



HOLLÓ-HATÁS

HOLLÓ

„A *hollót* adták a rádióban. Régi felvétel volt, egy évvel ezelőtt meghalt londoni színész adta elő. Kár, hogy nem hallotta, hogyan mondta a *sohamárt*.” Roman Jakobson idézi ezt a véletlenül, vonaton elcsípett-kihallgatott párbeszéd-töredéket azon tanulmánya nyitányában, mely a nevezett Poe-vers nyelvi megformáltságának titkai-ba vezet be bennünket¹. Az orosz nyelvész, irodalmárt leginkább az készletti töprengésre, hogy a vers refrénje miként száll szájról szájra, s hoz így létre egy teret és időt áthidaló kommunikációs láncolatot: „ugyanazt a szót használta egymás után a feltételezett »gazda«, a Holló, a szerelmes ifjú, a költő, a színész, a rádióátlomás, a vonaton utazó ismeretlen férfi, legvégül pedig a *Hat előadás* szerzője (azaz maga Jakobson – kiegészítve B. K.)”² S ugyanolyan figyelmet szentel a *nevermore* versbeli, intratextuális ismétlődésének is, rámutatva arra, hogy a „*sohamár* mindig ugyanaz és mégis mindig más”, mivel „a sokféle kontextus miatt a szó jelentéséhez minden előfordulásakor más és más konnotációk kapcsolódnak”³.

Az emlegetett színész neve helyett (mely nem derül ki a szövegből) fontosabb itt annak a körülménynek a tudatosítása, hogy egy költemény az írott, néma betű helyett előadott formában, tehát „hangzó emlékként” rögzült a befogadóban. Az előadóművész hangja a lírai szöveg elidegeníthetetlen részévé vált: a hangszínnel, a hangerővel, a tempóval, a hangsúlyos részek kijelölésével egyéni modulációt kölcsönözött neki. Ez pedig már egy értelemalkító művelet is; nem pusztán reprodukció, szenttelen hangos fölolvasás, hanem egy (át)értelmező (újra)mondás. A színész a hangkölsönzés útján egy megértés-tapasztalatot közvetít, ami bizonyos irányba tereli a hallgató versélményét. „Ahány értelmezés, annyi előadói tehetség. És viszont: ahány előadó, annyi értelmezés.”

Ezek már Várady Szabolcs szavai, s annak az 1997-ben megjelent CD-nek a belső, kihajtható lapján olvashatók, melyen Vörösmarty Mihály *A vén cigány* (1854) és Edgar Allan Poe *A holló* (1845) című verse hallgatható meg nagy színészeink előadásában. Az utóbbi öt fordításban (Szász Károly, Lévay József, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, Tóth Árpád), Kállai Ferenc, Gábor Miklós és Latinovits Zoltán hangján szólal meg. Az angol nyelvű eredetit Beregi Oszkár mondja el.

A két költőre talán nem szoktunk olyan gyakran együtt gondolni, pedig nemcsak kortársak voltak, hanem bizonyos fokig rokon lelkek is, ami a két mű közötti párhuzamokban is megnyilvánul: „*A holló-*

1 Roman Jakobson: *A nyelv működésben*. Ford. Albert Sándor. In uő: *A költészet Grammatikája*. Gondolat, Budapest, 1982, 142–161.

2 I. m. 143.

3 I. m. 156.

nak is két szereplője van és refrénes szerkezete, hangneme a mélabútól az önkívületig, képzetköre földtől a mennyig ível. Hanem ez a menny: üres.” (Várad Szabolcs) Bármennyire csábító is egy ilyen irányú összehasonlító elemzés, most mégis lemondok róla, és rövid eszmefuttatásomban kizárólag az amerikai poéta magyar nyelvű költeményeivel foglalkozom. Közélebről pedig azzal, hogy miként is bontják ki a színeszek a versben rejlő értelemlehetőségeket azzal, hogy *bizonyos módon* megteremtene egy lírai beszédhelyzetet, és ennek részeként *egyéni* hanggal és habitussal ruházzák fel a versben megnyilatkozó lírai szubjektumot. Természetesen tudatában vagyok annak, hogy a Poe-vers különböző magyar fordításainak értő megszólaltatásai már másodfokú kommentárok: egy fordítói értelmezés színészi értelmezései.

Kosztolányi Dezső fordítását Kállai Ferenc előadásában hallgathatjuk meg. Nyugodt, kiegyensúlyozott hangon indul a költemény. Kezdetben semmi sem utal a beszélő depressziójának mélységére. Inkább visszafogottság, érzelmi rezerváltság jellemzi a megnyilatkozást, amit a helyenként belevitt naiv, már-már gyerekesen rácsodálkozó hangszín csak erősít. Bár – a későbbi fejlemények tükrében – épp ez kellene, hogy gyanút keltsen bennünk. Nem a sorsukkal megbékéltek nyugalma jut ugyanis kifejezésre e szövegben, hanem a félkegyelműek félelmetes nyugalma, mely bár mikor agresszióba vagy önkívületbe válhat át. Kállai egy olyan fiatalember szavait közvetíti, akit lelkileg olyannyira megtört a veszteség, hogy hangjában már ott kísért a közelítő téboly.

Az előadásmódot nem jellemzik nagy kilengések, a művész mértékkel és csak a megfelelő helyen él az érzelmi nyomatékosítás eszközével. Épp ezzel képes megteremteni és kis lépésekben fokozni azt a feszültséget, ami az enervált beszédhang és a gyászos, fájdalommal teli élethelyzet kontrasztjából áll elő. Egészen a 12. versszakig kell várni, hogy kibukjék belőle az addig visszafogott indulat. A 14. versszak úgy szól meg, mintha a lírai alany épp egy szeme előtt kibontakozó látomásról számolna be; bizonytalan, rebegő hangon. Az ezt követő három versszak jelenti a költemény érzelmi csúcspontját. Kállai hangja ezekben a szakaszokban billen ki leginkább a vers nagy részét uraló apatikus intonációból, s válik egyre kétségbeesettebbé és zihálóbbá. Nem véletlenül: a madár válaszából ugyanis azt véli kihallani, hogy fájdalmára nem nyer gyógyírt, s Lenóráját sem látja már soha többé.

Az utolsó versszakban visszatér a lassú, nyugodt tempó. A hangszín, ha lehet, még fáradtabb, még több benne a beletörődés, a lemondás. A szerelmes ifjú mintha csak maga elé motyogna, egy altató, szinte hipnotikus hangon. S az utolsó „sohasem”-et már – mintha Kosztolányi intencióit követné – susogva, elhalón mondja.

Gábor Miklós más hangnemet üt meg, mint Kállai Ferenc, és eltérő stílusban is adja elő a verset, pontosabban annak Babits-féle átköltését. Hangja tárgyilagossabban szól, s jobban idézi az élőszó és a másikhoz odaforduló dialogikus megnyilatkozás stílusregiszterét. Elmondható róla továbbá, hogy sokkal inkább él az érzelmi ráhatás eszközeivel, amikor a beszédhelyzet kísértetiességének és a kétségbeesés mértékének érzékeltetéséről van szó. Az általa megformált fiatalember beszéde jóval egzaltáltabb, s nagyobb kilengéseken keresztül jut el a tetőpontig.

Az emlékező én, a felidézett én, illetve a holló szövege markánsabban elkülönül egymástól, mint az előző produkcióban. Megnyilvánul ez már a negyedik versszakban, amikor az ismeretlen látogatóhoz intézett szavait („Jó uram vagy drága hölgyem, ne akadjon fenn ezen...”) más hangnem adja elő, mintha tényleg egy jelen lévő személyhez beszélne. „Színészkedőbb” a felidézés, mint Kállainál, akinél észrevétlenebbek, stilisztikailag kevésbé jelöltek ezek a szólamváltások. Ezt követően, az ablakon beröppenő holló láttán felháborodásának ad hangot, s miután az megül a Pallas-szobron, gúnyos, szarkasztikus hangon szólítja meg. Később sem rejti véka alá megvetését vele kapcsolatban. Jól kiütözik az már abban, ahogy a refrént visszaadja: károgón, mintha utánozná, s ugyanakkor egyben parodizálná is a madár „szavajárását”. Ehhez jó alapot szolgáltat eredendően is karcos hangja.

A jellemzett előadói stílusból eredően aztán a fiatalember érzelmi kiborulása is teátrálisabbra és melodramatikusabbra sikeredik, amit helyenként már csak egy hajsza választ el a komikustól. Elfúló, az indulattól elvékonyodó hangon vágja oda szemrehányásait a pokol mozdulatlanul gubbasztó küldöttnek, s a végén pedig már magánkívül hörög.

Úgy vélem, hogy Latinovits Zoltán produkciója a legkevésbé sikerült a három közül. Amennyire zseniális *A vén cigány* értelmezése, annyira jellegtelen *A hollóé*. Tóth Árpád ornamentális, számos remek fordítói megoldást tartalmazó magyarítása nem válik a színész saját hangjává. A viszonylag gyors tempójú, kántáló előadásmód inkább hat egyhangú felolvasásnak, mint szuverén, átsajátító költői magánbeszédnek. Latinovits „bársonyos” hangjához egy olyan, némileg patetikus dikció társul, amely a versnek esztétizáló olvasatát alapozza meg. „Szépen” szól a költemény, a színész bűgő hangszíne kellemesen hat a fülnek, az érzelmi csúcspontoknál a megfelelő pillanatban és mértékben erősít rá, a „soha már” sóhajtó, sóvár, ahogy a versben is szerepel, mégsem sikerül olyan lírai beszédhelyzetet teremtenie, amiben hitelesen elevenedne meg egy lírai karakter.

E három, kétségtelenül legnépszerűbb nyugatos fordítás mellett a vers két korábbi magyarításban is meghallgatható a lemezen: Szász Károlyé Gábor Mik-

lós, Lévay Józsefé Kállai Ferenc előadásában. Lehetőségünk van tehát arra is, hogy ugyanazon színész két különböző értelmezését összevessük. Mivel nem ugyanazt a szöveget mondják, csak egy ahhoz sok tekintetben hasonlót, sem a nyelvileg megformált lírai karakter, sem a párbeszéd expresszív hullámvonalja nem lesz ugyanolyan.

A vers első, 1858-ból származó magyar változata az eredeti után tizenhárom évvel jelent meg Szász Károly tollából, s csak négy év választja el *A vén cigánytól*. Ez tehát az a fordításmű, amely – legalábbis nyelv- és irodalomtörténeti szempontból – a legközelebb áll mind Poe, mind pedig Vörösmarty klasszikusához. Érdekessége továbbá az is, hogy nagyjából egy időben született Arany János *A lejtőn* (1857) című dalszerű elégiájával, mely ezekkel a – *Holló*-hatás nyomait magukon viselő – sorokkal kezdődik: „Száll az este. Hollósárnya / Megrezzenti ablakom. / Ereszkedik lelkem árnya, / Elborong a multakon.” Gábor Miklós versmondásában, szemben a Babits-produkcióval, egy „mesélősebb”, a kifejezés közvetlenségét érvényre juttató hangvétel az uralkodó. Egy fokkal kevésbé feldúlt fiatalember szavait halljuk, aki jelen idejű történészként adja elő, idézi meg a képzelt hallgatósága számára a különös múltbéli esetet. A madár érkezését és monoton válaszadását felháborodással vegyes rácsodálkozással veszi tudomásul, melyben kezdetben több a kíváncsiság, mint a szorongó félelem. A refrén gúnyos káromással szól itt is, de mégsem teljesen ugyanúgy, mint a másik, már elemzett esetben.

Lévay József fordítását, akinek a „soha már”-t köszönhetjük, Kállai más módon értelmezi, mint Kosztolányiét. Szavaival egy érzelmileg labilisabb fiatalember szólalmát teremti meg, akinek a hangjában már az ötödik versszakról kezdve érezhető az indulat és a kétségbeesésbe hajló harag. Ebből adódóan aztán a köl-

temény érzelmi íve is rapszodikusabb. *A soha már* pedig – s talán ez a produkció legemlékezetesebb ráta-lálása – fenyegetően és kárörvendően hangzik.

A CD-nek köszönhetően nekünk, mai vers- és Poe-kedvelőknek már nem kell arra várnunk, hogy újra adják a rádióban *A hollót*, és sajnálkozunk sem azon, hogy beszédpartnerünk esetleg nem hallotta, miként is mondta az előadó azt a bizonyos *soha márt* vagy *sohasemet*. Bármikor meghallgathatjuk, újrhallgathatjuk a színészek versinterpretációit, ami kiváló alapot szolgáltat ahhoz is, hogy magunk között megvitassuk: kinek az előadása maradt meg leginkább bennünk, kiével tudtunk a legjobban azonosulni, s kinek a hangján is szól (leginkább) az emlékezetünkben a költemény refrénje. Mert ahogy a vers lírai alanya alapvetően hangélményként idézi fel a madárral folytatott halottidéző beszélgetést, úgy a felvétel után mi is hasonló módon hívhatjuk majd elő (vagy hívódik elő akaratlanul) a memóriánkból a Kosztolányi–Kállai-, a Babits–Gábor- vagy a Tóth–Latinovics-féle verziót. Valamelyik bizonyosan rátelepszik majd (mint a madár ama szoborra) a hallgató egyéni befogadói élményen alapuló olvasatára, s innentől kezdve együttformálja azt. Akár még úgy is, hogy visszhangként kíséri a néma olvasás keretei között újra és újra konkretizálódó szöveget.

Az új médiák pedig már arra is lehetőséget adnak, hogy – amennyiben tovább dolgozik bennünk valamelyik magyar *Holló* – saját előadásunkat is közzétegyük a világhálón, amihez persze mások elemző megjegyzéseket fűzhetnek, újabb szavakat illeszthetnek mellé (számos ilyen blogra, fórumra bukkanhatni már egy felületes böngészés alkalmával is), így szöve tovább azt a Jakobson által megcsodált kommunikációs láncolatot, melynek nagy valószínűséggel nem lesz vége soha már. ■ ■ ■

Benyovszky Krisztián (1975): irodalomtörténész, kritikus, a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének oktatója. Legutóbbi könyve a Kalligramnál: *Fosztogatás. Móricz-elemzések* (2010).