

SZEMLE

AZ IGAZI SHAKESPEARE FELÉ

A Franklin Társulat új, négykötetes Shakespeare-kiadása Arany, Petöfi és Vörösmarty hat klasszikus drámafordításán* kívül a *Nyugat* nemzedékének hét műfordítását is a mult örökségéként vette át. Ez a hét dráma azonban szorosan a Mához tartozik és jelzi azt az utat, amelyen a fiatalabb költő-nemzedék halad, amikor szolgálatot vállal Shakespeare korszerű magyar tolmácsolására.

Babits és Kosztolányi fordításai

Babits Mihályt — saját vallomása szerint — gyermekkorra óta bántották a magyar Shakespeare erőltetettségei és értelmetlenségei. Főleg a *Romeo és Julia* fordításának gondolata foglalkoztatta az első világháborút megelőző években: „a Shakespeare szép, folyékony verseit lehetőleg rekonstruálni...” Sem filológiailag, sem költőileg nem tartotta jónak az Arany utáni hivatalos műfordító-nemzedék fordításait, amelyek „Shakespeare-t sokkal, de sokkal nehezebb olvasmánnyá teszik magyarul, mint angolul, — még a magyar ember számára is”.

Egyetlen Shakespeare-fordítása, *A vihar*, azonban mégsem annak a belátásából született, hogy elérkezettnek látta az időt, amikor az egykor „gyors szükség követelte és létrehozta” Szász Károly-féle fordításokat „nemesebb munkákkal” kell helyettesíteni. A lírikus Babits „tiszta hangulati” szükségéből, magának” fordította le a világtól búcsúzó Shakespeare utolsó remekét: a világháború borzalmaiból menekült egy álomvilágba, „ahol valami nagy, bölcs és jó Sors előtt az élet minden viszállyai, ellentétei elvesztik fontosságukat s egy távoli és verőfényes magaslatról tekintve, durvaság, baj, gonoszság és minden iszonyúság oly ártalmatlanoknak, sőt muláságosaknak látszanak, mint a göröngy, melyben a mező embere megbotlik”.

Az érzékeny Költő menekült a Költőhöz, az eredmény: egy Babits-remekmű.

Vidéken, a háború elején, az 1914-es mozgósítás napjaiban, segédkönyvek nélkül fog hozzá a munkához. A Schlegel-féle fordítás van csak vele és Richard John Cunliffe 1910-ben megjelent szótára, *A new Shakespearean Dictionary*. Szász Károly fordításával is csak utólag veheti össze munkáját. Műfordítói elve, sort sorral fordítani, nem úgy, mint Szász, aki majd minden oldalon három-négy sorral nyújtja az eredetit, ami megrontja a nyelv nagyon is fontos tömör hatását, mert „aki verset nem soronként fordít, a költő vers- és mondatépítését hamisítja meg”.

Babits természetesen mit se tudhatott arról, hogy a *Tempest*, amely először az első Folióban jelent meg, mint a „Comedies” sorában az

* L. *A magyar Shakespeare multja* c. tanulmányt a *Vigilia* júliusi számában.

eiső darab, reánk maradt formájában nem azonos Shakespeare remekével, amelynek eredeti teljes alakját sohasem fogjuk többé ismerhetni. E csodálatos dráma minden valószínűség szerint csupán egyszer, 1611 november 1.-én került színre úgy, ahogy Shakespeare eredetileg megalkotta, teljes terjedelmében. Shakespeare Londonból való végleges távozása után, amikor biztos tudomásunk szerint újra műsorra tűzték, alakítottak e darabján. Pontosan tudjuk, hogy I. Jakab leányának, Erzsébet hercegnőnek és V. Frigyes pfalzi választófejedelemnek eljegyzési és lakodalmi ünnepségein *A vihar* előadása is az ünnepségek sorába volt iktatva. Ahogy a legújabb Shakespeare kutatások megállapították, a Shakespeare-drámáknak I. Jakab előtt történt előadásai szomorú szerepet játszanak a nagy költő műveinek történetében: „e király számára egy darab sem volt elég rövid és ezenkívül betoldásokat kellett eszközölni, amelyek az ő notóriusan rossz ízlésének megfeleltek”.

Erzsébet hercegnő, Stuart Mária unokája, rendkívül népszerű volt. „A szép, okos és nagy személyi varázssal bíró tizenhétéves hercegisasszonyért sokan az életüket is szívesen feláldozták volna, akkor az ő ünneplése kedvéért egy színdarabot megváltoztatni igazán csekélységnek tűnnek fel.” Az esküvő 1613 február 14.-én volt, ezt megelőzően 1612—13 telén került színre a fiatal jegyespár szórakoztatására *A vihar*.

Mindenekelőtt Shakespeare szövegének — gyaníthatólag — egyharmadát „kihúzták” a sígőpéldányból, azután meg beleírtak részleteket. Ennek bizonyossága többek között az is, hogy Shakespeare teljes terjedelemben reánk maradt művei a 3000 sort mindig meghaladják, *A vihar* pedig az alkalmi betoldásokkal együtt mindössze 2068 sor. A betoldás: az akkor divatba jött masque-játék és az I. Jakab által propagált, Olaszországból importált színpadi gépezetek alkalmazására módot adó betét-helyzetek. A masque-játék szövegét vagy Beaumont, vagy Chapman, vagy Heywood szerkesztette bele Shakespeare drámájába. A végrehajtott alkalmi rombolások felderített adatait a dráma Cambridge University Press-féle kiadása pontosan felsorolja.

Az 1623-as Folio ennek az „ünnepi előadás”-nak a szöveggönyvét nyomtatta le és valószínűtlen, hogy ennek megjelenéséig az eredeti műnek csak egyetlen példánya is fenn maradt volna. Az alkalmi udvari előadás-produkció „dramaturgiai” hentes-munkájának következménye az örökre elveszett circa 1000 Shakespeare-sor pusztulásán kívül bizonyos részek ide-oda dobálása. Prospero híres szavai: „Our revels now are ended” például nem a masque-játék után álltak eredetileg, hanem csak ide interpolálták, mert egyebütt nem használhatták az udvari előadás színészei, viszont a záró-epilógust nem Shakespeare írta, hanem csak az ünnepi előadás alkalmára készült. Érdekes, hogy bár Babits költői nyelve közös nevezőre látszik hozni a shakespearei verset és a betoldásokat, még a magyar nyelvbe való átöntés után is felismerhető a költői jelleg-változás az Iris, Ceres, Juno-jelenetben vagy az érzelmes-kegyes hangú, alázatos, nem shakespearei epilógusban.

Nem a mostani Shakespeare-kiadás ismertetésének a feladata, hogy Babits Shakespeare-fordításának úttörő jellegét és műfordítói értékeit

bizonyítsa. Csupán példamutató szerepére kell rámutatnunk a XX. századbeli magyar Shakespeare-fordítások történetében: „A magyar nyelv ily művészi és egyéni zengése egy hű és fordításnak is remek munkában őszinte elragadtatásunkat kelti fel” — vallhatjuk ma is Tóth Árpáddal.

A hivatalos irodalom vezérei a XX. század harmadik és negyedik évtizedében semmit sem tettek, hogy Babits Mihály zsenijét a magyar Shakespeare-kultusz szolgálatába beszervezzék, és bár *A vihar* 1916-ban megjelent fordítása aránylag korán helyet kapott a Nemzeti Színház játékkönyvében, a feltétlenül újra fordítandó műsor-darabokat fordítói szünetmunkával toldozták-foldozták, mert ez állandó tantième-részesedést biztosított egy szűk kör számára. Buzdítás, támogatás, megbízás hiányában Babits költői érdeklődése a világirodalom más vizei felé vitorlázott tovább, újabb és újabb tájakat tárva fel, hódítva meg, irodalmunk nagy gazdagodására. Időzése Prospero szigetén múlt epizód maradt költői életében, ahelyett, hogy folytatta volna ifjúkori álmát: Vörösmarty—Petőfi—Arany „remekei mellé méltóbb társak” létbe-hívását.

Pedig társai is lettek volna a nagy vállalkozáshoz, mint a száz év előtti nemzedéknek: Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád és később Szabó Lőrinc.

Tóth Árpád tudomásom szerint soha nem tett kísérletet Shakespeare-rel. Kosztolányi különböző időkben, valószínűleg lírikus rokonrezdülések hatására három teljes Shakespeare-dráma és néhány részlet fordításával ajándékozta meg irodalmunkat. Ezek közül most kettőt, a *Téli regé-t* és a *Romeo és Júliá-t* az ő fordításában adja az új kiadás.

Kosztolányit Shakespeare végigkíséri egész életén. Gimnazista korában olvasta először, majd tizenkilenc éves egyetemi hallgató korában az ugyancsak egyetemista Babitsnak így lánkol, lelkesedik, lobog egy levélben: „... De mindezek az olvasmányok mellékesek Shakespeare mellett, kit most nem az ifjanc diák újságvágyával, de az érett ember hártalan becsülésével újra olvasok. Barátom! Shakespeare! Csak Shakespeare és ezerszer az! Hamlet, mindig Hamlet a jó, a nagy ember, kinél különb emberideált költő még nem rajzolt. Aztán Lear, kiből az emberiség szenvedése ordít. Szeretem Shakespeareat örületesen. Úgy, ahogy Beethoven kétségbeesett Adagióját, vagy ahogy az oroszánorditást (a budapesti Allatkertben).”

Újságíró korában utazásai alatt Shakespeare művei soha sem hiányoznak poggyászából, pesti estéin is gyakran olvastatott feleségével Shakespeareből, sőt Stokholmban, a másfélórás kínos-kegyetlen rádiumbesugárzások alatt, a gyilkos rákkal való hosszú küzdelem közben Arany János, Rilke és Reviczky versei mellett a *Hamlet* szavait hallgatja legszívesebben.

Ez a fajta költői kapcsolódás egyfajta alkati rezonancia következménye. Az ő közeledése a Shakespeare-oeuvre-höz nem a poeta doctus műfordítói buzgalmából nyeri legerősebb indítékát, hanem költői kedvének izompróbája. Kosztolányinak különben eredeti nézete az volt, hogy fordítani lehetetlen, mert a szavak zengése, a hangzók egymásutánjának mágiikus rendje két különböző nyelvben tökéletesen más és

így pl. a francia „desire“-t sohasem fejezheti ki a magyar „vágy“ szó. A „desire“ szó magyar rokonzenéjű megfelelője csak a „vezir“ lehetne. Ezért csak „újraköltés“ képzelhető el „fordítás“ helyett, az idegen költői szó-ötvözetnek szabad költői felolvasztása és ujjáöntése egy más nyelv új formájába.

Kosztolányi számos korai lírai vers-fordítása ilyen szekunder ihletésű saját Kosztolányi-vers, utánérzése és magyar nyelven történő kifejezése az idegen költői alkotásnak. Ez a nézete később szelidebb formát öltött és közeledett Babits aszketikusan szigorú műfordítói elveihez.

Kosztolányi 1924-ben fordította le a *Téli regé*-t. Ekkor már alapos Shakespeare-ismeret és kiforrott, mérsékelt műfordítói elvek segítik munkájában. Mi ez az — Arany fordítói remekeinek aprólékos elemzéseiből és szépségeinek költői átéléséből desztillált, a korszertűvé élt hagyomány nemes illatát párázó — „elv“? „Az — feleli Kosztolányi, — hogy Shakespeare-t a teljes fölbontatlan egészében kell visszaadni, úgy, ahogy van, körülírás, magyarázás, fölhígítás, egyszerűsítés, szépítés és cifrázás nélkül, a maga érzéki és szemléletes valóságában, mert csak így tükrözhetjük vissza szellemét. Ebből a célból a leghelyesebb őt nem is szóról-szóra, hanem betűről-betűre követni. Egyebütt az ilyen gondosság merevségre vezethet... Shakespearenél... minden jelentős, a nagy és a kicsiny, a részlet és az egész egyaránt, minden ösztönös, minden szeszélyesnek látszó, de ezerszeresen meggondolt. Fontos, mikor hagy csomkán egy sort, mikor gyorsítja a beszéd léleketvételeit, mikor vet egy kötőszót a sor végére, hogy kiemelje. Mihelyt elmozdítjuk helyéről ezt a csöpp kötőszót, összeomlik az egész csodálatos mérnöki építmény. Az a tisztelet, melyet szövege iránt érzünk, nem iskolai alázatból származik. Áhítatból és megértésből származik.“

Kosztolányi Shakespeare-studiumai folytatódnak. Egyik londoni útján 1927-ben megveszi Elmer Edgar Stoll *Shakespeare Studies* című kötetét és arról ír cikket. Ugyanebben az évben Moissi Othello-alkítása kapcsán fejt ki eredeti gondolatait *Othelloról*, majd a Nemzeti Színház egy *Szentivánéji álom*-felújításával összefüggésben Theseus alakjáról tesz olyan megállapításokat, amelyeket e tündéri mű minden rendezőjének minden korban meg kellene szívélnie ez alak játékmesteri beállításánál. Az „English Players“ vendégjátéka alkalmat szolgáltat arra, hogy szeretett *Hamlet*jében újra innepelje Kosztolányi az emberi szellem által teremtett „legnagyobb költői művet“. E kimeríthetetlen tragédiával való szakadatlan foglalkozás közben Claudius első beszédjének tizenhat sorát elemző írása tanubizonytságot tesz arról, hogy Shakespeare nemcsak a költészet, a szó-művészet aspektusából érzékelté Kosztolányi, hanem a tökéletes lélektannal drámai akcióit építő színpadi szerző felülmúlhatatlan dramaturgiáját is mély ösztönrel magáévá élte.

Annál sajnálatosabb, hogy Kosztolányi a második Shakespeare-dráma, a *Romeo és Julia* fordításakor nem ismerte J. M. Robertson kutatásait, aki pedig *Shakespeare Canon* című úttörő munkájának harmadik kötetét, amelyben a *Romeo és Julia* keletkezésére és szövegére vonatkozó csodálatraméltó kutatásait publikálta, már 1925-ben közzé adta, — így Kosztolányi nem kételkedett a Folio-dogmában és e különös

sorsú Shakespeare-drámát is a hagyományos kiadások egyikének angol szövege nyomán ültette át magyar nyelvre. Pedig Shakespeare ez ifjúkori tragédiájának Folio-kiadása minden drámája közt egyike a legromgáltabb szövegeknek. Itt nem az a helyzet, mint *A vihar*, vagy a *Macbeth* esetében, amelyek egyszerűen megcsonkított formában, egy udvari „díz-előadás” alkalmi „húzott” sűgő-példányai nyomán adattak ki 1623-ban, hanem sokkal bonyolultabb.

A *Romeo és Julia* érzelmes-bűs históriája már Arthur Brooke epikai költeményének 1526-ban történt megjelenésekor egyike volt az angol renaissance drámaírók legkedveltebb témáinak. Brooke hangsúlyozza az előszavában, hogy ő is látta már színpadon ugyanezt a történetet. Milyen volt ez az Ős-Romeo-dráma, nem tudjuk, nem tudjuk azt sem, hogy később kik és miképpen dolgozták fel ezt a hatásos tárgyat. A téma több epikus formája ismeretes a Brooke-félének megjelenése utáni évtizedekből, de a drámai feldolgozások mind elvesztek: a kor semmire sem becsülte a színműírást, a szerzői tulajdon ismeretlen fogalom volt, még kinyomtatásra sem igen méltatták ekkor még a gyakorlati-színházi célra született drámát.

Az élő színház azonban újra és újra visszatért kedvelt darab tárgyaihoz, amelyek így egyik írótól a másik kezéhez kerültek — s mint mondottuk, — mindegyik hozzátett, csiszolt, alakított, fejlesztett rajta valamit, és így fokozatosan kialakult a kor színpadi szerzőinek kollektív munkája nyomán szereplők jellege, a jelenetek egymásutánja, a fordulatok leghatásosabbnak látszó formája.

A *Romeo és Julia* tehát — a mai Shakespeare-tudomány kialakult véleménye szerint: — „nem Shakespeare eredeti alkotása, hanem ez esetben is ő itt belekapcsolódott abba a fejlődési folyamatba, amelyet a téma megtett és amely — mint mindig — Shakespeare által eljutott a halhatatlanságig”. Robertson kutatásai óta nem kétséges, hogy Shakespeare számos elődje dolgozott a Romeo-témán. Közvetlen előfutárai e munkában Marlowe és Peele lehettek. Ha a XVI. század ötvenes éveinek Ős-Romeo-drámája el is vészett, Robertson óta biztosra vehetjük, hogy egy 1626-ból német nyelven reánk maradt — bár a fordításon kívül többszörös átdolgozást is szenvedett — *Romeo és Julia*-dráma tekinthető Shakespeare közvetlen nyers-anyagának. Ezt a Nördlingenben 1604-ben és Drezdában 1626-ban és 1646-ban előadott drámát sokáig a shakespearei *Romeo átdolgozásának* hitték, és csak Robertson kutatásai nyomán bizonyosodott be a nagy felfedezés: ez a dráma szolgált Shakespeare átdolgozói munkája számára *nyers-anyag* gyanánt az 1594—95. években. Ez a tény a dráma fordítása szempontjából rendkívül jelentős, mert kétségtelen világot vet sok problematikuss részletre.

A téma shakespearei formája Quarto-formában először 1597-ben jelent meg, másodszer 1599-ben. Egyik kiadás sem tünteti fel Shakespeare nevét, pedig ebben az időben már népszerű volt és a kalóz-kiadás kelendőségét csak növelte volna. Az 1609-ben megjelent harmadik Quarto sem tünteti fel Shakespeare nevét, pedig ebben az évben a *Troilus és Cressida* kiadója előszóban magasztalja őt. Egy dátumnélküli negyedik Quarto néhány első levonatán végre feltaláljuk ugyan

Shakespeare nevét, de ugyanennek a kiadásnak további nyomatairól — a címlapról való törlés következtében — ismét *elmaradt* a szerző megjelölése. A kor ismerői teljes határozottsággal következtetik ebből a nyomda-történeti tényből, hogy „Shakespeare kortársai számára e dráma nem forrott össze Shakespeare nevével. A shakespearei *Romeó*-ban az elődöktől való átvétel látszatra olyan nagy volt, hogy a különbséget nem vették észre. Ma is elég gyakran tapasztalhatjuk, hogy a szubtilisabb, a döntő értékeket a nyilvánosság nem veszi észre. A közönségnek elég, hogy a Dajka „humorosakat” mond, a Shakespeare és az elődök forma-adásában rejlő különbséget akkoriban nem fogták fel”.

Az első 1597-es és a második 1599-es Quarto-kiadás csaknem teljesen *más* szöveget közöl: a korábbi csak 2232 sort, az utóbbi 3007 sort tartalmaz, tehát kétségkívül teljesebb is. A második Quartót tekintette a tudomány 1925-ig a végleges shakespearei formának és az összes kiadások — a Foliók is — ehhez mennek vissza. Robertson óta tudjuk bizonyosan, hogy az eredeti forma, melyet Shakespeare a témának adott: az első Quarto!

Az első Quarto nyomdászának, John Denternek a lelkiismeretlenségén múlt, hogy Shakespeare többszáz sora kétségtelenül kimaradt az első kiadásból. Két esztendővel később, a második Quarto nyomdásza, Thomas Creede teljesebb kézirathoz jutott ugyan hozzá, de időközben — egy újabb előadás alkalmából — Shakespeare kortársa, a drámaíró Thomas Kyd beledolgozott a drámába. A kor drámaírodalmának szakértői ezzel magyarázzák bizonyos passzusok romlását és a második Quarto eldurvulásait. „Tiszta shakespearei szöveg tehát nem létezik. Mert minden, ami később megjelent, a Quartók és Foliók csak a második Quarto utánnomásai.” A helyzet tehát az, hogy a *Romeo és Julia* relatív shakespearei formája csak rekonstruálható az első és a második Quarto kombinációjából.

Kosztolányi Dezső *Romeo és Julia*-fordítása a drámának ebben a Shakespeare—Kyd-féle hagyományos változatában is az új kiadás négy kötetének kimagasló értéke és csak sajnálhatjuk, hogy korai halála miatt nem fordíthatja már le a legmodernebb szövegekritikai alapokon rekonstruált shakespeareibb *Romeo és Juliát*.

Kosztolányi később sem szűnt meg foglalkozni Shakespearerel: 1934-ben a *II. Richard* egy „nehéz helyét” fordítja le virtuóz módon egy újságcikk keretében. Beszámol Christopher Morleynek a Hawaiszigeteken tartott Shakespeare-előadásairól, mélyenszántó elemző fejtegetéseket közöl Desdemona és Emilia utolsó beszélgetéséről; amikor Reinhardt *Szentivánéji álom*-filmje Budapestre érkezik, az amerikai színészek filmre húzott szövegét fordítja magyarra és így megszületik jellegénél fogva egy töredék fordítása a *Szentivánéji álom*nak. Közben Kosztolányi szakadatlanul dolgozott a *Lear király* fordításán, amely sajnálatos módon kimaradt az új Shakespeare-kiadásból.

Szabó Lőrinc négy Shakespeare-fordítása

A Nyugat nagy műfordító nemzedéke annak ellenére, hogy nem szövetkezett egy „teljes” Shakespeare-re, mint a XIX. század költői

triásza, Vörösmarty — Petőfi — Arany hat dráma-fordításával szemben máig nyolc Shakespeare drámát nyújtott irodalmunknak. Babits és Kosztolányi négy műfordítását Szabó Lőrinc máig négyvel gyarapította tovább, amelyek közül három régebbi munkája és külön-külön is megjelent már, de a negyedik először e kiadásban nyert teljes terjedelemben, befejezett formában publikálást.

Szabó Lőrincnek tizennégy esztendő telt el az „szonettek” húsz éves korában történt remekbe sikerült fordítása után, míg színház végre arra gondolt, hogy kísérletet tesz egy hivatott költő-interpretátorral fordíttatni le valamelyik Shakespeare-drámát. A Nemzeti Színház 1935-ben adott megbízást Szabó Lőrincnek arra, hogy magyar nyelven megszólaltassa az *Athéni Timont*, ezt a félelmes hatású legnagyobb támadást, melyet valaha a kapitalista lélek s általában a pénz ellen írtak. Ez a soha és sehol nem népszerű idomtalan remekmű, amely Shakespeare fekete dühének roppant erejével szárnyal a színpadon is, könyvben is, roppant hatást tett. Móricz Zsigmond először hallván mai költői magyar nyelven Shakespeare-t a színpadról szólani, az *Athéni Timont* ítélte az egyetlen Shakespeare-drámának, amely „modern”, amely igazán örök kérdéssel reálisan foglalkozik s amelyből a legtöbb emberi tanulság levonható.

A fordítás mintaszzerű. Mostani második kiadása előtt Szabó Lőrinc észrevehetőleg tovább csiszolta.

Szabó Lőrinc időrendben második dráma-fordítása az egyik legépebb formában reánk maradt mű, az *Ahogy tetszik* volt, ismét a Nemzeti Színház számára. A fordítói nyelv a *Timon* után egészen olvadt-nak tűnik fel és lebegőn könnyed, ahogy azt maga a darab is előírta. Az újranyomatás alkalmával történt enyhe átdolgozás, átsímitás nem látszik, olvasó nem veheti észre, hallgató még kevésbé. A költői nagyszerűségek repülnek benne, a száműzött herceg s társainak tájleírásai, kedves, merengő, naív költőiségei, filozofálgatásai szintén. A fordítónak ezeken a pontokon kellett a legkevesebb igazítást végeznie. A shakespearei jellegzetességek, nyelvi sajátosságok is jó megoldást találtak kezdetűl fogva. A simitások világosság-többletet eredményeztek és szorosabb, közvetlenebb kapcsolódást a párbeszédben. A rengeteg szójáték és „vicc” visszaadása közül a túlságosan „modernek” enyhültek, vagy éppen kiestek. A melancholikus Jacques monológjából is hiányzik a „dendi-nadrág” s a „modern közhelyek”, — helyettük „ficsur-nadrág” és „mai közhely” kifejezés áll. Az egész darab nyelve így is éppen eléggé „modern”. Csupa napfény és játék. Az igen hű és igen költői fordítás, mely mindenütt eleven és minden részletcskéjében jó filológiai alapon áll, nyelvileg kiváló átmenetet mutat a *Machbeth*hez.

Szabó Lőrinc e harmadik Shakespeare-fordítása már teljes érettséget dokumentál; szövege vérbő, eleven, jól mondható, vagy ahol tömörsége miatt csak tagoltabban recitálható, ott megéri a tartalmi többlet, amelyet a fordító a régebbi fordíáshoz képest át tudott hozni a magyarba. A láttatóan képszerű és izmos magyar szöveg az érett Shakespeare metafora-villanásokat egymásba szikráztató képzeletének szaka-

san mutatja a beszélő hősi lelki mehanizmusának működését. A fordító részéről szinte kedvtelés látszik az örület fantasztkumainak követeésében: átérzi, megérti az örült képzelet útját, megolvasztja a szöveget, s esetleg igét főnévvel, főnevet igével, jelzővel vagy indulatszóval fordít, hogy hajlékony legyen, hogy mindent tartalmazhasson a magyar szöveg, ami az eredetiben van.

Szabó Lőrinc Shakespeare-fordítói tudása — miután a *Timon* és az *Ahogy tetszik* alkalmával beletanult a tragikái és vigjátéki shakespearei hangba, — a *Macbeth*ben érett meg és a *Troilus*ban állandósult. A nagy brit költő e nem értett és csaknem mindig félreértett, megdöbentően modern tragikomédiája, ez az „örült” darab most született meg magyarul. Mert a *Macbeth*ről még lehetett helyes összfogalmat alkotni Szász alapján, de Fejes István avatag, nem eléggé költői és az eredeti világosságait is elhomályosító *Troilus*-fordítása alapjaiban volt halott kísérlet. Ennek első oka e dráma műfaji jellegének tökéletes félreértése volt.

A *Troilus and Cressida* 1609-ben megjelent első Quarto-kiadásának előszava félreérthetetlenül ismételten „Comedy” megjelölést használ és Shakespeareat Plautushoz, meg Terentiushoz hasonlítja. A címlap pedig dagályos körülírása ellenére is csak „történet”-nek mondja. Ugyanazon évben megjelent második Quarto-kiadása egyszerűen „*The Historie*” of *Troilus and Cressida* címet viseli és az előszó elhagyásából és a határozott szövegű címlapból mindössze arra lehet következtetni, hogy időközben a Globe-színházban színre került e dráma. De mert a Folio kiadói a „*Histories*” után és a „*Tragedies*” elé sorozták be, ez elég volt ahhoz, hogy több évszázados félreértés származzon e tényből. Mindenki tragédiának olvasta e drámát.

Az összes drámai művek mostani kiadása végre a „színművek” ve-gyes műfajú csoportjába sorozta e drámát, amely a műfajokat nem túlzottan tisztelő Shakespeareanak legegységesebb és teljesen műfajfölötti színpadi alkotása.

A kifejező nyelvkezelés konvenciótlan rugalmassága nélkül meghal az a bizarr életgazdagság, ami egymás mellett megtűri a nagy rétori szárnyalást és a legintimebb lírai szíromkönyvű bensőséget, a higgadt bölcsesség okos mérsékletét és a tébolyodott nihilizmus szó-örjögését, a legtisztább rajongást és a legegységesebb szarkazmust, a színesen kavargó álmat és a vad realizmust. Szabó Lőrinc eddig megfigyelt műfordítói érényei, megemelkedett színvonalon mind feltalálhatók ebben a munkájában: hűség, könnyedség, gazdagság, természetesség! Minden sor él, sehol egy petyhüdt rész. A tökéletes „tudás” egyenletessége és biztossága fénylik az egészen. A dráma komplikált és túlzó szépségei és mély-ségei mind érvényesülnek. A hanglejtés igen nagy mértékben maga is szinte azonos a shakespeareivel. Szinte az egész mű idézhető lenne ez érett fordítói művészet példája gyanánt. Babits egyszer odanyilatkozott, hogy míg „Tóth Árpád vers-építő egysége a szó, — Szabó Lőrincé a sor!” Ez az adottság predesztinálta arra, hogy a XX. század „nagy nem-zedék”-ében a leggazdagabb termést betakarító Shakespeare-fordítóvá legyen és a Vörösmarty — Petőfi — Arany epigonok hasznos, de túl-

haladott szó- és mondat-szerkesztgetéseivel szemben új, teremtő lökést adjon a korszerű magyar Shakespeare-fordításnak.

Miben áll Szabó Lőrincnek, mint Shakespeare-fordítónak az újszerűsége?

A régi fordítók túlnyomórésze általában „tudósabban“ akart bele-mélyedni a szövegbe. Szabó Lőrinc is elmélyed, filológiai tekintetben, sőt pontosabban is, mint a régiek, mert e munkájában hatalmas modern apparátus is segíti, a fordítói csatát azonban elsősorban kifejezéseinek változatosságával, gazdag és élő vers- és szó-technikájával nyeri meg: neki tiz azonos szava és expressziója van ott, ahol másnak csak egy, s noha szinte a végletekig mellőz minden ügyetlenségre valló „költői szabadságot“, sokkal szabadabban, önállóbban mozog a dikcióban, mint a szabadság igénybevevői. Szabó Lőrinc ezenkívül mondattani újdonságokat fedez fel, melyek mindig voltak, vagy lehetségesek voltak, de használaton kívül maradtak, mert ügyetlenül hatottak, vonzat-módokat fedez fel vagy éppen teremt, amelyek egyszerűen kreációk, kapcsolatok, kapcsolásmódokat, mert nagyobb a stílusképzetele és nyelvszerkezeti érzéke, mint volt a régieknek.

Abból a tényből, hogy Szabó Lőrinc „versépitő egysége“ a sor, következik verselésének jellege: nem az ütem egyes porcikái uralkodnak rajta, hanem az egész sor, az egész periódus össz-zenéje. Szabályokon innen és szabályokon túli ritmika ez. Ami az enjambement illeti, Shakespeare — tudjuk — egyre inkább haladt a szabadság felé: korai drámáiban 10—20% között mozog a „Run-on line“ — ahogy az angol enjambement-t nevezi — száma, a *Macbeth*-ben 36.6, a *Timon*-ban 32.5 és a *Troilus*-ban 27.4 az át-lépő sorok százalék-száma. Szabó Lőrinc ezzel szemben egyre inkább csökkenti alkalmazását: a legbővebben élt még a *Timon*-ban; a *Troilus*-ban e szempontból is eléri a shakespearei arányosságot.

A shakespearei lényeg költői átélésének készsége Szabó Lőrinc fordítás-eredményeinek bizonyosága szerint olyan formátumot mutat e négy művészi munkájában, hogy addig is, amíg be nem bizonyosodik egy-egy frissen készült dráma-fordítás újratolmácsolásának szükségessége, irodalmunk tőle várja a *Vénus* és *Adonis*, valamint a *Lucretia* végre méltó magyar megszólaltatását.

Néhány szó az új kiadásról

A négy kötet 21 darabját tizenegy író-költő-műfordító egyenesen a jelen kiadás számára fordította újra.

Hatan egy-egy dráma-fordítással szerepelnek.

Aczél Tamás az *V. Hentik*-et (a régi fordítás Léway József munkája volt),

Ambrózy Ágoston a *felsült szerelmesek*-et (Rákosi Jenő),

Devecseri Gábor a *windsori víg nők*-et (Rákosi Jenő),

Kardos László az *Othello*-t (Szász Károly),

Mészöly Dezső a *Antonius és Cleopatra*-t (Szász Károly),

Somlyó György a *II. Richard*-ot (Szász Károly)

fordította le az új kiadás számára.

Fodor József két vígjáték-fordítással szerepel a kiadásban: a való-

színiüleg Marlowe-tól származó *Tévedések vígjátéka* és a *Sok hüho semmiért átültetését* ő végezte (ez előtt mindkettő Arany László fordítása volt).

Ketten 6—6 darab-fordítást készítettek.

Vajda Endre a *Titus Andronicus* (Lévay József), VI. Henrik 2. és 3. rész (Lőrinczi Zsigmond), *Szeget szeggel* (Greguss Ágost), *Cymbeline* (Rákosi Jenő), VIII. Henrik (Szász Károly),

Vas István a III. Richard (Szigligeti Ede), *A velencei kalnár* (Ács Zsigmond), *Minden jó, ha a vége jó* (Győri Vilmos), IV. Henrik 1. és 2. része (Lévay József), VI. Henrik 1. része (Lőrinczi Zsigmond) fordításával vett részt az új Shakespeare-kiadásban.

Radnóti Miklós, a nyilasok áldozata, nem tudta befejezni a *Vizkereszt* fordítását, munkáját Rónay György folytatta és végezte be (a régi fordítás Lévay Józsefé volt). Így e vígjáték magyar változata két költő munkája.

A tíz élő — legtöbbje fiatal — műfordító huszonegy Shakespeare- és Shakespeare-korabeli dráma-fordítása kétségtelenül nagy munkateljesítmény az alatt az öt esztendő alatt, amíg az új kiadás 1943-tól 1948-ig elkészült. Nem ismerjük Halász Gábor elgondolását a fordítók kiválogatására és a fent felsorolt 21 dráma szétosztására nézve, ezért a munkának ez a része nem tehető ma már kritika tárgyává. A mű jellege és a fordító költői alkata között szükséges összhang itt-ott fellelhető hiányának sok oka lehet. El kell azonban fogadnunk a kiadás befejezett tényeit és csak a végeredményt tekinthetjük.

Nem tudjuk, ki volt az új kiadás irodalmi szerkesztője Halász Gábor halála után, így azt a tényt se tehetjük bírálat tárgyává, hogy ki milyen angol kiadásból végezte a fordítás munkáját. Egy jegyzet ugyan annyit elárul, hogy „a nyomtatásban először e kiadásban megjelent új magyar fordításoknak az eredeti angol szövegekkel való egybevetésénél a W. J. Craig-féle *The Arden Shakespeare* kiadás szolgált alapul”, — azonban amennyiben az 1900-as kiadásról van szó, ez annyit jelent, hogy éppen az utolsó évtizedek kutatás-eredményeit az új fordítások esetében is mellőzte a szerkesztés. A legtöbb Shakespeare-drámának — amint azt egy-két esetben jeleztük: — a huszas és harmincas években olyan újszemponitú szövegkritikai egyes kiadásai jelentek meg, amelyek nemcsak az esetleges szöveg-variánsokat tartalmazzák, hanem a sokat vitatott interpunkció új értelmezését és a nem-shakespearei részletek (későbbi betoldások) immár véglegesen pontos megjelölését is. Amely drámának még nem jelent volna meg ilyen önálló, teljes, minden új eredményt feldolgozó külön kiadása, ott még mindig jó szolgálatot tehetett volna Furness *Variorum Edition*-ja.

A fordítótól — ha csak nem évtizedek óta foglalkozik a Shakespeare-szövegek problémájával — nem várható olyan tárgyismeret e téren, hogy maga keresi ki a legmegfelelőbb kritikai angol szöveg-megoldást. A rendelésre fordító költő azt ülteti át legjobb tudása szerint, amit kezébe ad neki a szerkesztő. Csak sajnálni lehet, hogy a 21 új fordítás esetében is a Folio-dogma játszott döntő szerepet, és legalább e művek kapcsán nem kaptunk dramaturgiailag korszerűbb szöveget.

A 21 új fordítás tehát csak a Shakespeare-ortodoxia keretein belül lenne bírálható. Az kétségtelen, hogy ezek az új fordítások első olvasásra simán gördülnek, érthető, mai nyelven szólnak a mai olvasóhoz. A sima hangzás és a mai nyelv, a nehézkességek eltüntetése azonban még csak rész-érdem! Kérdés, hogy mi van az új kiadás új fordítóinak általában véve dicséretes simasága mögött és alatt? Ezt átvizsgálni, igazságosan felmérni és megbírálni olyan nagy feladat, hogy arra ma sem idő, sem ember nincs. A kritikusnak legalább egy hónapot kellene szeretettel és elmélyedéssel foglalkoznia minden egyes darabbal, hogy úgy ismerje az általa bírált szöveget, ahogy a fordító ismeri. Valószínű, hogy a 21 új műfordítás a sokszor vitatható Folio-szövegekhez való „hűség” szempontjából sehol sem hagy olyasféle kívánnivalót maga után, — erről az ellenőrzés is gondoskodott! — mint az 1902-es Franklin-kiadás számos darabja. Az új műfordításoknak verstani szempontból való mikroszkópikus vizsgálata is teljesen különálló, terjedelmes tanulmányt igényelne a *ritmus-hűség* szempontjából. A korszerű Shakespeare-fordítás ugyanis nemcsak sor- és szöhu, de lehetőleg ritmushű is kell, hogy legyen. (Richard Flatter *Shakespeare's Producing Hand* című végtelenül tanulságos könyvében a példák nagy sorával bizonyítja, hogy mennyire nem „véletlenek” Shakespeare „szabálytalanságai” és a blank-versek jambusainak ritmus-váltásaiban mennyire az élő beszéd kifejező ereje lüktet.)

*

A bevezetések, a jegyzetek — Országh László munkája, — igen rendes szaktudásra és lelkiismeretes munkára vallanak. Bizonyára nem rajta mult, hogy nem terjedelmesebb költői életrajz és korrajz vezeti be a egyes kötetet és az sem, hogy a darabokhoz csatolt jegyzetek száma olyan csekély. Az átlag-olvasó számára az ilyfokú eligazítás — kevés. Az egyes darabokat bekonferáló két-három oldalas tanulmányok is túl rövideknek tűnnek a Kisfaludy-Társaság 1914—16 között ugyancsak a Franklin-Társulat kiadásában önálló kötetekként megjelent Shakespeare-publikációinak alapos és tanulságos bevezetéseihez viszonyítva. Ha már mint szerkesztő a szükségesnél kevésbé irányíthatta a nagy művet, Országh szaktudásának legalább a filológizálására nagyobb teret juttathattak volna.

*

A sajnálatos módon drága kiadás a dolgozók számára megfizethetetlen. Feltétlenül szükséges lenne az egyes darabokat külön-külön, olcsó, erős papírra nyomva, bő, népszerű tanulmányokkal bevezetve, gazdagabban jegyzetelve és amit lehet, revidálva adni ki a nép számára. Shakespeare Erzsébet udvarában se volt „udvari költő”, hanem az ember számára elérhető relative legteltesebb módon osztályfölötti kifejezője az örök embernek. Mindenkihez szól és minden kor számára van mondanivalója. A lehetőséget azonban, hogy szólhasson, előbb külső és belső eszközökkel meg kell teremteni.

Ha e négy kötet már nem lehetett időben messze-maradó megvalósulása a „teljes magyar Shakespeare”-nek, legyen térben, emberben messze-ható, és előkészítője egy új Shakespeare-kultusz eljövételének!

Németh Antal

SZENT VAGY KÁRHOZOTT?

Oscar Wilde írta valahol a szellemes meghatározást: „Ha egy műről megoszlanak a vélemények, azt jelenti, hogy a mű új, eredeti és életképes.” Szóról-szóra alkalmazható ez Graham Greene műveire, akinek két legjelentősebb regényéről, a „Hatalom és dicsőség”-ről és a magyar fordításban még meg nem jelent „Heart of the Matter” (Az anyag lelke) címűről kritikusok, írók, irodalmi szakemberek számtalan tanulmányt írtak már.

Katolikusok-e ezek a regények a szó teljes értelmében? — teszi fel a kérdést Harold C. Gardiner és mindjárt felel is rá: „Akár katolikus ez a regény, akár nem — a magam részéről a leghatározottabban annak látom — egy mindenképpen bizonyos, ezt a könyvet csak katolikus író írhatta meg.” Richard Mc Laughlin pedig így ír az „America” katolikus folyóiratban: „Meggyőződésem, hogy Graham Greene kivételes regényíró. Nemcsak napjaink legerőteljesebb írói egyénisége, hanem azáltal, hogy vizsgálódásainak legfőbb tárgya az embernek lelke megmentéséért vívott belső harca, egyik legnagyobb irodalmi tanítómesterünk lett. Erkölcsi törekvések, beható érdeklődés a gonosz hajlamoktól megszálalt, de mégis minden kétségbeesésen és vergődésen keresztül Isten felé törekvő ember iránt hatják át írásait... Szent vagy cinikus, költő vagy pszichológus? Úgy tetszik, Graham Greene-ben ez ellentmondó vonások egyaránt megvannak s végeredményben ezeknek összessége jelenti a gondolkodó embert.”

Ennek a Graham Greene-nel foglalkozó irodalomnak új, figyelemreméltó fejezete Robert du Parc francia kritikus alapos tanulmánya az „Études” című folyóiratban. A „Hatalom és dicsőség” az elmúlt évben (több esztendővel a magyar kiadás után) jelent meg franciául. Nagy feltűnést keltett és ahhoz a problémához, melyet a pap alakja jelent a regényben, számosan szóltak hozzá. Ezt a kérdést vizsgálja Robert du Parc tanulmánya is. Exisztencialista író-e Graham Greene, vagy katolikus? Egyesek ugyanis egzisztencialistának tartják, mások katolikusnak; egyesek izgalmas, tökéletesen megszerkesztett bűnügyi regényt látnak művében, mások mély kegyelmi drámát. A választ kétségkívül a főhős, a pap sorsában és alakjában kell keresnünk, ahogyan Robert du Parc teszi.

Mert a történetben az izgalmas detektívregénynek minden kelléke megvan ugyan, de ha csupán a meseszövegre figyelünk, az erkölcsi dráma rejtve marad előttünk — mondja Robert du Parc. — A regény névtelen hőse ugyanis, akinek az író egyetlen alkalommal sem mondja meg a nevét, szerencsétlen, nagyon szerencsétlen ember. Hát esztendeje erdőkben és mocsarak között bujkál, otthon, misemondás, szentségek, breviárium nélkül. Morálisan már teljesen elhagyja magát — egészen a bűnig. Egyik nyomorúságos hegyi faluban él a bűnéből született gyermek, a cinikus fiatal Brigitta, aki tanuja lesz egy részeg éjszakájának. Mert ez a pap iszik. Halála órájáig iszik. Mégis, nyilvánvaló méltatlanságának ellenére is hű marad papi hivatásához.

Pszichológiai és szellemi probléma: miféle ember ez? Robotemher,

akit a vaksors sodor, vagy szabad ember? Kárhozatra szánt, aki ennek tudatában nagy léptekkel siet a pokol felé, vagy szent, aki azonban erről maga sem tud?

Mindkét fölfogásnak vannak képviselői. Az elsőt, mely a „Hatalom és dicsőség”-ben a végzetserűséget emeli ki, leghatározottabban talán Claude-Edmonde Magny és Pierre Debray fogalmazta meg. A végzet — mondja az első, — bizonyos állapotot jelent; sőt a tulajdonképpeni állapotot jelenti, mert egybekapcsolódik azzal a ténnyel, mely szerint az ember elválaszthatatlan a helyzetétől, azonos a szereppel, melyet a világban játszania kell és így állapotából nem szabadíthatja fel magát. Elképzeli ugyan önmaga számára a hatalmat e fölszabadulásra — (és igen gyakran azt hiszi, ebben áll szabadsága), — de ez a lehetőség tisztára elméleti és látszólagos marad számára. E kérlelhetetlen szabály alól a „Hatalom és dicsőség” hőse sem kivétel. Azt hiszi, megmenekülhet létezésének veszélyeitől, ha feladja hivatását s ez a kénok törekvése helyenként szinte a megszállottsághoz hasonlít. Hiábavaló kísérlet, „látzólagos lehetőség” — mondja Claude-Edmonde Magny. Hogyan tűntethetné el a kitörölhetetlen bélyeget, melyet pappaszentelésének napján ütöttek rá? Mélységes megkönnyebbülés árad szét benne, miután a menekülés utolsó útja is bezárul előtte. Mi másnak a jele ez, mint azé a belső valóságé, hogy végre visszatalált igazi helyére? Az ő számára mindenki másnál lehetetlenebb a saját sorsa elől való menekülés. Papi küldetése úgy tapad hozzá, mint egy Nessus-ing.

Pierre Debray a „Témoignage Chrétien”-ben azt mondja: Greene műve nagy regény, de nem katolikus. Iróját úgy látszik nem érdekli más, mint a magányosság, elhagyatottság és kétségbeesés. Valamennyi alakját a mások és sajátmaga iránti undor tölti el. Állandó utálkozásban élnek... A hősnek nem ad megkönnyebbülést papi mivolta. Nem kegyelmet jelent számára, hanem mindenki másénál kérlelhetlenebb szolgálatot. Minden rabláncrafűzött embernél nyomorúságosabb ez a pap. Tegyen bármit, pap marad mindörökre. Ocsmányságai, árulásai ezen mítsem változtatnak. Jelképe a végzet irgalmatlanságának, ami az egész emberiséget üldözi és gyötri.

Vannak viszont kritikusok, akiket megrendít a regény mély kereszténysége. Doncoeur atya például így ír róla: „Ha a pap a leggyarlóbb ember lelkében is tovább él, ha lelkének izsappal borított titkos forrásából mégis kibúggyan a kristálytisztá vízcsöpp, ez annak a jele, hogy Isten végtelenül hatalmasabb minden emberi nyomorúságunknál.”

Ez a hang nyitotta meg az utat a termékenyebb és bizonyára tárgyilagosabb kritika számára. Paul Rostenne „Le Cheval de Troie”-ban, majd a belga „La Revue nouvelle”-ben foglalkozott hasonló szellemben a problémával. „Talán fatalista regényíró — írja Greene-ről, — de fatalizmusát az emberi szabadság érzése hatja át. Ez teszi lehetetlenné benne az egzisztencializmus fullasztó kétségbeesésének kibontakozását. Nála még a leghagyatottabb ember sem vergődik tehetetlenül a végzet markában. Amennyiben vele kapcsolatban a végzetserűség pszichológiájáról egyáltalában beszélhetünk, ezt inkább úgy fejezhetnénk ki, hogy az elkárhozás kockázatvállalásának pszichológája.”

François Mauriac a könyv előszavában felismeri Graham Greene világának „jólismert misztériumát”. — „Itt áll előttünk, — írja, — a megromlott emberi természet és a mindenható kegyelem; itt a nyomorult ember, aki egymagában, még rosszaságában sem jelent semmit és itt a misztikus szeretet, mely szálnalmas elesettségének és neveléséges szégye-nének mélypontján megragadja ezt az embert, hogy szentet vagy mártírt csináljon belőle... Ez a kivételes értékű könyv azt mutatja meg nekünk, — ha szabad magam így kifejeznem, — hogy az isteni kegyelem: még a bűnt is felhasználja saját céljaira.”

A mű kettőssége azonban kétségtelen. Első benyomásra fatalistá-nak tűnik. A cselekmény színhelye Dél-Mexikó, a Tabasco keskeny, mocsaras, nedves erdőkkel borított földcsíkja a hegyek és az Atlanti Óceán között; amint az eső megered, áthatolhatatlan dzsungellé lesz, mert sem utai, sem vasutai nincsenek. Már maga a környezet is leverő. Az éghajlat ezt a hangulatot csak megerősíti: kibírhatalan hőség, a fel-hőtlen égről irgalmatlanul áradó vakító napfény, a levegőben baljós dögkeselyűk súlyos szárnycsapásai, váratlanul lezúduló esők, nagy éjjeli lepkék egyhangú csapódása a házfalakhoz és a moszkitók milliói-nak őrijtő támadásai. Végül ennek az indián vidéknek végletes nyomora, ahol soha senki jól nem lakik, a rejtett forrongás és a rendőrség árnyéka mindenre rávetődik — mindez jellegzetesen egzisztencialista, Sartre-i atmoszféra.

A szereplők pedig, akik ebben a földi pokolban élnek, a determi-nizmus súlya alatt végődnek, személyiségük ereje nem elegendő a vég-zet elhárítására. A kép, amelyet Graham Greene hőséről fest, nem hi-zelgő: erkölcsileg zuhlott, javíthatatlan iszákos, gyáva és kapzsi. Van egy jelenet, a keresztlélekkel való alkudozás, ami egyenesen felhábo-rító. A szent dolgokkal való kereskedés azonban természetesnek látszik a földnek ezen a szörnyű pontján. Itt nem keresztlélik meg azt, aki nem tud fizetni és a szentek relikviáinak az ára pontosan követi a kereslet és kínálat törvényét.

Ez a pap értelmileg fogyatékos, a legcsekélyebb képesség is hiány-zik belőle minden szellemi analízishez, nem tudja sem megkülönböztetni, sem tisztázni érzelmeit, melyek cselekvéseit irányítják. A történet folya-mán egyszer sem jut odáig, hogy gyermeke iránt érzett apai szeretét meg tudja különböztetni vétkével szemben tanúsított lelki magartartásától. Régen elfelejtette már teológiai ismereteit, de talán soha nem is tudta őket. Már fogalma sincs a keresztény reménység elemeiről, sem a bűnbánat erejéről. Megértjük, hogy a kivégzése előtti estén gyónni sze-retne; de mit szólunk kétségbeesett önvallomáshoz? „Semmit sem tu-dok Isten irgalmasságáról. Nem tudom, hogy az emberi szív mennyire tűnik borzalmasnak előtte. De azt az egyet tudom: ha volt ebben az országban valaha kárhozatra ítélt ember, úgy bizonyos, hogy én is el-kárhozom.” (Érdekes összevetni ezt a feljajdulást a „Heart of the Mat-ter” Scobie sóhajával: „Ó Istenem, felajánlom neked elkárhozásomat!)

A történet fordulatai sem enyhítenek a nyomasztó hangulaton. Valahányszor a szerencsétlen ember menekülni próbál, — és az okok,

melyek erre indítják, távolról sem szégyenletesek, — mindannyiszor váratlan és elháríthatatlan akadályok tornyosulnak elébe; legyőzhetetlenek, mert papi mivoltával kapcsolatosak. Abban a pillanatban, mikor a szabadulást jelentő hajóra akar szállni, egy halálosan beteg nőhöz hívják. „Ismerek ezeket az embereket. Épp oly kevésbé haldoklik, mint maga vagy én”, — mondja Tench fogorvosnak, mégis engedelmeskedik a hívásnak, talán nem is kötelességből, hanem inkább a segítséget kérő nyomorúság fölötti megindultságból. „Mindig így van ez... mindig... Le fogok maradni a hajóról. Az a sorsom, hogy lemaradjak.”

Valóban nehéz szabadulnunk a benyomástól, hogy ez a szegény ember csak játékszere a vakvéletlennek; ez viszi könyörtelenül veszte felé, miután már vállára rakta a papi hivatás elviselhetetlen terhét.

Az író azonban többször is érzékelteti, hogy nem fogadja el feltétlenül az eseményeknek ezt a leverő szemléletét. Ezt azokkal a különleges eljárásokkal éri el, melyeket a kritika a „kontrapunkt művészetének” nevezett. Így ad hőse középszerű életének és szánalmas halálának emelkedett hangú és a vértanu felmagasztalásában végződő ellenpontokat. Például szolgálhat erre a következő szakasz:

„Kicsi ember jött ki az egyik oldalajtón; két rendőr támogatta, de azért el lehetett mondani, hogy megtett minden tőle telhetőt; ám nem tudott a lábain uralkodni. Odatámogatták a szemközi falhoz és egy tiszt bekötötte a szemét... A tiszt oldalt lépett, felemelkedtek a puskák s a kis ember hirtelen rángatózó mozdulatokat tett a karjával... A kis ember pedig ott hever a fal mellett kis halomként, mely arra vár, hogy eltakarítsák”...

Átmenet nélkül érünk az ellenponthoz: jámbor anya olvassa fel gyermekeinek egy hős mártír történetét:

„Mikor a rendőrfőnök felkereste Juant a zárkájában ima közben, térdénállva találta... Nyugodt volt és derüs, rámosolygott a rendőrfőnökre és megkérdezte, azért jött-e, hogy lakomára vezesse őt?... Kivezették a börtön udvarára. Semmi szükség megkötnöni olvasóval elfoglalt kezét... Juan megfordult és imádkozni kezdett, de nem saját-magáért, hanem ellenségeiért... Tűz! — és Juan feje fölé emelve karját, érces hangon kiáltotta a puskacsövek felé: Éljen Krisztus Király!”

Mi a célja az írónak e kettős képekkel? Bizonyára tudja, hogy e második jelenet — kevés eltéréssel — valóban megtörtént, Miguel Pro mexikói lelkészt végezték így ki, 1927 november 23-án. Arról is tudomása van, hogy Jeanne d'Arc sírvafakadt börtönében, mikor rá váró borzalmas megkínóztatásáról tudomást szerzett. Úgy vélhette, hogy Krisztus példája a Getsemani kertben, mikor szomorúsággal és félelemmel eltelve gyötrődött, hasznosabb az emberek számára, mint az érzelmszegény, stoikus bölcseké. Talán felfedezte ebben a névtelen papban a hősiesség és szentség csíráját. A feltevés valószínű. „A fenséges elem tisztán mutatkozik meg annak ellenére, hogy majdnem kivétel nélkül szánalmas eszközöket vesz ehhez igénybe” — mondja még a regény fatalizmusát hangoztató Claude-Edmonde Magny is.

Ha így nézzük, a mű keresztény. Egy középszerű lélek története, akit Isten hajt előre; vagy még inkább: út a büntől a vértanusáig.

A hős sorsa messziről indul. Papi magatartása a béke és biztonság idején nem volt ugyan bűnös, csak éppen kétségbeejtően langyos. Maga is megrémül a hajdani „jó pap” képétől, mikor gondolataiban felidézi multját. Hitét akkor elborították a gépiesen végzett vallásgyakorlatok és prédikációk, a szenvedők vigasztalására kész formulák toltak ajkára, a világi dolgokról való lemondást hirdette egy kényelmes és veszélytelen világban, mások hátára rakta a keresztet, melyet ő maga a kisujjával sem próbált megemelni, egyéni érvényesülési vágyát és mohóságát a buzgóság köntösével leplezte, végül Isten szerepében tetszelegve mondott ítéletet a jók és gonoszok fölött.

Nem ezek jelentik-e az Evangélium farizeusait? Még abban is, hogy nem menekült el a többi pappal és püspökökkel, farizeusi gőg rejlett. Ördögi gőg, hogy egyedüli pap maradjon az országban. Sok-sok hónap szenvedése után mindez lehullott róla; de milyen árat kellett érte fizetnie! Szüntelen bolyongásban, búvóhelyről-búvóhelyre menekültében egyre mélyebbre zuhan, míg egy este az a'kohl hatása alatt elköveti testének legsúlyosabb vétkét is és ez egyszeriben elnyeli multjának minden felszínes ártatlanságát. És tovább iszik és inni fog halála percéig, de közben kegyetlenül gyötíri gyermekének erkölcsi védtelensége: „Ó Istenem, sujts le rám bűnbánat nélküli halállal, csak ezt a gyermeket mentsd meg a kárhozattól!”

Érthető, hogy ennyi bonyodalom és ellentmondás között a hős és a kritika nem találhattak könnyen egymásra. A könyv amerikai kiadásának címe: „The Labyrinthine Ways” (A labirintus utain) jobban kifejezi a kegyelem paradox működését, amikor Isten felborítja az emberi terveket és még a bűnt is felhasználja kiválasztottai javára. Szent Ágoston jól tudta ezt. Istennek ez a titokzatos működése, szüntelen figyelme, mellyel nyomorúságának útjain követi s végül is utóléri a legtisztább atyai gondoskodás és semmiképen sem egyeztethető össze a pogány fatalizmus reménytelenségével.

Az sem valószínű, hogy valaki, aki csupán tehetetlen bábú a végzet szeszélyével szemben, Isten szolgálatához való önzetlen hűségének olyan lenyűgöző példáját adja, mint ő. Mikor napokig tartó fárasztó út után pihenőhelyére érkezik, elég egyetlen kérés és azonnal hozzálát a falu gyóntatásához. Végül szabad elhatározásából választja a biztos halált csupán azért, hogy kétséges feloldozást vigyen egy nagyon is kétesértékű haldoklóknak.

Mauriac nem tévedett: „Ennél a rossz papnál nem az erény vi'ágít a bűn ellentétéképpen, hanem a hit, hit abban a jelben, melyet pappá-szente'ésének napján rajzoltak homlokára s ma egyedül viseli (miután a többiek elmenekültek vagy megölték őket) méltatlan, mégis felszentelt fején...”

Felúton — a hűséges szolga és a kárhozat fia között — igenis helye van az Egyházban az ég felé botladozó bűnösök nagy seregében. Nem szent, de nem is kárhozott. Csupán nagyon szegény, nagyon szerencsétlen ember, akit Krisztus megjelölt és akiből helyzete és Isten kegyelme vértanút csinált.

H. A.