveghelyekkel az újrafordítások? Itt is több lehetőség áll az újrafordító rendelkezésére, és egyéni döntésre van szükség – vagy „némán” átveszi a jól sikerült megoldást, mint Arany János Vajda Péter korábbi fordításából a „Lenni vagy nem lenni, ez itt a kérdés” sort, vagy megpróbálkozik újítással. A címek különösen nehéz esetek, hiszen könnyen „szállóságúlnak”. Nádasdy Ádám például a *The Taming of the Shrew* kapcsán javasolt egy új címet, amikor először jelent meg újrafordítása a Színház folyóirat drámamellékleteként 2000 decemberében, így: *A makrancos hölgy avagy A hárpia megzabolázása*. Ez utóbbi cím-változat jelentésében és hatásában közelebb áll az eredeti angolhoz, hiszen a *taming* mint ‘szelídítés’ egyaránt vonatkozott lovakra és nőkre is a korban, és közelebb állt a sokjelentésű, negatív töltetű szóhoz, a *shrewhoz* (korabeli jelentései: ‘cickány; rossz természetű férfi vagy nő; makrancos, lázadó nő; házisárkány, szidalmazó feleség’).¹⁸ Ennek ellenére mind a színház, mind később a könyvkiadó ragaszkodott a bevett címhez, *A makrancos hölgyhöz*. Ahogy Ádám Anikó írja: „Egy másfajta háttértex-tus kapcsolható a címek fordításának problémájához, amelyet kompenzációnak is nevezhetnénk. Bizonyos magyarul kanonizált irodalmi művek címe bevésődött a magyar kollektív emlékezetbe, és fantomként kísérti a fordítót és az olvasót egyaránt.”¹⁹ E szellemhatás alól nehezen tudnak kibújni a Shakespeare-újrafordítók.

Formai, verselési szempontból Shakespeare nem különleges eset, hiszen a drámákat vagy prózában írta, vagy az úgynevezett *blank verse* formát használta, a többnyire rímtelen (néha rímes) ötös és hatodfeles jambust, amely a *Szonettek* metruma is. A magyarra fordítónak meg kell ugyan küzdenie a szokásosan rövid angol szavak és a hosszú magyar szavak (*love* és ‘szerelem’) problémájával, de e versforma mára megszokott, gyakori és könnyen megoldható forma magyarul. Bár a jambikus lejtésű angollal szemben elsősorban trochaikus a magyar mondat ritmusa a szavak első szótagjára eső hangsúly miatt, de már a Nyugatos költők (és Pilinszkyvel az élen az Újholdasok is) olyannyira

¹⁸ E témáról lásd PIKLI Natália, *Feleselő szavak és asszonyok: a shrew az angol és magyar kulturális emlékezetben = Idegen költők - Örök barátaink: Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*, szerk. GÁRDOS Bálint, PÉTER Ágnes, RUTTKAY Veronika, TIMÁR Andrea, VINCE Máté, Budapest, L'Harmattan, 2010, 11–28.

¹⁹ ÁDÁM.

sikerrel honosították meg a magyar eredeti verselésben is ezt a formát, hogy mára fel sem tűnik idegensége. Pilinszky *Négysorosában* a „plakátmagányban ázó éjjelek” kiválóan megfelel a shakespeare-i *blank verse* sornak is, és természetesen a 19. század óta formahűen fordított,²⁰ a színpadon hallott, az iskolákban olvasott Shakespeare-fordítások is hozzájárultak ahhoz, hogy egyáltalán nem tűnik idegennek ez a versritmus. A következőkben ezen említett problémákat járom körül több újrafordítás kapcsán, először a drámák, majd a *Szonettek* újrafordítására koncentrálni.

Othello: *Velence négere* vagy *mór hadvezér*?

A következőkben Márton László 2009-es *Othelloját* elemezve mutatom be a Shakespeare-drámák újrafordításainak legjellemzőbb problémáit, kiemelve azt, hogy bár erősen kritikus lesz az elemzés, meggyőződésem, hogy a hibákból, tévesztésekből sokat tanulhatunk mind a jövőre nézve, mind általában az újrafordításokkal kapcsolatban. Bár Márton László műfordításai elsősorban német nyelvből készültek, többször foglalkozott Shakespeare-drámákkal is: 1989-ben és 1994-ben *A windsori víg nők*ből és *A makrancos hölgy*ből készített előadásszövegeket Révész Ágotával és Rozsnyik Lászlóval, 2022-ben a Magács László és Meister Natália Nóra által rendezett *Shakespeare/37* sorozatban az *Athéni Timont* írta át – sok saját drámája is van, azaz sem Shakespeare, sem a színház világa, sem a dramaturgia nem idegen tőle. Ennek ellenére az *Othello*-újrafordítása nem tartozik a legsikerültebbek közé: bár van sok szép szöveghely, ezeket sajnos elhomályosítja a jóval több erősen kérdéses megoldás, így az újrafordítás egésze nem tekinthető sikeresnek.

2009 decemberében a Színház folyóirat drámamellékleteként jelent meg az *Othello, Velence négere* címmel Márton fordítása,²¹ amely a Vígszínház felkérésére született, és 2009 októberében került színre, majd az előadást Eszenyi Enikő rendezésében 2011-ig játszották. A szöveget azóta újra felhasználta 2018-ban a győri RÉV Színház és a KB35 Inárcs Társulat közös produkciója, majd 2020-ban a Katona József Színházban debütált Székely Kriszta rendezésében (2024-ben még műsoron volt), emellett a Harlekin Bábszínház beavató előadása 2021-ben használta ezt a szöveget, illetve 2022-ben a szabadkai magyar társulat Szerbiában, Puskás Zoltán rendezésében. Egyszóval a kortárs magyar nyelvű színház egyértelműen igényt tart arra, hogy ne Kardos László 1948-as (bár jóval pontosabb) fordításával dolgozzon, miközben a könyvpiacra és az oktatásban még mindig ez a régebbi verzió van forgalomban.

Már címválasztásával nagyon radikális Márton újrafordítása, amikor a „*Velence mórját*” (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*) „*Velence négere*”-re cseréli.

²⁰ Döbrentei Gábor, aki elsőként fordított angol eredetiből Shakespeare-t, már 1821-ben jambusban fordítja a „Lenni vagy nem lenni” monológot, lásd *Magyar Shakespeare-tükör*, 29.

²¹ A szöveg forrása: William SHAKESPEARE, *Othello, Velence négere*, ford. MÁRTON László, Színház, 2009/12, Drámamelléklet, 1–24. https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2009_12_drama.pdf

A „néger” szó több szempontból pontatlan és más irányokba vezet: egyrészt Shakespeare korában leginkább a *Moor* vagy az *Ethiope* szavakat használták, a *Negro* szó nagyon frissnek számított. Az *Oxford English Dictionary* (OED) etimológiai szótár 1555-öt jelzi a szó első előfordulásának, spanyol vagy portugál jövevényszóként, és a felsorolt kilenc 1623 előtti példából is jól látszik, hogy egyszerűen szinonimaként használták az *Ethiope* és a *Moor* szavakra, semmilyen egyértelműen negatív konnotáció nem kapcsolódott hozzá.²² Így nevezi Mark Twain is Huckleberry Finn legjobb barátját, akkor még minden negatívum nélkül. Ahogy az OED is kiemeli, míg a 17–19. században a *Negro* vált a leggyakoribb szinonimává, a 20. század közepétől a szó már politikailag inkorrektnek számított, és elindult tabusítása, az ezredfordulóra pedig egyértelműen stigmatizált szó lett.²³ Egyszerűen, ha egy 2009-es magyar fordítás ezt a szót használja, egyértelműen negatív jelentéstartományba helyezi a főszereplőt, míg a „mór” neutrálisabb, és – megfelelően mind az angol, mind a magyar kulturális emlékezetnek – nemcsak negatív, hanem pozitív jelentéstartalmakkal is bír. Nemcsak a háromkirályok egyike mór vagy szerezsen, de Artúr király és a Kerekasztal lovagjai közt is találunk mór származásút, Sir Palomidest, és az I. Erzsébethez követségbe érkező mór diplomatáról fennmaradt festmény is nemes, tiszteletreméltó alakot örökített meg.²⁴ Persze ugyanúgy része a képnek az egyszerre csábító és taszító egzotikum, egyfajta „dzsungelláz”, a szexuálisan vonzó túlfűtöttség és a vad barbárság keveréke. Ez a sokértelműség, ambivalencia az, ami a címszereplő karakterét jellemzi a Shakespeare-drámában – amennyiben ebből csak a negatívumra asszociál a néző vagy olvasó a kezdetektől fogva, akkor csonkul, szegényedik a tartalom, valamint radikálisan megváltozik az eredeti szöveg intenciója. Márton ebben a szóválasztásban végig következetes: a ‘mór’ egyszer sem hangzik el, mindenhol a ‘néger’ szóval találkozunk,

²² 1555: „They are not accustomed to eate such meates as doo the Ethiopians or Negros.” R. Eden, *translation of Peter Martyr of Angleria, Decades of Newe Worlde*; 1594: „His brethren thus in fatal bed behearst, His father’s brother of too light beleefe, This Negro [*sc.* the Moor Muly Mahamet] puts to death by proud command.” G. Peele, *Battell of Alcazar*; 1611: „I wash a Negro, Loosing both paines and cost.” T. Middleton & T. Dekker, *Roaring Girle*.” *Oxford English Dictionary*, s.v. “Negro (n. & adj.),” <https://doi.org/10.1093/OED/2341880472>. Az eredeti (emlékmakönyvekben is gyakori) szólás a lehetetlen feladatra a ‘to wash an Ethiope white’ volt, ennek volt jóval ritkább verziója a ‘to wash a Negro white’.

²³ „The term *Negro* remained the standard designation throughout the 17th to 19th centuries, and was still used as a standard designation, preferred by prominent black American campaigners such as W. E. B. DuBois and Booker T. Washington, until the middle years of the 20th cent. With the rise of the Black Power movement in the 1960s, the designation *black* was reclaimed as an expression of racial pride and, since then, the term *Negro* (together with related terms such as *Negress*) has fallen from favour and is now typically regarded as out of date or even offensive in both British and American English.” *Oxford English Dictionary*, s.v. “Negro (n. & adj.)”

²⁴ Az 1600/1601-ből származó festmény ma a Birmingham University Shakespeare Institute birtokában van. A portré az I. Erzsébet udvarába tett 1600–1601-es látogatást örökíti meg, a portrén Muley Hamet király titkára és követe látható, Abd al-Wahid bin Masud bin Muhammad bin Anuri. <https://artuk.org/discover/artworks/abd-al-wid-bin-masud-bin-muammad-bin-anr-moroccan-ambassador-to-queen-elizabeth-i-34714>

akkor is, amikor az eredetiben csak névmás vagy ‘black’ szerepelne, ezzel a sulykolással irányítja az olvasói-nézői véleményalkotást.²⁵ Ebben egyértelműen eltér a korábbi fordításelőzményektől.

Ha a korábbi fordításokat nézzük, az *Othello* némileg egyszerűbb eset a létező és fellelhető magyar verziókat tekintve, kevesebb is készült belőle, mint például a *Rómeó és Júliából*, így mentes a magas kanonicitás és a kettős kultusz kötöttségeitől. Angol eredetiből először Vajda Péter fordította, ezt használta a Pesti Magyar Színház 1842-ben, az első kanonikus szöveg a Kisfaludy Társaság-sorozatában Szász Károlyé, ezt követte Kardos László újrafordítása 1948-ban, majd Mészöly Dezső is lefordította 1949-ben, Eörsi István pedig 1989-ben, végül Márton László 2009-ben (itt a nyomtatásban is megjelent fordításváltozatokat soroltam fel, a csak színpadi használatra készített és ki nem adott verziókat nem). Az angol eredeti szövegeket nézve is egyszerűbb a helyzet, mint a *Hamlet* vagy a *Rómeó és Júlia* esetében, amelyeknél két kvartó és egy fólióváltozat verseng egymással, azaz három különböző státuszú és állapotú (előadás)szövegből dolgoznak az angol kiadások,²⁶ amelyek egy-egy magyar fordítás alapjává válnak. Bár az *Othellót* valószínűleg 1604-ben játszották először, és aránylag népszerű dráma volt (több utalásunk is van erre a korból), az 1623-as gyűjteményes Első Fólió előtt csak 1622-ben adták ki olcsó negyedréti könyvecskéként, azaz kvartóként. Vannak különbségek a két szövegváltozat között, ezekre majd utalok is a fordítás adott helyein, de nem annyira jelentősek ezek a korabeli szövegvariáns-különbségek, mint például a *Hamlet* vagy a *Lear király* esetében. Azaz egyszerűbb a fordító dolga abban a tekintetben is, hogy milyen angol szöveg alapján dolgozik. Ami miatt mégsem igazán egyszerű, az a tragédia témája és stílusa.

Othello és *Desdemona* tragikus szerelme mára kulturális ikonnak tekinthető, azok is ismerik a történetet és a fő karaktereket, akik sosem olvasták a drámát. Ez a kanonizálódás sajnos gyakran elfeledi, hogy az eredeti színdarab milyen „botrányos”. Már az első fordítás színházi debütálása után felháborodott kritika jelent meg az Atheneumban 1842-ben:

Othellónak általam különben igen tisztelt fordítója, véleményem szerint, elhibázta a dolgot, hogy fordításában kitételeket engedett színpadon elmondani, melyek hívek lehetnek ugyan – ámbár a szavak válogatásában is igen

²⁵ Csak egy példa a sok közül: Rodrigo és Jago első, darabindító beszélgetésénél az angol „his Moorship’s ancient” és a rá válaszoló „his hangman”-jéből „a néger századosa” és a „néger hóhéra” lesz. *Othello: Velence négere*, 1.

²⁶ A Shakespeare korában kiadott nyomtatott drámaszövegek státuszáról és forrásairól rengeteg tanulmány született angolul és magyarul. Lásd KISÉRY András, *A színművek publikálása = Az angol irodalom története 2. A kora újkor*, szerk. Kiss Attila, Szőnyi György Endre, Budapest, Kijarat, 2020, 291–297; PIKLI Natália, *Shakespeare, a dramaturg és az előadászöveg mint közös alkotómunka = A dramaturg változó helye a 21. században*, szerk. CSEICSNER Otília, ORBÁN Eszter, TÖRÖK Tamara, Budapest, Színházi Dramaturgok Céhe, 2022, 146–159.

sok fekszik – de a magyar közönség elébe nem valóak, botrányosak. Óhajtjuk s igen kérjük a fordítót, hogy a „szajha, ringyó” stb. efféle jövő előadás-kor vagy kihagyassanak vagy mással cseréltessenek fel, mert ezek nálunk nem magasabb ihletű szomorújátékban, de aljasabb nemű bohózatban is elidegenítőek volnának. Nem kell elfelejteni, hogy ha Shakespeare, magyar lévén, ma írná Othellóját, szavak és kifejezésekre nézve kényesebb volna.²⁷

A névtelen színi- és fordításkritikus álláspontja egyrészt helyes és érthető: a színház az itt és most közönségének szól, ezért a fordításnak is ehhez kell igazodnia. Másrészt az eredeti szöveg ismeretének hiányában és a korabeli illendőség jegyében butaságot mond: Shakespeare *Othellójának* szövegében a „kurva” és szinonimái (Mártonnál: legtöbbször „kurva”, de előfordul párszor: „ringyó”, „ribanc”, „szajha”) az angol *whore* és szinonimái (*strumpet*, *hobby-horse*, *harlot*, *minx*) pontos megfelelői. Abban a drámában, amelynek lényege az, hogy a főszereplő, a mór származású, fekete bőrű, azaz láthatóan *idegen*, de Velence városa és vezetése által egyértelműen elismert, nemeslelkű katona és hadvezér, Velence hadseregének feje azt mondja a dráma kiemelt pontján, hogy „Villain, be sure thou prove my love a whore” (3.3.411.), azaz ‘gazember, légy biztos abban, úgy bizonyítsd, hogy a szerelmem egy kurva, ott nem lehet ezeket a szavakat kikerülni vagy elsimítgatni. A *prove*, *love*, *whore* szavak ráadásul az *honest* (becsületes, tisztességes) jelzővel együtt a dráma központi kérdésének motívumháló-ját rajzolják meg, gyakoriságuk és dramaturgiai használatuk kulcsfontosságú.²⁸

A tragédia egyszerre „véres bohózat” – ahogy a 17. század végi angol kritikus, Thomas Rymer nevezte²⁹ – és költői tragédia. A regiszterek közötti váltások, az adott drámai szituációnak megfelelő stíluselem megtalálása, a vulgáris és a lírai pontos, az eredetinek megfelelő balanszírozása alapvető feladat, és a szavaknak a közönségre gyakorolt hatására is nagyon figyelni kell a fordításban. Nem mindegy, hogy az olvasót-nézőt mikor és milyen szavakkal sokkoljuk. A dramaturgia és a motívumhálók miatt ebben a vonatkozásban Shakespeare-t kell követnie a fordítónak, vagy azt veszélyezteti, hogy eltéríti a jelenetet és a karaktert más irányba. Nem szerencsés, ha az újrafordító a saját új értelmezése vagy egyéb okok miatt radikálisan megtöri az eredeti stílusválasztást. Pedig már a legelső megszólalásuktól ez történik Márton László újrafordításában: Rodrigo első három sora még pontos és időtlenül, nem korhoz

²⁷ *Othello: Szomorújáték 5 felvonásban Shakespeare-től. Eredetiből fordította Vajda Péter*, Atheneum, 1842. november 22. Idézi a *Magyar Shakespeare-tükör*, 112–113.

²⁸ Számokban *whore*: 12; *strumpet*: 10; *hobby-horse*: 1; *minx*: 2; *honest*: 42; *honesty*: 11; míg *jealous* és származékai: 22. Az angol eredetihez használt szabad elérésű és tudományosan megbízható digitális szöveg: William SHAKESPEARE, *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, eds. Barbara E. MOWAT, Paul WERSTINE, Folger Shakespeare Library. Az idézetekhez a legfrissebb Arden-kiadást használok: William SHAKESPEARE, *Othello = Arden Third Series*, revised edition with a new introduction by Ayanna THOMPSON, eds. E. A. J. HONIGMANN, London, Bloomsbury, 2016.

²⁹ Rymer: „a Bloody Farce, without salt or savour”. Rymer 1693-as *Othello*-kritikáját elemzi és idézi THOMPSON, *Introduction = Othello (Arden Third Series)*, 54–56.

kötöten modern, de amikor Jago megszólal a negyedik sorban, nagyon erős felütéssel kezd mind karakterét, mind az újrafordítás alaphangját illetően.

RODRIGO Elhallgass! Nagyon rossz néven veszem,
 hogy te, Jago, ki pénztárcámmal úgy bánasz,
 mint sajátoddal, tudtad ezt a dolgot!

JAGO A kurva életbe! Végig se hallgatsz?
 Nem sejtettem, hogy történhet ilyesmi,
 de ha mégis, akkor leköphetsz.

RODRIGO Azt mondtad, hogy gyűlölöd azt az embert.

JAGO Lehányhatsz, ha nem gyűlölöm. (8)
 Három szenátor engem javasolt:
 engem léptessen elő ezredessé!
 Én tudom, mit érek, és esküszöm,
 hogy alkalmas vagyok rá. Na de ő
 presztízskérdést csinált belőle, (9)
 hogy kitérjen a javaslatuk elől:
 szakmai érveket, hadászati
 szempontokat hozott fel, s végül is
 a pártfogóimnak azt mondta: nem.

Jago első megszólalása egy káromkodás: ebben Shakespeare-t követi mindkét fordító. De míg Kardos László „A mindenségit”-je túl enyhe, Márton választása az eredeti „Sblood”-nál jóval durvább, vulgárisabb. A *Sblood* szlengesített használata volt a „By Christ’s blood”, azaz ‘Krisztus vééré’ káromkodásnak (ehhez hasonló a később használt *Zounds*, azaz ‘By Christ’s wounds’, ‘Krisztus sebeire’), és a korban annyira nem számított enyhének, hogy az Első Fólióból ki is vették, hiszen a fóliókiadás presztízse miatt sokszor enyhítettek az eredeti kvartókiadások vagy előadásszövegek durvább részein. Igazi katonakáromkodás volt ez: erőteljes, de nem kifejezetten vulgáris. Míg mára a ‘kurva’ szó fokozást is jelent, és hatását tekintve így meg is felelhetne az eredetinek, az a fordítói döntés, hogy Jago legelső szavai közt ott van az elsődleges jelentésében (‘prostituált’) később létfontosságúvá váló szó, erősen kérdéses, bár talán önmagában még nem jelentene problémát. Azzal együtt viszont, hogy utána Jago rögtön a „leköphetsz” és „lehányhatsz” igéket használja, már eltéríti a karaktert, még hozzá rögtön első belépésekor, a színházilag igen fontos *entrée* pillanatában. Shakespeare karaktere erőteljes érzelmeket fogalmaz meg beléptekor („abhor me”, „despise me”, azaz ‘viszolyogj tőlem’, ‘vess meg’), de ezt nem testnedvekkal köti össze. Márton újrafordításában Jagóról első benyomásunk az, hogy gusztustalan. Ez ellentmond az eredeti szöveg dramaturgiai céljának: Jago lázadó, dühös dikciója csak később válik majd vulgárisá, amikor Othello és Desdemona kapcsán a szexről beszél Brabantiónak. Akkor ugyan vulgárisan erős kifejezéseket használ, állatiasítja

szerelmüket,³⁰ de soha nem válik undorítóvá vagy taszítóvá úgy, mint ahogy például a *Troilus és Cressidá*ban Thersites. Jago tud mocskosszájú lenni, de első benyomásunk róla még nem egyértelműen negatív: amiket mond, azzal egyértelműen kijelöli helyét Othellóval szemben, de első benyomásként ez nem teszi karakterét rögtön ellenszenvessé. Jago később is durvábban káromkodik magyarul, mint angolul: „Erőt? Lófaszt”, mondja Rodrigónak, amikor az eredetiben az erényről volt szó („Virtue? A fig.” 1.3.320.), és a „fig” sem volt ennyire durva, bár tény, hogy Kardos László „szamárság”-ánál erőteljesebb felkiáltás volt.³¹ De az „ezt a kis pöcsöt már felingereltem” is erőteljesebb mint a „young squat” Jago szájából az 5. felvonás elején. Egyszóval, Mártonnál az újrafordítás a regiszterek eltérítése által eltéríti a karaktert is, leginkább Jago esetében.

Rögtön itt az elején felmerül egy tartalmi és egy verstani probléma. Katonákról van szó a darabban, Jago első panasza, hogy nem őt léptette elő a tisztí ranglétrán Othello, hanem Cassiót. A katonai tisztségek fordítása gondos döntést és következetességet igényel: már Shakespeare korában is kicsit bizonytalan volt, hogy a megnevezések pontosan mit fednek, mivel különböző harcászati hagyományok és seregtípusok léteztek együtt, egymás mellett. Az viszont mindenkinek egyértelmű volt, hogy az *ensign* (Jago) felett áll a *lieutenant* (Cassio), és felettük a *general* vagy *captain*. Othello hivatalos megnevezése az angolban *general*, azaz „hadvezér”, ezt használja rá mindenki, csak Jago hívja egyszer *captain*nek, ami Shakespeare korában általánosabb értelemben „vezére egy csapatnak” (például Puck így szólítja meg Oberont: „Captain of our fairy band”³²). Ez magyarul hagyományosan (például Kardosnál) „zászlós”, „hadnagy”, „tábornok”, „parancsnok”, míg Márton újrafordításban az *ensign* „százados”, a *lieutenant* „szárnysegéd” és „ezredes” (ez katonailag rendben van, egy ezredes ma is lehet tábornok szárnysegédje). Othellót pedig „tábornok”-nak nevezi, ahol az eredetiben *general* van, de időnként ott is, ahol csak „my lord”, azaz „uram” szerepel,³³ a *captain* pedig Jago sorában „főnök” lesz. De „főnök” lesz a „your general”-ból is Montano szájában később, vagy ugyancsak Jagónál, amikor Cassiót gyözködi: „Most a főnök felesége a főnök” („Our general’s wife is now the general”, 2.3. 334). Azaz

³⁰ Mártonnál ezek nagyjából pontosak: „egy ronda fekete kos / dugja a te fehér bárányodat” („an old black ram / Is tugging your white ewe” 1.1. 86–87.), bár a *tugging* inkább ‘meghág’, mint ‘dug’ az eredeti szóhasználat regiszterét tekintve; „leányodat egy barbár tenyészcsödör hágja meg” („you’ll have your daughter covered with a Barbary horse” 1.1. 109–110.), „lányod és a néger négykezű-néglábú állattá olvadt össze” („your daughter and the Moor are now making the beast with two backs” 1.1. 114–115, és *Othello*, *Velence négere*, 2.

³¹ Bár érdekes megjegyezni, hogy a *virtue-virtue* az eredetiben szándékos szóismétlése helyett az „erő”-t használja mindkét fordítás, csak más kifejezésben (Kardos: „nincs hozzá erőm”, Márton: „nem tudok magamon erőt venni”). A Kardos-idézetek forrása: William SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, Budapest, Európa, 1983.

³² William SHAKESPEARE, *A Midsummer Night’s Dream*. 3.2. 111. eds. Barbara E. MOWAT, Paul WERSTINE, Folger Shakespeare Library.

³³ Ráadásul ez egy fontos szöveghely: itt Desdemona beszél férjéről, így a „my lord” több értelemben is működik, míg a „tábornok” egy jelentésre szűkíti.

míg nagyjából megfelel egy ma is értelmezhető tisztí ranglétrának az újrafordítás, a szárnysegéd/ezredes egyneműsítésével elbizonytalanítja a katonai címekben járatlanabb nézőt-olvasót, a „főnök” pedig egyértelmű stílus- és karaktertörés, és egyáltalán nincs következetesen használva. Ráadásul amikor Jago szemtől szembe „lefőnöközi” Othellót, felettesének felettesét, a fordítás félrevezet minket a két szereplő viszonyát tekintve. Jago manipulációjának lényegi eleme épp az, hogy sosem bizalmaskodik Othelloval, önmagát mindig úgy állítja be, mint aki egyenességében (*honesty*) és Othello iránt érzett aggodalmában a szabadszájúságig szókimondó, vulgáris, de katonaként sosem tiszteletlen a feljebbvalójával. Ráadásul egy mai néző számára az „ezredes” és a „tábornok” már más asszociációkat kelt – az ilyen magas rangú tiszték nem az aktív harcoló katonai állományba tartoznak, inkább stratégiai szerepük van, nem harctéri, míg például Cassio (és Othello) karakterének fontos része az aktív katonalét.³⁴ Tanulásként elmondhatjuk, hogy ha az újrafordításban a mai közönség számára is közérthető katonai ranglétrát jelölünk meg, figyelni kell a mai asszociációkra és arra, hogy a megszólításokat konzekvensen használjuk.

Harmadszor, verstanilag is tanulságos összevetni Jago első hosszabb megszólalását az angol szöveggel, mert a Márton-úrafordításban ez gyakran felmerülő problémát jelez. Az *Othello* metrikailag elég egyenetlen dráma – a *Rómeó és Júliával* ellentétben például, ahol az ötös- és hatodfeles jambus minden nem prózai részben (pár ritka) kivételtől eltekintve szabályos. A ránk maradt *Othello*-szöveg ezzel szemben erőteljesen hullámzik: Jago első hosszabb monológjának 27 sorában (melynek csak az elejét idéztem) a szabályos 10 és 11 szótagos jambikus sorok mellett van két 12, négy 13 szótagos, és sortöréssel egy 5+7 és egy 4+9 szótagos is. Azaz sokszor egyenetlen a szöveg, gyakran nem szabályos a *blank verse*. Gyaníthatóan a nyomdába eljutott szöveg volt már eleve ilyen, talán belekevert prózát a színész, és ez a szövegváltozat maradt fenn, nem pedig az 1604-es shakespeare-i eredeti, de az is lehet, hogy Shakespeare ezt így gondolta eleve. Erre most nem térnék ki, hiszen nem tudhatjuk, és a spekuláció túl messzire vezetne: Shakespeare-szerkesztők hosszú sora vitatkozott az *Othello* metrumán, és igyekezett így vagy úgy „kiigazítani” a jambust. Márton szövege is hullámzik verstanilag, de szinte sosem ott, ahol az angol.³⁵ A fenti idézetben számokkal jelölt sorok épp ott rövidebbek, ahol az angol szabályos, és ez fordítva is megtörténik sok alkalommal az újrafordításban. A jambikus lejtés sokszor sérül Mártonnál, többször, mint amihez hozzá vagyunk szokva – pedig néha nem lenne nehéz jambikussá tenni az újrafordított sort. Nekem úgy tűnik, Márton az újrafordításban a verstani-ritmikai finomságokkal nemigen foglalkozott. Ez egy színpadi szövegnél kevésbé tűnik fel elsőre, bár a dikció ritmusa a színházban is egy adott hangulatot terem meg, és így a Márton-szöveg más irányba téríti el a színházi hatást az eredetihez vagy a korábbi, ritmikailag, verstanilag pontosabb Kardos-fordításhoz képest.

³⁴ A mai katonai szakkifejezések pontos értelmezésében szeretném megköszönni Harangi István segítségét.

³⁵ Lásd még például Brabantio monológját: *Othello, Velence négere*, 4.

Sajnos néha igazi tartalmi tévedésbe, azaz félrefordításba is belefut Márton László, amely dramaturgiai-színházi értelemben is megváltoztatja az eredeti szöveg intencióját. Még mindig az első jelenetnél maradunk: Jago Rodrigót utasítja, hogy lármázza fel a várost e botrányos és titkos házasság hírével – csak hogy a magyar változatban más a grammatikai tárgy, mint az angolban.

JAGO Hívd a lánynak az apját!
Kergesd a négert, üzd a négert!
Mérgesd meg örömét!
A nyílt utcán gyalázd!
Uszítsd rá a lány összes rokonát!

Bár ez az öt rövid és nem igazán jambikus lejtésű sor az eredetiben három és fél sornyi, nagyjából szabályos *blank verse* („Call up her father. / Rouse him, make after him, poison his delight, / Proclaim him in the streets, incense her kinsmen”, 1.1. 66–68.), de nem ez a legnagyobb gond vele. A „her father” és „her kinsmen” esetében még megegyezik a tárgy, azonban a hímnemű névmás (*him*) inkább vonatkozik az apára, Brabantióra, mint Othellóra (bár van némi vita erről, de ez a legelfogadottabb olvasat³⁶). Magyarul egyszerű lenne megtartani a kétértelműséget is („kergesd”, „üzd”), ám azzal, hogy Márton egyértelműen megnevezi a céltárgyat, ráadásul a már elemzett módon tudatos stigmatizációval, a színházi helyzetet befolyásolja. Ennél még komolyabb probléma, amikor a kultúrtörténeti háttér ismeretének hiányában tényszerű félrefordítással találkozunk. A megsebzett Othello felkiáltása („Ha női könnyből élne a világ, / minden cseppjéből krokodil születne”, 4.2., 18.) félreérti és félreérteti az eredetit: Shakespeare korában a krokodilkönnyeket hamisnak, színleltnek tartották, így utal rá Hamlet is. Ezt a színpadon nem lehet lábjegyzetelni, valahogy úgy kéne átadni, hogy a hamisság legyen a közös nevező. Mártonnál viszont érthetlenné válik az utalás, mert e közös jegy magyarul nem derül ki, így a néző csak felkapja a fejét: miért is születne vízi ragadozó a női könnyből? Hasonlóképpen félrevezető annak a dalnak az újrafordítása, amelyet a lerészegedő katonatársaság énekel. Az eredeti angol ivós nóta István királyról szól, aki a szabójával veszekszik a nadrágja ára miatt (2.3., 85–92.), azaz a lényege a büszkeség kigúnyolása, a karneváli felfordulás, a lent és fent helycseréje, ezt Kardos szövege pontosan átadja. Márton újrafordításában „János király” attól nagy király, hogy sört és bort sokat iszik, „minden kocsmát végigokád”, ezért „legjobb, ha mi is így teszünk”. Világos, hogy ivócímborák gajdolásáról van szó, de nem világos, Márton miért döntött a teljes átírás mellett, amelynek nagyon más a hatása.

Amikor stílusregiszterekről van szó, Márton újrafordítása ugyanúgy mutat jó és rossz megoldásokat, mint egyéb új verziók. Az egyik alapvető probléma, hogy akár egy

³⁶ Lásd az idézett kritikai Arden-kiadás e sorhoz fűzött magyarázatát: „*him..him...his* ie. Brabantio. Some editors think ‘the ’him’ throughout is Othello’ (Walker), because of F’s punctuation: yet F’s punctuation has little authority”. *Othello* (Arden Third Series), 124.

karakter egy megszólalásán belül is egymáshoz nagyon nem illő regiszterek keverednek – és nem abban a formában vagy szándékolt hatással, mint az eredeti Shakespeare-szövegben. Ezzel több újrafordítónk küzd. Varró Dániel színpadi *Lear király*-fordításában a fattyú Edmund nagymonológjában a „vörönty” szót használta, ami egyrészt ritka tájszó, másrészt teljesen ellene dolgozott a monológ elsődleges költői-dramaturgiai funkciójának. Hangalakjában és ismeretlenségében nevetésre készítette a nézőt egy olyan színházi pillanatban, amikor Edmuddal épp együtt tudna érezni a közönség, hiszen a törvénytelen gyermek sorsában rejlő tragikum rejlik szavaiban.³⁷ De a Nádasdy-fordításokban is előfordul ez, a *Rómeó és Júliában* például a kultúrtörténetileg is pontosan fordított és minden korban jól értelmezhető, azaz neutrális vagy transzparens módon fordított utalások mellett szerepel a nagyon modern kori „nem kötnének rá életbiztosítást” kifejezés.³⁸ Ezen szerencsétlen regiszterkeverés még inkább zavaró, ha egy megszólaláson belül történik, mint Mártonnál. Jago beszédében a „nincs hozzá fogható szakember” („Another of his fathom they have none / To lead their business”, 1.1. 150–151.), és a „bár őt úgy gyűlölöm, / mint a pokolbeli kínt” („Though I do hate him as I do hell pains”, 1.1. 152.) az egymást követő sorokban megütközteti, kizökkenti a nézőt vagy olvasót.

Végül a motívumháló átadásáról: mint említettük, az *honest* szó kulcsfontosságú a drámában. Tudatos iróniával dolgozott Shakespeare: legtöbbször Jagoval kapcsolatban használja mindenki, miközben ő sugalmazza, hogy Desdemona nem becsületes. Nyilván nem lehet a több mint ötven előfordulásakor mindig ugyanannak fordítani a szót, de érdemes lenne minél többször ismételni, hiszen ez tudatos sulykolás Shakespeare részéről. Ezzel szemben Márton szövege (Kardoséval ellentétben) itt is egyenetlen, használja ugyan a „becsületes”-t, de ennél sokkal többször fogalmaz máshogyan („tisztességes”, „rendes”, „jó ember”, „nemes lelkű”), így enyhítve a szóismétlésből eredő hatást. Amikor például Cassio elveszett jó híreről van szó, a neki csapdát állító, de a felszínen becsületes katona-barát Jago szavaiban visszhangzik az *honest*, amit a Márton-fordítás vagy enyhítve, vagy más szavakkal ad át („őszintén szólva”, „tisztá szívvel”, „jó tanács”, „tisztességes ügy”, „jó bolond”). Ennél is komolyabb probléma, ha egy kulcsfontosságú jelenetben történik mindez: az első nagy „lélekmérgező” jelenetben, amikor Jago először veti fel Cassio és Desdemona viszonyának lehetőségét (3.3., 102–318.), az *honest/honesty* szó tizenegyszer hangzik el. Ebből Márton a „becsület”-et csak ötször használja (kétszer nem ott, ahol az eredeti szöveg), az „őszinteség”, „tisztesség” szavakat egy-egy alkalommal, máshol máshogyan fogalmaz. Így is érthető marad a drámai irónia, csak sokat veszít hatásából. Shakespeare-kutatóként Nádasdy Ádámmal értek egyet, aki szerint a legfontosabb elvárás egy újrafordítással szemben a hasonló hatás keresése mind stílusban, mind színházi-dramaturgiai szempontból.

³⁷ William SHAKESPEARE, *Lear király*, ford. VARRÓ Dániel. Budapest, Nemzeti Színház, rendezte ALFÖLDI Róbert, 2009.

³⁸ „BENVOLIO: Ha én olyan kötözködős lennék, mint te, nem kötnének rám másfél óránál hosszabb életbiztosítást!” William SHAKESPEARE, *Rómeó és Júlia*, ford. NÁDASDY Ádám, Budapest, Magvető, 2018, 78.

Komikum és sötét vonások, a tartalomsűrítés problémája

Érdemes ezen jelzett problémákat összevetni a Nádasdy-újrarendelések sikeres megoldásaival. Nádasdy Ádám nemcsak verstanilag fordít pontosan (bár egyfajta „csökkenő költőiség” jegyében³⁹), hanem a tartalmi nehézségeket is igyekszik az egyenlő hatás elvét szem előtt tartva modernizálni. Ez a vicceknél különösen nehéz: erről sokat írt már Nádasdy is, hiszen a szóviccet szóviccel átadni és ugyanazt érteni két nyelv és négyszáz év által elválasztva szinte lehetetlen, valamint a komikum, azaz, hogy mit tekintünk viccesnek, illékony és relatív. Ezért nem is érdemes itt tartalmi pontosságra törekedni, és nagyon óvatosan kell megválasztani a komikus hatást kiváltó kifejezéseket. Mártonnál a Bohóc és a zenészek párbeszédében a harmadik felvonás elején a „fúvós hangszerrek, fújás, szopás, lópikula, kavár” szavak használatával próbálja az újrarendelés imitálni az eredeti szexuális és szkatologikus utalásait (fingás, szifilisz, pénisz, szexuális aktus). Olvasva a szöveg egyáltalán nem vicces. Ellenpéldaként érdemes idézni azt, ahogy Nádasdy bátrabban, és épp emiatt pontosabban közvetíti Mercutio vulgáris vicceit: „Ó, volna bár a hölgyed hasadéka / szétnyílt barack, te meg egy sárgarépa!” Az eredetiben: „O Romeo, that she were, O, that she were / An open-arse, thou a pop’rin pear!”, ahol az ‘open-arse’ nemcsak a naspolya szinonímája, hanem a női nemi szervé is, de már maga a szó (‘nyitott fenék’) és a körtefajta nevének kiejtése (‘pop-her-in’, azaz ‘tedd-be-neki’), olvasva és színpadon egyaránt hatásosan sűríti a szexuális-komikus elemeket.⁴⁰

Még egy megjegyzés drámafordításokhoz: nemcsak a fordító személyes színházeleménye, hanem a korabeli színházi gyakorlat és ízlés is nyomot hagy az újrarendeléseken. Mészöly Dezső *Sok hűhó semmiért* fordítása bár nem friss, de a színházak szívesen játsszák ma is, nem véletlenül. Első pillantásra remek fordítás: komikus ott és úgy, ahogy kell, a karakterek fő vonásait jól érzékeli és közvetíti, érti és érthetően át tudja adni a magyar közönségnek a kora újkori angol utalásokat, valamint hűen közvetíti a dráma ritmusát. Csakhogy, ha alaposabban megnézzük, többször „oprettesít”, azaz „kikönníti” az eredeti Shakespeare-dráma mélyén megbúvó sötétebb vonásokat. Ez tükröződik például a Baltazár által énekelt dalban, mely fontos ellentét abban a komédiában, amelynek fő kérdése a feltételezett női hűtlenség. A dal üzenete éppen az, hogy a férfi hűtlensége a bizonyos, ezért a nőknek ezen nem érdemes sóhajtozni: ehelyett csak engedjék el a férfiakat és legyenek boldogok, jajsza-vaikat váltsák táncszavakra („Sigh no more but let them go / and be you blithe and bonny / Converting all your sounds of woe / to hey nonny nonny”). Finom az eltérés, de hatásában lényeges a mézölyi „eltérítés”: „ne sírjatok”, mondja, „a férfi mind kalandor [...] csak gondtalan csatangol [...] a férfi úgyse lesz jobb”.⁴¹ Az angol szöveg

³⁹ Helyhiány miatt ezt a kérdést csak említem, nincs módomban itt kifejteni. Lásd NÁDASDY Ádám, *A csökkenő költőiség* = N. Á., *A csökkenő költőiség*, 40–46.

⁴⁰ William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet* 2.2. 40–41, eds. Barbara E. MOWAT, Paul WERSTINE, Folger Shakespeare Library; *Rómeó és Júlia*, 49.

⁴¹ „Kisasszonyok, ne sírjatok! / A férfi mind kalandor, / Fél lába itt, fél lába ott, / Csak gondtalan csatangol.” William SHAKESPEARE, *Sok hűhó semmiért*, ford. Mészöly Dezső, Budapest, Európa, 1986, 57.

erőteljesebben fogalmaz: „men were deceivers ever [...] to one thing constant never [...] the fraud of men was ever so”, azaz ‘a férfiak mindig is csalók voltak [...] egy dologhoz sem hűek/kitartóak [...] a férfiak hitszegése mindig is így volt.’⁴² Nagyon érdekes kérdés, hogy ez a dal vajon a patriarchális, nőellenes gondolkodást támasztja-e alá – hiszen, ha férfiszájból hangzik el, így is érthető. De ha csak a szöveget nézzük, vagy a híres Kenneth Branagh-féle 1993-as filmváltozatot, ahol a „protofeminista” Beatrice-től halljuk a történet legelején, már más akusztikájú a tanács. Az bizonyos, hogy mindkét esetben keményebb kritikával illeti a férfinemet, mint Mészöly magyar változatában.

Végül, már csak röviden, pár gondolat a *Szonettek* újrafordításairól. E 154 versnél igazából csak egyetlen eredeti szövegváltozatról van szó, az 1609-es kvartókiadásról (bár itt is gyanítható időnként némi szövegromlás), és nem kell színpadi, dramaturgiai aspektusokat figyelembe venni, csak a szonettforma előírásait. Azaz a fő nehézség az, hogyan lehet egy nagyon bonyolult tartalmat beszorítani 14 sorba, a tíz vagy tizenegy szótag, a jambusok és a rímek szentháromságába. A szonettek legnagyobb része ugyanis igen bonyolult tartalmilag: egyszerre erotikusan izgató és pimaszul szójátékos, mindez erős líraisággal, időnként gyönyörű szóképekkel, máskor cinikusan-vulgáris kritikai éllel társul. Általában egy képnek, szónak nem egy, hanem két-három, néha hat jelentése is van.⁴³ Azaz a szonettek a korabeli kulturális klisék és utalások egész univerzumát sűrítik magukba, nem ritkán intertextuális utalásokkal más költőkre vagy épp a drámákra. Ennek a gazdagságnak a feltárása, megértése és értékelése korszakról korszakra különféle nehézségeket okozott.⁴⁴

Magyarországon a sokak által kedvelt és kanonikus Szabó Lőrinc-féle fordítás kultikussága ugyan megnehezíti az újrafordító dolgát, de nem ez a legnagyobb kihívás. Mára már az is kezd köztudottá válni, hogy az ünnepeelt Szabó Lőrinc-szonettek inkább tekinthetők szabad, mint pontos fordításnak, mint azt Szabó T. Anna többször megírta.⁴⁵ Szabó Lőrinc a sok szonettet átható szexuális-vulgáris tartalomról vagy nem tudott, vagy csak nem akart tudomást venni, például a 129. *szonett* fordításában (bár az igazságot megvallva az 1990-es évek előtt az angolszász szakirodalom is jóval prűdebb volt a *Szonettek* értelmezésében, mint a drámák kapcsán, és szívesen elhallgatta ezeket). Mindezt szükségese az újrafordítás. A magyar esküvőkön közkedvelt 75. *szonett*

⁴² William SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing* 2.3. 64–79., eds. Barbara E. MOWAT, Paul WERSTINE, Folger Shakespeare Library.

⁴³ Ennek a leghíresebb – és szinte lefordíthatatlan – példája a 135. ún. „will”-szonett, ahol a *will* jelentései: William becézése, akarat, vágy, végrendelet, férfi nemi szerv, női nemi szerv.

⁴⁴ Lásd Jane KINGSLEY-SMITH, *The Afterlife of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁴⁵ SZABÓ T. Anna, *A látás erotikája* (75. szonett), *Bárka Online* 2013/10. <http://www.barkaonline.hu/uzenet-a-palackban/3675-uezenet-a-palackban-6>; William SHAKESPEARE, *Négy szonett* [9, 116, 129, 135], ford. SZABÓ T. Anna, *Holmi*, 2004/10. <https://www.holmi.org/2004/10/william-shakespeare-negy-szonett-szabo-t-anna-forditasai>; William SHAKESPEARE, *Öt szonett* [5, 24, 30, 42, 55], ford. SZABÓ T. Anna, *Holmi*, 2008/10. <https://www.holmi.org/2009/10/william-shakespeare-ot-szonett-szabo-t-anna-forditasai>

a legszebb magyar szerelmes vers, csak épp nagyon nem hű fordítása a shakespeare-i szövegnek, ezért érdemes inkább Szabó T. Anna költőileg és tartalmilag is szép, pontos újrafordítását olvasni, mint ahogy a 129. *szonett* újrafordításában is kirajzolódik nála az a szókimondás a szexuális aktus kapcsán, amely Shakespeare-nél is jelen van.

2023-ban jelent meg az első olyan magyar kiadás, mely nemcsak egy teljes újrafordítást tartalmaz Fazekas Sándortól, hanem kritikai kiadásnak is tekinthető, tudományos előszóval, jegyzetanyaggal.⁴⁶ Mind a jegyzetek, mind a fordítások mögött a mai Shakespeare-tudomány legfrissebb eredményei állnak, ebben segítettem Shakespeare-kutatóként és a korszak nyelvhasználatának ismeretében a fordítót, aki maga is irodalomtörténész, nem elsősorban költő. Az így megszületett magyar szonett-szövegek költői-esztétikai értékét majd az olvasóközönség megítéli, de lényeges újítás, hogy a fordítások nemcsak formahűek, hanem tartalmilag annyira pontosak, amennyire csak lehet – ahol pedig a fordítás nagyobb mértékben eltér az eredetiből, ott a sor próza-fordítását és egyéb értelmezési lehetőségeit a jegyzet közli. Fontos erénye még ennek az újrafordítás-kötetnek, hogy nemcsak a Szabó Lőrinc-féle szonettkultuszon lép túl, hanem a magyar Shakespeare-kultusszal összefonódott és megcsontosodott tudományos tévedéseket, hamis mítoszokat is eloszlatja a legfrissebb és objektív nemzetközi Shakespeare-tudomány eredményeit felhasználva. Leszámol az Edmond Malone-tól eredő 18. század végi fikcióval, amely egységes ciklusként kezeli a szonettgyűjteményt (1–126. szonett „Szép Ifjúhoz” és utána a „Sötét Hölgység”), és azzal, hogy életrajzilag olvashatóak lennének a szonettek. Objektív filológiai tény, hogy a 154 szonett több mint feléről nem lehet kimutatni, hogy férfinhoz vagy nőhöz szól, mert az egyes szám második személyt használja címzettként (*thou* vagy formálisabb *you*), mint ahogy tény az is, hogy nem egy férfinhoz vagy nőhöz szólnak még azok a szonettek sem, ahol kimutatható, vagy más utalásokból sejthető a címzett neme. Egységes narratíva helyett sok mikrociklust lehet inkább látni, újra felbukkanó témákat, motívumokat – nem csoda, hiszen több évtizeden át íródtak a szonettek. Az 1609-es kiadás előtt már 1598-ban említik őket,⁴⁷ 1599-ben kettő nyomtatásban is megjelent, és stilisztikailag kimutathatóan még korábbi keletkezésűek is vannak közöttük. Kultúrtörténetileg bizonyos, hogy egy elitebb, klubszerű közönségnek íródtak a szonettek, valószínűleg a londoni jogászkollégiumok ifjoncainak,⁴⁸ illetve az udvari és irodalmi elit szórakoztatására. Ellenben a populáris hangú drámákkal, melyek egyszerre voltak előadhatóak a közszínházakban és a királyi udvarban, így egyértelműen egy jóval szélesebb közönséget céloztak meg. Hogy Fazekas Sándor teljes vagy Szabó T. Anna egyelőre részleges *Szonettek*-újrafordítása közül melyik fog maradandóvá válni, azt jelenleg

⁴⁶ William SHAKESPEARE *szonettjei*, ford. FAZEKAS Sándor, Budapest, MMA Kiadó, 2023.

⁴⁷ Francis Meres így ír a Shakespeare költői hírnevét megalapozó művekről: „his *Venus and Adonis*, his *Lucrece*, [and] his sugred Sonnets among his private friends.” Francis MERES, *Palladis Tamia, Wits Treasury*, London, 1598.

⁴⁸ Cyndia Susan CLEGG, *Reading Italian Humanism: Elite Literary Coteries and Shakespeare's Sonnets* = C. S. C., *Early Modern Books and Audience Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 22–50.

nem tudhatjuk, de fontos erénye mindkettőnek az, hogy tényleg azt igyekeznek átadni a magyar olvasónak, ami Shakespeare-szöveggént „oda van írva”.

* * *

Összegzőként elmondhatjuk, hogy az újrafordításokra szükség van. Nem azért, hogy lecseréljék a régebbi fordításokat, hanem hogy egymás mellett létezve több lehetőséget és értelmezést mutassanak meg, így gazdagítva tudásunkat és a magyar kultúrát. Az újrafordításoknak egy tagadhatatlan előnyük van a régiekkel szemben: a régieket már ismerik, tudnak belőlük tanulni, hibáikból és jó megoldásaikból is. Mert ez lenne a legfontosabb az új változatokkal kapcsolatban: ahogy nő tudásunk és ismeretünk, egyre pontosabbak lehetünk a több mint négyszáz éves szövegek tartalmával, szóhasználatával kapcsolatban. Lehet úgy dönteni, hogy bár tudunk valamit, mégsem szeretnénk belefordítani ilyen vagy olyan okból az új verzióba, de ignorálni azt a tudást, ami már a kezünkben van, botorság. Cyranóhoz visszatérve: fordítói „szellem” és kutatói „tudás” egyszerre, együtt tud minket előbbre vinni.

PIKLI NATÁLIA
egyetemi docens

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Angol-Amerikai Intézet
pikli.natalia@btk.elte.hu

„*Young man, you might have said*”: *Re-Translating Shakespeare in Contemporary Hungary*

Abstract: The excerpt from Rostand’s *Cyrano* refers to when the witty knight re-translates a simple sentence into twenty different versions, warning the young man offending him that without talent and knowledge, a simple remark fails. Translations of Shakespeare abound in Hungary, due to a cultic attitude, often resulting in double canonicity if translated by a national poet like Arany. The study discusses what problems present-day re-translations face, from canonicity to the translator’s bias. It examines contextual, stylistic and dramaturgical issues in László Márton’s 2009 *Othello, Negro of Venice*, compared to other contemporary re-translations, concluding, with reference to a new Hungarian edition of the *Sonnets*, that translator’s talent and scholar’s knowledge should be combined for best results.

Keywords: Shakespeare, canonicity, translator’s bias, translating context, theatrical impact, László Márton, Ádám Nadasdy

DOI: 10.37415/studia/2024/1-2/142-160.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

