

Földényi F. László

"Jól hajóztam, mégis zátonyra futottam" - a fordítás csapdái

(Keats, Shelley, Blake és Kleist magyar fordításainak mintavételei alapján)

1.

Keats költészetét mindenekelőtt halálköltészetnek tartom. A „halál” (death) mint főnév hetvenhét alkalommal szerepel a verseiben; a „meghalni” ige különféle változatai pedig több mint százszor. Költészetének azonban a halál nemcsak a tárgya, hanem az alanya is; sok esetben maga a halál szól belőle. Nem csoda, hogy orvosai állítólag eltiltották a versírástól. A költészet néhány rövid év alatt minden erejét fölemésztette. A szó szoros értelmében feláldozta magát a tökéletesség oltárán. A tökéletességet, a szépséget a halállal egységben tudta csak elgondolni. Ez volt az ő párját ritkító zsenialitása: a szép dalnak nála a halál elkerülhetetlenségéből fakadó rettenet volt az előfeltétele. „Két fényűzésem van, amelyről merenghetek séta közben – írta 1819 nyarán szerelmének, Fanny Brawne-nek –, a Te szépséged és halálomnak órája. Bárcsak ugyanabban a percben juthatnék birtokába mindkettőnek.” Egyik szemével állandóan a szépségre figyelt; a másikkal azonban mindvégig a halált leste. Keats költészete nem annak ellenére gyönyörű, hogy mögötte ott leselkedik a szörnyű vég, hanem éppen emiatt az. Ettől nevezhető minden idők letragikusabb költészetének az övé.

Szavai a kimondhatatlanban gyökereznek, és ezt is árasztják magukból. „Édes a hallott dal, de mit a fül / meg sem hall, még szebb”, olvasható az *Óda egy görög vázához* című költeményében (Tóth Árpád fordítása). Miféle dal lehet az, amely nem hallható és nem is dalolható el, és mégis szebb mindennél? Olyan titokzatos és szorongató lehet, ami nem engedi, hogy az ember otthon érezze magát e világban. Minél erősebb ez az ismeretlen, annál letaglózóbb, bénítóbb. Keatsset azonban rejtélyes módon éppen ez az ismeretlen tette erőssé. Sok költeménye olyan benyomást kelt, mintha nem is halandó ember írta volna őket, hanem olyasvalaki, aki a halálban, a nem hallható dalok birodalmában érzi otthon magát, és aki azért jött a világra, hogy – a *Hyperion* kifejezését idézve – „életre haljon” („die into life”) (Vas István fordítása). Ezzel magyarázható az, amit „Negatív Képességnek” nevezett, és amit a valódi költészet előfeltételének tartott. A szavait idézve: ez „az, amikor az ember képes

megmaradni a bizonytalanságok, misztériumok, kétségek között, a tények és az értelem utáni bosszantó kapkodás nélkül".

Keats soha nem esett áldozatául az értelemadás kényszerének. Csalhatatlanul tudott egyensúlyozni a bizonytalanságok és kételyek közepette. A költészet számára nemcsak művészet volt, hanem létfeltétel is: nélküle a semmibe zuhant volna. Híres ódáinak vagy szonettjeinek zárt, klasszikus szerkezete börtönrácsra – a létezés börtönrácsára – emlékeztet. E rácsok azonban meg is védték őt. A létezés misztériumának láttán egyedül a szavakba, a rímekbe, a verslábakba, a strófákba tudott kapaszkodni.

A mindenséggel szembeni védtelenség árad a legnagyobb verseiből. Minél tökéletesebbek, annál illúziótlanabbak. Hiszen a tökéletesség számára intenzitást jelentett – ez volt egyik kedvenc kifejezése –, a legfőbb intenzitás viszont olyasvalami, ami nem zárható korlátok közé. Ez pedig nem más, mint a halál. Keats költészete azt sugallja, hogy egyedül a halálszenvedély mértéktelen tapasztalata keltheti fel a létezés misztériumának felemelő és mégis letaglózó élményét. A *Miért kacagtam éjjel?* (Why did I laugh tonight?) című szonettje különösen árulkodó ebben az összefüggésben. A cím önmagában is rendkívüli: az éjszaka magányában egyedül nevető költő képe egyszerre groteszk, hátborzongató, szorongató. Az értelmetlenséget sugallja a kép – pontosabban az Értelem hiányát és az értelemkeresés hiábavalóságát. És valóban, a költő hiába fogja vallatóra az Istent, a Démont, a Mennyet, a Poklot, sőt a saját szívét is: nem talál választ a kérdésre. Az otthontalanság érzése hatja át a szonettet. Németül ezt az érzést így neveznék: „unheimlich”. Keats nem volt egyedül ennek az érzésnek a kifejezésében. A vers keletkezésével egy időben (1819-ben) írta meg Mary Shelley *Frankenstein* című regényét, amely ugyancsak a Démon és az Isten (a teremtő) soha nem tisztázható viszonyáról szól; Németországban pedig 1814-ben írta E. T. A. Hoffmann *A homokember* című elbeszélését, amelynek elemzése kapcsán egy évszázaddal később, 1919-ben Sigmund Freud részletesen kibontotta az „Unheimlich” fogalmának értelmezését.

Keats szonettjének magyar fordítása (Fodor András munkája) tanulságos ebben az összefüggésben. Amíg ugyanis Keats (két említett kortársához hasonlóan) kifejezetten modern életérzést próbál megfogalmazni és szavak segítségével plasztikussá tenni, addig a magyar fordítás olyan benyomást kelt, mintha a költemény címében megidézett életérzést inkább leplezni és ártalmatlanná kellene tenni. Fodor András lefordította ugyan a verset, de közben a fordítás révén – akarata ellenére – az alapjául szolgáló életérzést át is értelmezte. Keats szonettje az értelemadás hiábavalóságát sugallja, Fodor András fordítása ezzel szemben

már a szóhasználat szintjén is vissza akarja csempészni az értelmet a vers kontextusába. A „laugh” magyar megfelelője nála nem egyszerűen „nevet”, hanem „kacag”, vagyis egy olyan ige, amelynek a „nevet” igével ellentétben alig van helye a hétköznapi szóhasználatban. A vers „terét” ezzel eleve eltávolította az olvasótól; amíg Keats határozottan hétköznapi helyzetbe állította a költői ént, addig a magyar fordító mesés távolságba száműzte. Keatsnál a költő „tonight” nevet; Fodor Andrásnál viszont „éjjel”, azaz nem ma, hanem valamikor, általában. Nem egyszer, kivételesen, hanem rendszerint. A hatodik sorban a „mortal pain” kifejezésben a „mortal” jelzőt nem halálosnak, hanem „vad”-nak fordította, és ezzel Keats egyszerű jelzőjét „romantikussá”, azaz a jelen összefüggésben meséssé színezte át. A következő sorban újra megismétli eljárását: a „Darkness” főnévhez egy új jelzőt illeszt. „Zord éj!”, írja, s ezzel a költeményt a fiatal Vörösmartyhoz kezdi közelíteni, Keatstól viszont egyre jobban távolítja. És eljárása a szonett utolsó két sorában teljesedik be. Angolul így hangzik a két sor:

„Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,

But Death intenser – Death is Life’s high meed.”

Fodor András fordításában:

„Vers, Hír, Szépség nagy dolgok, ám a Lét

legfőbb jutalma még nagyobb: a Vég.”

Az „intense” lefokozódik „nagy”-gyá, s ezzel tompul az eredeti jelző élessége. Keats számára az „intense” jelző meghatározó jelentőséggel bírt: a határok átlépésével állt összefüggésben, s leveleiben, verseiben egyaránt a halállal hozta kapcsolatba. „Oftentimes I pray’d / Intense, that death would take me from the vale”, olvasható a *Hyperion bukása* című költeményben („Gyakran / hívtam a halált, mentsen meg a völgytől”, írja Tandori Dezső, s az „intense”

határozószó az ő fordításából is kimarad!). A „Life” Fodor Andrásnál „Lét”-té változik, s ezzel indokolatlanul tág horizontot nyer: Keatsnél nem általában a létről van szó, hanem a konkrét életről, még pontosabban a saját életünkről. A „Lét” megfoghatatlan. És ráadásul a Lét ellentéte nem a halál, hanem a nem-lét. Fodor András talán emiatt iktatja ki a halál szót az utolsó sorból – ám ettől a vers nem nyeri vissza eredeti dimenzióit. A „Death” a magyarban „Vég” lesz. Keatsnél a halál és az élet kerül ellentétbe; Fodor Andrásnál viszont a Lét és a Vég, aminek nincsen sok értelme. Csak találgatni lehet, hogy miért folyamodott ilyen megoldáshoz. A legkézenfekvőbb magyarázat: hogy jó legyen a rím, és megfelelő legyen a szótagszám. Ez azonban önmagában kevés. Arról van inkább szó, hogy a „Vég” szó mintegy beteljesíti azt, amit a „kacag” elkezdett: a vers „tere” végleg mesés távlatokba helyeződött át. Keatsnél az ember (a költő) ma éjjel nevet, sötétség veszi körül, és fölrémlik előtte a halál. Fodor Andrásnál általában kacag, nem sötétség veszi körül, hanem „zord éj”, ami értelemszerűen reggelre elmúlik, és nem a halál tűnik föl, hanem a vég, amely ebben az összefüggésben semmitmondónak hangzik. A halál konkrét, a Vég viszont a Léthez hasonlóan elvont, semmire nem kötelez.

Ami Keatsnél „halálköltészet”, az a magyar fordításban „romantikus” – értsd: az üres stilizálást előnyben részesítő – költészetté minősül át. Nyilvánvaló, hogy nem Fodor András egyéni problémájáról van itt szó, hanem egy olyasfajta kulturális kényszerről, amelynek ő sem tudott ellenállni. A magyar fordítás a kiválasztott szavak szintjén is azt jelzi, hogy Keats szonettje olyan közegbe lett átültetve, ahol a halállal nem úgy néznek szembe, mint Angliában, és ahol az „unheimlich” Nyugat-Európában közel két évszázada egyre erősebb érzését is állandóan megszelídíteni óhajtják. Hogy mennyire erről lehet szó, azt jól bizonyítja egy másik Keats-szonett fordítása, melyet Radnóti Miklós készített: *A Parthenon szobraira* (On Seeing the Elgin Marbles). Az 1817 tavaszán keletkezett vers azt követően született, hogy Keats megtekintette az Akropoliszról Angliába szállított és a British Museumban kiállított görög szobrokat.

Az első sor eleve több problémát vet fel. „My spirit is too weak”, hangzik a vers indítása angolul. „A lelkem fél”, írja Radnóti. A „spirit” azonban nem lelket, hanem szellemet jelent: az 1818-ban keletkezett *Song* című költeményében például Keats kifejezetten megkülönbözteti a „spirit”-et és a „soul”-t, s a „szellemet” jóval tágabb összefüggésbe helyezi: a lélekkel ellentétben a szellem a mindenséget tudja befogadni, s éppúgy elvont, mint érzéki természetű. A szellem nemcsak az érzések tárháza, hanem a költészeté is: élete egyik

legutolsó versében – *Fannyhoz* (To Fanny) – például a természetet mint orvost („Physician Nature”) arra kéri, hogy csapolja meg a szellemét, hogy abból vér gyanánt kifolyhasson a bent rekedt költészet, s ő maga végre megpihenhessen.

„Physician Nature! Let my spirit blood!

O ease my heart of verse and let me rest.”

Fodor András – ezúttal nem megszépítő, hanem kifejezetten hibás – fordításában:

„Gyógyíts Természet! Önts szívembe vért!

Ments meg a verstől, őrizd nyugtomat.”

Visszatérve a szonetthez: Keatsnél nem a lélek fél, hanem a szellem, vagyis az, ami a költészetért is felelős. Ám ha ez így van, akkor a szellem nem „fél”, ahogyan Radnóti írja, hanem „gyenge”. Attól gyenge, hogy olyasmivel szembesül, aminek érzékeltetésére a költészet – legalábbis az, amit Keats korában költészetként tartanak számon – nincsen felkészülve. „A lelkem fél”: szentimentális panaszkodás. „A szellemem gyenge” Keatsnél arra vonatkozik, hogy a költő olyasmivel találkozott, ami kivonja magát a költészet fennhatósága alól.

Mi lehet az, amire a költészet (vagy általában a művészet) nincsen felkészülve? Keats még ugyanebben a sorban megadja a választ: „mortality / Weighs heavily on me”. A szellem gyenge, mert túl nagy súly nehezedik rá: a halandóság súlya. Radnótinál: az „elmúlásé”. Éppolyan megszépítő ez a kifejezés, mint a „Vég” Fodor Andrásnál. A szellem Keatsnél attól gyenge, hogy a halállal szembesül. Az „elmúlás” főnév a halál erejét lefokozza, a meghalást a messzi jövőbe helyezi át, s ettől a halál elveszti a súlyát, egzisztenciális erejét. A halál Keatsnél fizikai kényszer (súly van); Radnótinál inkább csak távoli lehetőség, majdhogynem

gondolati játék, amely „hivatlan álmoként” jelentkezik – eltérően az eredeti verstől, ahol még az álm is kényszer („unwilling sleep”). Radnóti a verset ezzel olyan síkra helyezte át, amely Keats-tól idegen volt. S mivel ugyanakkor jó költő is volt, a fordítását végig megtartotta ezen az új síkon.

A negyedik sor a legárulkodóbb ebben az összefüggésben. Keatsból itt szinte kiszakad a felkiáltás: „I must die”. Radnótinál: „légy halálra kész”. Jellemző vonások tűnnek el, illetve alakulnak át. Mindenekelőtt a három rövid, egyszótagos angol szó kopogóssága dallamos kifejezéssé módosul, amely elringatja az olvasót. Másfelől elvész a kifejezés parancsoló jellege. Keats költészetében háromszor fordul elő a „must die” kifejezés. Először az *Endymion*ban:

„But no, like a spark
That needs must die, although its little beam
Reflects upon a diamond.”

Somlyó György fordításában a „meghalás” kétszeresen nyomatékosított szükségessége így módosul:

„De ahogy a pici
szikra kihúny akkor is, csöpp tüzét
ha gyémánt veri vissza.”

Másodjára a most tárgyalt szonettben szerepel. Harmadjára pedig az *Óda a Melankóliához* (Ode on Melancholy) című versben: „She dwells with Beauty – Beauty that must die”. Tóth Árpád fordítása ugyancsak jellemző példája a most tárgyalt átértelmezéseknek: „A szépség is

csak Bú, mert halni vész", írja, s miközben a halált megfosztja a kényszerből (a „muszájtól”), az eredeti angol változat kifejezetten hétköznapi hangzó szavait („that must die”) átstilizálja („halni vész”) egy olyan kifejezéssé, amely a hétköznapi szóhasználat szintjén aligha fordulhat elő. Radnóti hasonlóképpen jár el. A kényszer nála is semmivé foszlik (noha Keats már ez első sorban fölidézte a kényszer fizikai tapasztalatát – a súlyt és a gyengeséget), s ezzel a halál már-már a szabad döntés tárgyává stilizálódik: a készenlétünktől függ, hogy meghalunk-e vagy sem. S hogy a halál mennyire nem kényszer, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egyes szám első személy helyett általános alanyt használ. Lehet, hogy mindenkit utolér a halál, sugallja – de ez nem kell, hogy nyomasszon, hiszen a halál csak „általában” sújt le az emberekre, nem személy szerint, és főleg nem énrám.

A halál ilyesfajta megszelídítése és ártalmatlanná tétele alapvetően idegen Keats költészetétől. Éppen a rejtőzködés hiánya miatt olyan riasztó és rendkívüli a verse. Követői (Angliában például a preraffaeliták vagy Swinburne) és későbbi értelmezői a halál esztétizálásáért csodálták, pedig tőle éppen ez állt a legtávolabb. Nem a halált tartotta szépnek (nem volt dekadens), hanem a szépségben fedezte fel azt az erőt, amely az embert a halálba kényszeríti. Ezért nevezhette a halált ebben a szonettben is csúcshoz, az élet maximumának, amelyben minden túlsordul: ha én meghalok, sugallja, akkor velem együtt minden meghal. A halál nála bármely pillanatban robbanni képes intenzitás, amelynek ormaira – mint az *Endymion*ban írja – az önpusztítás fokain jut el az ember. Radnótinál a fordításban másról van szó: a halál itt inkább megnyugtató dallamosság, hivatlan álom, végső soron semmire nem kötelező szentimentális érzés.

Ám ezzel Radnóti kimondatlanul állást is foglal. Méghozzá nemcsak a halál kérdésében (amit egyébként vele egy időben Heidegger vagy Ortega y Gasset kimerítően elemzett, ráadásul úgy, hogy az Keats szellemétől sem volt idegen), hanem a görögség kérdésében is. Keats szonettje ugyanis nem általában veti föl a halálnak és a szellem képességének a problémáját, hanem konkrét görög műalkotások kapcsán, s e műalkotásokkal szembesülve ő maga is állást foglal. Mégpedig úgy, hogy a korban uralkodó, Winckelmann által meghatározott szemlélettől eltérően Nietzsche görögségfelfogását előlegzi. Keats mintegy hátat fordított Winckelmannnak. Radnóti fordításában ezzel szemben egy olyan vers olvasható, amely Nietzsche helyett Winckelmann és Lessing felé fordul vissza. A Winckelmann által mérceként fölállított „nemes egyszerűség” és „csendes nagyság” idéződik meg Radnóti dallamos nyelvezete és a távolban tartott halál képzelet nyomán. „Hogyan ábrázolták a régiek a halált?”, tette föl a

kérdést hasonló című írásában 1769-ben Lessing, s Winckelmannhoz híven ő is a békés, megnyugtató halálképzet mellett tette le a voksát. Radnóti fordítása akaratlanul is a halálnak e lessingi felfogásához igazodik. Keats ezzel szemben egy más, szubverzív görögségfelfogást képvisel. A görög nagyság („grandeur”, írja, amit Radnóti, félrevezetően, „fenségnek” fordít), a „vén idő” („old Time”), a tajtékos tengerár és a Nap – ezek együttese képezi a nagyság erejét és hatalmasságát (a „magnitude” Keats korában csillagászati kifejezés is volt, aminek Radnóti affektáltan archaizáló „órjás” jelzőjében nyoma vész). Mindez pedig Winckelmann apollói eszménye helyett sokkal inkább Nietzsche Dionüszosz-princípiumának felel meg. Keats nem volt egyedül ezen a téren. Winckelmann angolul 1765-ben jelent meg, a svájci származású festő, Henry Fuseli (Heinrich Füssli) fordításában (*Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*), s röviddel később máris viták alakultak ki a nézetei kapcsán. Az Angliában egyre nagyobb teret hódító gótikus szemlélet híveként például William Blake Winckelmann-nal ellentétben a görögségnek kifejezetten a sötét, pusztító oldalát hangsúlyozta, s amikor Londonban bemutatták az Akropoliszról elhozott úgynevezett Elgin Marblest, akkor neki is feltűnt, hogy az eredeti görög műalkotások nehezen igazíthatóak a winckelmanni eszményhez, amelyet Winckelmann mindenekelőtt római másolatok alapján dolgozott ki. De nemcsak Keats és Blake látta e kiállítást, hanem Fuseli és a szobrász Canova is, s valamennyien a görögség dionüszoszi aspektusára figyeltek fel. (Vö. Paley, Morton: „»Wonderful Originals« – Blake and Ancient Sculpture”, in: Essick, Robert N.–Pearce, Donald (ed.): *Blake in his Time*, Indiana University Press, Bloomington&London, 1978., 187. o.)

A Parthenon szobraira című szonett nemcsak a halálköltészet egyik különleges darabja, hanem hallgatólagos állásfoglalás is a görög művészetet illetően. És miközben Keats a dionüszoszi elv létjogosultságát fölveti, egyszersmind a költészet lehetőségeit is fontolóra veszi. A szonett nyitásában nem az a fő problémája, hogy „A lelkem fél”, hanem hogy „A szellemem túlságosan gyenge”. Radnóti fordítása az érzelmi állapotra helyezi a fő hangsúlyt, Keats ezzel szemben szellemi kihívást nyomatékosít, s ezzel a költészet esélyeire irányítja a figyelmet. Másfél évvel a szonett keletkezését követően, 1818 őszén a *Hyperion*ban Keats a titánok világát jeleníti meg, s alakjukat észrevehetően nem a görög klasszicista, hanem az archaikus szobrok alapján mintázza meg. (Ez is határozott állásfoglalásnak számított a korabeli Angliában, ahol – éppen Winckelmann nyomán – a belvederei Apolló számított az ideális szépség megtestesítőjének.) S az archaikus-dionüszoszi világ képviselői kapcsán

szintén a költészet lehetőségeit veszi fontolóra: alakjukat és szenvedésüket nehéz leírni, mondja.

„Több ilyen kín s hatalmas fájdalom,
halandók nyelvén s tollán túlnövő”

(Vas István fordítása)

„More sorrow like to this, and such like woe,
Too huge for mortal tongue or pen of scribe.”

A költemény harmadik részében pedig eleve kilátástalannak ítéli, hogy a Múza ábrázolni tudja őket, s mint *A Parthenon szobraira* című szonettben, itt is a szellem gyengeségét emeli ki:

„El tőlük, Múza! El a bánatuktól:
ilyen borzalmas dalhoz nincs erőd;
ajkadhoz a külön bú jobban illik,
szomorúság magányát zengeni.”

„O leave them, Muse! O leave them to their woes;
For thou art weak to sing such tumults dire:

A solitary sorrow best befits

Thy lips, and antheing a lonely grief."

Fodor András vagy Radnóti Miklós szonettfordításai ebben az összefüggésben jellemzőeknek nevezhetők. Miközben Keats verseit magyarra ültették át, nemcsak a fordítás munkáját végezték el. Természetesen ezzel is megbirkóztak, s megkeresték az angol nyelvű szonettek formai, alaktani magyar megfelelőjét. Másfelől azonban, miközben az optimálisnak vélt megfelelések között válogattak, eleve olyan horizonton belül mozogtak, amely már nem vagy csak elenyésző mértékben függött az ő hatáskörüktől. Az ugyanis, hogy a magyar nyelv milyen lehetőségeket bocsátott rendelkezésükre, a magyar költészet hagyományán múltott, s kimondatlanul is kénytelenek voltak ehhez a hagyományhoz igazodni. Ez a hagyomány pedig gyökeresen különbözik az angoltól – úgy, ahogyan az angoltól gyökeresen különbözik az is, amit Karácsony Sándor „magyar észjárásnak” nevezett, mindazzal együtt, ami ezzel jár: érzékenység, látásmód, ritmusérzék, gondolkodásmód, a mellérendelés iránti fogékonyság, stb. stb. A két szonettfordítás ráadásul egy gyanút is igazolni látszik. Nevezetesen: korántsem mondható véletlennek, hogy mindkét esetben a halál és a rettenet olyasfajta megszelídítésének lehetünk szemtanúi, ami Keats-tól kifejezetten távol állt. Fodor vagy Radnóti fordításai, miközben a nietzschei Dionüosz-elvet legjobb szándékuk ellenére zárójelbe teszik, az eredetivel összevetve szégyenlősöknek nevezhetők: mintha szégyellnék magukat a halál brutalitásával szembesülve. S ebben a teljes magyar költészeti hagyomány is segítségükre volt: a nagy európai nyelvek költészeteivel egybevetve a magyar költészet sokkal tartózkodóbb, szemérmesebb. Ha úgy tetszik, prűdebb. Jobban fél a nyers szókimondástól, s annak érdekében, hogy megőrizzen egy mesterségesen fenntartott, illedelmesnek kikiáltott látszatot, inkább a jelzők halmozásához, az indokolatlan stilizáláshoz, a szinonimák bonyolult rendszeréhez folyamodik. Visszaveszi a keatsi nyersséget, s a létrejövő ürességet a jó stílussal leplezi. Nem mintha Keats nem lett volna jó stilisztá; ellenkezőleg. De nem volt „csak stilisztá” – márpedig a példaként kiszemelt két magyar fordítás ezzé torzította. E fordítások ott teremtenek gazdagságot, ahol erre nincsen feltétlenül szükség – ám ez a gazdagság voltaképpen arra hivatott, hogy eltakarja a mögöttes szegénységet, az őszinte szembenézés hiányát. Mintha poétikai szabály lenne, hogy leplezni kell azt, amit Keats „film of death”-nek nevezett („a halál füstje”, **Eörsi István** fordításában – vö: *Levél György öcsémhez* című versét), és ami szerinte a költészet kötőszöve. Keats költészetében mindent a

halálnak e „füstje” borít be. A magyar fordítók, hogy leplezzék a halál hálóját, inkább a szavak hálóját borítják a halálra, s ártalmatlan, semmire nem kötelező témává szelídítik azt.

2.

Keats két szonettje taláalomra kiragadott példa. Shelley verseit is szemügyre lehetne venni, s ott is több hasonló példára lehetne bukkanni. A „must die” kifejezés az ő verseiben is előfordul, s brutális nyersesége és őszintesége az ő művei nyomán készült fordításokban szintén finomabb, szalonképesebb lesz. Az *Iszlám lázadásában* (1817) a pestis női démona a lehető legborzalmasabb jelenet közepette lép színre, s a költő a hullahegyek naturalista ábrázolásától sem riad vissza. A tébolyult démon halottak tetemein és halott csecsemők csoportjain át vonszolja a költőt, majd ráugrik az egyik hullakupacra, s étellel kínálja a többieket:

„.....»Eat!

Share the great feast – to-morrow we must die!«”

(The Revolt of Islam, Canto VI. LII)

Eörsi István fordításában:

„.....Na egyél!

Egy nap az élet!”

Shelley démona angolul körülbelül ezt közli: holnap mindenképpen megdöglünk. A magyar változat démona ezzel szemben inkább egy sírva vigadó dzsentrí képzetét ébreszti. (Az

igazság kedvéért jegyezzük meg: *A Cenciek* című Shelley-színdarab fordításában **Eörsi** a „must die” kifejezést mind a négy alkalommal „halállal” fordítja.) Az *érzékeny plánta* (*The Sensitive Plant*) című versben Shelley a növények pusztulását és rothadását már-már Baudelaire-t előlegző nyerseséggel írja le, s a romlásban és a halálban is fölfedezi a sajátos szépséget. A nárciszok Shelleynél „die”, azaz meghalnak. Babits Mihály fordításában azonban „elepednek”, amitől a sor elveszíti a nyersségét, s helyette a „nyugatos”, babitsi finomkodás kerül előtérbe. Amikor a második rész végén a gondviselő hölgy meghal, akkor Shelleynél ez olvasható: „And ere the first leaf looked brown – she died!” A gondolatjellel is elkülönített „she died” szinte ostorcsapásként hat, amit csak fokoz az, hogy nem halandó hús-vér nő hal itt meg, hanem egy légies tünemény, aki a platóni ideák világából szállt le a földre. Az ő halála a lehető legnyersebb valóság. Babitsnál ezzel szemben:

„s ősszel, mire barna lett a levél,
arcára suhant – mint szemfedél!”

A hölgy itt szinte meg sem hal – s ha igen, akkor is olyan szépen és dallamosan, hogy az olvasó szinte osztozni szeretne a halálában. S a vers végén a vakond és a pele Shelleynél „died for want” – Babitsnál ezzel szemben csupán „kimult a vakond s a pele”.

Mit eredményez ez? Nem kevesebbet, mint hogy egy olyan versnek a magyar fordításában, amely a halhatatlan eszme és a halálnak kiszolgáltatott érzéki világ konfliktusáról szól, a „halál” szó nem szerepel! Babits szabályosan szégyelli a „halál” szót olyan nyílt egyértelműséggel használni, mint Shelley. Szemérmessége ott lepleződik le még látványosabban, amikor a vers második részében az „obscene” szót „undoknak” fordítja, noha Shelley itt eredeti értelmében alkalmazza a kifejezést: az „obscene”, vagyis obszcén, ami nem erre a helyszínre (azaz a kertbe) való. Ehhez képest az „undok” semmitmondó töltelékszó, s egyáltalán nem érzékelteti, hogy a versben a hölgy az érzéki és az érzékiségen túli jelenségek helyszínei (szcénái) között egyensúlyoz. Hasonlóképpen homályossá válnak a fogalmak is, amelyek terén pedig Shelley a rá mindig jellemző, már-már filozófushoz méltó körültekintéssel tesz különbséget. A „mind” (elme) és a „soul” (lélek) fogalmait például ugyanúgy megkülönbözteti, ahogyan Keats is a „spirit” és a „soul” szavakat. Ám ahogyan

Radnóti számára mindegyik kifejezés „lélek”, úgy Babits is „lélek”-kel fordítja mindkét szót, s ezzel megengedhetetlenül elsekélyesíti a jelentésüket. Mindebből az következik, hogy Shelley alapvetően filozofikus költeménye elveszíti gondolati élességét, s a halál és az örökkévalóság, a „szellem” és a „lélek”, az „érzéki” és az „érzéken túli” bonyolult konfliktusa háttérbe szorul, s a hangulatok, a zenei megoldások, a stílusbravúrok nyomulnak előtérbe.

Ugyanilyen feltűnő ez Shelleynek egy másik, kifejezetten filozofikus indíttatású költeményében, az *Egy mezei pacsirtához* című versben, ahol a vidámság és a szomorúság kölcsönhatását vizsgálja. Ennek kapcsán – mint vele egy időben Keats – arra a konklúzióra jut, hogy a költészetben éppen azok a legédesebb dalok, amelyek a legszomorúbb gondolatokat közlik az olvasóval:

„We look before and after,

And pine for what is not:

Our sincerest laughter

With some pain is fraught;

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.”

Kosztolányi Dezső fordításában a versszak utolsó, már-már prózai hangzású sora bódítóan dallamos lesz – olyannyira, hogy első olvasásra a befogadó nem is fogja fel az értelmét, hanem helyette a hangzást és a ritmust élvezi. Nem kevesebbnek lehetünk itt szemtanúi, mint annak, hogy Kosztolányi a zenét és a gondolatot mintegy kijátssza egymás ellen:

„Mi ide-oda nézünk,

Sírunk azért, mi nincs,

Őszinte nevetésünk

Sötét kapun kilincs,

Fanyar méz a dalunk, és fáj az is, mi kincs."

Shelley jártas volt a filozófiában (olvasta Bacont, Locke-ot, Hume-ot), s ha „elméről" (mind), „lélekről" (soul), „gondolatról" (thought), „tapasztalatról" (experience) írt, akkor ösztönösen is úgy alkalmazta e fogalmakat, ahogyan azok az angolszász filozófiában meghonosodtak. Félreértés ne essék: nem arról van szó, hogy filozófiai stúdiumok nyomán elsajátította e szavak jelentését, s azután költőként vigyázott volna a helyes alkalmazásukra (noha éppen Keats figyelmeztette Shelleyt arra, hogy időnként túl sok gondolati tartalommal terheli meg a költeményeit), hanem e szavak eleve magától értetődőek voltak számára. Az említett filozófusok a hétköznapi tapasztalatból indultak ki, s nyelvhasználatuk soha nem szakadt el a hétköznapi nyelvtől: nem új fogalmakat gyártottak, hanem a meglévő szavak mögötti gondolati dimenziókat bontották ki. (Külön elemzés tárgya lehetne John Locke *An Essay Concerning Human Understanding* című munkájának fordításkritikája, s annak vizsgálata, hogy Dienes Valéria magyar fordítása, miközben hű az eredeti szöveghez, miért csikorog, és az eredeti angol szöveg könnyed eleganciájával ellentétben miért hat nehézkesnek. Nemcsak a fordítás szempontjából lenne tanulságos, hanem a magyar filozófiai gondolkodásra nézve is leleplező lenne.)* A költészet és a filozófia az angolszász nyelvterületen soha nem vált szét olyan erőteljesen, mint a magyar kultúrában, ahol a kettő jószereivel alig érintkezik egymással. (Gondoljunk arra, milyen egyet nem értés uralkodik például József Attila „eszmélet" szavának értelmezői között a szakirodalomban.) Babits vagy Kosztolányi az angol költészet hagyománya felől nézve hanyagul bánt Shelley verseivel. A magyar költészeti hagyomány felől nézve persze a lehető legtökéletesebb megoldásokat kínálták. Ha szem előtt tartották volna a bölcséleti szempontokat, akkor ez vitathatatlanul idegen lett volna a magyar lírai hagyománytól, s mindenképpen nehézkessé tette volna a fordításokat. Ugyanez vonatkozik a halál gondolatára is. Megakasztaná a versek menetét, az olvasót „elidegenítené" a szövegtől. Shelley vagy Keats nem tartott az elidegenítés veszélyétől. Egyfelől az angol olvasó számára nincsen áthidalhatatlan szakadék bölcsélet és költészet között, másfelől a halál gondolata sem meghökkentő azok számára, akik Shakespeare, John Donne, a metafizikus költők vagy akár John Milton hagyományát maguk mögött tudva tanultak meg verset olvasni. A magyar költészet nem rendelkezik ilyen hagyománnyal – a bölcsélet, a halál éppoly tabu a költészetünkben, mint az erotika, a testiség vagy a pornográfia. Nemcsak John Donne

metafizikus költészetét nem ismeri a magyar líra hagyománya, hanem az Earl of Rochester-féle pornográf – és mégis színvonalas – költészetet sem. A „halál” körüli udvariaskodás Radnótinál vagy Babitsnál ugyanannak a prudériának a megnyilvánulása, mint, mondjuk, a szexualitástól való visszariadás és az erotika rafinált kódolása Aranyánál. Babits, Kosztolányi vagy Radnóti fordításai egy „elhallgató kultúra” lenyomatai. Amilyen mértékben nem hűek az eredeti versek szelleméhez, olyan mértékben hívek a saját anyanyelvi kultúrájukhoz. Elhallgatásuk révén leplezik le magukat, ott tárulkoznak fel a leglátványosabban, ahol a leginkább rejtőzködni akarnak.

3.

William Blake *A tigris* (The Tyger) című verse a világirodalom legismertebb költeményei közé tartozik. Magyarra ketten is lefordították: Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc. Különös, érthetetlen módon mindketten elkövették ugyanazt a hibát – egy alig észrevehető tévedést, amely azonban, ha egyszer az ember fölfigyel rá, egyre kiáltóbb és árulkodóbb lesz.

A költemény első versszaka így hangzik:

„Tyger Tyger, burning bright,
In the forest of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?”

Az utolsó versszak ezzel szemben:

Tyger Tyger, burning bright,

In the forest of the night:

What immortal hand or eye,

Dare frame thy fearful symmetry?"

Ugyanaz, és mégsem. Az első versszakban a csodálkozás a meghatározó: miféle halhatatlan kéz vagy szem volt képes létrehozni a tigris félelmetes szimmetriáját? Az utolsó versszakban ezzel szemben a döbbenet nyilvánul meg: miféle halhatatlan kéz vagy szem merete létrehozni a tigris félelmetes szimmetriáját? A képesség és a merészség között ível a vers. Ez a két zárójel, ez a két szélső pont felel a szimmetriáért; nélküle a vers megmaradna pusztá dalszövegnek, úgy, ahogyan a kötet (*Songs of Experience*) többi verse többnyire valóban dal is.

Ez a szimmetria a költészet szimmetriája is. Mert a tigris önmagában éppúgy nem szimmetrikus, ahogyan egyetlen állat sem az. Ha Blake mégis szimmetriát érzékel, akkor ezt másutt kell keresni. A legkézenfekvőbb a két kötet közötti szimmetria: az ártatlanság, illetve a tapasztalás dalait tartalmazó kötet szimmetrikus, amennyiben Blake több verset kétszer is megírt, előbb az ártatlanság, majd a tapasztalás verseként. A tigris párja a bárány: ők ketten képezik a szimmetriát. Ennyiben azonosak: mint akiket egymásról mintáztak. Miközben persze nehéz lenne nagyobb ellentétet elképzelni, mint ami kettejük között feszül. Azonosak, amennyiben mindketten ugyanannak a teremtőnek a teremtményei; ellentétesek, amennyiben az egyik az ártatlanság, a másik a tapasztalás végletét testesíti meg. Ez az azonos-különbözőség önmagában is jelzi, hogy Blake számára az ártatlanság és a tapasztalás korántsem jelent merev ellentétet. Ellenkezőleg: a kettő feltételezi egymást, és egyiket sem lehet a másik rovására kijátszani. Nincsen ártatlanság tapasztalás nélkül, miként tapasztalás sem létezik ártatlanság nélkül. Nem dialektikus a viszonyuk, de nem is mechanikus. Ellentétük valódi, felszámolhatatlan, ugyanakkor nem is lehet kikerülni, tudomást nem venni róla. A létezés kétféle, egymást kizárni látszó tapasztalata feszül egymásnak. A kettő együtt képez olyan szimmetriát, amelynek nyomán kialakulhat az a fajta magasabb rendű ártatlanság, amely éppúgy tartalmazza az ártatlanságot, mint a tapasztalást.

A szimmetria tehát, amely Blake szerint a tigris és a bárány, illetve a tapasztalás és az ártatlanság között létrejött, úgy maradéktalan, hogy közben mégis kívánnivalót hagy maga után. Azonos is, különböző is. A lehető legképtelenebb helyzet eredménye ez. S fölveti a

kérdést, hogy egyáltalán létrehozható-e ilyen szimmetria. S ha igen – márpedig Blake számára a válasz egyértelműen igen –, akkor fölvetődik az is, hogy miféle erő az, amely képes megteremteni ilyesmit, és ugyanakkor veszi is a bátorságot, hogy éljen e képességével. A *tigris* teljes egészében erről az erőről szól: a versben alapvetően nem a tigris milyensége a meghatározó, hanem az az ismeretlen erő, amely ezt az állatot képes volt megteremteni – illetve az ebben a versben is említett báránnyal együtt a létezésnek ezt a paradox szimmetriáját merészelte kialakítani. És az első, valamint az utolsó versszak szimmetriája poétikailag is érzékelteti, miféle szimmetriáról van szó. Az apró „elcsúszás” ugyanis, ami a képesség, továbbá a merészség között kialakul, a szimmetriát sokkal látványosabban világítja meg, mintha a két versszak szó szerint megegyezne. Ha lehet így fogalmazni, a szimmetria attól teljes, hogy nem teljes; az apró „hiba” úgy hat, mint a portréfestészetben az utolsó pötty, amit a szembogárban elhelyez a festő, és amitől az arc váratlanul megelevenedik. Itt is ez a „hiba” mozdítja ki a verset a mechanikus helyzetből: a szimmetria váratlanul élni kezd, és teljesebb, átfogóbb. Ha Blake óvatos körültekintéssel kigyomlálta volna ezt a hibát, akkor is működne a vers, de egyszerűbb, mechanikusabb, ha úgy tetszik, szájbarágósabb lenne. Akkor a stílus kerekedne felül, a vers pedig stílusgyakorlat lenne a javából. Blake – talán mert festő is volt – tudta, hogy picit meg kell billenteni a szerkezetet ahhoz, hogy az valóban szilárd legyen.

A két versszak azonossága, illetve apró eltérése tehát egyszerre poétikai eszköz és Blake mitologikus látásmódjának plasztikus megnyilvánulása. Ezért különös a két magyar fordító eljárása. Vitathatatlan, hogy mindketten bravúros fordítói munkát végeztek – de mindketten elkövették ugyanazt a hibát: kigyomlálták Blake „tévedését”, és az utolsó versszakot szó szerint úgy fordították le, ahogyan az első. Kosztolányi fordítása így hangzik:

„Tigris, tigris, csóvafény

Éjszakának erdején,

Mily kéz adta teneked

Szörnyű és szép termeted?"

Szabó Lőrinc fordítása:

„Tigris! Tigris! Éjszakánk

Erdejében sárga láng,

Mely örök kéz szabta rád

Rettentő szimmetriád?"

Ami feltűnő: egyik fordításban sincsen utalás a megszólított ismeretlen erőnek sem a képességére, sem a merészségére. Ettől a hangsúly akaratlanul is az ismeretlen erő kilétére helyeződött: ki volt, aki téged megteremtett?, kérdezi mindkét fordítás. Blake-nél másként hangzik a kérdés. Az első versszakban: ki tudott téged megteremteni? Vagyis a hangsúly inkább a képességen van. Az utolsó versszakban pedig: ki mert téged megteremteni? A hangsúly itt a merészségre tevődött át. Az első kérdés a teremtés kezdetére irányul; a második a már kész teremtés alapján von le következtetést. Az első versszakban a teremtő létrehoz valamit; az utolsóban ugyanez a teremtő végignézi a teremtésén, és döbbenetesen konstatálja annak rettenetét.

Talán eltúlzottnak tűnhet egy ilyen ív kifeszítése a rövid vers fölé. De nem indokolatlan. Blake-től ugyanis egyáltalán nem állt távol az, hogy viszonylag rövid terjedelmű szövegekben (próza, vers) eleve magának a teremtésnek a problémájába bonyolódjon bele. Ilyen a két korai, 1788-ban keletkezett szövege: az *All Religions are One*, valamint a *There is No Natural Religion*. És ugyanez követhető nyomon az 1793 körül készült *Menny és Pokol házassága* előhangjában is. Az *Előhangot* (Argument) egy kétsoros kijelentés indítja és zárja (ezúttal hibátlan a szimmetrikus szerkezet, azaz szó szerint megismétlődik a két sor). A szimmetrikus első és utolsó versszak, hasonlóan *A tigrishez*, négy további versszakot fog közre. E négy versszak pedig egy kis teremtéstörténet – annak a Bibliának felel meg, amelyet Blake mindig is meg szeretett volna írni, és amelyről a *Menny és Pokol* későbbi fejezeteiben többször szó is esik. A négy versszak egy-egy időhatározóval indul: Once, Then, Till, Now, s ezek a világ történetét kísérik nyomon, a hajdani, mesés múltba vesző teremtéstől kezdve a mostani

világállapotig, amely Blake szerint a beteljesedett bűnösség korszaka. Nagy László fordításában ez a biblikus felütés részben elvész, amitől a rövid előhang teremtéstörténeti aspektusa is sérül. Ugyanaz történik, ami *A tigris* esetében: Blake mítoszteremtő szándéka háttérbe szorul, s helyette „vers” születik – pontosabban egy olyan költemény, amely eleget tesz a késő romantikus költeményekkel szembeni elvárásoknak.

Amíg Blake a költészetet egy ismeretlen irányba mozdította el, addig a magyar fordítások a helyzetdalok irányába billentették vissza költeményeit. Metafizikai távlatok helyett ésszel és szemmel befogadható terepekre helyeződnek a versek, a „hibákat” stílusbravúrok leplezik. Más szóval: Blake egy olyan közegbe helyeződött át, amelynek a költészetrel szemben egészen más elvárásai vannak, mint Angliában. Miközben tudjuk jól, hogy Blake-nek még az angliai kortársaival sem volt könnyű dolga.

4.

„An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.”

Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas* című elbeszélésének első mondatán sokat dolgozott. 1805-ben kezdte el írni, majd 1808 júniusában adta ki az első változatát, amely a teljes elbeszélésnek körülbelül az első egyharmadát tartalmazta. Az első mondat megegyezett a végső változatban szereplővel, két jelző kivételével. A „rechtschaffensten” helyett „außerordentlichsten” szerepelt, az „entsetzlichsten” helyett pedig „fürchterlichsten”. Az elbeszélésnek nem maradt fenn semmilyen kézírata, így csak találgatni lehet, gondolkozott-e Kleist további jelzőkön. Amikor a történet 1810-ben elbeszéléseinek első kötetében megjelent, akkor a fenti, végső változat mellett döntött a szerző, aki egyébként a kötet kefelevonatát többször is átolvasta. Semmi kétség, hogy Kleist minden egyes szót nyelvérzékének „aranymérlegére” helyezett, úgy, ahogyan maga Kohlhaas is minden sérelmet, amely érte, jogérzékének „aranymérlegére” tett.

Mit jelent a „rechtschaffen”? Jóravaló, derék, jogtisztelő, jogteremtő. Kleist egész életművének egyik központi fogalmáról van szó. A „jóravalóságot” egyfajta kategorikus imperatívusznak tartotta, s olyan végső elvnek látta, amely mintegy túlmutat az egész világon. Már korán hangot adott a világgal való totális szembefordulás szenvedélyének – még ha azt eleinte racionális érvekbe csomagolta is. „Ah, Wilhelmine – írja 1800 legelején egy levelében a menyasszonyának –, egyetlen törvényt ismerek csak el, amely mindenk fölött áll, a jóravalóságot (Rechtschaffenheit)”. Ezzel egy időben *A nő felvilágosításáról* című dolgozatában leszögezi, hogy a jóravalósághoz egyetlen előírást kell teljesíteni: „*teljesítsd kötelességedet*”. Ez még a vallás külsődleges parancsainál is fontosabb, írja, hiszen ki kezeskedik róla, hogy nem támad hamarosan egy új Luther, aki ledönti azt, amit az első épített? A belső meggyőződésre, a szívre kell hallgatnia majd Kohlhaasnak is, amikor Lutherrel találkozik; s addigi kegyetlenkedéseit éppoly jogosnak érzi, mint a fiatal Kleist a különböző vallásokhoz tartozó emberek belső sugallat nyomán elkövetett cselekedeteit. E korai dolgozatban Kleist ezt írja: „Mert ugyanazzal az érzéssel, mellyel Te Úrvacsorakor a kenyeret átveszed a pap kezéből, ugyanazzal az érzéssel, mondom én, fojtja meg egy mexikói a fivérét bálványai oltárán”. A mexikói emberáldozatot negatív végletként említi; de azért árulkodó, hogy az Úrvacsora kapcsán éppen olyasmi jut eszébe, ami a lehető legborzalmasabb, és ami az európai kultúra hagyományától távol áll. A „jóravalóság” már ekkor összefüggésbe kerül a „rettenettel”, borzalommal.

És mit jelent az „entsetzlich”? Ezt a szót használja majd az elbeszélő akkor is, amikor Kohlhaas felesége érzékelné kezdi, hogy mire készül a férje: az asszonyon erőt vesz az „Entsetzen”. Sejtene kezdi, hogy férje nem kegyetlenkedései, hanem érthetlensége miatt „entsetzlich”. „(A) borzadály (Entsetzen) elfojtotta hangját”, írja az elbeszélő a feleségről. Kleist nem „romantikus” pillanatképet fest, hanem a legpontosabban fogalmaz: férje érthetlensége miatt az asszony is kizökken (ent-setzt) magából, szinte kettészakad. A szó szoros értelmében magán kívül van: még él ugyan, de fölsejlik benne a későbbi cigányasszony is, a túlvilág küldötte. Az „Entsetzen”: a létezésnek a kettérepedése. De nem rokonítható a középkori misztika „döbbenet”-értelmezésével (az „Entsetzen” ugyanis a misztikusoknak is kedvelt szava volt): Kleistnél a repedés helyrehozhatatlan. Ahelyett, hogy a szereplők az isteni szférában magukra találnának, egyre jobban elidegenednek önmaguktól. Az „Entsetzen” a középkori misztikában döbbenetet jelent, ami akár beteljesüléshez is vezethet. Kleistnél a szó nem utal semmilyen köztes állomásra: végérvényes kifosztottság, a lélek maradéktalan széthullása. Nem döbbenet, hanem borzadály. A borzadály szakadék, mely

a szereplők belsejében tárul fel. Ugyanúgy nem „lelki állapotról” van szó, ahogyan a „jóraivalóság” sem köthető az érzésvilághoz. Mindkettő esetében a létezésnek egy olyan új szerkezete sejlik fel, amelynek Kohlhaas lesz az „angyala”. Ez teszi érthetővé azt is, hogy aki Kleistnél jóraivaló, az többnyire borzalmas is. A kettő nem válik külön. Kleistnél ritkán szerepelnek természetből jó emberek, és nincsenek természetből gonoszok sem. Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy nem „realista” portrékat rajzol, hanem rejtélyes egyensúlyt igyekszik megvalósítani – úgy, hogy közben a személyiségen belül megnyilvánuló tépettséget végletekig fokozza. Hiszen aki „rechtschaffen”, az nem lehet „entsetzlich”, és fordítva. Ahhoz, hogy ilyen lehessen – vagyis olyan, amilyen Kohlhaas –, zárójelbe kell tenni az egész világot. Hiszen a világon túl, a végtelent megjárva képzelhető csak el, hogy ami taszítja, az egyidejűleg vonzza is egymást.

A két jelzővel ráadásul konkrét érzéki képek is társíthatóak. Kleist, aki egy időben eljátszott annak lehetőségével, hogy asztalos legyen, a kézművesmesterség szabályaira is gondolhatott. Ami „rechtschaffen”, az jól össze van illesztve, semmilyen eresztékében sem en-ged. Ami „entsetzlich”, az billeg, az eresztékei meglazultak. Nemcsak a világ „zökkenhet” ki, amit azután helyre kell billenteni, hanem egy bútordarab eresztékei is meglazulhatnak.

A fordítónak tehát, ha a két jelzőt idegen nyelvre akarja átültetni, többszörös feladattal kell megbirkóznia. Az elbeszélés angol fordítója, David Constantine ezt a következőképpen oldotta meg: „Kohlhaas, one of the most righteous and most terrible men of his age”. A „righteous” egyszerre érzékelteti a jogot, a jogtiszteletet és a fizikai helyénvalóságot; a „terrible” azonban jóval egységesebb, mint a német „entsetzlich”: hogy mi tekinthető „terrible”-nek, az a szubjektív megítéléstől függ, s objektív kritériumai elenyészők. A francia fordítás (Pierre Deshusses munkája) hasonlóképpen problematikus: „Michael Kohlhaas, fils d’un maître d’école, l’un des hommes à la fois les plus intègres et les plus effroyables de son temps.” Az „intègre” többretegű, mint az „effroyable”; az előbbi még a fizikai állapotra is utal, az utóbbi jóval inkább az érzelmekre korlátozódik.

Magyarul Kardos László 1949-ben így fordította le a mondatot:

„A tizenhatodik század dereka táján élt a Havel partján egy Kohlhaas Mihály nevű lócsiszar, egy tanítónak a fia, aki a maga korában a legderekabb s egyúttal a legszörnyűbb emberek közé tartozott.”

A „legderekabb” jelző kitűnő megoldás: éppúgy utal az erkölcsi jóra valószínűsítésre, a rátermettségre, mint a fizikai helyénvalóságra (beleértve még a derékszöveget is). A „legszörnyűbb” azonban, miként az angol „most terrible”, az elbeszélés összefüggésében nem érzékelteti az elbeszélés apokaliptikus dimenzióit, s emiatt inkább szentimentális hangulatkeltő jelző marad.

1995-ben Márton László újrafordította az elbeszélést, s a nyitómondatot a következőképpen ültette át magyarra:

„Élt valahol a Havel partján, a tizenhatodik század dereka közepe felé egy lókereskedő, név szerint Kohlhaas Mihály, egy tanító fia, a maga korában az egyik legderekabb, ugyanakkor legelvetemültebb ember.”

Márton László a „legderekabb” esetében átvette Kardos László megoldását. Az „entsetzlichste” esetében azonban új megoldást keresett. Bár a későbbiekben a jelzőt rendszerint „borzalmas”-nak fordította, itt, az első előfordulásakor az „elvetemült” mellett döntött. Részben, mert a szónak van erkölcsi jelentésrétege, részben – s elsősorban –, mert képszerű kifejezés: ahogyan a „derék”-ben fölsejlik a derékszög, úgy ebben a jelzőben ott van a „megvetemedett” jelentés is.

A Kardos-, illetve a Márton-féle változatot összehasonlítva azonban nemcsak a második jelző különbsége tűnik föl, hanem a két mondat eltérő szerkezete is. Kardos László mondata jóval gördülékenyebb, mint Mártoné. De a német eredeténél is gördülékenyebb. Ez annak köszönhető, hogy a mondat nála négy részből van összetéve. Márton László mondata ezzel szemben hét részből áll – hasonlóan a német eredetihez. Az alá- és mellérendelések a németben bonyolult mondatszerkezetet eredményeznek, amely már-már nyakatekertnek

látszik. És Kleist stílusának ez az a neuralgikus pontja, amelyet nemcsak a kortársak, de az utódok sem bocsátottak meg neki. Kleist ugyanis nemcsak a mondatszerkezeteket tette egyre bonyolultabbá, hanem még a központosítást is sajátos módon oldotta meg, olyannyira, hogy a későbbi kiadások szerkesztői rendre beavatkoztak a szövegekbe – amelyeket pedig Kleist mindig gondos ellenőrzés után adott csak át a nyomdásznak! A szerkesztők több változtatást hajtottak végre, módosították a bekezdések számát, a függő beszédet dialógussá alakították át, az írásjeleket önkényesen elhagyták, vagy a mondaton belüli helyüket megváltották, egyes mondatokból több mondatot csináltak. (Erich Schmidt például az 1905-ös, általa kritikainak nevezett kiadásba a Kleist életében megjelent két kötethez képest az elbeszélésekbe 350 új vesszőt illesztett be, negyven meglévőt viszont törölt.)

Tanulságos két további mondat fordítását egybevetni a *Kohlhaas Mihály*ból. Az első annál a résznél szerepel, amikor Kohlhaas közli azon szándékát, hogy eladja házát, családját külföldre küldi, ő maga pedig hadjáratot indít. A feleség értetlenül néz férjére, aki mindent feláldoz a sötét terv érdekében:

„Sie wandte sich, und hob ihr Jüngstes auf, das hinter ihr auf dem Boden spielte, Blicke, in welchen sich der Tod malte, bei den roten Wangen des Knaben vorbei, der mit ihren Halsbändern spielte, auf den Roßkamm, und ein Papier werfend, das er in der Hand hielt.“

A bonyolult mondatot, amely a helyzetnek és az érzéseknek a bonyolultságát nemcsak leírja, hanem szerkezetével meg is jeleníti, Kardos László mintegy „kivasalta“:

„Megfordult, és fölemelte legkisebb gyermekét, aki mögötte játszadozott a földön, s a nyakláncán babráló fiúcska piros orcái mellől olyan pillantásokat vetett a lócsiszárra és a papirosra, amelyet a kezében tartott, hogy a halál tükröződött bennük.“

Márton László fordítása a maga módján igyekszik követni Kleist sajátos mondatszerkezetét:

„Megfordult, és felkapta legkisebb gyermekét, aki mögötte játszadozott a földön, pillantásokat, a nyakláncával játszadozó fiúcska rózsás orcáján túlnézőket, amelyekben a halál rajzolódott ki, vetvén a lócsiszárra, és egy iratra, amelyet emez a kezében tartott.”

A másik mondat azon a helyen szerepel, ahol Nagelschmidt egy levelet küld Kohlhaasnak, amelyben följánlja segítségét. A követet útközben utoléri a betegség:

„Nun hatte der, mit diesem Brief beauftragte Kerl das Unglück, in einem Dorf dicht vor Dresden, in Krämpfen häßlicher Art, denen er von Jugend auf unterworfen war, niederzusinken...”

Kardos László fordításában:

„Azt a fickót, akire Nagelschmidt a levelet rábízta, az a szerencsétlenség érte, hogy közvetlenül Drezda előtt egy faluban kínzó görcsökben összerogyott – ez a betegség már ifjúkora óta gyötörte – ...”

Márton László fordításában:

„Mármost a levelet vivő fickó balszerencséje úgy intézte, hogy egy faluban, közvetlenül Drezda előtt, utálatos rángatózó görcsökben, amelyektől fiatalkora óta szenvedett, rogyott össze...”

Mindkét mondat jellemző Kleistre. Egyrészt rendkívül sok mindent közöl egyetlen mondatban, olyan objektivitásra és látszólagos hitelességre törekszik, mint előtte talán csak Daniel Defoe. Másrészt, hogy ezt megtehesse, semmilyen körülményeskedéstől sem riad vissza, a mondat szerkezetét egyre jobban bonyolítja. Harmadrészt ezek a mondatok olyan helyzetekben születnek meg, amelyek maguk is igen bonyolultak – néha már követhetetlenek. És negyedrész a szereplők, akikre vonatkoznak, maguk is bonyolult, több irányú késztetéseknek vannak kitéve, amelyek eredményeként léleekben néha majdnem szétszakadnak. A grammatikai szerkezet ily módon minden esetben egzisztenciális határhelyzet megnyilvánulása lesz. Ettől olyan rendhagyó a stílusuk: ugyanazok a mondatok, amelyeket végtelen pontosság, körülményesség és hűvösség jellemez, szaggatottak, tépettek, sietősek és lázasak is.

Nem „stiliztikai” bravúrról van szó. Kleist sajátos stílusában, mondatritmusában és – szerkezeteiben az a szándék nyilvánul meg, hogy az elbeszélő kívül akar maradni a történeten és az eseményeken, miközben menthetetlenül újra meg újra úgy süllyed el bennük, mint a mocsárban. John M. Ellis szerint Kleist elbeszéléseiben „állandó interpretáció zajlik” (John Martin Ellis, *Heinrich von Kleist. Studies in Character and Meaning of his Writings*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979, 176. o.), Günter Blöcker Kleist mondatainak többszólamúságára hívta fel a figyelmet (Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist, oder Das absolute Ich*, Frankfurt/M, 1983, 197. o.), Joseph P. Strelka pedig a hangnem polifóniáját hangsúlyozta (Joseph P. Strelka, *Einführung in die literarische Textanalyse*, Tübingen, 1989, 131. o.).

Kleist stílusa vitathatatlanul egyedi volt, gyakran a kortársak ízlését sértette, sőt többen gúnyolták is a mellékmondatok halmozása, az idézőjelek következetlennek tetsző használata vagy a kötőszavak gyakori ismétlése miatt. Kleist két legutolsó kritikai kiadásának szerkesztői, Helmut Sembdner, illetve Klaus Müller-Salget Kleistnek azzal a szándékával magyarázták a kleisti mondatok rendhagyó ívét, a központosítás minden józan meggondolást kikezdő szabálytalanságát, az alá- és fölérendelésekből kialakuló nyelvi labirintusokat, hogy Kleist nem annyira az írott nyelvnek, hanem az élőbeszédnek a szabályait tartotta szem előtt, s a mondat ritmusával, a hangsúlyokkal és az idézőjelek elhelyezésével az élőbeszéd benyomását kívánta kelteni. Feltételezésük szerint Kleist a belső hallásra ügyelt, s egy sajátos, elsősorban nem az olvasáson alapuló megértést várt el olvasóitól. A döntő érvet ehhez Luise von Zenge, Kleist jegyesének, Wilhelminének a húga szolgáltatta, aki beszámolt róla, hogy

1806-ban Königsbergben Kleist gyakori vendégük volt, s szívesen olvasott fel a családnak a még meg nem jelent elbeszéléseiből: „A felolvasás művészete olyan tárgy volt, amelyről Kleist sokat töprengett és gyakran beszélt is. Megbocsáthatatlannak tartotta, hogy ilyen keveset tesznek érte, s hogy bárki, aki ismeri a betűket, azt képzele, hogy olvasni is tud, noha egy költemény elolvasása ugyanolyan művészet, mint az éneklés, s ezért eljátszott azzal a gondolattal, hogy vajon, a zenéhez hasonlóan, nem lehetne-e egy költemény esetében is jelekkel utalni rá, hogy miként kell előadni?” (*Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Hrsg. Helmut Sembdner, München, 1996., 145. o.)

Véleményem szerint azonban más magyarázata is van a különös kleisti stílusnak. A központozás sajátos használata, illetve a mondatszerkezetek tekervényessége összefügg az eszmény és a valóság, a végső és csábító megfoghatatlanság, illetve a csalódást okozó véges valóság közötti áthidalhatatlan szakadéknak a Kleist számára mindig is sorsdöntő problémájával. Ezt támasztja alá *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című dolgozata, amelyben az artikulálatlan hangoknak, a gyakori kötőszavaknak, a feleslegesnek tetsző értelmezéseknek s más, a beszédet elnyújtó fogásoknak a szerepéről töpreng, valamint arról, hogy ezek mennyiben nélkülözhetetlen előkészítői a hirtelen teljes tisztaságában felragyogó gondolatnak. Egy 1811-ben megjelent fiktív levelében pedig (*Egy költő levele a másikhöz*) arról ír, mennyire másodlagos számára egy irodalmi műnek a helyes metruma, ritmusa, jó csengése, a kifejezés tisztasága és pontossága, és egyáltalán: a nyelve. Majd így folytatja: „Csak mert a gondolatoknak, akár az illékony, megragadhatatlan kémiai anyagoknak, valami durvábbal, testivel kell összekapcsolódnuk, hogy megjelenhessenek: csak azért használom, ha magamat közölni akarom veled, s te is csak azért igényled, hogy engem megérts, a beszédet, a nyelvet, a ritmust, a dallamot, stb., és legyenek bármi kedvesek e szellemet beborító dolgok, ha magukban tekintjük őket, nem mások, mint igazi, ámbar természetes és szükségszerű fogyatékoságok; és a művészet, rájuk való tekintettel, nem tehet egyebet, mint hogy lehetőség szerint *eltünteti* őket.” (Heinrich von Kleist, *Esszék, anekdoták, költemények*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 195. o.; Forgách András fordítása)

A megragadhatatlan gondolat, az ehhez képest már valamivel „nehézkesebb” beszéd, illetve a beszédhez képest is „alacsonyabb rendű” írás rendszerének gyökeres átértékelését kísérel meg Kleist a maga különös „stílusa”, a szöveg „látványának” a módosítása révén. Az írás alárendeltségét igyekszik megszüntetni, s megpróbálja kiszabadítani abból a fogságból, amelynek során a (már a megfogalmazást megelőzően is) eleve jól megformált gondolatok

közvetítője és burka lehetett csupán. Ebben az összefüggésben a kleisti „nyakatekert”, mind az élőbeszédet, mind pedig a klasszikus (vagy realista) értelemben felfogott szabatos, „művészi” stílust aláaknázó írásmód annak végét előlegzi, amit Jacques Derrida a „logosz korszakának” nevezett: „Ehhez a korszakhoz tartozik a jelölt és a jelölő közti megkülönböztetés, vagy legalábbis ‘párhuzamosságuk’ furcsa eltérése, és egyiknek a másikhoz viszonyított – bármennyire csekély – külsőlegessége. E besorolás aztán történelemmé szerveződik és hierarchizálódik. A jelölt és a jelölő közti megkülönböztetés alapvetően és impliciten ahhoz a teljes nagy korszakhoz tartozik, amelyet a metafizika története felölel [...] az olvasás és az írás, a jelek létrehozása vagy magyarázata, az általában vett szöveg mint jelek szövedéke – másodlagosságra van ítélve e korszakon belül. Olyan igazság vagy értelem előzi meg őket, amelyek a logosz elemében már meg vannak szabva.” (Jacques Derrida, *Grammatológia*, Szombathely, 1991, 34–36. o., Molnár Miklós fordítása)

Kleist írásmódja attól olyannyira egyedi és rendkívüli, hogy nem akar igazodni semmilyen előzetesen (hallgatólagosan) elfogadott értelemhez: ő maga próbál mindent magához viszonyítani. Sajátos megszerveződése révén e „stílus” eleve a világnak egyfajta értelmezését kínálja. És nemcsak azzal a „tartalommal”, amelyet a mondat „tartalmaz”, hanem maguknak a mondatoknak a pusztá léte révén. A mondatok mást mondanak, mint amit elmondanak velük. Az következik be nála, amit másfél évszázaddal később az amerikai irodalmár, Stanley Fish így fogalmaz majd meg: a mondat olyasvalami, „ami megtörténik az olvasóval, az ő közreműködésével. És ez az esemény, ez a happening – teljes egészében, s nem csupán az, ami elmondható róla vagy az az információ, ami leszűrhető belőle –, mondom, ez a mondat jelentése.” (id. Elizabeth Freund, *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, Methuen, London–New York, 1987, 93. o.)

Mindezek tükrében Kardos László fordítása kifejezetten ellentétes Kleist szellemével. Az első mondat gördülékenysége egy jellegzetes 19. századi realista regény stílusához igazodik, s a mondatot az általa közvetített „tartalomra” redukálja, elhanyagolva azt, hogy a mondat pusztá „alakja”, szerkezete, ritmusa is sajátos tartalom, az események értelmezése. Kardos ezt nem bontja ki, hanem ehelyett indokolatlanul „előzékeny” az olvasóval, azaz segít neki a mondat azonnali megértésében. A későbbiekben ez csak fokozódik. Például a magyar fordítás dialógusokra tördeli a szöveget, új bekezdéseket illeszt be. Ennek eredményeként az eredeti német szöveg második bekezdése Kardosnál 21 (!) bekezdésre lesz széttörölve. Ez már tipográfiai látványként is óhatatlanul alapvetően másfajta irodalmi hagyomány felé tereli a gondolatot: egy ennyire agyontördelt szöveg pusztá látványa az olvasóban inkább Jókai vagy

Mikszáth prózájához közelíti az elbeszélést. És azzal arányosan, ahogy fokozódik a történet anekdotikus jellege, halványul az egész apokaliptikus dimenziója.

Kardos László (azzal, hogy vállalkozott a lefordítására) Kleist ügyét képviselte, de paradox módon ezt úgy tette, hogy közben szándéka ellenére Kleist 19. századi, a realizmus talaján álló bírálóinak a pártjára állt. Meglepően hasonló pozíciót foglalt el, mint például a 19. századi Kleist-filológus Georg Minde-Pouet, aki, bár Kleistet igen nagyra értékelte, 1896-ban mégis azt írta a nyelvi normától eltérő stílusa kapcsán: „eltúlzott eredetiségvágy pusztá megnyilvánulása” (id. Klaus Kanzog, Heinrich von Kleist, in: *Poetik und Geschichte*, Hrsg. Dieter Borchmeyer, Tübingen, 1989, 285. o.). Kardos László a *Kohlhaas Mihály*ból akaratlanul is rendre kigyomláta az eredetiségvágy nyomait. Ha viszont összevetjük megoldásait Márton László fordításával, akkor kiderül, hogy Márton nem egyszerűen más stílust alkalmazott, hanem gyökeresen más álláspontot is képviselt. Amennyiben minden fordítás interpretáció is, úgy az ő értelmezése másfajta Kleist-recepciót sugall. Ez sem előzmény nélküli, s nem is kell feltétlenül Kleist hermeneutikai vagy dekonstrukciós értelmezéseivel párhuzamba állítani. Márton fordítói megoldásai kapcsán bennem Friedrich Gundolf neve merül fel, aki 1922-ben, részben az irodalmi modernség térhódításának köszönhetően is, ezt írta Kleist hasonlatairól: azok nem a szemléletből fakadnak, „hanem annak vágyából, hogy valami végletes felgyorsultságot fejezzenek ki” (Friedrich Gundolf, *Heinrich von Kleist*, Berlin, 1922, 41. o.). És emiatt az expresszionistákkal rokonította Kleistet: „A német költők között elsőként neki sikerült a hangsúlyt inkább a kimondásra fektetni, mint a kimondottra, a szemléletnek inkább az erejére, mint az alakjára” (uo.).

Jegyzet

* Kéziratom lezárása után jelent meg Bárány Tibor írása *Lét és idea* címmel éppen az újrafordított Locke-kötetről a *Jelenkor* 2005/2. számában. (F. F. L.)