ANNE CARSON

Variációk a csendben maradás jogára[1]

Minden valami az azt fenntartó semmi ünneplése.
(John Cage)

A csend a fordítás gyakorlatában és kutatásában éppolyan fontos, mint a szavak. Lehet, hogy ez klisének hangzik. (Azt hiszem, valóban klisé. Talán később visszatérhetünk a klisére.) A fordítónak kétféle csenddel gyűlik meg a baja: a fizikai és a metafizikai csenddel. A fizikai csend akkor történik meg, amikor, tegyük fel, egy Szapphó-verset nézünk, amely egy kétezer éves, kettészakadt papirusztekercsre van írva. A vers fele üres hely. A fordító a szövegnek ezt a hiányát különböző módokon jelezheti vagy éppenséggel igazíthatja ki – üres helyekkel, zárójelekkel vagy szövegfeltevésekkel –, és ebben igazolva van, hiszen Szapphónak nem az volt a szándéka, hogy a versnek ez a része elnémuljon. A metafizikai csend magukban a szavakban történik. A szándékait pedig nehezebb meghatározni. Minden fordító ismeri azt a pontot, ahol egyik nyelvet nem lehet egy másik nyelven kifejezni. Vegyük például a klisét. A klisé a franciából vett kölcsönszó, a *clicher* ige múlt idejű particípiuma, amely nyomdászati terminus, jelentése „domborított nyomófelület segítségével sztereotípiát készíteni". Az angol nyelv változtatás nélkül vette át *(cliché),* részben mert az angol beszélő intelligensebbnek érzi magát, ha francia szavakat használ, részben pedig azért, mert a szónak hangutánzó eredete van (a fém ütögetésének hangját kellene imitálnia a nyomdász alakozójával), ami lefordíthatatlanná teszi. Az angolnak más hangzói vannak. Az angol elnémul. Ez a fajta nyelvi döntés egyszerűen az idegenség eljárása, annak a ténynek a tudomásulvétele, hogy a nyelvek nem egymás algoritmusai, nem lehet őket egymásnak elemenként megfeleltetni. De mi történik akkor, ha ebben a csendben felfedezünk egy mélyebb csendet – egy olyan szót, amelynek nem szándéka lefordíthatónak lenni? Itt egy példa.

Homérosz Odüsszeiájának Ötödik könyvében, amikor Odüsszeusz készül szembeszállni egy Kirké nevű varázslónővel, aki a férfiakat disznóvá változtatja, Hermész istentől kap egy gyógyhatású növényt, amit bevethet a mágia ellen. Homérosz leírása így szól:

ὡς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον Αργεϊφόντης.
έκ γαίης έρύσας καί μοι φύσιν αύτου έδειξε.
ρίζη μέν μέλαν έσκε, γάλακτι δέ εικελον άνθος·
μώλυ δέ μιν καλέουσι θεοί, χαλεπόν δέ τ᾽ὀρύσσειν
άνδράσι γε θνητοίσι· θεοί δέ τε πάντα δύνανται.

Így szólván, ideadta az Argoszölő a növényt is;
földből tépte ki, és mindent jól megmagyarázott.
Éjszinü volt a gyökér és tejszinü volt a virága:

[1] A szöveg eredeti megjelenési helye: Anne Carson, *Nay Rather*. The Cahiers series 21. Sylph Editions, 2013.

istenek úgy nevezik, hogy mólü; kiásni nehéz ezt
földi halandónak; de bizony mindent tud az isten.[2]

Μώλυ (*mōlu*) egyike a homéroszi eposz néhány utalásának egy olyan nyelvre, amelyet a jelek szerint csupán az istenek ismernek. A nyelvészek ezekben a nevekben egy korábbi indoeurópai nyelvréteg nyomait látják, amelyet a homéroszi görög megőrzött. Bárhogy is legyen, amikor az istenek nyelvére hivatkozik, Homérosz általában megadja a földi fordítást is. Itt azonban nem. Azt akarja, hogy ez a szó némuljon el. Itt áll az ábécé négy betűje, ki tudjuk őket ejteni, de nem tudjuk meghatározni, birtokolni, használni őket. Nem tudjuk ezt a növényt az út mentén megkeresni, sem google-en kinyomozni, hogy hol kapható. A növény szent, a tudás az isteneké, a szó önként megtorpan. Majdnem úgy, mintha mutatnának nekünk egy portrét – nem egy hírességét, hanem olyasvalakiét, akit, ha megerőltetjük magunkat, felismerhetünk – s amikor közelebb hajolunk, azon a helyen, ahol az arcnak kellene lennie, egy odafröccsentett fehér festékfoltot látnánk. Homérosz az isteneinek nem az arcára, hanem a szavára fröccsentett fehér festéket. Mit takar ez a szó? Sosem fogjuk megtudni. De annak a pacának a vásznon az a feladata, hogy emlékeztessen bennünket valami fontosra ezekkel a meghökkentő lényekkel, az eposzok isteneivel kapcsolatosan, akik nem mindig nagyobbak, erősebbek, okosabbak, szeretetreméltóbbak vagy szebbek az embereknél, akik voltaképpen tetőtől talpig antropomorf klisék, viszont van a zsebükben egy nagy kaland: a halhatatlanság. Tudják, hogyan lehet meg nem halni. És ki tudná megmondani, vajon nem a négy lefordíthatatlan betű-e az a hely, ahol ez a tudás el van rejtve.

Van valami őrületes vonzerő a fordíthatatlanságban, a szóban, amely elnémul az átvitel során. Be szeretném mutatni ennek a vonzerőnek néhány példáját, a legtébolyultabb fajtából, Jeanne d'Arc peréből és ítéletéből.

Jeanne d'Arc történetét, különösen perének történelmi lejegyzését, minden szinten átjárja a fordítás. 1430. május 23-án esett fogságba egy csatában. Pere 1431 januárjától májusig tartott, és magába foglalt egy bírósági vizsgálatot, hat nyilvános kihallgatást, kilenc zárt kihallgatást, egy esküvel való tagadást, egy eretnekségbe való visszaesést, az eretnekségbe való visszaesés büntetőtárgyalását, és az ítélethirdetést. Tűz általi halálára 1431. május 30-án került sor. Vallatásának hónapjai alatt többezer szó tette meg az utat Jeanne és bírái közt; ezek közül számunkra valamilyen formában sok elérhető. Maga Jeanne azonban írástudatlan volt. Pere során középfranciát beszélt, amelyet egy írnok jegyzőkönyvbe vett, és később a bírák egyike lefordított latinra. Ez a folyamat feltételezte nemcsak Jeanne egyenes beszédben adott válaszainak függő beszédre és francia idiómáinak a jogi protokoll latinjára való átültetését, de egyes válaszainak a szándékos meghamisítását is olyan módon, ami igazolja elítélését (ezt a bűnös beavatkozást a perújrafelvétel tárta fel, amelyre Jeanne halála után huszonöt évvel került sor). A kívánatos távolságnak ez a sok rétege azonban, amely bennünket a Jeanne által mondottaktól elválaszt, csupán utóhatása annak a nagy, eredeti távolságnak, amely magát Jeanne-t választja el saját mondataitól.

Jeanne minden útmutatása, a katonaiak éppúgy, mint az erkölcsiek, egy általa „a hangoknak" nevezett forrásból származott. Perének összes vádja ebben, a hangok természetének kérdésében összpontosult. Jeanne tizenkét éves volt, amikor hallani kezdte őket. Kívülről beszéltek hozzá, rendelkeztek élete és halála, katonai győzelmei és forradalmi politikája, öltöz-

[2] 10.302–6, Devecseri Gábor fordítása.

ködési kódja és eretnek hite fölött. A per során Jeanne bírái újra és újra erre a rejtélyre tértek vissza: mindenáron tudni akarták a hangok történetét. Azt akarták, hogy Jeanne nevezze meg, testesítse meg, írja le őket olyan módon, amit megérthettek, felismerhető vallási ábrázolással és érzelmekkel, konvencionális narratívában, amely aztán alávethető a konvencionális cáfolatnak. Ezt a vágyat tucatnyi módon fogalmazták meg, egyik kérdésben a másik után. Sürgették, piszkálták, bekerítették. Jeanne megvetette a vallatásnak ezt az irányát, és ameddig csak bírt, ellenszegült. Úgy tűnik, számára a hangoknak nem volt története. Megtapasztalt tény voltak, ami olyan nagy és valóságos, hogy egyfajta érzéki absztrakcióvá szilárdult benne – amit Virginia Woolf (*A világítótorony* című regényében) úgy nevezett, „maga az idegek borzolódása... mielőtt még *valamivé* válna".[3] Jeanne az idegek borzolódását akarta kifejezni anélkül, hogy lefordítaná teológiai klisére. Ami hozzá vonz, az pontosan a klisével szembeni dühe. Az ő dühének géniusza van. Mindannyian megérezzük valamikor, valamilyen szinten ezt a dühöt. A rá adott géniuszi válasz a katasztrófa.

Azt állítom, a katasztrófa válasz, mert úgy gondolom, a klisé kérdés. Azért folyamodunk a kliséhez, mert könnyebb, mint valami újat kitalálni. Benne rejlik a kérdés, Vajon nem tudjuk már előre, mit gondolunk erről? Nincs valami formulánk, amit erre használunk? Nem küldhetnék egyszerűen egy elektronikus üdvözlőlapot, nem photoshopolhatnék egy képet arról, ami volt, ahelyett, hogy eredeti rajzzal jönnék? Tárgyalásának öt hónapja alatt Jeanne következetesen a „hang" terminust használta annak leírására, hogyan irányította őt Isten. Nem spontán módon állította, hogy a hangoknak teste, arca, neve, szaga, melegsége vagy hangulata volt, sem azt, hogy az ajtón át léptek be a szobába, sem azt, hogy szomorú lett, miután távoztak. Vallatóinak hajthatatlan unszolására adta hozzá mindezeket a részleteket. De a történetmesélési erőfeszítés nyilvánvalóan gyűlöletes volt a szemében, és amikor csak tudott, fehér festéket fröcskölt rá, ilyen válaszokat adva:

...Ezt már kérdezték. Menjenek és nézzék meg a feljegyzésekben.

...Térjenek rá a következő kérdésre, kíméljenek meg.

...Valaha ezt elég jól tudtam, de elfelejtettem.

...Ennek nincs köze a perükhöz.

...Kérdezzenek erről jövő szombaton.

És 1430. február 24-én, mikor a bírák nyomást gyakoroltak rá, hogy határozza meg, egyes vagy többes számúak-e a hangok, bámulatos módon ezt mondta (mintegy a kérdés summázásaképp):

A fény a hang nevében érkezik *(in nomine vocis venit claritas).*

A fény a hang nevében érkezik olyan mondat, amely önként megtorpan. Alkotóelemei egyszerűek, mégis idegen marad, nem vehetjük birtokba. Akárcsak Homérosz lefordíthatatlan *mōlu*-ja, mintha valahonnan máshonnan érkezne, és magával hozza a halhatatlanság fuvallatát. Tudjuk jól, hogy Jeanne esetében ez önnön megégetése fuvallatának bizonyult. Térjünk át a fordítás egy kevésbé iszonytató példájára, amelynek indítéka ugyancsak a klisével szembeni düh – vagy ahogy ebben az esetben maga a fordító kifejezi: „az üvöltést akartam megfesteni, nem a borzalmat". Talán felismerték, hogy a kijelentés Francis Bacontől származik, aki

[3] Tandori Dezső fordítása.

üvöltő pápát ábrázoló, ismert portrésorozatáról beszél (melyek variációk Velázqueznek a X. Incéről festett arcképére).[4]

Namármost Francis Bacon karrierje során többször is alávetette magát a faggatásnak, ezek közül legismertebb a David Sylvester műkritikus által készített interjúsorozat, amely *The Brutality of Fact (A tény brutalitása)* címmel jelent meg. „A tény brutalitása" Bacon saját kifejezése arra, amit a festésben keres. Ő ábrázoló festő, képeinek tárgyai madarak, kutyák, fű, emberek, homok, víz, önmaga, és amit ezekből a tárgyakból megragadni próbál (őszerinte), az a „realitásuk", vagy (egyszer használja ezt a terminust) „esszenciájuk", illetve (gyakran) „a tények". „Tények" alatt nem azt érti, hogy másolatot készít a tárgyról, mint egy fénykép, hanem egy érzéki formának a megalkotását, amely idegrendszerünkre lefordítva ugyanazt az érzetet kelti, mint a tárgy. Egy vízsugár érzetét akarja megfesteni, maguknak az idegeknek a borzolódását. Minden egyéb klisé. Minden egyéb az untig ismert régi nóta arról, hogyan lépett be Szent Mihály vagy Szent Margit vagy Szent Katalin az ajtón ezer angyallal körülvéve, és hogyan töltötte be édes szag a szobát. Utálja mindezt a történetmesélést, mindezt az illusztrációt, bármit megtesz, hogy a történetmesélés unalmát eltérítse vagy megbontsa, beleértve a vásznon szivaccsal való maszatolást vagy azt is, hogy festéket fröccsent rá.

Francis Bacon nem hozza fel a fordítás metaforáját, amikor leírja, mit akar csinálni az idegeinkkel festék segítségével, viszont néha szó szerint megérkezik a csendhez, mint például amikor azt mondja az interjú készítőjének: „Látod, ez az a pont, amikor abszolút nem lehet a festésről beszélni. Minden a folyamatban van."[5] Ebben a kijelentésben teret követel a fordíthatatlanságnak, akárcsak Jeanne d'Arc, amikor azt mondta bíráinak: „Ennek nincs köze a perükhöz". A *„process"* szó két különböző értelme[6] jelenik itt meg, de ugyanaz az elkeseredett vállrándítás egy olyan hatalom felé, amelynek irreálisak az elvárásai. Jól látható, ahogy ez az elkeseredettség formálta Jeanne d'Arc nyilvános életét – katonai vakmerőségét, férfiruháit, az eretnekség eskü alatti megtagadását, visszaesését az eretnekségbe, legendás végszavait bíráihoz: „Gyújtsátok meg a tüzeteket!" Hogyha a csend választása megadatott volna neki, Jeanne nem a tűzben végezte volna. De vallatóinak az volt a módszere, hogy mindent, amit mondott, tizenkét vádpontra redukáljanak latin nyelvükön és saját megfogalmazásukban. Vagyis az ő Jeanne-ról szóló történetük szilárdult tényekké ebben az ügyben.[7] A vádakat felolvasták neki. Mindegyikre válaszolnia kellett azzal, hogy „Igen, hiszem", illetve „Nem, nem hiszem". Az igen-nem kérdés meghiúsítja, hogy egy szó megtorpanjon. A fordíthatatlanság illegális.

A különféle megtorpanások és csendek azonban, úgy tűnik, mindenestől rendelkezésére álltak Francis Baconnek saját festészete folyamatában. Témaválasztásában például, amikor üvöltő emberi alakokat ábrázol egy olyan médium segítségével, amely nem tud hangot közvetíteni. Vagy színhasználatában, illetve, hogy pontosabbak legyünk, abban, ahogy a szín peremét használja. Festőként, mint láttuk, az a célja, hogy megadja az érzetet közvetítésének unalma nélkül. Le akarja győzni a narratívát, bárhol próbálja is felütni a fejét, vagyis nagyjából mindenütt, mivel az emberi lény történetre szomjazó teremtmény. A történet hajlamos

---

[4] David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson, London, 1990, 48.

[5] M. Peppiatt, „Interview with Francis Bacon", *Art International* 8, 1989, 43–57.

[6] A *process* egyszerre jelent folyamatot és jogi tárgyalást, pert *(ford. jegyz.).*

[7] Ld. F. Meltzer, *For Fear of the Fire,* The University of Chicago Press, Chicago, 2001, 124.

becsusszanni bármely két alak vagy egy vásznon látható bármely két festéknyom közé. Bacon a színt arra használja, hogy elhallgattassa ezt a tendenciát. A színt egészen figurái pereméig húzza ki – és ez a szín olyan kemény, sík, fényes, mozdulatlan, hogy szinte lehetetlen belehatolni vagy eltűnődni rajta. A kíváncsiságnak valami lepusztultsága van benne. Bacon egyszer azt mondta David Sylvesternek, hogy szeretné a kép egyes részei közé „a Szahara homokját vagy a Szahara távolságait" tenni. Színének kizáró és siettető hatása van, továbbmozgásra készteti a szemet. Ez is egy mód azt mondani: Ne időzz el itt és ne kezdj el történeteket kiötölni, maradj meg a tényeknél. Néha fehér nyílhegyet helyez a színre, hogy siettesse a szemet és még hatékonyabban denunciálja a történetmesélést. Erre a nyílhegyre nézve a narratíva kioltását érezzük. Saját állítása szerint a nyílhegy ötletét egy golf-kézikönyvből vette.[8] Ezt tudván még reménytelenebbnek érzem azt, hogy valaha is megértsem a kép történetét. Baconnek egyáltalán nem áll érdekében ilyen reményt táplálni; ahogy Jeanne d'Arcnak sem, amikor vallatói kérdésére, „Milyen hangjuk van a te hangjaidnak?", ezt válaszolta: „Kérdezzenek meg jövő szombaton." Bacon kioltja a figura és háttér közti megszokott viszonyt, az információ szokványos csatornáját azon a helyen, csakúgy, ahogy Jeanne kioltja a kérdés és válasz közt fennálló megszokott viszonyt. Megtorpantják a klisét.

Baconnek van egy másik terminusa is erre a megtorpantásra; úgy hívja: „a világosság megsemmisítése világossággal".[9] Nem csupán színhasználatában, de kompozícióinak egész stratégiájában is olyasmit akar megláttatni velünk, amire még nincs szemünk, meghallani olyasmit, ami még sosem hangzott fel. Behatol a világosság belsejébe, egy mélyebb felfrissülés helyére, ahol a világosság azonos, mégis elkülönbözik önmagától, és analóg egy hellyel a szón belül, ahol a szó önmaga jelenlétében elnémul. És figyelemre méltó, hogy Bacon számára ez a hely az erőszaké. Interjúiban nagyon sokat beszél az erőszakról. Interjúiban nagyon sokat kérdezik az erőszakról. Csakhogy kérdezői és ő nem ugyanazt értik a szó alatt. Az ő kérdéseik a keresztrefeszítés, lemészárolt hús, kicsavarás, szétmarcangolás, bikaviadal, üvegkalickák, öngyilkosság, fél-állatok és azonosíthatatlan hús képeire vonatkoznak. Az ő válaszai pedig a valóságra. Nem az erőszakos jelenetek illusztrálásában érdekelt, és azokat a munkáit, amelyek ezt teszik, lesöpri az asztalról mint „szenzációhajhászokat". Az érzetet, nem pedig a szenzációsat szeretné átadni, az üvöltést és nem a borzalmat megfesteni. És az üvöltést a maga valóságában érti, mint ami valahol egy üvöltő személy vagy egy képernyőre kívánkozó helyzet felülete alatt található. Hogyha az üvöltő pápáról készült tanulmányát az azt ihlető kép, Velázquez *X. Ince*je mellé állítjuk, láthatjuk, hogy Bacon belemerítette karját Velásqueznek erről a mélységesen szorongó emberről készült festményébe, és kihúzta belőle azt az üvöltést, amely régtől fogva zajlott a mélyben. Készített egy képet a csendből, ahol a csend csendben hasad, ahogyan állítólag az űr mélyén a fekete lyukak, amikor senki sem néz oda. Bacon ezt mondja David Sylvesternek:

„Amikor a festés erőszakáról beszélünk, ennek semmi köze a háború erőszakához. Ahhoz a kísérlethez van köze, hogy újraalkossuk magának a valóságnak az erőszakát... és ugyanakkor a képben magában rejlő javaslatok erőszakát, amelyet csakis festékkel lehet kifejezni. Amikor az asztal fölött rád nézek, nem csak téged látlak, hanem egy egész kiáradást, ami összefügg a személyiséggel és mindennel... az élő minőség... egy ember minden pulzálása...

---

[8] H. Davies, „Interview with Francis Bacon", *Art in America* 63, 1975, 62–68.

[9] Idézi Christophe Domino, *Francis Bacon: Painter of a Dark Vision*, trans. R. Sharman, Harry N. Abrams, New York, 1997, 6.

a megjelenésben rejlő energia... És ezt egy képbe beletenni azt jelenti, hogy a festék által erőszakként jelenik meg. Szinte állandóan szűrőkön keresztül élünk – létünk szűrősített. És néha arra gondolok, amikor azt mondják, hogy a munkámban sok az erőszak, hogy időről időre képes voltam egyet-kettőt eltakarítani ezek közül a szűrők közül."[10]

Bacon azt mondja, szűrőkön keresztül élünk. Mik ezek a szűrők? Részei a normális üzemmódnak, ahogyan a világot nézzük, azaz normális módszerünknek, amellyel a világot látjuk anélkül, hogy néznénk, mivel Bacon azt állítja, hogy egy valódi látó, aki nézi a világot, észrevenné, hogy az meglehetősen erőszakos – nem a narratíva felszínén erőszakos, hanem valahogyan erőszakos módon van megalkotva a felszín alatt, lényege az erőszak. Még soha senki nem látott fekete lyukat, a tudósok mégis bizakodnak, hogy képesek lesznek lokalizálni a lényegét egy csillag gravitációs összeomlásában – ezt a roppant erőszakot, ezt a *valamit*, ami ugyanakkor, látványosan, *semmi*. De fordítsuk most történelmi tekintetünket a tizennyolcadik század fordulójának Németországára, és szenteljük figyelmünket a kor egyik lírikusának, aki eltűnt önmaga fekete lyukában, miközben a bíbor színt próbálta lefordítani.

Angol *purple* (bíbor) szavunk a latin *purpureus*-ból származik, amelynek gyökere a görög *πορψύρα (porphura),* a bíborcsigára vonatkozó főnév. Az ókorban ebből a tengeri puhatestűből, helyesen bíbor tengeri tapadókagylóból vagy murexből nyertek minden vörös vagy bíbor színű festéket. Csakhogy a bíborcsigának az ógörögben volt egy másik neve is, *κάλκη (kalkhē),* és ebből a szóból származott egy ige, egy metafora és egy fordítási probléma. A „bíborrá/vörössé tenni" jelentésű *κάλκαίνειν (kalkhainein)* ige idővel mély és zaklatott érzelmet is kezdett jelenteni: a nyugtalanságtól elsötétülni, gondoktól kavarogni, sötét gondolatokat táplálni, lelkünk mélyén gyötrődni. Amikor Friedrich Hölderlin német költő 1796-ban vállalkozott Szophoklész *Antigoné*jának fordítására, mindjárt az első oldalon szembetalálta magát ezzel a problémával. A színmű a kétségbeesett Antigoné és nővére, Iszméné szembekerülésével kezdődik. „Miről beszélsz?" – kérdi Iszméné, majd hozzáteszi a bíbor igét. „Lelked nyilvánvalóan elsötétül, mélyen gyötrődsz *('καλκαίνουσ / kalkhainous')* valamilyen híren."[11] A sornak ez egy szabványszerű fordítása. Hölderlin változata: *Du scheinst ein rotes Wort zu färben*, valami olyasmit jelentene, mint „Úgy tűnik, vörös-bíbor szót színezel, szavaidat vörös-bíborra fested". A sor holtunalmas szó szerintisége jellemző Hölderlinre. Fordítási módszere az volt, hogy fogja az eredeti szókincs minden egyes elemét, és úgy csűri-csavarja át a németbe, hogy a mondatszerkezet, szórend, lexikai jelentés változatlan maradjon. Az eredmény néhány olyan Szophoklész-változat lett, amelyek hallatán Goethe és Schiller kétrét görnyedt a nevetéstől. Képzett kritikusok több mint ezer hibát soroltak fel tételesen és torznak, olvashatatlannak, egy tébolyult művének nevezték a fordításokat. És 1806-ra Hölderlint valóban őrültnek nyilvánították. Családja elmegyógyintézetbe záratta, ahonnan egy év után elbocsátották mint gyógyíthatatlant. Életének hátralevő harminchét évét egy toronyban töltötte, amely a Neckar folyóra nézett, a teljes apátia és elragadtatottság különböző stádiumaiban, szobájában fel-alá járkálva, zongorázva, papírfecnikre írogatva, hébe-hóba egy-egy látogatót fogadva. 1843-ban halt meg, még mindig őrültként. Klisé azt mondani, hogy Szophoklész-fordításai jelzik, hogy Hölderlin az ideg-összeroppanás szélén állt, és ragyogó, görcsös, kiejthetetlen furcsaságuk idegállapotának tudható be. Mégis, hadd kérdezzek rá, pontosan

---

[10] David Sylvester, *The Brutality of Fact*, 174–175.

[11] Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában: „Kiről beszélsz? Sötét és nyugtalan szavad." *(ford. jegyz.)*

milyen viszony van az őrültség és a fordítás között? Hol történik meg az elmében a fordítás? És hogyha van olyan csend, amely bizonyos szavak belsejében áll be, akkor ez mikor, hogyan, és mennyire erőszakosan történik meg, és mennyire határozza meg azt, hogy kik vagyunk?

Egy dolog, ami számomra Hölderlinben mint fordítóban és Francis Baconben mint festőben vagy akár Jeanne d'Arcban mint Isten katonájában feltűnő, az magasfokú tudatosságuk, amely megfigyelhető abban a módban, ahogyan a katasztrófát kezelik. Hölderlin 1796-ban kezd foglalkozni Szophoklész fordításával, de az *Oidipusz*t és az *Antigoné*t csak 1804-ben publikálja. Miután első változatait nem találta „elég élénknek" *(lebendig),* többéves kényszeres javításnak vetette alá őket, furcsából még furcsábbá erőszakolva szövegüket. David Constantine Hölderlin-kutató így írja le erőfeszítését: „Az eredetit elferdítette, hogy megfeleltesse öntörvényű elgondolásának nemcsak a szövegről, de saját fordítói kötelességéről is... Mindig az erőszakosabb szót választva, olyannyira, hogy a szövegeket az excesszus szókészlete ölti össze... egyben hangot adott saját pszichéje azon erőinek is, amelyek kevés időre rá a szakadékba sodorták. És vajon ezeket kimondva nem bujtotta fel és segítette őket? Megint az ősrégi paradoxonnal állunk szemben: minél jobban mondja ki egy költő ezeket a dolgokat, annál jobban felfegyverzi őket önmaga ellen. Ha ilyen jól vannak kifejezve, nem válnak vajon ellenállhatatlanná?"[12]

Ha más nem is, ennek az erőszaknak a folyamata egészen biztosan ellenállhatatlan volt. Hiszen figyelemre méltó, hogy Hölderlin ugyanebben az időben kezdett hozzá saját korai művei átdolgozásának, és azokkal is ugyanígy járt el, azaz befejezett költeményeit tüzetesen átnézte, „nem elég élő/élénk" részek után kutatva, majd ezeket lefordította egy másik nyelvre, amely ugyancsak német volt, és amely némán meghúzódott saját nyelvének belsejében. Mintha egy egyenes mentén haladna letépve a szavak fedőit, és amikor beléjük merítette a kezét, találkozott a szembejövő tébollyal.

Mégsem volt ez teljesen véletlenszerű találkozás. Hölderlinnek már szinte a kezdetektől volt egy elmélete önmagáról. Az alábbi részlet egy 1798-ban barátjához, Neufferhez írt levélből van, amely a következő mondattal indít: „mostanában az 'élőség/élénkség' *(Lebendigkeit)* foglalkoztat a költészetben", majd folytatódik ezzel a tárgyilagos elemzéssel saját létegyensúlyáról: „mivel elpusztíthatóbb vagyok, mint egyik-másik embertársam, annál inkább keresnem kell azt, hogy valamiféle hasznot húzzak abból, aminek pusztító hatása van rám... Előre el kell fogadnom mint nélkülözhetetlen nyersanyagot, amely nélkül legbensőbb lényem sosem mutatkozhat meg a maga teljességében. Magamba kell olvasztanom, el kell rendeznem... akár egy árnyékot a fényemhez... akárcsak az alárendelt hangokat, melyek közül lelkemnek hangja annál élőbben emelkedik ki."[13]

Ez pedig egy Hölderlin anyjához címzett levél a költő barátjától, Sinclairtől 1804-ből: „Nem én vagyok az egyetlen – hatan van nyolcan vannak rajtam kívül, akik találkoztak Hölderlinnel és meggyőződésük, hogy ami elmezavarnak tűnik, az tulajdonképpen semmi olyasmi, sokkal inkább önmaga kifejezésének egy módja, amelyet szándékosan alkalmaz, nagyon nyomós okokból."[14]

---

[12] David Constantine, *Hölderlin's Sophocles*, Clarendon Press, Oxford, 1988, 8–11.

[13] In Eric Santner (ed.), *Friedrich Hölderlin: Hyperion and Selected Poems*, Continuum, London – New York, 1990, xxix.

[14] David Constantine, *Hölderlin*, Clarendon Press, 1988, 116–117, 381.

És itt egy részlet Hölderlin Szophoklész-fordításának egy 1804-es recenziójából: „Mit gondoljunk Hölderlin Szophoklészéről? Vajon ez az ember tébolyult, vagy csak annak tetteti magát, esetleg Szophoklésze a rossz fordító rejtett szatírája?”[15]

Talán Hölderlin egész idő alatt tettette az őrültséget, nem tudom. Az bilincsel le benne, hogy látom, hogyan használja katasztrófáját, a tudatosság bármely fokán választotta is, mint a fordításból kinyert módszert – olyan módszert, amelyet a klisé elleni düh irányít. Hiszen végül is mi más a saját nyelvünk, mint egy óriás, kakofóniás klisé. Semmi, amit ne mondtak volna már előttünk. A sablonok le vannak fektetve. Ádám réges-rég nevet adott az összes teremtménynek. A valóság foglyul van ejtve. Amikor Francis Bacon egy fehér vászonhoz közelít, annak üres felszíne máris színültig telített a festészet teljes történetével a jelen pillanatig; a festő világában, a festő fejében, a vászon felszínén megcsinálható dolgok valószínűségében már létező valamennyi ábrázolási klisé egymásra préselődése. A szűrők a helyükön vannak, megnehezítve, hogy bármi mást lássunk azon kívül, amire számítunk, megnehezítve, hogy bármit megfessünk, ami nincs már eleve ott. Bacon nem elégszik meg azzal, hogy valamilyen festői trükkel eltéríti vagy rászedi a klisét, hanem (ahogy Gilles Deleuze állítja Baconről írt könyvében) „katasztrofizálni” akarja azt közvetlenül a vásznon. Így hát a vászonra általa „szabad nyomoknak” nevezett jeleket visz fel, mind a festés kezdetén, amikor a kép még fehér, mind pedig később, amikor már részben vagy egészben meg van festve. Ecseteket, szivacsokat, pálcákat, rongydarabokat, saját kezét használja, vagy egyszerűen ráfröccsent egy doboz festéket. Szándéka az, hogy lerombolja a festmény valószínűségét és rövidzárlatolja saját kontrollját a lerombolás fölött. Végterméke egy katasztrófa, amelyet aztán nekilát olyan képpé manipulálni, amelyet *valóságnak* nevezhet. Vagy egyszerűen leteszi a kagylót:

„DAVID SYLVESTER: Sosem fejeznél be úgy egy képet, hogy hirtelen hozzávágsz valamit. Vagy igen?

FRANCIS BACON: Dehogynem. Azon a triptichonon a lavórba okádó ember válláról, van egy fehér festék-ostor, ami így megy. Azt a legutolsó pillanatban csináltam és egyszerűen úgy hagytam.”[16]

A szabad nyomok a düh gesztusai. Egyik legrégibb mítoszunk erről a gesztusról Ádám és Éva története a paradicsomkertben. Éva megváltoztatja az ember történetét azáltal, hogy szabad nyomot helyez el Ádám almáján. Miért teszi ezt? Hogy a kígyó csábította el, vagy az abszolút tudásra vágyott, vagy a halhatatlanságot kereste, mind lehetséges válaszok. Másrészt viszont az is lehet, hogy katasztrofizált. Ádám épp elvégezte eredendő tevékenységét, a névadást, megtette az első lépést afelé, hogy a valós szélesre tárt, céltalan, értelmetlen, irány nélküli demenciájára ráerőltessen egy készletnyi klisét, amelyeket soha senki sem fog már kimozdítani, vagy kimozdítani akarni – ők a mi emberi történelmünk, a mi gondolkodásépítményünk, a mi válaszunk a káoszra. Éva ösztöne pedig azt kérte, hogy félbeharapja ezt a választ.

Legtöbben, ha választhatnánk káosz és névadás, katasztrófa és klisé között, a névadást választanánk. Legtöbben ezt zéró összegű játszmának látjuk – mintha nem létezne olyan harmadik hely, ahol tartózkodhatunk: ha valaminek nincs neve, a közgondolkodás szerint nem létezik. És itt talán képesek lehetünk meglátni a fordíthatatlan jóindulatát. A fordítás

---

[15] Aris Fioretos, *The Solid Letter: Readings of Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, Stanford, 2000, 277.

[16] David Sylvester, *The Brutality of Fact*, 94.

olyan gyakorlat, stratégia vagy ahogy Hölderlin nevezi, „az elme üdvös gimnasztikája”, amely úgy tűnik, megadhat számunkra egy ilyen harmadik helyet, ahol tartózkodhatunk.[17] Egy olyan szó jelenlétében, amely megtorpan, abban a csendben az az érzésünk támad, hogy valami elhagyott minket és továbbhaladt, hogy valamilyen lehetőség elszabadult. Hölderlin, akárcsak Jeanne d’Arc számára ez vallásos előérzet és az istenekhez vezet. Francis Bacon nem hisz az istenekben, de nagyon mély kapcsolatban áll Rembrandttal.

Egyik kedvenc képe egy Rembrandt-önarckép. Több interjúban is említi. Saját bevallása szerint azt szereti ebben az önarcképben, hogy ha közel lépsz, felfedezed, hogy a szemeknek nincsenek szemgödrei. Helyénvaló talán, hogy egyetlen meggyőző reprodukciót sem sikerült találnom erről a portréról. Egyike Rembrandt kései, sötét műveinek, alig lehet a háttér sötétjéből az arc körvonalait kivenni, mégis furcsa erőt áraszt azokból a szemgödör nélküli szemekből. Ezek a szemek nem vakok. Erőteljes nézéssel vannak elfoglalva, de ez a nézés nem normális módon szerveződik. A látás mintha *hátulról* hatolna be Rembrandt szemébe. És az, amit ez a nézés előre, a mi irányunkba küld, a mélységes csend. Amely nem sokban különbözik attól a csendtől, amely Jeanne d’Arc teológusoknak adott válaszát követhette, amikor megkérdezték, „Milyen nyelven szólnak hozzád a te hangjaid?” és ő azt válaszolta: „Jobb nyelven, mint a tietek”.

Vagy mint a Paul Celan egyik versének utolsó sorát követő csend, amely utolsó előtti példánk lesz a fordíthatatlanságra. A vers Hölderlin magasztalására íródott, és arra a különbejáratú nyelvre utal, amelyet Hölderlin élete utolsó harminchét évében néha beszélt, amikor magánkívül volt, vagy úgy tett, mintha magánkívül volna. Olyan vers, amely a vakság felé tartó mozdulattal indul, de két szemgödör nélküli szemmel zárul, amelyek, úgy tűnik, tökéletesen belátják saját kis katasztrofális világukat.

Tübingen, Jänner.
Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihr – ’ein
Rätsel ist Rein-
Entsprungenes’ –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauschenden Wörter.

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte

[17] David Constantine, *Hölderlin’s Sophocles*, 7.

nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
('Pallaksch. Pallaksch.')[18]

Ez a vers talányos és sűrű, és számos értelmezést hívott életre. Nincs itt hely részletekbe menő elemzésre, szorítkozzunk a verset nyitó és záró rejtvényekre. A verset egy Hölderlin-idézet nyitja *A Rajna* című költeményből, a Rajna folyóhoz írt himnuszból. „Ein Rätsel ist Reinentsprungenes"[19] olyan mondat, amely előre és hátrafelé egyaránt olvasható: a kezdet mint titok, rejtély, vagy a rejtély mint eredet. Hogy kinek, minek az eredete, illetve rejtélye, pontosan nem tudjuk meg. A vers fő cselekménye egy hosszú feltételes mondat kötőmódban – talán valótlannak tételezett, talán nem –, amely, úgy tűnik, a nyelv képtelenségét siratja arra, hogy azokról az időkről beszéljen, amelyekben élünk. Az az ember, aki úgy dönt, megbirkózik ezzel a képtelenséggel – legyen próféta vagy költő –, óhatatlanul úgy végezné, hogy ugyanazt a szót dadogná újra és újra. Vagy talán egyenesen olyasmit dadogna, ami szónak sem nevezhető.

Azok szerint, akik tornyában meglátogatták, Hölderlin az általa kitalált „Pallaksch" terminust úgy használta, hogy néha igent, néha pedig nemet jelentett. Ez esetben hasznos volt. A költők mindig előállnak ilyen hasznos terminusokkal, neologizmusokat találnak ki, vagy a létező szavakat új, különös és inventív módon használják. A nyelvi invenció persze mindig kockázatos. Mivel rejtélyként, titokként közvetítődik, és felveti a tiszta eredet („szűzjegy-eredet") problémáját: nem juthatunk mögé, éppúgy, ahogy a Rajna forrását sem találhatjuk meg, nem láthatjuk meg a szemgödröket Rembrandt szemeiben, vagy nem tudhatjuk meg az istenek *μώλυ (mōlu)* szavának a jelentését. A „Pallaksch, Pallaksch" ezért úgy áll, mint önmaga megfejtési kulcsa, lefordítatlanul kell maradnia. Paul Celan zárójelbe teszi, mintha versében rácsukná az ajtót erre a csendre.

Összefoglalásképp. Őszintén, nem vagyok valami jó az összefoglalásban. A legtöbb, amire képes vagyok, egy utolsó adag fehér festéket fröcskölni a vászonra. Klasszika-filológusként arra képeztek ki, hogy pontosságra törekedjek, és elhiggyem, hogy a világ precíz, maradéktalan megismerése lehetséges számukra. Ez a maradék, amely nem létezik – már a puszta gondolata is felfrissülést okoz. A helyzetére gondolni, arra, hogyan osztozik ezen a helyzeten a semmi átázott rétegeivel, a mozgására gondolni, arra, hogy mozgásában sosem állhat meg, mert én magam is mozgásban vagyok vele, az árnyékára gondolni, amelyet a semmi vet, és ezért nincs benne halál (vagy csak nagyon kevés) – ha mindezekre a dolgokra gondolok, a szabadulás érzése tölt el. Hadd osszam meg ezt az érzetet. Ami ezután következik, egy kísérlet, ami nem nevezhető fordítási gyakorlatnak, még csak nemfordítási gyakorlatnak sem, leginkább talán gyakorlatnak a fordítás katasztrofizálására. Veszek egy kis részletet egy ókori görög lírai versből, és újra és újra lefordítom, a nem megfelelő szavakat használva. Egyfajta dadogás lesz.

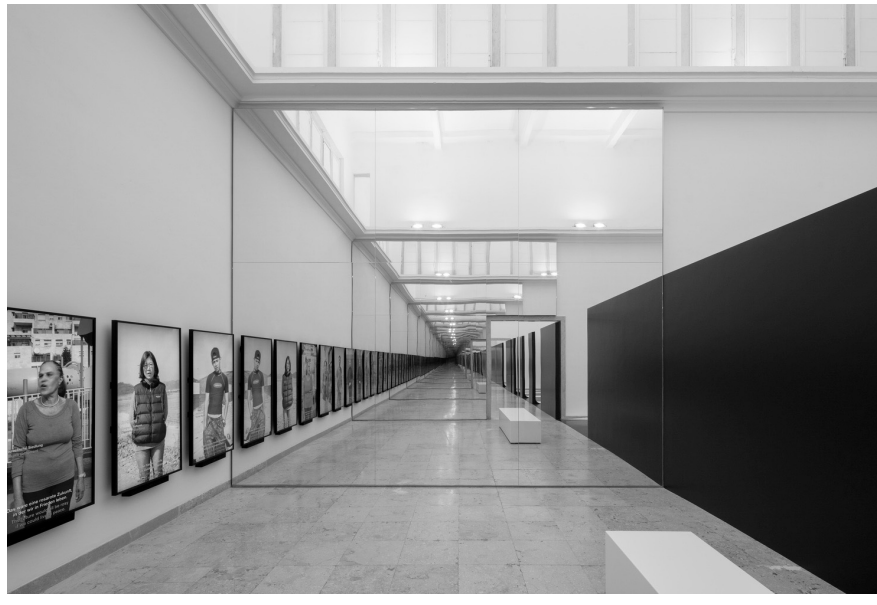
---

[18] Tübingen, január. / Vakságra rá- / beszélt szemek. / Rálel – „egy / szűzjegy- / eredetű" -, rálel / emlékezésük / úszó Hölderlintornyokra, király- / örvénylésben. // Megfúlt asztalosok / vendégjárása / eme / merülő szavaknál: // Jönne, / jönne egy ember, / jönne egy ember a világra, ma, / a pátriárkák / fényszakállával: szólna, / vakmerőn, erről / a korról, / szólhatna / balgán s / csak balgán, / szűnhet-, szűnhet- / etetlen. / („*Pallaks. Pallaks*." Marno János fordítása.)

[19] „Titok, mi tisztán született", Keresztury Dezső fordítása.

[Az eredetiben az esszét Carson kísérletei követik a fordítás „katasztrofizálására": az i.e. VI századi görög költő, Ibükosz szerelmes versének szöveghű fordítását hat vers követi, ezek mind az Ibükosz-vers struktúrájára fűzik fel a „nem megfelelő" szavakat, amelyek – sorrendben – John Donne Woman's Constancy *(*A női állhatatosság*) című verséből, az FBI Bertolt Brechtről írt #100-67077 jelzetű jelentéséből, Samuel Beckett* A játék vége/Végjáték *című darabjának egy részletéből, Gustav Janouch* Beszélgetések Kafkával *című könyvének egy részletéből, a londoni metró megállóiból és jelzéseiből, valamint a szerző új, Emerson márkájú, 1000 W-os mikrohullámú sütőjének használati utasításából származnak.]*

MIHÁLYCSA ERIKA fordítása



NÉMET PAVILON