

Tanulmány

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Fordítás és (ön)értelmezés

A FORDÍTÁS MINT ELEMZÉS ÉS KOMMENTÁR SZABÓ LÓRINC MŰFORDÍTÁSAIBAN



A magyar műfordítás történetének szakirodalmában szinte általános érvényűnek számít az az ítélet, mely szerint a líra fordításának 20. századi gyakorlatát (és, akár: elméletét) a *Nyugat* költői maradandó érvénnyel határozták meg. A magyar műfordítás mintegy a *Nyugat* költőinek teljesítményeivel vált nagykorúvá, sőt ez a fejlemény nemcsak egyszerűen következménye a modern költői nyelv (és poetológia) századeleji forradalmának, hiszen – amint az szintén számtalanszor megállapítást nyert – a *Les Fleurs du Mal* nevezetes, Babits, Szabó Lőrinc és Tóth Árpád által (bár csak 1923-ra) elkészített fordítása és annak munkálatai a modern magyar költészet nyelvének alakulásán is rajta hagyta a nyomát. A hazai műfordítás-szakerődalom azon (nem túl terjedelmes) része, amely az általános stílustörténeti és esztétikai fejtegetések, illetve fordításkritikai adalékok mellett ítéleteit szövegelemzésekkel is képes volt megalapozni (s erre nem található igazán sok példa), általánosságban azt a következtetést engedi levonni, hogy a klasszikus Baudelaire-fordító triász műfordítói gyakorlatát tekintve Szabó Lőrinc az, aki bizonyos értelemben kivételt képez, amennyiben fordítói elvei nem illeszthetők akadálytalanul ahhoz a *Nyugat* hagyományának tulajdonított dogmához, amely a műfordító voltaképpeni feladatát a tartalmi hűséghez való ragaszkodás (vagy, akár: az „értelmező” fordítás) helyett az önelvű, egyedi költőiségnek a célnyelvben való újrateljesítésében jelölte ki.

Az, aki erre az elhatárolásra a műfordítói gyakorlat vagy teljesítmény hatékonyságáról vagy sikerültégéről megfogalmazott ítéletekben keresné az igazolást, részben ellentmondásos képpel szembesül. A modern műfordítás történetében emblemikus szerepet betöltő Baudelaire-fordításról legtöbb esetben az derül ki, hogy – mint *fordítások*, legalábbis – Szabó Lőrinc szövegei közvetítik a leghatékonyabban a francia költő nyelvének elidegenítő erejű modernségét, vagyis azt a hatást, amelyet a *Les Fleurs du Mal* a költői nyelv alakulására gyakorolt, Szabó Lőrinc az, aki „Baudelaire-fordítóink közül [a] legbaudelaire-ibb”¹. Ez az ítélet, persze, érthető egyszerűen a fordító költői alkatára hivatkozó megállapításként, ám ez sem nyújt feltétlenül magyarázatot arra a különbségre vagy feszültségre, amely a fordítás mögött sejtett elmélet és a fordítás teljesítményének megítélése között áll elő. A probléma bármifajta megközelítését szükségszerűen meghatározza az a kérdés, amely azt a poétikai vagy interpretatív mintát kutatja, amely a különböző fordításokban a fordítás és a másik (a voltaképpeni eredeti) szöveg között – még ha csak, mint legtöbbször, rejtetten is – kirajzolódik. Ebből a szempontból a *Nyugat* nagy fordítói

¹ Rónay Gy., „Baudelaire magyar fordítói”, in Uó, *Fordítók és fordítások*, Bp. 1972, 210.

közül – már csak diszkurzív kifejtettségük okán is – leginkább Kosztolányinak az utóbbi évtizedekben joggal nagy figyelemmel övezett fordításelméleti megfontolásai kínálják a legkézenfekvőbb kiindulópontot, aki, mint arról pl. „egy versről” írt „tanulmánya” tanúskodik, a cél- és forrásszöveg közötti viszonyt lényegében kritikai, *poétikai* relációként igyekezett megragadni: itt, mint ismeretes, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű versének fordítása egy olyan kritikai megközelítést demonstrál, amely a verseket „előbb részekre bontja (...), s aztán újra felépíti”², s amely nélkül a műfordításnak az eredetihez való „hűség” egy naiv fogalmáról lemondó elméletei sem jöhetnek ki.³ A hazai fordításkritika ítéleteinek távlatából korántsem magától értetődő, hogy éppen ez a kritikai vagy poétikai minta lenne a meghatározó Szabó Lőrinc műfordításaiiban is, ami legalábbis felveti annak kérdését, hogy megfigyelhető-e ezekben valamiféle, dominánsan eltérő variáció vagy alternatíva, amely képes számot adni Szabó Lőrinc fordításainak sikeréről is. A kritika és a fordítástörténeti szakirodalom ugyanis, minden olyan helyen, ahol megragadta a többféle fordítás léte kínálta alkalmat, hogy összevesse Szabó Lőrinc és valamely kortársa vagy elődje megoldásait, egészen megdöbbentő módon, lényegében majdhogynem kivétel nélkül Szabó Lőrinc fordítását ítélte meggyőzőbbnek vagy sikerültebbnek. Csak néhány példát felidézve: Baudelaire *La Fin de la journée* c. versének fordításai azt példázzák, hogy bizonyos önkényességei ellenére Szabó Lőrinc – részint az élőbeszédhez való közelítés révén – pontosabban adja vissza a szabálytalan mondatszerkezet szerepét Baudelaire-nél, mint Kosztolányi (Rába György⁴); Tóth Árpád fordításairól írt kritikája – a két műfordítói gyakorlat összevetése alapján is – visszaigazolást nyer szintén Rábánál⁵; Villon-fordításai pedig József Attiláéit múlják felül (Halász Gábor szerint⁶); de ugyanilyen jól jönnek ki az összevetésekből a Goethe-fordítások is⁷; sőt Shakespeare-fordításainak színházi használhatóságáról is olvashatók hasonló összevetések⁸, Kardos László szerint általában is elmondható, hogy „szinte mindig hívebb a tartalomhoz, mint versenytársai”⁹ – a sor még hosszasan folytatható volna. Persze – hangozhatna az ellenvetés – nem egészen mellékes, hogy melyek azok a normák vagy elvárások, amelyekre ezek az összehasonlítások alapulnak.

Már csak ezért is érdemes röviden felidézni azokat a visszatérő megfogalmazásokat és különbségtételeket, amelyek a Szabó Lőrinc műfordítói teljesítményét leíró vagy mérlegelő írások kritikai nyelvét meghatározzák. Ezek alapján Szabó Lőrinc fordítói stratégiáját elsősorban „elemző”, értelmező hajlama tünteti ki: általában az intellektuális tudatosság

² Kosztolányi D., „Tanulmány egy versről”, in *Uó, Nyelv és lélek*, Bp. 1999³, 409.

³ Nagyon hasonló megfogalmazást Kosztolányi műfordítói gyakorlatának jellemzésében l. pl. Szegedy-Maszák M., „Fordítás és kánon”, in Kabdebó L. et al. (szerk.), *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Bp. 1998, 77. („Kosztolányi ezzel szembe a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egészé”).

⁴ Rába Gy., *A szép hűtlenek*, Bp. 1969, 241., 257., 278.

⁵ Uo., 379–280.

⁶ Halász G., „Szabó Lőrinc Villon-fordítása”, in *Uó, Tiltakozó nemzedék*, Bp. 1981, 1082.

⁷ Pl. Gyergyai A., „Goethe magyarul”, in: *Nyugat* 1932/24, 636.

⁸ Németh A., „Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításai”, in: *Filológiai Közöny* 1973/1–2.

⁹ Kardos L., „Szabó Lőrinc: Örök Barátaink”, in *Uó, Vázlatok, esszék, kritikák*, Bp. 1959, 387.

jellemzi (Szabolcsi Miklós¹⁰); Németh László az 1932-es Goethe-antológia fordításait méltatva az eredetiben („egy másik ember” homályos „belső világában”) implikált kimondatlan fordítói „megfejtésének” teljesítményére irányítja a figyelmet¹¹; az Omar Khajjám-fordítás két változatának összevetéséből pedig egyfajta fejlődés is kirajzolódik, amelynek során az érett Szabó Lőrinc egyre nyilvánvalóbbá képes tenni az „uralkodó Gondolatot” (Kardos László¹²); a Shakespeare-sonettek fordításainak nyelvi szabadosságai szintén az értelemösszefüggések feltárását szolgálják (Szentkuthy Miklós¹³). A célszöveg és az eredeti közötti viszony elsődlegesen hermeneutikai folyamat, amelynek egyik jellemző leírása rész és egész körszerűségének mintáját állítja előtérbe, azt sugallva mintegy, hogy a fordítás feladata elsősorban az eredetiben megbúvó vagy azt meghatározó gondolati súlypont feltárása vagy kidolgozása volna. „A mondandó magját tapogatja ki, – írja pl. Kardos – pontosabban a versnek azt a részletét ragadja meg, amely mintegy a tartalom zömét hordozza. Ezt a belső súlypontot aztán kivési, megmintázza, fénybe állítja – ha a nyelvi, verstechnikai szükség úgy kívánja, akár a szomszédos szövegrészek rovására is. Az idegen szövegből (...) a gondolati elem izgatja elsősorban.”¹⁴ Ez a leírás szinte visszhangozza azt az alapelvet, amelyet a fiatal Szabó Lőrinc éppen Babits „fordító-elméletének” tulajdonított: az eszményi fordító képes körülhatárolni vagy kiemelni az idegen szöveg középpontját („tudja, mi a fontos, min van a hangsúly, mi a lényeg”¹⁵), amelynek megértésén a fordítás sikere vagy kudarca múlik. A fordítás egyfajta kommentár.

Az ilyen és hasonló megfogalmazások (amelyek persze egy bizonyos, ma már sok tekintetben némiképp éltetnek mutatkozó kritikai eszmény és érvelésmód tanúbizonyságai) egyből eligazítanak a fordítás sikerülttségének egyéb, inkább, poétikai összetevőinek Szabó Lőrincnél játszott (vagy legalábbis Szabó Lőrinc fordításaiban érzékelt) szerepével kapcsolatban is. Szabó Lőrinc fordításaiban kevesebb hangsúly esne az eredeti *nyelvi* vagy poétikai sajátosságaira, mint a célszöveg imént jellemzett értelmező-megfejtő teljesítményére. Rába történeti ítélete is éppen ebben az összefüggésben távolítja el Szabó Lőrinc fordításfelfogását, mely „bizonyos értelemben a magyarázó fordítás elvéhez tér vissza” (Kiem. K. Sz. Z.), a „szimbolizmus” költészeteszményétől¹⁶, ami egyebek mellett abban mutatkozna meg, hogy fordításainak „jellemző hajlama a fogalmi közlés kiemelésére” gyakran a „hangszimbolika” elhanyagolásával jár együtt.¹⁷ Mindez azonban (legtöbbször) nem kritikailag, nem esztétikai fogyatékosként fogalmazódik meg a recepcióban: bár Szabó Lőrinc számára – aki költészetének leggyengébb pillanataiban sem enged a formai tökélyből – a „tartalmi hűsége” áll vagy bukik a fordítás sikere, ritkán kapható „formai szabadosságon”, a fiatal Goethehez Halász Gábor megfigyelése szerint pedig egyenesen

¹⁰ Szabolcsi M., „Szabó Lőrinc műfordításai”, in *Uó, Költészet és korszerűség*, Bp. 1959, 141.

¹¹ Vö. Németh L., „Műfordítók családja”, in *Uó, Két nemzedék*, Bp. 1970, 407.

¹² Kardos, „Szabó Lőrinc: *Omar Khajjám* magyarul”, in *Uó*, i. m., 378.

¹³ Szentkuthy M., „Shakespeare sonettjei”, in: *Válasz 1949/3–4*, 272.

¹⁴ Kardos, „Szabó Lőrinc: *Örök Barátaink*”, 385.

¹⁵ Szabó L., „Babits Goethe-fordítása”, in *Uó, Könyvek és emberek az életben*, Bp. 1984, 337. (eredetileg: *Nyugat* 1921/10, 793.)

¹⁶ Rába, i. m., 450.

¹⁷ Uo., 395. Szabó Lőrinc-monográfiájában Rába már több kétséget is megfogalmaz a költő fordításainak nyelvvel kapcsolatban: *Uó, Szabó Lőrinc*, Bp. 1972, 125–126.

„technikai bravúrokkal” közelít, amelyek között a hanghatások visszaadása is fontos szerepet játszik.¹⁸ A leírások inkább e fordítói nyelv sajátosan költőietlen vagy dísztelen hatására helyezik a hangsúlyt, aminek elsődleges teljesítménye abban állna, hogy Szabó Lőrinc (a református egyház egykori jelöltje a zsoltárok újrafordítására) képes a legkülönbözőbb költői világokat természetes, „mai” élőnyelven megszólaltatni¹⁹. Ez azonban Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatában nem zárja ki a historizálást²⁰, hiszen – az itt is jobbra egybehangzó fordításkritikai ítéletek szerint – az archaizálásnak az argónyelvi elemek, az időnként túlzott alkalmazása miatt elmarasztalt enjambement-technika, az „agresszív”, „durva”, „nyers” fordulatok társaságában²¹ egyfajta elidegenítő hatás kifejtésében is szerep juthat, amely éppen az eredeti „költőiségének” stíluseszményét bontja meg. A Szabó Lőrinc-fordítások nyelvének leírásaiban rendre szerepel az ennek – sokszor a „nyugatos” fordítói hagyománnyal szembeállítva feltűnő – egyfajta „puritánságára” vagy szegénységére, továbbá „prózaiságára” vagy „szószerintiségére”, gyakran pl. a klasszikus formák pártosztát visszavonó „zeneietlenségére”²² tett hivatkozás, sőt a költő revideált fordításai (pl. a Baudelaire-fordítások átírásai) – a költő versnyelvének alakulásával párhuzamban – méginkább hangsúlyossá teszik a lírai nyelv deszeccszionizálására való törekvést.²³

Ezek a jellemzések ebben az összefüggésben is sokat elárulnak arról a vonatkoztatási keretről, amely meghatározza őket: viszonylag egybehangzóan arra utalnak, hogy Szabó Lőrinc költői nyelve a „költőiség” egy – elsősorban a klasszikus modern szeccszio meghatározta – artisztikus fogalmához képest nyer bennük leírást, s – ami jelen szempontból talán a legfontosabb – „szószerinti” és „prózai” hatásuk mintha magát a „költőiséget” értékelné újra, és mivel fordításokról van szó, feltételezhető, hogy ezt éppen a forrásszövegekkel vagy a forrásszövegekben hajtja végre. Mintha voltaképpen arról lenne szó – a recepció tanúsága szerint legalábbis –, hogy Szabó Lőrinc a fordításokban valóban a prózát, a „prózai” elemet tenné érzékelhetővé az eredetiben (s itt nyilvánvalóan inkább a kifejezés hegeli – és tágabb köznapi – jelentéskörét érdemes szem előtt tartani, mint valamely műfajelméleti vonatkozását): azt a *prózai* mozzanatot, amely az eredetiben is (rejtetten, vagy a poétikai illúzió által eltakarva) szükségszerűen ott munkál. A „magyarázó” vagy „értelmező” fordítás fentebb idézett megfigyeléseinek értelmében ezt a „prózai” elemet –

¹⁸ Kardos, i. m., 384.; Halász, „Goethe-antológia”, in Uő., i. m., 1093.

¹⁹ Ezt az ítéletet l. pl. Rába, i. m., 130–131. Ez a műfordítói eszmény Szabó Lőrincnél leggyakrabban az eredeti „egyszerűségének” megőrzéseként nyer megfogalmazást, vö. pl. Szabó, „Tóth Árpád Wilde-fordításai”, in Uő.1984, 397.

²⁰ Példákat l. Rába, uo., ill. Gyulai [Kiss] N., „A fordítói technika életszerűsége”, in Kabdebó et al. (szerk.), 264. Szabó Lőrinc többek közt éppen azt méltatja Babits Goethe-fordításában, hogy nem esik abba a hibába, hogy „a szenvedély nyugodt, klasszikus elbeszélését lázas tónusban modern nyugtalanossággal” akarná átszóni (Szabó, „Babits Goethe-fordítása”, uo.). Hogy ez a jellemzés találó volna-e Szabó Lőrinc saját fordítói gyakorlatára, az már más kérdés.

²¹ A jellemzéseket l. Rába, i. m., uo.; Szabolcsi, 143–150.; Kardos, „Szabó Lőrinc: *Omar Khájjám* magyarul”, 378. Szabó Lőrinc Villonja pl. „nyersebb”, „kegyetlenebb” (Uő., „Szabó Lőrinc: *François Villon Nagy Testámentuma*”, 380.), kevésbé „mélabús” vagy „meghitt” (Just B., *Botrány*, Bp. 1940, 20.), mint az eredeti.

²² Kardos, „Szabó Lőrinc: *Örök Barátaink*”, uo.; Rónay, „Örök Barátaink”, in: *Magyar Csillag* 1942/3, 152–154.

²³ Vö. pl. Szegzárdy-Csengery J., „Költészet és műfordítás”, in: *Vigilia* 1983/9, 693–694.

első körben – a szöveg ama központi gondolati elemében, „magjában” lehetne kézenfekvően azonosítani, mely Szabó Lőrinc számára a legfontosabb, s érdemes ezt a képletet avval a különbségtétellel szembevetni, amellyel Kosztolányi éppen az említett „tanulmányában” élt, ahol is Goethe remekének *próza*i és *szó szerinti* fordításával „(»Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz egy leheletet. A madárcák hallgatnak az erdőben. Várj csak, nemsokára pihensz te is.«) demonstrálta a forma jelentőségét a műalkotásban: „a »gondolat« megmaradt, az »eszme« külsőleg nem változott. De a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mélynek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai erdész mondhatott, olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott egy képes levelezőlapra, mindennapi gondolat, elcsépelet eszme, mely nem idézi föl immár azt a végtelent, mely a költemény sorainál reánk fuvall”.²⁴ Bár Kosztolányi már korábban leszögezi, hogy „a próza és a vers közötti űrt nem lehet teljesen áthidalni”²⁵, mégis úgy tűnik, hogy éppen ez az, amire a kritika (és a fordítás is – mint egyfajta kritika) kísérletet kell, hogy tegyen, hiszen a költemény megismételhetetlen egyedisége éppen abban rejlik, amit a „próza” elem (a „mag” vagy a próza fordítás) nem tud visszaadni, „minden igazi költemény csak önmagával egyenlő”, szögezi le Kosztolányi²⁶. Az olyan fordítás, amely a „próza” elem kidolgozását tekinteni feladatának, illetve (hiszen voltaképpen inkább erről van szó) a Kosztolányiénál is nagyobb gyanúval közelít az említett űr áthidalásának lehetőségéhez, talán éppen itt űtközik legerőteljesebben önnön korlátaiba.

Mindez még világosabbá válik a Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatára vonatkozó, erőteljesebben kritikai érvek tükrében. Ezek egy része egyszerűen hibákra mutat rá, olyan hibákra, amelyek sejtetőleg egy műfordító műhelyt sem kerülnek el: pl. – noha éppen ebből a szempontból a kevésbé könnyelműek közé sorolható – Szabó Lőrinc sem mindig eléggé járatos a forrásmű filológiája vagy kiadástörténete (olyankor akár a szövegváltozatok státuszának) kérdéseiben, továbbá a nyelvi nem- vagy félreértés réme sem mindig kerül el.²⁷ Ennél – jelen összefüggésben – többet elárulnak azonban azok a kritikai érvek, amelyek éppen Szabó Lőrinc műfordításainak imént tárgyalt „próza” jellegét marasztalják el, pontosabban ezek bizonyos következményeire mutatnak rá. Arra pl., hogy ez a versbeszéd azáltal, hogy túlságosan sok dísztelen élőnyelvi elemet, túlságosan sok prózát visz a fordított szövegekbe, sok esetben kortalanná, egymáshoz túlságosan hasonlatossá teszi őket²⁸, valamint – s jelen szempontból ez a legérdekesebb – bizonyos (alapvető) líra-típusokhoz egyszerűen nincs hozzáférése: még a *Chanson d'automne* fordításában is van „valami kis dac, lázadás, keserűség”, állapítja meg Rónay György, Szabolcsi Miklós szerint pedig „általában a dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget szereti a legkevésbé tolmácsolni”.²⁹ Éppen a líra olyan, kitüntetett „zeneiséggel” bíró for-

²⁴ Kosztolányi, i. m., 412. A „próza” és a jelentés azonosítása Szabó Lőrincnél is megtalálható: Szabó, „Tóth Árpád Wilde-fordításai”, 398.

²⁵ Kosztolányi, i. m., 410.

²⁶ Uo., 411.

²⁷ A megbízhatatlan forráshasználatról l. pl. Kontor I., *Szabó Lőrinc lírafordításai németből* (dissz.), Miskolc 2000, 33–34. A Villon-fordítások nyelvi tévedéseiről l. Just, i. m.

²⁸ Szabolcsi, 148–149.

²⁹ Rónay, i. m., 152; Szabolcsi, 147. L. a két fordítást: „Ősz húrja zsong, / Jajong, busong / A tájon, / S ont monoton / Bút konokon / És fájón. / S én csüggeteg, / Halvány beteg, / Míg éjfél / Kong,

máit tehát, lehetne hozzáfűzni, amelyekben a „prózai”, a „gondolati” elem a legkevesebb jelentőséggel bír, vagy éppen olyan „elcsépett”, mint az, amit az *Über allen Gipfeln...* mögött Kosztolányi prózai fordítása tárt fel!

Nyilvánvaló persze, hogy valójában nem a színtiszta zeneiség ma már aligha túl sokatmondó költői illúziója, hanem éppen a formai (lírai) és tartalmi vagy referenciális (prózai) sík szoros egymásbefonódásának alakzatai, vagy az ezekre alapuló kompozíciók azok, amelyekhez tehát a prózai „mag” kihántolása önmagában nem juttat közelebb. Márpedig, írja hasonló összefüggésben Szegedy-Maszák Mihály, „a rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét”³⁰ – pontosan azt hajtva végre tehát, ami az eddigiek alapján Szabó Lőrincnél a fordítás teljesítményének tulajdonítható. Szabó Lőrinc itt mint azon fordítók állítólagos képviselője demonstrálná, mintegy negatív úton, e megállapítás érvényét, „akik meg vannak győződve a jelentett elsődlegességéről”. Ebben az összefüggésben Baudelaire *Les chats* c. költeményének átültetése mellett³¹ Szabó Lőrinc Blake *The Tyger*jéről készített fordítása példázza, hogy ez a fordítói stratégia adott esetben jóval kevesebbet képes megragadni akár az eredeti gondolatiságából, mint az, amelyik – s ennek képviselője Kosztolányi – a jelölő síkját tartja elsődlegesnek. Az összehasonlítás, különösen a két szöveg egészét te-

csak sirok, / S elem a sok / Tűnt kéj kél. / Óh, múlni már, / Ősz! hullni már, / Eresszél! / Mint holt avart, / Mit felkavart / A rossz szél...” (*Őszi chanson*, Tóth Árpád) – „Zokog, zokog / az ősz konok / hegedűje, / zordúl szivem / fordúl szivem / keserűre. / Fullaszt az éj; / arcom fehér; / s ha az óra / út: zokogok, / régi napok / siratója. / S megyek, megint / hányódni, mint / az elárvult / zörgő levél, / mellyel a szél / tovaszáguld.” (*Őszi dal*, Szabó Lőrinc). Az eredeti: „Les sanglots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon coeur / D’une langueur / Monotone. / Tout suffocant / Et blême, quand / Sonne l’heure, / Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure; / Et je m’en vais / Au vent mauvais / Qui m’emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte.” A két változat összevetéséből már első pillantásra kiugranak Szabó Lőrinc műfordítói gyakorlatának meghatározó sajátosságai, nemcsak az akusztikai effektusok iránti viszonylagos érdektelensége, hanem az eredetiről alkotott interpretáció rész-egész elvű kiemeléssel végrehajtott megjelenítése: miközben Tóth Árpád méltán emlékeztetéssé vált fordítása, amely kissé talán összezilálja az eredeti szintaktika felépítését és lexikailag is több licenciával él, nemcsak az eufonikus effektusokat erősíti fel, hanem a hangképzeteket megjelenítő szinonimák halmozásában talán még túl is tesz Verlaine szövegén, addig Szabó Lőrinc a „zokog” többszörös ismétlésére korlátozza magát, amivel nyilvánvalóan a „langueur monotone” *monotonitását* húzza alá vagy érzékelteti. Nehéz kérdés volna annak megítélése, hogy valóban Szabó Lőrinc változata-e a „dacosabb”, mindenestre Tóth Árpád fordítása az, amelyben a lírai hang (illokúciós modalitását tekintve) aktívabbnak mutatkozik: pl. – az eredetiben nem szereplő – felszólítást intéz az őszhöz.

³⁰ Szegedy-Maszák, 78.

³¹ A példát l. már Somlyó Gy., „Két szó között”, in Bart I. – Rákos S. (szerk.), *A műfordítás ma*, Bp. 1981, 109–117. Itt arról esik szó, hogy a vers nevezetes, Jakobson–Lévi-Strauss-féle strukturális elemzése nem követhető nyomon a Szabó Lőrinc fordította szövegen. Somlyó azonban elsősorban éppen azt a kérdést fogalmazza meg tanulmányában, hogy a „formahűség” dogmája, a „külső alak átültetésének” elsődlegessége, amely, még ha kimondatlanul is, a két nyelv strukturáinak összemérhetőségét feltételezi, vajon „ma is korszerű formahűségről” tanúskodik-e (vö. ehhez még uo., 144–145.)

kintve, önmagában kissé igazságtalan³², a vers 5. szakaszáról nyújtott fordítások szembeállításában azonban nem tanulság nélküli. Szabó Lőrinc Szegedy-Maszák szerint, „túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta”, míg Kosztolányi változata épp itt nyújtja az egész darabokra bontásának és „új egésszé” való összerakásának meggyőző példáját. Aligha volna itt célra-vezető a két fordító nyelvismeretének elmélyültségét mérlegre tenni (véltetőleg egyikük sem az angolban volt a legotthonosabb az idegen nyelvek közül), Szabó Lőrinc (itt Rába szerint is „felületes”) megoldására aligha itt kereshető a magyarázat. Szabó Lőrinc korántsem tekintette önmagában poétikai értéknek a „tömörséget” (Tóth Árpád Oscar Wilde *The Ballad of Reading Gaol* c. költeményéről készített fordítását elemző írásában pl. épp avval magyarázza az eredeti szöveg és a benne megidézett világ egyszerűségének eltűnését, hogy a gondolati, „próza” mag kiterjesztésével kísérelte meg visszaadni (akár: megfejteni) az eredetit. Voltaképpen itt is erről van szó: ugyan valóban elhagyja a szóban forgó szakasz („When the stars threw down their spears, / And water'd heaven with their tears, / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb made thee?”) első két sorának antropomorfizmusát (amellyel végsősoron Kosztolányi is balszerencsével járt, akit itt mintha éppen a jelölők ismétlődése vezetett volna félre, amikor a 2. sorban megváltoztatta az alanyt, eltüntetve így a szikrázó csillagok könnyezésének metaforáját: „Hogy a csillagfény kigyúlt / s az ég nedves könnye hullt”), ám cserébe pontos meg- vagy kifejtését nyújtotta a szakasz legnagyobb tétjét hordozó 3. sornak. Kosztolányinál, akinek itt a „made” (az alkotottság) ismétlődésének visszaadása tűnik a legfontosabbnak („Rád mosolygott alkotód? / Ki bárányt is alkotott?”), amivel még az eredeti szakasz rímképletét is megváltoztatja, nem szorul kifejtésre a titokzatos alkotó mosolya és teremtmény megpillantása közötti különbségtétel: a szövegek szintaktikai felépítését (sőt akár még a szótagszámokat) tekintve az is megállapítható, hogy Kosztolányi itt talán az eredetihez képest is túlságosan tömöríti Blake-et. Szabó Lőrinc a „did he smile his work to see?” kérdést viszont egész kérdésorozatban magyarázza („S amikor befejezett, / mosolygott rád mestered? / Te voltál, amire várt? / Aki a Bárányt, az csinált?”), méghozzá úgyszintén a 3. sorra helyezve a voltaképpeni hangsúlyt. Ez a kérdés („Te voltál, amire várt?”) a teremtő szándék és a teremtett közötti azonosságra vagy kontinuitásra irányul (vagyis azt nem veszi eleve adottnak³⁴), aminek egyebektől – pl. lehetséges bölcséleti jelentéskörétől – eltekintve az lehet az egyik fontos funkciója, hogy épp ezáltal nem lesz redundáns a szakaszt záró kérdés.

Egyébként Szabó Lőrinc még az olyan helyeken is megtalálja a módot arra, hogy bemutatassa vagy „megmagyarázza” az eredeti szöveget meghatározó alakzatot, ahol él a „tömörítés” vagy a poliszémia adta lehetőségekkel. Példaként egy olyan, érdekes hely szolgálhat, ahol a magyar nyelv egy adottságát használja fel az eredeti szöveg jelentésének bő-

³² Szegedy-Maszák pl. a versnyitány azon megoldását részesíti előnyben, amely Rába szerint, akinél az összevetés először megtalálható, „Szabó Lőrinc természetesebb első strófája mellett (...) esetenlebbnek tűnik” (Rába 1969, 341.).

³³ Szabó, i. m., 400.

³⁴ Rába szerint Szabó Lőrinc „megoldása az eredeti első két sorát mellőzi; felütéssel (Auftakt) bővíti viszont sorainak metrikai terét, s ez az ötlet fordulatainak is több variációs lehetőséget ad.” (Rába, i. m., uo.).

vítésére. Goethe egy ifjúkori versének, a *Grenzen der Menschheit*nek (Az emberiség határa) azon – egyébként természettudományosan is megalapozott – képét, amely azt fejt ki, hogy az (isteni) villám megtermékenyíti a földet („Wenn der uralte / Heilige Vater / Mit gelassener Hand / Aus rollenden Wolken / Segnende Blitze / Über die Erde sät”), azáltal defigurálja, hogy észreveszi, hogy a magyarban – ellentétben a „säen” igével, amit Goethe itt csak metaforaként tud alkalmazni – a „vet” ige mindkét jelentéssíkon szószerint érvényes (villámot éppúgy lehet vetni – már akinek erre hatalma van –, mint magvakat). A költemény többi magyar fordítója (Kazinczy, Szász Károly, Dóczi Lajos) nem él ezzel a lehetőséggel (mindegyik a „szór” igét használja), Szabó Lőrinc változata („villámvetéssel / áldja a földet,”) azonban ennek ellenére megtartja az áldás jelentését is, s így az eredeti defigurált metaforát voltaképpen többszörösen kifejtve adja vissza a szóban forgó helyet, úgy, hogy mintegy meg is mutatja az ekvivalenciának vagy a két nyelv illeszkedésének a határait.

Akárhogy is, a jelölő vagy a jelölt elsődlegességére helyezett eltérő hangsúlyok ellenére Szabó Lőrinc és Kosztolányi – jóval kifejtettebb – fordításfelfogása nem minden tekintetben mond ellent egymásnak. Szabó Lőrincnél is megtalálható pl. a Kosztolányitól ismert (átvett?) hasonlat, amely a műfordítást olyan versnek tekinti, amelynek „ihlete” egy már létező költeményben azonosítható.³⁵ Az *Örök Barátaink* I. kötetéhez írt előszó, amely a műfordítót házigazdához hasonlítja³⁶, maga is több alkalommal a kritikai, elemző leírással vetette össze a fordító feladatát, s ebben az összefüggésben különösen annak a szakadéknak az áthidalását tartotta lényegesnek, amit Kosztolányi „a próza és a vers közötti űrként” írt le, és ezt a nyelv különleges, érzéki tapasztalataként jellemezte, némiképp elmentmondva a műfordítói munkásságáról imént idézett vélekedéseknek („megjelölhetem pontos műszavakkal a formáját, rím- és ritmusképletét; hiába, a hallgató nem látja a színt, nem hallja, nem érzi a nyelvet, a képek, a tömörség és kapcsolásmód külön szuggesztív erejét és izeit, nem veszi át azt az érzéki idegzsongást, ami a tárgyi, gondolati közölnivalón túl még szintén ott van a versben”, „a költői fordítás [...] túlmegy a fogalmi közlés határán”³⁷). Ezt a nem különösebben eredeti különbségtélt először – Kosztolányi híres megfogalmazásával³⁸ érdekes viszonyba állítható módon – a képi és a nyelvi ábrázolás ellentétével állítja párhuzamba³⁹, a szöveg későbbi változatában⁴⁰ pedig a zene hasonlatával él („Az ide-

³⁵ Vö. Kosztolányi, „Előszó a *Modern Költők* második kiadásához” (1921), in *Uő.* 1999³, 510. („Itt az ihlető alkalom, az ideál nem egy hangulat hamar szétfosló párja, [...] hanem az eredeti, egy vers, melyről a műfordító-költő egy másik verset ír.”); Szabó, „A műfordítás öröme”, in *Uő.*, i. m., 8. („Az ideális műfordító: költő, aki időnként kész művekből kapja a teremtő ihletet.”).

³⁶ Vö. Szabó, „Bevezetés az *Örök Barátaink* I. kötetéhez”, in *Uő.*, *Örök Barátaink* I., Bp. 2002, 5.

³⁷ Uo., 6. Vö. még „Bevezetés a *Válogatott Műfordítások* című kötethez”, in uo., 14.

³⁸ „Az igazi műfordítás nem is úgy viszonylik az eredetihez, mint a festmény másolatához, hanem inkább úgy, mint a festmény ahhoz a tárgyhoz, melyet ábrázol: a festmény hűbb, becsületesebb, igazabb, mint a fotográfia.” (Kosztolányi, „Ábécé a fordításról és fordításról”, in *Uő.*, i. m., 512.)

³⁹ „A nyelv, amellyel [a költői fordítás] az új képet festi (...), nem olyan, mint akár a legművészibb képmásoló grafítja, színes krétája vagy olaja. A kréta, a festék mindenütt egyforma, természetes restségét föltétlen engedelmességre szoríthatja a tökéletes technikai tudás. A nyelvnek külön sajátosságai, örök parancsai, változó szeszélyei és szakadatlan friss rögtönzései vannak.” (Szabó, „Bevezetés az *Örök Barátaink* I. kötetéhez”, uo.)

⁴⁰ *Uő.*, „Bevezetés a *Válogatott Műfordítások* című kötethez”, uo.

gen költői művet le kell játszani”). A fordítás és a zenei előadás párhuzamát itt is a nyelvek sokfélesége és a másik médiumnak tulajdonított egyetemesség módosítja: a fordító hegedűje maga „a nyelv, amelyre fordít” – Kosztolányi már többször idézett tanulmányában ugyanez a hasonlat a prózai kommentár és a költői fordítás szembeállítását illusztrálta.⁴¹ Noha ez a Goethe klasszikusának szentelt elemzés önmagában távolról sem világítja meg Kosztolányi fordításelméletének minden összefüggését, jelen munkában érdemes továbbra is fontos viszonyítási pontként kezelni, különösen azért, mert Kosztolányi itt saját fordítását is értelmezve illusztrálja a költőiség mibenlétéről alkotott elképzelését, egy olyan szöveg fordításával, amelyről – nagyon sokak mellett – Szabó Lőrinc is elkészítette a maga változatát⁴², s amelynek különleges hatását általában nagyrészt a zeneiségével szokás magyarázni, oly módon méghozzá, hogy a versen általában éppen a „dallamos, póztalan egyszerűséget, a raffinement-mentes közvetlenséget” előtérbe állító líraeszmény is demonstrálható lesz (nem mellesleg: a költőiség egy olyan fogalma tehát, amely – még ha nagyon sok áttételen keresztül is – sejthetőleg Rába azon, már idézett ítéletének is alapul szolgál, amely a „magyarázó” fordítás Szabó Lőrincnek tulajdonított elvét történetileg bizonyos értelemben meghaladottnak minősítette).

Közismert, hogy az *Über allen Gipfeln...* páratlanul sokrétű utóéletében, amelyben a zenei feldolgozások felmérhetetlen sokaságától a legkülönbözőbb politikai célú átiratokig⁴³ minden megtalálható, több olyan meghatározó értelmezés is akad, amely a szöveget magának a „lírának” a paradigmájaként tárgyalta, csak a legjelentősebbeket említve pl. Emil Staiger és Theodor W. Adorno munkáira lehetne itt hivatkozni. Staiger poétikájában a vers „a lírai stílus legtisztább példája”: rajta nyer bemutatást a „das Lyrische” azon műnemteremtő sajátossága, hogy benne a „lélek” nem megalapozott instanciája közvetlenül fejeződik ki, ami itt „a szavak jelentésének és zenéjének egységében” mutatkozik meg.⁴⁴ Adorno híres beszédében a „lírai tökély” példája a vers, amely egy önmagának elégséges élményt mutat fel, s éppen azért, hogy egyáltalán nem tematizálja, sőt mintegy tagadja ennek lehetséges társadalmi vonatkozásait, tárja fel líra és társadalom viszonyát. A költészet az általa felkínált látszat formájában (amely egyben létezés és nyelv egységéé is) tesz tanúbizonyságot annak ellenpontjáról: társadalmisága abban áll, hogy „a természet látszatát” felkeltve „fenséges iróniával” tanúskodik az elidegenedett szubjektum létének szenvedéséről.⁴⁵

A vers valóban több támpontot nyújt a tökéletes vagy közvetlen (és: hangzó, *zenei*) líraiság mibenlétének megragadásához. Már textológiai bonyodalmai⁴⁶ is nagyrészt abból

⁴¹ Kosztolányi, „Tanulmány egy versről”, 411.

⁴² Ezt Rónay György sikerültebbnek és pontosabbnak ítéli Kosztolányi és Tóth Árpád fordításaihoz képest: Rónay, i. m., 153.

⁴³ Ezek spektruma Brechtnek a Goethe-pretextust a társadalmi részvétet nélkülöző szépségfelfogás emblémájaként idéző *Liturgie vom Hauchjától* egészen a *Der Stürmer*-ben 1943-ban közölt, idézhetetlenül ízléstelen antiszemita versezetig terjed. A költemény recepciótörténetéről l. W. Segebrecht, *Johann Wolfgang Goethes Gedicht »Über allen Gipfeln ist Ruh« und seine Folgen*, München/Wien 1978.

⁴⁴ Vö. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971, 11–13.

⁴⁵ Vö. Th. W. Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft”, in *Uó, Noten zur Literaur* (GS 11), Frankfurt 1997, 53–54.

⁴⁶ A keletkezéstörténethez vö. Segebrecht, 17–19.

fakadnak, hogy első „kézirata” az Ilmenau melletti ház falára vésett inskripció, amelyről nemcsak a kortársi lejegyzések, de még a róla készített fotó is csak részleges tanúbizonyságot szolgáltatott: bár némiképp kétségesnek tűnik, hogy Goethe, aki csak évtizedekkel elkészülte után rendezte sajtó alá a szöveget, minden előkészület nélkül, a pillanatnyi ihlettől vezérelve írta le (illetve, inkább: fel) a nevezetes sorokat, a keletkezéstörténet mégiscsak egy olyasfajta közvetlenség illúzióját vetette fel, amely a verset a lehető legtávolabb helyezte minden irodalmi vagy írásbeli reflexivitástól. Különleges hatásáról itt aligha van mód meggyőző magyarázatot adni, annyi azonban a szakirodalom alapján sejtethető, hogy ez nem független páratlanul ökonomikus zeneiségétől, amely a tömör, de különösebb lexikai vagy szemantikai kihívást nem hordozó szöveget strukturálja, pl. azáltal, hogy a rímpárokat és más hangzóisméltéseket soron belüli és rímkapcsolatokon túli ismétlődésekkel terjeszti ki: „Kaum” – „Hauch” – „auch”; „Warte” – „walde” – „balde”; vagy éppen az *e* és *l* hangzók visszatérése az első keresztrím után a „Die Vögelein schweigen im Walde.” sorban stb.⁴⁷). Aligha meglepő innen nézve, hogy amikor Kosztolányi írása a verseknek a versek gyakran (mint itt is) banális tárgyával való összekeverése ellen érvel, és a költemény „lelkét” a vers (nyelvi) testéből kiindulva igyekszik feltárni, egyenesen amellel érvelve, hogy a „lélek nem egyéb, mint a szerveink működésének finom terméke”, erre rendre olyan kifejezésekkel tesz kísérletet, amelyek Goethe alapvetően a „csend” tematikus súlypontja köré szervezett versének hangképzeteit idézik fel: „a betűkből kiáramló földöntúli hangulatról”, arról a végtelenről beszél, „mely a költemény sorainál reánk fuvall”, továbbá olyan hangról, „melyet a visszhang teljesít ki”.⁴⁸

Aligha véletlen, hogy az elemzés elsősorban a vers ritmikai és metrikai sajátosságainak megfigyelésére tesz kísérletet, amelyeket Kosztolányi ugyan egy meglehetősen közvetlen tematikus (vagy mimetikus) egzegézis számára mozgósít („Ez a vers hatalmas szívdobbanással kezdődik”, amelyet később „megnyugvás”, ezután még egy gyors „pogány menádtánc” s végül a halál követ), ám a rendelkezésére álló magyar fordítások bírálatában, majd saját változatának bemutatásában azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a fordítás sikere (és egyáltalán: a benne feltáruló értelmezés) itt valóban különleges mértékben függ a szöveg hangzóságának visszaadásától. A Kosztolányi nyújtotta, eléggé vitatható metrikai jellemzésen aligha érdemes fennakadni, hiszen a profi germanisták nyújtotta leírások is kudarcok hosszas sorozatáról tanúskodnak⁴⁹, saját változatában mindesetre a nőríme (ha nem is teljeskörű) visszaadását tartotta a legfontosabbnak. Összevetve Szabó Lőrinc fordításával a különbség itt pusztán abban áll, hogy utóbbi talán még pontosabban tartja magát az eredeti rímeléséhez – sőt, a nyitó rímpár (Gipfeln-Wipfeln) hangszínét teljesen megőrzi (minden-szinte). A szótagszámok alapján az is megállapítható, hogy ebben az esetben egyik fordítás sem tartja magát az eredeti tömörségéhez. A fordítások „zeneiségének” pontosabb megítélése persze nem lehet független a jelentés síkjától, s ami – itt megintcsak mindkét változatban – a legszembeötlőbb, az az, hogy az eredetivel ellentétben mindkét változat antropomorfizálja a természet alig hallható „hangjait”, ami nyilván elsősorban abban juthat szerephez, hogy hogyan értelmezik a természeti és vele szembeállított (?) emberi

⁴⁷ Ez a struktúra még a vers valóságos (alighanem leginkább pusztán a kor antológiaköltészeti konvencióit tükröző) címére (*Ein gleiches*) is kiterjeszthető.

⁴⁸ Kosztolányi, i. m., 410., 412–413.

⁴⁹ Vö. Segebrecht, 85–91.

kedélyállapot viszonyát, ami a vers mindenfajta megértésének egyik legdöntőbb pontja. Az eredeti (ön)megszólító formulája („in allen Wipfeln / spürest du / kaum einen Hauch”) Kosztolányinál és Szabó Lőrincnél is csak a zárlatban jelenik meg, s helyére a vers közepén, amely beszédmódját tekintve személytelen marad, a szél „elhaló” leheletének (Kosztolányi), illetve egyenesen sóhajának (Szabó Lőrinc) antropomorfizmusa kerül. A zárlatban megjelenő (vagy: megígért) emberi nyugalomtól a fordításokban a mondathatár mellett az is elhatárolja ezeket a képeket, hogy – az eredetivel ellentétben – a megállás, abamaradás, elmúlás konnotációját sem nélkülözik: a szél lehelete „elhal”, a sóhajtó szél „megáll” a lombokon. Van valami nyugtalanító a természet ezen elhalkuló (emberi) hangjaiban, amit a fordítások tesznek hozzá az eredeti költemény tropológiájához, és ez nem is teljesen következtelen.

Ahol ugyanis Goethe verse immár a legkategorikusabban („nyugalom”, alig érzékelhető fuvallat [„Hauch”] helyett) hallgatásról beszél – a költemény leghosszabb sorában –, ott a legfeltűnőbb a következetes hangzóisméltés, vagyis – amint azt az expresszionista „Wortkunst” teoretikusa, Herwarth Walden éles érzékkel megfigyelte⁵⁰ – ott hallgat a legkevésbé: még akkor is így van ez, ha az elhallgatás alakzatát – a szöveget záró rímpárban (Hauch/auch) – a kompozíció az akusztikus (természeti) hanghatások és az emberi (artikulált) beszéd, zene (vagy zaj) és nyelv már-már szétválaszthatatlan egybeolvadásaként teszi hangsúlyossá.⁵¹ Felismerve a szabálytalan vagy redundáns elemmel bővített szóalakok fontos szerepét az említett sorban, megállapítható, hogy az egész költemény „hangszimbolikájának” innen fejthető meg az egyik – a Goethe-szakirodalom valamely szegletében nyilván már felfedezett – kulcsa. A „Vögelein” régies alakjában, akárcsak a Walde/balde” rímpárban az a hangzó szerepel fölöslegesen, amely egyrészt az 5. sor egységes hangszínét meghatározza, másrészt – s ez a fontosabb – innen nézve meglepően hiányzik a vers kulcsszavából, a „Ruhe”-ből az első előforduláskor („Ist Ruh”) – akárcsak egyébként a *Wandlers Nachtlied* cím⁵² első szavából (az ilyen mássalhangzó-torlódások Goethe költői nyelvében egyébként elég gyakoriak, amint az még egy későbbi példán is látható lesz). A természet csendje tehát éppen avval rendelkezik feltűnő bőséggel, ami magából a nyugalom szóból hiányzik tehát: a „Ruhe”, méghozzá éppen a természetből nyert vagy abból kiindulva megragadni vélt nyugalom – amint azt megcsontított hangalakja jelzi – nem tökéletes: hiányzik belőle valami, amit a környező természet nyugalma hordoz. Ez első sorban azt a megfelelést tekintve jelentéssé, amelyet a nyugalom és a mozdulatlan természet között állít fel a vers, és az *e* hangzó különös vándorlása mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy a két állapot, az emberi kedély és a természet megfeleltetése az, ami tökéletlen. A szó visszatérése a költemény zárlatában („ruhest du auch”) pontosan arról tanúskodik, hogy a megszólított te (vagy – önmegszólítás esetén – én) végső nyugalma nem lehet egészen azonos avval, amit a természet sugallt számára: szinte törvényszerűnek mondható, hogy az itt szerepeltetett igei alakban viszont megtalálható az *e* fonéma, s a különbséget itt is az teszi feltűnővé, hogy ez egy olyan helyen figyelhető meg, ahol a kötőhang akár ki is eshetne a szóból („ruhst”).

⁵⁰ Vö. uo., 83.

⁵¹ Vö. ehhez F. A. Kittler, *Dichter-Mutter-Kind*, München 1991, 105–106.

⁵² Akárcsak egyébként a *Wandlers Sturmlied* címében.

Noha ezen a ponton nehéz ellenállni annak a csábításnak, amely innen kiindulva az egész költemény koherens újraolvasásának (de milyen ígéretes!) lehetőségét helyezi ki-látásba, a tanulmány eredeti célkitűzését szem előtt tartva mégis érdemes visszatérni a fordításokhoz. A „Die Vögelein schweigen im Walde” sor homogén hangzóságát mind Kosztolányi, mind Szabó Lőrinc visszaadják, igaz, mindketten egy másik helyen („a szél lehellete is”, illetve „a lombokon”). Mit kezdenek azonban a kétféle „nyugalom” szembe-sítésével, amelyet az eredeti a legfontosabb (a szövegben leggyakrabban előforduló) fo-néma vándorlásán keresztül hajt végre? Kosztolányi fordítása ebből a szempontból zseni-ális megoldásnak tekinthető: itt is az *e* a domináns magánhangzó, ami kézenfekvően idézi fel a „csend” alakot, ám a szöveg ezt a másik, a nyitány hangképét meghatározó fonémát tartalmazó alakkal helyettesíti („tompá csönd” – ez a, lejegyzését tekintve mindenképpen újabb szóalak⁵³ a magyar fordítások közül csak Franyó Zoltánnál, Illyésnél és Kányádinál található meg). Ezt továbbhangsúlyozza az, hogy Kosztolányi eltekint a szó megismétlé-sétől a zárlatban („tompá csönd” – „pihensz te is”). A versről készített tanulmánya arról tanúskodik, hogy Kosztolányi értelmezésében a zárlat az emberi múlandóság fenyegető vagy rémisztő bejelentéseként olvasandó („Hiába tiltakozik az elmúlás ellen, végül elcsuk-lik a hangja.”⁵⁴), s ebben az összefüggésben magyarázza a zárórím ekhós megoldását („lehellete is” – „te is”) is, amely „a magyar szöveg egyetlen megoldása”⁵⁵, sőt fordításában is szerepelteti a halál nyelvi paradigmáját („elhal”). Maga a fordítás (a zárlatot Kosztolányi lényegében szószerint adja vissza) nem feltétlenül kényszeríti ki ezt az olvasatot, illetve ha igen, akkor is elsősorban a természetes és az emberi lét ellentétére kerül a hangsúly (ez esetben: a mozdulatlan nyugalom időtlen állandósága az egyik, a véges időbeliség „nyu-galma” a másik oldalon).

Itt csak utalni van mód arra, hogy a vers zárlatának értelmezése körüli vitákban nem a közelgő halál vagy egyáltalán a végesség fogalmai jelentik a megfejtés egyetlen kiinduló-pontját. S valóban, magának a megszólító mondatnak a modalitásáról is többféle magya-rázat adható: lehet ez a beletörődés önmegszólító kifejezése éppúgy, mint – illokúciós mó-duszát tekintve – ígéret⁵⁶ vagy, épp ellenkezőleg, fenyegetés (a Kosztolányi által is felidé-zett történet szerint az öreg Goethe, újra ellátogatva az Ilmenau melletti faházba, maga is így értelmezte – át? – egykor felvésett versét) sőt akár vigasztalás is (pl. Adorno olvasatá-ban, mely szerint a vers mintegy elhallgatja vagy elfeledteti a békétől megfosztott vilá-got⁵⁷). A verszárlatban ily módon a jövőbe utalt (immár emberi) „nyugalom” lehetséges je-lentéseinek köre ennek megfelelően szintén igencsak kiterjedt: a turista esti fáradtságának prózai állapotára éppúgy vonatkozatható volt, mint az alvásra, a természet és ember kö-zötti harmónia kielégítő vagy boldogító élményére, illetve természetesen a végesség vagy

⁵³ Benkő L. (szerk.), *TESz I.*, Bp. 1970, 498.

⁵⁴ Kosztolányi, i. m., 413.

⁵⁵ Uo., 416.

⁵⁶ Így pl. Kittler olvasatában: Kittler, uo.

⁵⁷ „Noch das »Warte nur, balde / ruhest du auch« hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert. Einzig indem der Ton des Gedichtes mit der Trauer darüber mitfühlt, hält er fest, dass doch Friede sei.” (Adorno, uo.)

a halál fenyegető árnyára.⁵⁸ Érdekes módon a szöveg közvetlen keletkezéstörténeti kontextusa (Goethe Charlotte von Steinhez írt levele, amelyben a verset feltehetően kiváltó „élmény” prózai leírása megtalálható: eszerint a táj önmagának elégséges érdektelensége ragadta volna meg a verselő turistát⁵⁹) egyszerűen a természet és az emberi kedély váratlanul tökéletes harmóniájával, egyfajta meglepedettség állapotával hozza a legszorosabb kapcsolatba a verset. Ez a kontextus persze nem rendelkezik semmiféle autoritással, amit éppen az tanúsíthat, hogy a legközkeletűbb értelmezés sejtetően mégiscsak az elmúlásban azonosítja a vándor végső nyugalmát (ahogy egyébként a magyar fordítások többsége is), mégis figyelemre méltó abból a szempontból, hogy éppen egy olyan kompozíciós elvre hívja fel a figyelmet (az emberi és a természet közötti harmóniára), amelyet Kosztolányi és Szabó Lőrinc fordításai is előtérbe állítanak – igaz, éppen negatív formában. Kosztolányi megoldásáról, a nyugalom kétféle fordításáról fentebb már esett szó, Szabó Lőrinc megfejtése itt is fogalmibb természetű, ám ugyanezt a konstellációt írja körül azáltal, hogy a „Ruhe”-t mindkét helyen („Csupa béke minden / orom.”, illetve: „Várj; a te békéd / sincs messze már.”) „békének” fordítja – érdekes módon a magyar fordítások közül Szabó Lőrincén kívül egyedül Keresztury Dezsőé él vel a formulával. Míg Kosztolányi fordítása a kétféle nyugalom szembeállítását úgy hajtja végre, hogy azonosságukat kérdőjelezi meg, addig Szabó Lőrincé – amely ez utóbbi szempont tekintetében nem igazán foglal állást – voltaképpen megfejt (megmagyarázza?) ezt a kompozíciós alakzatot. A fordítás mintegy kifejti, hogy mi az a fogalom, amellyel az eredeti szerkezete leírható: az emberi és a természetes létformák közötti harmónia vagy béke lehetősége, azaz (nem melleleg) olyasvalami, amivel Szabó Lőrinc a maga költészetében nem igazán tudott mit kezdeni.

Ezt igazolhatják Szabó Lőrinc olyan fordításai, amelyekben szintén valamilyen módon a természetleírás szolgál alkalomként valamely emberi (tudat- vagy lelki-) állapot kifejezésére. Ezúttal 20. századi példát véve, ez figyelhető meg George [*Betrübt als führten sie zum totenanger...*] kezdetű 1901-es verséről készített fordításán is, amely rendkívüli feladatot jelenthetett. George költeménye, amelyről, minden túlzó impresszionizmusa ellenére, jelen sorok írója kész elismerni, hogy a legszebb versek egyike, amit valaha olvasott, különös hatását javarészt szintén elsősorban erőteljes zeneiségének, bonyolult vagy szokatlan mondatalkításának, illetve ritka szavak révén elidegenített lexikai rétegeinek köszönheti. Szabó Lőrinc mesterien megoldott fordítása (*Búsak, ahol találkozunk*) ez utóbbi visszaadására nem törekszik, viszont itt bőven él alliterációkkal, a legtöbb esetben pedig megőrzi az eredeti ereszkedő vagy lassuló ritmusát, valamint észreveszi, hogy ennek hatását George a mondatszerkezet alakításával, hosszas közbeiktatásokkal, illetve többször az alany hátravetésével vagy halasztásával erősíti fel (amit a fordítás a Szabó Lőrinc '20-as évekbéli költészetében amúgy sem ritka részesülő értelmű birtokos jelzővel old meg, pl. „Hogy itt nemrég ködök és zivatar közt / fénye villant egy-egy hívó sugárnak,”). A vers alapvető kompozicionális elve a tél és tavasz sajátos metszéspontját megragadó természetleírás és az ennek megfelelő félig holt-félig éber emberi tudat párhuzama. A táj nyugalmanak vagy mozdulatlanlanságának helyenként Goethe imént tárgyalt versének elemeit felidéző („Der seltnen vögel klagendes gefistel / Verliert sich in den gifeln kahler

⁵⁸ Vö. ehhez Segebrecht, 66–70.

⁵⁹ „So uninteressant als eine grosse schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet” – írja le Goethe itt a tájat (J. W. Goethe, *Sämtliche Werke* II/2 [29], Frankfurt 1997, 288.)

eichen”) megjelenítésében a természet téli álmát megtörő élet képei révén helyezhető el az elevenség és a halál ellentétpárja, amit a vers kiterjedt színszimbolikája mellett az ellentét fogalmi síkjának megjelenítése is hangsúlyoz („totenanger”, „trauergruppen”, „verderben”, illetve „mit neuen keimen schwanger”, „geheimnisvoll lebendiges zeichen”). Szabó Lőrinc fordítása, amely itt nagyon pontos és csak kevés helyen tér el valamelyest az eredetitől (eltekintve a magyar mondatszerkezet és ritmika követelményeiből következő sorrendváltásoktól), ebben az összefüggésben is felfogható egyfajta elemző vagy értelmező magyarázatnak. George versének színekavalkádját, amely a sötét különféle változataitól a szürkén és a fakón/sárgán („mit falbem licht”) át a zöldhöz, ezüsthöz, kékhez és aranyhoz vezet (nyilván ily módon is a természet életre kelését aláhúzza) pl. kissé vonakodva őrzi meg, ahol az eredeti konnotációi lehetővé teszik – így rögtön a nyitányban, ahol a „betrübt” szót egyszerűen „búsak”-nak fordítja, majd kicsit később a „mit falbem licht”-et „derengve nyíló”-nak –, a felidézett fogalmi jelentéskört bontja ki. Megadja viszont a színek jelentőségének vagy jelentésének kulcsát: ott, ahol a zöld fagyöngyöt George az élet titokzatos jeleként írja le („ein geheimnisvoll lebendiges zeichen”), a fordítás elhagyja (hiszen: „megfejt”) a titokzatosságra tett utalást és azt éppen a „színes” jelzővel helyettesíti („élő, színes jel”), megmutatva tehát, hogy George szövegében éppen a színeffektusok az élet „titokzatos” jelei. Ugyancsak hasonló eljárással él az eredetinek csak a zárósorában („Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.”) kifejtett (meg- vagy ki)nyílás jelentéskörét illetően: itt a fordítás a téli sötétet megtörő fény képzetait állítja már jóval előbb összefüggésbe a keletkező étellel, legnyilvánvalóbban ott, ahol a fényvel *telített* szakadék képét *nyílásként* („derengve nyíló szakadékig”) adja vissza.

A fény és a színek megjelenésének, illetve takarásának motívumait a záró hasonlat előtt a sötét kökörscinek képe összegzi, egyébként eléggé paradox módon, hiszen aranyszínűnek leírt „belső fényüket” (ami itt nyilván egyben a biológiai értelemben vett életé vagy termékenységé) nemcsak kék „harangjuk”, hanem – feltehetően – az éppenhogy világos hó is fedi („Sie neigen sich bedeckt mit silberflocken / Und hüllen noch mit ihren blauen glocken / Ihr innres licht und ihre goldnen kronen”). Ez a passzus tehát, amellet, hogy megértését – úr és szolga szembeállításának konnotációjával („neigen sich” – „kronen”; Szabó Lőrincnél: „fejük lehajtván állnak” – „arany korona”) – az élet „elnyomatásának” jelentése is meghatározza, egy olyan fény képzetét is felveti, amely valamilyen módon más, vagy összeegyeztethetetlen az ébredő természet, a külvilág érzékiségével. Szabó Lőrinc megoldásában („Fejük lehajtván állnak és harangjuk, / bár arany korona ragyog alattuk, / csupa pehely és tükörszín”) ez az ellentét nem található meg, az új és leginkább meglepő elem itt az „ezüstös tükörszín”: az összetett szó szerepeltetését legalapvetőbb szinten nyilván a rímkényszer indokolja (kökörscsin/tükörszín), indokolhatja továbbá az az érintkezés, amely a hó, az ezüst pihék George szövegében sejthető képe és az „ezüstös tükörszín” egyik kézenfekvő (s a virágot dermesztve borító felszín képzetkörébe is illeszkedő) alapja, a jég között fennáll. A szó szegmentálhatósága azonban elárulja, hogy a fordítás itt hozzászól egy nem lényegtelen elemet az eredeti képvilágához, amelynek ebben betöltött funkciója nem egészen magátólértetődő. A tükör mint felszín, bár valóban nevezhető „ezüstösnek”, lényegében ugyanis nem rendelkezik olyan értelemben vett vizualitással, amely George versét meghatározza: színe aszerint változik, amit – itt a sötétnek vagy éppen pusztá fehérnek mutatott külvilágot – visszaver: ez pedig a lehető legkevésbé

„belső” fény, amit csak el lehet képzelni. Feltehető, hogy valódi funkciója (ha persze van neki), nem a képi kódban (legfeljebb annak megszakításában) rejlik.

A zárlat, amely valóban a vers azon helye, ahol Szabó Lőrinc fordításainak legfeltűnőbb módosításai általában megtalálhatók⁶⁰, jelen esetben azt teszi láthatóvá, hogy a fordítás korábbi megoldásai is innen nyerek el értelmüket, vagyis Szabó Lőrinc fordítása az egész struktúra súlypontjaként felfogott befejezésből kiindulva alakítja saját értelmezését. A bezárkózott vagy beborított virágok itt egy hosszan kifejtett hasonlat egyik oldalára kerülnek (mint az ébredő „lelkek” vagy az emberi félálom természeti megfelelői), noha a szöveg végén a hasonlat tulajdonképpen felbomlik, hiszen a természeti keletkezés (kinyílás) itt – mellékmondatban kifejtve – egyben a „lelkek” közvetlen attribútuma is: „und sind wie seelen die im morgengrauen / Der halberwachten wünsche und im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben / Sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.” (Szabó Lőrinc: „olyanok, mint lelkek, melyek a síri / álom tüntén csak félig vannak ébren, / s a rontó, nyers, koratavaszi szélben / még nem nagyon mernek egészen kinyílni.”). Hogy Szabó Lőrincet tartósan foglalkoztathatta ez a zárlat, az bizonyíthatja a legjobban, hogy a *Föld, Erdő, Isten* XVII. (a későbbi átiratban *A szelíd tanítvány* címet viselő) darabjának végén, azaz feltehetőleg a fordítást jóval megelőzően is idézi („Most újra tiéd vagyok. Hallak. Rád figyelek, de még csak félve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”; az átiratban: „Itt maradok veled. Hallak. Rád figyelek, de még szégyenkezve és kissé tartózkodóan, / mint a virág, mely a februári nap simogatására nem mer egészen kinyílni.”⁶¹). George itt tulajdonképpen a zárlatban vonja vissza vagy szakítja meg a természeti és emberi állapotok megfeleltetésének rendszerét, amit csak méginkább megerősít az, hogy ez a különös ébredés vagy félálom meglehetősen kísérteties felhangokat nyer, hiszen az, hogy hangsúlyosan „lelkek” ébredéséről van szó, a nyitányban – szintén hasonlat keretében – megjelenő temetői díszleteket is felidézve („Betäubt als führten sie zum totenanger” – a kifejezés egy lehetséges értelme szerint egyenesen „vesztőhelyről” volna szó) a holtak ébredésének lidércnyomásaként fejthető meg. Szabó Lőrinc éppen ezt a fordulatot erősíti meg. A félig éber vágyak vagy kívánságok nála egyértelműen „síri álomból” való ébredésnek értendők, az eredeti képet meghatározó hajnali szürkületet („morgengrauen”) pedig implicit módon szegmentálja (ami nem idegen az eredeti szellemétől, hiszen itt a 3. sor szürke levegője – „graue luft” – visszhangzik): kihagyja ugyanis a napszakra tett utalást s így a koratavaszi szél fenyegető tulajdonságai („[...] im herben / Vorfrühjahrwind voll lauerndem verderben” – „s a rontó, nyers, koratavaszi szélben”) és a „síri álom” elidegenítő képzelet olyan koherens konnotációsort hoznak létre, amelynek denotatív alapja éppen a Georgénál ki nem mondott, csak sejtetett „Grauen” borzadállya lehet.

A zárlat felől újraolvasva a szöveget elsősorban az a lehetőség tárulkozik fel, amely a költemény csillogó, impresszionisztikus képvilágát, mely a természet megéledését volna hivatott érzékeltetni, egy irreális, kísérteties világ, a visszatérő holtak (lelkek) birodalmával engedi azonosítani. Pontosan ezt a lehetőséget veti előre a „tükörszín” sajátos vizuális képzelet Szabó Lőrinc fordításában. A verset nyitó hasonlat, amely a találkozás helyszínéül

⁶⁰ A pontos megfigyelést l. Kontor, 64.

⁶¹ A vers alighanem Babitsra vonatkozik. Vö. ehhez Szabó, „Vers és valóság”, in Uő, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Bp. 2001, 13.

szolgáló ösvényeket („steige”, Szabó Lőrincnél egyszerűen: „út”) a temetőhöz/vesztőhelyhez vezető utakkal állítja párhuzamba, a zárlat felől újraolvasva voltaképpen éppen az ilyen kísértő szellemekkel való találkozás rémisztő kliséjét teszi felismerhetővé. Innen nézve fontos lehet, hogy a szöveg egyetlen pontján sem esik több szó magáról a találkozásról, továbbá az is, hogy annak kísértetiességét a nyitány elkerülhetetlennek mutatja (hiszen „az út *mind* mintha temetőbe vinne,”: „*alle steige*”), különösen pedig, hogy nem eltervezett találkozásokról, nem valamiféle randevúról van szó („*wo wir uns begegnen*”: itt aligha van előre megbeszélte „Treffpunkt”, illetve egyáltalán semmiféle „*Verabredung*”), hanem váratlan szembesülésekről. Mindezt figyelembevéve még az sem bizonyos, hogy ezek a mindig, kikerülhetetlenül kísértetiesnek mutatott találkozások valóban valamely meghatározott másikkal (személlyel, vagy akár „lélekkel”) szembesítenek, akiről ráadásul semmiféle információt nem nyújt a költemény. Még ha ez grammatikailag esetleg hajszálnyit erőltetett is volna, a nyitány általánosító megfogalmazásának kontextusát szem előtt tartva akár az is lehet, hogy a többes szám egyes személy itt nem is annyira az én és egy valóságosan megszólított (s épp a megszólítás által – kísérteties – életre keltett), konkrét te közösségét nevezi meg, hanem egyszerűen egy általános alany. Arról volna szó tehát, hogy az én (minden én) önmagával való találkozása vagy szembesülése⁶² az, amit a vers a temetőhöz vezető úthoz, a kísértetiesen feléledő lelkekkel való találkozáshoz hasonlít: s mi jeleníthetné (sőt, valósíthatná) meg pontosabban az ilyen szembesüléseket, az én váratlan, tervezhetetlen szembesülését önnön kísérteties „másikjával”, saját maga fantomjával, mint a tükör, amely metaforával Szabó Lőrinc fordítása a természeti leírás irrealizálását fogalmilag is kiemeli? Szabó Lőrinc fordítása olyan tükör (vagy: olyan tükröt nyújt), amely az önmegértés organikus kódját (amely az ember jelenléte és az éledő természet közötti megfeleltetésen alapul) idegeníti el, illetve éppen azt tárja fel, amit az impresszionisztikus, érzéki felszín George versének figyelmetlen olvasásában elfed.

Mi történik a költői leírás olyan, expresszionisztikus technikáival való „szembesüléskor”, amelyek az ilyen analógia lehetőségét nyíltan tagadják, sőt az „emberi” költői megragadásának lehetőségét éppen tudat és természetes létezés szembeállításával, a biológiai létezés és pusztulás megérthetlenségével konfrontálják? Szabó Lőrinc, többek közt, Gottfried Benn *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* c. verséről (feltehetőleg az 1920-as évek második felében) készített fordításával (*Férj és feleség átmegy a rákbarak-kon*) nyújt egyfajta választ erre a kérdésre, egy olyan költővel folytatott párbeszédben, aki ugyan nem tartozott a Szabó Lőrinc számára legfontosabbak közé⁶³, ám akinek műve az egyik legfontosabb világirodalmi párhuzamként kínálkozik Szabó Lőrinc költészettörténeti helyének megítéléséhez.⁶⁴ Itt rendelkezésre áll Tolcsvai Nagy Gábor alapos és meg-

⁶² Mely „eseményről”, líraelméleti kontextusban, Gottfried Benn szavai volnának idézhetőek (ahol viszont jelölve van a visszaható formula): „Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.” (G. Benn, „Probleme der Lyrik”, in *Uó, Essays und Reden*, Frankfurt 1989, 533.)

⁶³ Az *Örök Barátaink* szűkszavú szerzőportréja arról tanúskodik, hogy Szabó Lőrinc Benn költészetét a '20-as évek után nem igazán követte különösebb figyelemmel: „Expresszionista s egyúttal »újtárgyilagos«; az orvosi, klinikai témák ijesztő realizmusával kívánt hatni.” (Szabó 2002, II. 962.)

⁶⁴ A fordítás datálásának kérdéséhez l. Tolcsvai Nagy G., „Önmegértés a fordításban, nyelvtani modalitásváltással”, in Kabdebó et al. (szerk.), 243. és Kontor, 59–60.

győző fordításelemzése, amely részletesen bemutatta, hogy Szabó Lőrinc ebben az esetben is pontosan követte a vers – másként, mint Georgénál, de hasonlóan nagyon jellegzetes – mondatszerkesztési sajátosságait⁶⁵ és stílusán is sikerült visszaadnia szókészletének költőtől, neutrális vagy elidegenítő hatást keltő elemeit. Bár valóban található olyan helyek, ahol a fordítás túlságosan tömörít vagy metaforizál („[...] Den Neueren / sagt man: hier schläft man sich gesund.” – „[...] Az ujaknak / azt mondják: ez a gyógyalom. [...]”; „der Acker” helyett „sír” az utolsó szakaszban), ám ez inkább csak kiemeli az eredetiben nyomonkövethető lassú metaforizálódási folyamatot⁶⁶, a kórházi üzem sajátosan prózai és személytelen nyelvezetét viszont még erőteljesebbé teszi, mint az eredeti („vizitkor”, a „le mos” tárgyatlan alakjának használata).⁶⁷ A legszembeötlőbb eltérés eredeti és fordítás között abban ismerhető fel, hogy Szabó Lőrinc két helyen is egyetlen sorba iktat kérdő és az ezekre rögtön következő válaszoló formulákat („Kein Mensch hat so viel Blut” – „Emberben ennyi vért? Soha! –”; „Nahrung wird wenig noch verzehrt. [...]” – „Táplálék? Nem, már alig fogy. [...]”), azaz dialogizálja a vers szövegét, míg az eredetiben – noha Benn költészetől ez a technika amúgy egyáltalán nem idegen – egyetlen (válasz nélkül maradó, voltaképpen inkább deiktikus szerepű) kérdőmondat található („Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?” – „[...] Érzed / a puha csomók rózsakoszorúját?”). Noha Szabó Lőrinc fordításaiban, amint azt egyébként már a kortárs recepció is megfigyelte, gyakran él a dialogikus vershelyzet kiemelésének vagy megteremtésének eszközeivel, amely egyaránt összefüggésbe hozható a szótagszám-takarékoskodás gyakorlati céljaival⁶⁸, mint saját költészetének egy meghatározó poétikai vonásával, itt elsődlegesen a Benn-vers erőteljesen jelölt beszédmódja tekintetében lesz jelentéssel. Benn ugyanis köztudottan a címbe megnevezett két szereplő egyikét teszi meg beszélőnek („Der Mann:”, ami a szöveg kéziratában nem is különült el egyfajta instrukcióra emlékeztető preambulaként, hanem az első sor felütését alkotta⁶⁹), ami azáltal vált ki némi zavart, hogy a nő viszont sehol sem szólal meg a versben. Jelen- vagy ottlétének illúzióját azonban a szöveg végig fenntartja: ezt voltaképpen az ismétlődő meg- és felszólítások („Komm” és „sieh”, „Du siehst”, valamint a már idézett kérdés) írják be a szövegbe (éppen emiatt mondható el, hogy „a szöveg monologikussá válik, de nem drámai monológgá”⁷⁰), amit az is megerősít, hogy a vers sűrűn él a közelre mutató deixis eszközeivel („hier”, „diese[r]”, sőt „hier diese[r]”).

Tolcsvai Nagy értelmezésének az a pontja érdekes itt most, amely a költemény tartalmi vagy fogalmi jelentésének talán legfontosabb elemét a nő „hiányzó” szólamának magyarázatában használja fel.⁷¹ Az, hogy a férfi szólama és annak deiktikus gesztusai szinte végig az ember testiségére, pl. (beteg) testrészeire („Schöss”, „Brust”), méginkább pedig ezek biológiai tulajdonságaira („zerfallene”, „Klumpen Fett und faule Säfte”, „Narbe”,

⁶⁵ A korai Benn nyelvének szintaktikai sajátosságairól hasznos áttekintést nyújt az életműről készült első, még a költővel folytatott konzultációkra is támaszkodó értekezés: A. Gehlhoff-Claes, *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns* (1953), Düsseldorf 2003, 52–55.

⁶⁶ Tolcsvai Nagy, 248.

⁶⁷ Vö. ezekhez még uo., 245.

⁶⁸ Pl. Kardos, „Szabó Lőrinc: *François Villon Nagy Testámentuma*”, 383.

⁶⁹ Vö. Benn, *Gedichte*, Frankfurt 1982, 513.

⁷⁰ Tolcsvai Nagy, 247.

⁷¹ L. uo., 249–252.

„Blut”, „wund”, „Fleisch”) irányulnak⁷², s így a zárlatban éppen az anyag elillanásának vagy eltűnésének („Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort. / Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.” – „A hús sárrá terül. A hő tűnik. / Nedvek csörgedeznek szét. Hív a föld.”) képei fejtik ki a vég, a pusztulás megismerhetetlenségének vagy megérthetlenségének felismerését, egyben azt is sugallja, hogy ez a felismerés (amelyet sejtetően a „férjhez” érdemes sorolni) a megismerést mint olyat kizárólag fizikai, a racionalitás és az érzékek feltételeihez láncolja. Ezt akár az is hangsúlyossá teheti, hogy a megszólításokat végig a versben személytelen, konstatív mondatok vagy tagmondatok váltogatják, amelyekben mindig a testrészekhez vagy ezek biológiai tulajdonságaihoz csatlakozik cselekvő ige, míg a legtöbbször csak mutató névmásokkal megjelölt betegek a tárgy szerepét töltik be a mondatban (amelyek ilyenkor személytelen alanyúak: „man”, Szabó Lőrinc fordításában értelemszerűen többes szám harmadik személy). A nő szólamának távolléte, innen nézve, éppen ezt a diskurzust igazolja vissza, legalábbis annak perspektíváját: a nő – aki Tolcsvai Nagy olvasatában az át-vagy együttérzés nem-rationális „női” princípiumát képviseli – talán csak *ebben* nem jut szóhoz, illetve ezért korlátozódik válasza a hallgatásra.

Az, hogy Szabó Lőrinc fordításában, a fentebb jelzett, Tolcsvai Nagy által kiemelt helyeken a kérdések választ kapnak, nem elsősorban a kérdések retorikai státuszán változtatnak: az, hogy a költemény a két szereplő (akiket a fordítás talán kevésbé szerencsésen „férjként” és „feleségként” konkretizál) jelenlétét sugallja, lényegében mindkét esetben feleslegessé teszi a válaszokat. Ennél jóval fontosabb, hogy megjelenik (legalábbis – hiszen a sorok akár önmegszólításként is olvashatók – potenciálisan megjelenik) a másik személy szólama, az tehát, amely Benn-nél néma marad. Amint azt Tolcsvai Nagy jó érzéssel megállapítja, mindkét szereplőhöz hozzárendelhető mind a kérdés, mind a válasz szólama ezekben a sorokban, s ez az eredetihez viszonyítva részben következetlennek is tűnhet. Éppen a kérdező és a válaszoló tetszőleges behelyettesíthetősége tanúskodik azonban arról, hogy miként módosít Szabó Lőrinc változata az eredeti értelmezhetőségén: amennyiben – amint azt Szabó Lőrinc költészetének „dialogicitásáról” hasonló összefüggésben is feltételezték⁷³ – nem határolja el egymástól a két (?) szólamot, nem teszi lehetővé az emberi mulandóság tisztán biológiai vagy racionális megközelítése és azon – a nő (?) hallgatásában (?) jelölt – perspektíva közötti világos különbségtételt, amely számára ez a tapasztalat nyelvbe foglalhatatlan vagy csak a nyelven „túl” dolgozható fel. Ezzel egyfelől mindkettő önállóságát tagadja, ám itt talán az látszik még fontosabbnak, hogy egyben (s ez megintcsak az érett Szabó Lőrinc költészetét a '20-as évek végétől meghatározó szubjektumfelfogás jellemző formációját vetíti előre) az ember testi-érzéki és szellemi vagy tudati individualitása közötti dualitást törli el, nyilván nem annyira a kettő organikus egységét, hanem feloldhatatlan egymásbafonódását sugallva.

Persze, Szabó Lőrinc Goethe-fordításai számára is számtalan olyan lehetőség kínálkozott, amelyek éppen arra teremtettek alkalmat, hogy az egyén léte és a rajta kívüli létezés viszonyának vagy éppen a tőle radikálisan különböző másságot megjelenítő külvilágnak, azaz – Szabó Lőrinc költészetének jellegzetes formuláit idézve – „Te meg a világ”, „az

⁷² A korai Benn szókinésének ezen rétegét elsősorban test és holttest közötti különbség relativizálása határozza meg. A már hivatkozott nyelvészeti vizsgálatok szerint a testre mint holt vagy beteg anyagra kerül az egyik legfontosabb lexikai hangsúly: vö. Gehlhoff-Claes, 27–31.

⁷³ Kabdebó, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp. 1992, 50–53.

Egy” és „a Sok” vagy éppen az „egyszerre mindenféle lenni” költői dilemmáival szembe-süljön. A Szabó Lőrinc-szakirodalom egyik gyakran ismétlődő gesztusa ebben az össze-függésben éppen a kései Goethe lírájával való összehasonlítás lehetőségeire mutat rá.⁷⁴ Az 1932-ban megjelent Goethe-antológia fordítói munkálatai tehát nemcsak időben, illetve abban a gyakorlati értelemben állnak szoros kapcsolatban a *Te meg a világ* költészetével, hogy ezt a kötetet éppen a fordítások honoráriuma gyanánt adta ki a Kner, hanem feltéte-lezhető, hogy Szabó Lőrinc költői nyelvének átalakulása a '20-as évek végén nemigen le-hetett független Goethe (fordításának) tapasztalatától.⁷⁵

Az *Eins und Alles* c. vers (1821) fordítása (*Egy és minden*) abból a szempontból lehet elsősorban érdekes, hogy Goethe itt egy olyan téma, az állandóság és változás viszonyának filozofikus (de gyakran egyben a művészi alkotásra is vonatkoztatott) kifejtését nyújtja, amely Szabó Lőrinc költészetében is rendre fontos szerephez jut, elsősorban az én ön-megjelenítésének alakzataiban. Ami a fordítás olvastán elsőként, már a nyitányban fel-tűnik, az az, hogy Szabó Lőrinc több ponton is konkretizálja vagy érzékibb, képiesebb formulákban adja vissza az egyén és a Goethénél „határtalannak”, „öröknek”, „elevennek” nevezett, olykor pedig pusztán a „lét” és a „semmi” dimenzióival körülírt mindenség vi-szonyát. A nyitányt, ahol Goethe előreveti a határtalanban önmagát feloldó én túlélésének fogalmát, amely körül az egész költemény forog („Im Grenzenlosen sich zu finden, / Wird gern der Einzelne verschwinden,”) Szabó Lőrinc a víz vagy tenger nála gyakori végtelen-szimbóluma (l. pl. *Az Egy álma*) mentén fejt meg („A végtelenben *felmerülni* / kész az egyén megsemmisülni;”), a 2. szakaszban az egyest (vagy az „egyént”) átható „Világlélek” pedig egy másik elem, a tűz „megvilágításában” ölt – a lélek/tűz metaforika (bibliai eredetű?) konvencióján alapuló – érzéki alakot („Weltseele, komm, uns zu durchdringen” – „Világlélek, hass át lobogva”), s ugyanez a művelet még több helyen is megismétlődik: így a 3. szakasz 4. sorában előrevett „tündökölvé” kifejezésben, majd ott is, ahol a „das Ewge” maga is tűzként tárgyiasul a költemény – legalábbis egyik – kulcssorában („das Ewge regt sich fort in allen;” – „Az Örök Láng ég futva, küzdve”). Akárcsak ez utóbbi példában, a for-dítás az érzéki tárgyiasítás mellett gyakran antropomorfizálja is az eredeti inkább csak fo-galmi léttel bíró instanciáit. Ahogyan a „regen” nem feltétlenül emberi mozgásra utaló igéjét Szabó Lőrinc itt az emberi (vagy egyéni) lét hajszoltságát, az akaratok és kényszerek rabságát tükröző fordulatokban adja vissza („futva, küzdve”), olyan kontextust felidézve, amelyet az 1. szakasz éppen az „Einzelne” individuáció által sújtott létéhez kötött („Statt heissem Wünschen, wildem Wollen, / Statt läsgem Fordern, strengem Sollen, / Sich aufzugeben, ist Genuss.” – „Sóvár akarat, vágy, igénnyel / terhes küzdés, szigorú kényszer / helyett a nemlét nagy gyönyör.”), úgy az örök cselekvés („ewiges, lebendiges Tun”) for-dítását is egy szimbolikus emberi kéz („a Tett örök Keze”) adja, továbbá míg a mozdulat-

⁷⁴ Pl. uo., 48–49. Egyébként a vonatkozó fordításkritikai irodalomban meglepő sűrűséggel nyer megállapítást, hogy Szabó Lőrinc mint fordító a 19. századi lírában mozog a legotthonosabban.

⁷⁵ Szabó Lőrinc számtalan helyen, pl. Tóth Árpád fordításairól értekezve is fontosnak tartja meg-állapítani, hogy a műfordítás, „ha igazán jelentős, odakerül a költő eredeti műve mellé s annak ad és attól kap bizonyos sugárzásokat és magyarázatokat.” (Szabó, „Tóth Árpád, a versfordító”, in *Uó* 1984, 422. Eredetileg: *Magyar Csillag* 1942/5, 301.). Az *Örök Barátaink* II. kötetéhez írt be-vezetőjében pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy újabb fordításain tükröződik az, hogy „a *Tü-csözkzene* stíluskorszaka, nyelvkezelési sajátosságai után születtek”, „Bevezetés az *Örök Barátaink* II. kötetéhez”, in *Uó* 2002, I., 11.).

lanná rögzült teremtettet (vagy teremtményt) Goethe csupán dermedtnek vagy megmerevedettnek nevezi („Damit sich's nicht zum Starren waffne”), addig Szabó Lőrincnél ez a merevség a „holt” jelzővel bővül.

Fontos leszögezni, hogy az absztrakt tartalom és nyelv némiképp képiesebb vagy konkrétabb fordítása itt is aligha elsősorban a költemény érzékiségének kiemelését szolgálja, hiszen pl. Szabó Lőrinc most sem törődik az akusztikus hatásokkal, a jelölők ismétlődésének vagy alliterációknak a visszaadására (amire többek közt az 5-6. soroknál nyílt volna alkalma). A költemény tematikus szintjén Goethe maga épp ott lokalizálta az érzéki megjelenés egyetlen nyomát („Zu reinen Sonnen, farbgen Erden”), ahol a világmindenségnek a teremtett, az örök teremtő⁷⁶ által létrehozott állapotát nevezi meg, amely azonban pusztán egy kiragadott pillanat az örök változás, a folyamatos keletkezés és elmúlás áramában. A vers legkézenfekvőbb értelmezésében ugyanis épp arra kell kerülnie a hangsúlynak, hogy az utolsó sorában „Sein”-ként megnevezett világ fennmaradását (illetve az abban való fennmaradást) a mindenkori alakok változékonysága vagy pusztulása biztosítja.⁷⁷ Goethe ekkori filozófiája szerint a létezés minden – teremtett vagy keletkezett – érzéki alakváltozata olyan átmeneti és múlandó forma, amely csak önkényesen rögzíthető („Nur scheinbar steht's Momente still,”). A verssel kapcsolatban meg szokták jegyezni, hogy a mindenkori egyes vagy „egyen” – Szabó Lőrinc szavával – megsemmisülésében („Denn alles muss in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will” – „mert minden csak megsemmisülve / őrizheti meg életét.”) mint az örök megmaradásának feltételében rejlő paradoxon magát Goethét is további magyarázatra készítette: erről tanúskodik egy Eckermann megörökítette önkomentárja („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen”⁷⁸), továbbá a költemény egyfajta párverseként olvasható *Vermächtnis*, amely első szakaszában az *Eins und Alles* zárlatát idézi („Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen! / Das Ewge regt sich fort in allen,”) és amely az örök alakváltás képességét az ember megismerő és teremtő képességének végső diadalaként ünnepli. „A lélek örömteli öngyilkosságai” (Kommerell) tartják fent, nyitják meg vagy juttatnak el az öröklét dimenziójához, és ennek a filozofémának a két oldalát tárná fel tulajdonképpen a két költemény viszonya.

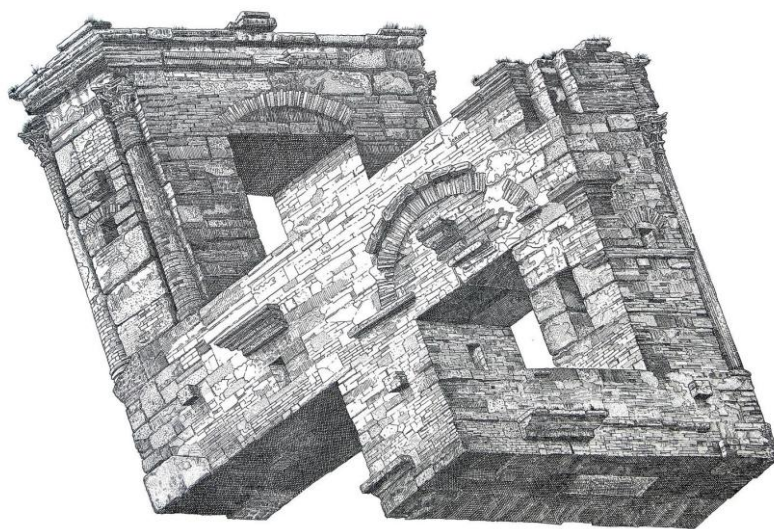
Az *Eins und Alles* Szabó Lőrinc-féle fordítása ebből a szempontból döntő módosításokat hajtott végre, a tárgyiasítás és érzékletesség tendenciái ugyanis végsősoron épp ennek a mintának az átalakítását készítik elő. Ha ugyanis minden, ami az érzéki lét pillanatnyi formájával rendelkezik, szükségszerűen pusztulásra van ítélve, akkor mindaz, ami a „Sein”, az örök lét szubsztanciális birodalmát nevezi meg, aligha rendelkezhet érzéki oldallal – épp ezért következetes a képek hiánya Goethe költeményéből. Szabó Lőrinc azonban minden arra alkalmas ponton érzéki vonásokkal ruházza fel azt, amivel voltaképpen már előre is vetíti a zárlat hangsúlyos megoldását, ahol a „Sein” („Wenn es im Sein beharren will.”) szót „lét” helyett (noha ennek ellentétét, a „nemlét”-et már használta az első szakasz utolsó sorában) „élet”-ként fordítja, méghozzá a – nem szubsztantivizált, hanem név-

⁷⁶ Akit (vagy amit) a versben éppoly kevésbé lehetne valamiféle keresztény istenképpzettel kapcsolatba hozni, mint a „Világsszellemet” Hegellel: az ilyen instanciákat a kései Goethe ritkán határolja pontosan körül.

⁷⁷ Ehhez az olvasathoz bővebben l. M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1985, 208–211.

⁷⁸ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Goethe, i. m., II/12 [39]), Frankfurt 1998, 305.

mási szerepkörben álló – „minden” tárgyként (az eredetiben az „élet” jelentésköre egyszer fordul elő, épp az örök „cselekvés” jelzőjében: „ewiges lebendiges Tun”). A fordítás tehát lényegében nem tartja meg, vagy legalábbis elmosza a különbséget a „Werden”, a keletkezés változó-mulandó világa és a „Sein” vagy a „das Ewige” között, s mindkettőt egy síkon, az örökké pusztuló és újjászülető s egyben önmagát örökké ismétlő vagy mindig visszatérő „élet” képzetében helyezi el. Ez egyrészt egy modern lét- és/vagy időtapasztalat perspektívájáról tanúskodik (Németh László már idézett írásának pontos megfigyelése szerint „Szabó Lőrinc Goethéje félúton van Goethe és Nietzsche között”⁷⁹), másfelől pedig arról, hogy a fordítás lényegében kiüresíti vagy elbizonytalanítja azokat a metafizikai fogalmakat („Ewige”, „Nichts”, „Sein”), amelyeken keresztül az eredeti megfejthetővé vált. Ez, persze, amint az talán az előző példák is megfigyelhető volt, korántsem Szabó Lőrinc (próza) fogalmakkal szembeni bizalmatlanságát teszi láthatóvá. Sőt még nem is csupán annak egy újabb bizonyítéka, hogy Szabó Lőrinc költői és fordítói életművének egy-egy nem csupán abban nyilvánul meg, hogy bizonyos műfordítói előfeltevései és megoldásai saját költészetében nyerik magyarázatukat, hanem – megfordítva – annak jobb megértéséhez is hozzásegítenek. A fordítás, az eddigi példák alapján, olyasvalamit tár fel, ami az eredetiben elhallgatott vagy a poétikus felszín által elnyomott (s tán éppen ezért „próza”) kétértelműségként vagy éppen nem választott útként rejtőzött, s ezáltal nem (vagy nem pusztán) az eredetit, a forrásnyelvi változatot helyettesíti, hanem ugyanazon gesztusban annak értelmező újraolvasásához, textualitásához is visszakényszerít.



⁷⁹ Németh L., 406.