IV. A KÖZÖS NYELV (Nyelv- és forditáselmélet)

1. Antik és modern vitája a müforditásban

> "Man kann den Grad des historischen Sinns, welchen eine Zeit besitzt, daran abschätzen, wie diese Zeit Übersetzungen macht, und vergangene Zeiten und Bücher sich einzuverleiben soll".
>
> /Nietzsche/

"Rec. war freilich schon lange überzeugt, da3 man dort oben, wenn man einmal da ist, Dinge zu sehen bekommt, die man unten nicht sieht; allein der Weg hinauf schien ihm so geheimnisvoll und gefährlich, wie der Weg in die Hexenküche, den selbst Shakespeare nicht anzugeben wei3, ... wie Hr. H/ölderlin/ hinaufgekommen ist, begreifen wir so recht nicht. Ist er etwa nur von Ohngefähr hinaufgefallen, so bitten wir ihn dringend, da3 er ganz behutsam wieder zu uns übrigen herabsteige. Ist er aber mit Bedacht oben, und fühlt er sich heimisch, auf jener Höhe, dann freylich bescheiden wir uns; und wollen nur enstlich gewarnt haben, da3 ihm ja keiner nachstrebe, gleich dem Ikaros..."[1] - irja az ifjabbik Heinrich Vo3, a Homéros-forditó fia, Friedrich Hölderlin 1804-ben megjelent Sophoklés-forditásáról. Az általános idegenkedést és értetlenséget senki sem fogalmazta meg ilyen szókimondással és nyers gunyorossággal, mint éppen ő, ámbár, mint tőle tudjuk, Schiller ugyancsak rég nevetett olyan jóizüt, mint a negyedik kardal /III. stasimon/ forditásán, s Goethe sem különben, kiváltképp a 20. soron /Antigone: "Was ist's, Du scheinst ein rothes Wort zu färben"/, ... melyet Vo3 a szinelméletéhez ajánlott adalékul.[2]

A fogadtatás romantikus részről sem volt kedvezőbb. Rahel Varnhagen, akinek szalonja évekig a berlini romantikus nemzedék gyülekezőhelyévé vált, Hölderlinről akarta mintázni a rossz müfordító alakját egyik regényében.[3] A "nagyok" hallgatnak: a komoly fordítói tekintéllyel rendelkező August Wilhelm Schlegel még csak meg sem említi Hölderlin nevét berlini előadásaiban, amikor kijelenti: egyetlen említésre méltó antik tragédiafordítás sem készült eddig. A barátok pedig, mint például Schelling, vagy Sinclair, csupán az őrültség "nyilvánvaló" jeleit veszik észre a költő Sophoklésében, nyelvileg kuszának és követhetetlennek ítélik.[4]

Azzal a különös ténnyel kell tehát szembenéznünk, hogy egy olyan fordításnak, amelyik egy évszázaddal később a költői átültetés egyik mintapéldájául szolgált, a maga korában semmilyen hely sem jutott a kor müfordításról akotott elképzeléseinek rendkivül széles skáláján. Ez a tény a hölderlini különcségek ellenére is meglepő, hiszen éppen ez az a kor, amelyik először utal elméletileg is a fordítói cselekedet problematikusságára, először ismeri föl annak elvi korlátait, elvi reménytelenségét. Bmitinger, aki a Kritische Dichtkunst-ban először tekintette a fordítás legfőbb követelményének a hüséget - a "Verdeutschung"-gal szemben -, még valójában mechanikus átültetésre gondolt, a szavak, szerkezetek egyszerü cseréjére.[4a] Lessing számára pedig inkább csak a gondolati, az értelemszerü megfelelés számitott mércének, mint ez egyes (forditásokat tárgyaló) kritikáiból kitünik. Ámbár még e tekintetben sem járt el következetesen, mint Winfried Sdun kimutatja.[4b] Mig tehát joggal hangsulyozhatjuk, hogy a német klasszika a fordítás terén is támaszkodik e hagyományra, mégis ki kell emeljük, hogy először ismeri fel a fordítás igazi problémáját, s ezzel egyszersmind radikális változást hoz a fordítás elméletében és gyakorlatában egyaránt.[4c]

Ez az új elmélet a német klasszika esztétikai alapvelvéhez, tartalom és forma egységének hitvallásához, illetve a nyelvek individualitásának herderi, hamanni felismeréséhez, majd humboldti teóriájához kötődik, amely ezután tág teret nyit a fordítói elvek és kánonok egész sorának. Olyan mintaadó, korukat messze túlélő fordítások születtek ekkor, mint Vo3 Homérosa, Schleiermacher Platónja, vagy August Wilhelm Schlegel és Tieck Shakespeare-je. A hölderlini forditással szembeni teljes értetlenség tehát feltétlenül történeti magyarázatra szorul, azzal a másik, ugyancsak

különös ténnyel együtt, hogy a korszaknak egyébként nincs reprezentativ görög tragédia-forditása. Van reprezentativ Platónja, van Homérosa, de nincs Sophoklése /sem Aiskhylosa vagy Euripidése/, noha éppen a tragédiát tekintették a görög kultúra csúcsának, s oly sokszor és oly mélységgel magyarázták filozófusok, költők, tudósok egyaránt, hogy joggal mondhatjuk: a görög tragédia-értelmezések nagy mértékben formálták a kor szellemi arculatát. Rendkivül fontos volna tehát megtalálnunk e paradoxia okát, mely úgy vélem, nem független a Hölderlin-kérdéstől, a hölderlini életmü izoláltságától. Előbb azonban tartanunk kell magunkat az első kérdéshez: melyek a kor fő elvei és elvárásai a forditás mesterségét illetően, milyen követelményeket támasztottak az antik forditásokkal szemben?

Minden forditáselmélet közös alapja az a atapasztalat, hogy a nyelvek individuális képződmények, következésképp egyik nyelv tetszőleges szava sem felel meg pontosan egy másik nyelv szavának. A német "Wald" és a magyar "erdő" például szótárilag ugyan megfeleltethető egymásnak, mégsem egészen ugyanazt jelentik, hiszen a jelentés egyrészt nem független a hangtesttől - különösen költői müvek esetében nem tudjuk ezt a szétválasztást teljesen megtenni -, másrészt pedig nem is izolálható a nyelv rendszerétől, összefüggéseitől. Az "erdő"-höz és a "Wald"-hoz tehát egyaránt hozzátapadtak olyan mellékértelmek, érzelmi-hangulati járulékok, amelyek nem közösek, amelyek elválasztják őket. E tapasztalat általánossá válásával - Herder és Hamann, majd Humboldt nyomán - egyidejüleg válik általános követelménnyé a forditások formai hüsége, noha természetesen e nyelvi felismerésből egyenesen következik a tartalmi-formai hüség megvalósithatatlansága is.

Ebből a máig is érvényes fordítói paradoxonból különféle kompromisszumos megoldások következhetnek. Hölderlin kortársai általában három lehetőséget különböztettek meg. Goethe például a West-Östlicher Divan jegyzeteiben a következő három fordítói lehetőséget különiti el: az első a tulajdonképpeni filológus fordítás, mely a lehető legpontosabban igyekszik visszaadni az eredeti értelmét, nyersfordítás, formai hüségre nem törekszik, hisz ez ellentmondana az eredeti értelem hü közvetitésének. A második tipusú fordítás magához hasonitja az eredetit, a saját izlésével, szellemi habitusával formálja ujra: ilyenek javarészt a francia müfordítások, mondja Goethe, Németországban pedig elsősorban Wieland fordításai képviselik ezt a tipust. Végül a harmadik lehetőséget a tartalmi-formai hüségre törekvő klasszikus fordítás valósitja meg, melyet Goethe igy jellemez: "Diese Art erlitt anfangs den grö3ten Wiederstand, denn der Übersetzer der sich fest an sein Original anschlie3t, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, - wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden mu3." A polémikus hang jelzi, amit utóbb az emlitett név ki is mond: Goethe itt a Vo3 körüli vitákra céloz, akinek Homérosa élénk ellenérzéseket váltott ki, mivel engedett az eredeti vonzásának, idegenségének, nem németesitette a müvet, hanem szinte egy "harmadik", "közös" nyelvet választott közvetitőül. Ez a "harmadik nyelv" a klasszika fordítói ideálja.

Hasonló eredményre jut egy egészen más logikai sémával Schleiermacher is. Platón-fordítása előszavában a következő oppozíciókat állitja fel: először elkülöniti a fordítást az ugynevezett tolmácsolástól /ez lenne a goethei, illetve az alább ismertetendő novalis séma első tipusa/, majd azután a fordításon belül további két

lehetőséget igy vázolja: "a müfordító vagy az irót hagyja leginkább érintetlenül, és az olvasót közeliti feléje, vagy pedig az olvasót hagyja leginkább érintetlenül és az irót közeliti hozzá... [7] Az előbbi esetben a forditás megőrzi az eredeti idegenségét, ebbe az idegen, más világba kivánja elkalauzolni olvasóját. Gondolatvilágán, nyelvén minduntalan áttünik az eredeti, mint ahogy ezt Goethe Vo3 Homérosáról megállapitotta. /Az ő rendszerezésében tehát ez a harmadik tipus/. A második esetben viszont a fordító az olvasónak tesz engedményt, vagyis az ő világához, az ő nyelvi közegéhez hasonlitja az eredetit. Egy régi követelményt idéz itt Schleiermacher, mégpedig kevés egyetértéssel: azt ti., hogy a forditásnak úgy kell szólnia, mintha eredeti lenne, mintha az illető nép, az illető nyelv világában gyökerezne.

A megjelölt három tipus és értékelése tehát jórészt közös Goethenél és Schleiermachernél, noha a szempontok, a nézőpontok különbözők. Ugyanez áll egy harmadik, közismert triadikus sémára is, Novaliséra.

Novalis a Blüthenstaub-ban[8] ugyancsak három forditói lehetőséget különit el. Az elsőt "grammatikusnak" mevezi, ezzel jelöli "a szokásos értelemben vett forditásokat", melyek sok tudós ismeretet kivánnak meg, ám müvészi érzéket nem, csak diszkurziv képességet. A második tipust "változtatónak", "alakitónak" /"verändernd"/ mondja, mely az előbbivel ellentétben igazi müvészi szellemet követel, hiszen a fordító ekkor önkényesen kezeli az egész mü eszméjét, azt szabadon alakitja. Ez a forditás-tipus gyakran vált travesztiába, mint például Bürger vagy Pope Homérosa, vagy mint a francia forditások legjava - jegyzi meg. Nemcsak

a példaanyag közös tehát a goethei második tipussal, hanem a jellemzés is: Goethe is kiemelte az áthasonlító forditói szellem parodisztikus hajlamát. /"Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eignem Sinne wieder darzustellen bemüht ist. Solche Zeit möchte ich im reinsten Wortverstand die parodistische nennen."/ Eltér viszont a megitélés: mig Goethe az "idegen" és a "saját" kiegyenlitődése felé törekszik /=harmadik tipus/, addig Novalis az idegen iránti érzék hiányában az eredeti müvészi teremtő erő megnyilvánulását látja: az ilyen forditó a költők legkiválóbbika lehet csak "er mu3 der Dichter des Dichters seyn". Végül a harmadik forditói törekvés Novalis szerint "mitikus": "Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Styl. Sie stellen den reinen, vollendeten Karakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das Wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben. /.../ Die griechische Mythologie ist zum Theil eine solche Übersetzung einer Nationalreligion. Auch die moderne Madonna ist ein solcher Mythus." Goethe úgy fogalmazott, hogy a legtökéletesebb forditás az eredetivel való azonosságra, egységre törekszik, az eredetit kivánja pótolni, annak helyét kivánja betölteni. Látszólag Novalis is gondol ilyesmire, hiszen a mitikus forditó a mü ideáját forditja, s éppen az idea azonossága teremti meg eredeti és forditás egységét. A példák azonban jelzik, mennyire más irányba mutat a két gondolat. Goethe egy filológus forditás példáját idézi, Novalis pedig a nemzeti vallás képekre, mitoszokra forditását emliti. Talán korántsem ok nélkül tartják ma többen a hölderlini forditást is e novalisi tipushoz tartozónak, mely ugyan-

csak jelzi a "klasszikus" és a "mitikus" különbségét.

Természetesen további átfedések és kapcsolatok is lehetségesek. Ezek vizsgálata helyett azonban érdemes egyenesen fölvetnünk a kérdést: vajon min alapulnak ezek a hármas, vagy kétszerkettes osztású, de végül ugyancsak három tipust elkülönitő tipológiák? Pusztán véletlen egybeesésekről van szó, vagy a dologból magából, annak logikájából következnek, vagy pedig valamilyen közös hagyományból eredeztethetők? A véletlen lehetőségét valószinüség szerint kizárhatjuk. A dolog logikájában rejlő magyarázat viszont annál kézenfekvőbbnek tünhet, hiszen elvileg sem tudnánk a fordításnak, egy szöveg áthasonitásának, átültetésének lehetőségeit tovább növelni. Ugyanakkor azonban a közös hagyomány sem vetendő el teljesen, ez is magyarázza ezt a hármasságot. Az Irás, illetve általánosabban az irodalmi szövegek három /egyes szerzőknél kettő, sőt négy/ szinten történő magyarázatának hagyományára utalok. Az egyházatyák és a skolasztikus retorika nagyjai /Origenés, Bonaventura, Salisbury János stb./ az Irás magyarázatában három szintet különböztettek meg: egy grammatikusat vagy szószerintit, egy allegórikus-historikus vagy morálisat, valamint egy szimbólikusat és/vagy anagógikusat. Az értelmezés e hierarchikus hármasságát Dante alkalmazta először a költői szövegek megértésére is, s igy a humanista tradició részévé vált, olyannyira, hogy továbbél a Goethe-kor szimbólumelméleteiben. Elég bizonyságul idéznünk Creuzer szimbólumelméletét, melynek grammatikai alapvetésében[9] a szerző Proklosra hivatkozva az isteni szféra három értelmezési módját vázolja föl: az első a grammatikus, a diszkurziv beszéd, azok szava, akik az isteniről leplezetlenül szólnak: ők a tudósok. A második a képi értelmezés, ilyet nyujtanak például a pythagoreusok, akik számokkal, geometrikus idomokkal és egyéb konkrét képi megfelelőkkel értelmezik az istenséget. A harmadik értelmezés nyelve pedig a szimbólikus, avagy a mitikus; igy szólnak az istenségről az orfikusok és a theogoniák szerzői stb. Mint a fentebbi idézet példázata: Novalis éppen ebben az utóbbi érte-

lemben beszélt "mitikus forditásról". Továbbá őnála is, mint Schleiermachernél, minden értelmezés egyben "forditás" is, a forditást ő is hermeneutikus aspektusból határozza meg. "Nicht blo3 Bücher, alles kann auf diese drey Arten übersetzt werden" - mondja. Ám nemcsak az ő, de Goethe tipológiáján is átsejlik a szószerinti - allegórikus - szimbólikus sémája. Ezeket az átfedéseket a következő táblázattal szemléltethetjük, szines nyilakkal jelölve az inkonzisztenciákat, eltéréseket:

	GOETHE	NOVALIS	SCHLEIERMACHER	CREUZER
1. Szószerinti	egyszerü prózai fordítás /nyers, szószerinti, filológus fordítás/	"grammatikus fordítás" /a szokásos értelemben vett fordítás/	"tolmácsolás", prózai parafrázis, átköltés	leplezetlen, tudós beszéd, diexienai, diexelthein
2. Allegórikus	parodisztikus fordítás /az idegen mü szellemét áthasonlitja/ Wieland, Delilles, franciák	"változtató fordítás" - travesztál	a müvet, a szerzőt az olvasókhoz közelitő fordítás [áthasonlit]	képi értelmezés [számokkal, idomokkal] pythagoreusok
3. Szimbólikus	klasszikus fordítás a fordítás azonos az eredetivel, egységet alkotnak Vo3	<u>mitikus fordítás</u> a mü ideáját forditja le, nem a valóságosat - valós példa nincs	az olvasót a mühöz, az iróhöz közelitő fordítás [formahü, filológus] Schleiermacher	mitikus-szimbolikus értelmezés orfikusok

Ez a táblázat egyúttal kiválóan szemlélteti a tipologizálás korlátait is: e megfeleltetések ugyanis egyetlen közös mozzanaton - a közös tradición - alapulnak, s igy elfedik az egyes elgondolások egyéb eszmei, ideológiai kapcsolódásait, s az ezek révén megnyilvánuló egyediséget. Olyan különbségekről nem értesit minket, mint amilyenek a forditás státusának, funkciójának romantikus és klasszicizáló elgondolása között állnak fönn, vagy a történetiségnek gyökeresen más felfogásaiban Novalisnál Schleiermachernél vagy Goethenél. Ha Hölderlin helyét e forditói alternativák között, illetve ezeken kivül akarjuk meghatározni, elengedhetetlenül végig kell gondolnunk azt is, hogy milyen eszmeiséghez kötődnek az egyes forditói programok, milyen nyelvfelfogáson alapulnak, következésképp milyen nyelvi formulázást, stilust irnak elő, milyen közönséghez kivánnak szólni, és igy tovább - egyszóval: történetileg rétegeznünk és jellemeznünk kell ezeket a forditói alternativákat.

Fentebb beszéltem arról a választóvonalról, amelyik a XVIII. század vége felé vonható meg a nyelvek individualitásának, illetve a forditás elvi problematikusságának felismerésével. Ez a cezura nemcsak a mai értelemben vett forditói gyakorlatot választja el a régitől, hanem a forditás modern ideológiáját is régebbi funkciójától. Az antik müvek forditása évszázadokon át szerves részét képezte a humanista studiumoknak; antik auktorok forditásán tanultak nemzedékek nyelvet, csiszolták stilusukat, sajátitották el a versirás szabályait. Ez az iskolai forditói praxis ugyan továbbél a XIX. században,ám a német klasszika eszmeiségének, a Bildung, a paideia eszmeiségének artikulálásával elveszti vezető szerepét. Ez az új eszmeiség emeli be először a forditást a nemzet/ek/ szel-

lemi életébe, először nevezi azt a Genius követének, az egyedisége korlátai közül kitörni akaró, egyetemesülni vágyó nemzeti szellem kalauzának. Mint August Wilhelm Schlegel mondta: a fordító a Génius követe, aki áttöri a nyelvek elkülönültsége által megvont szigorú korlátokat ... és közvetiti a nemzetek párbeszédét.[10] Ebben a párbeszédben kezdetben csak az ókori görögség és a németség vett részt. Wilhelm Humboldt 1793-as tanulmányában /Über das Studium des Altertums/ még kizárólag és mindenekfölött a görög kultúra tanulmányozásában látja az emberiség /a "Menschheit" és a "humanitas"/ iskoláját. Ehhez az egykor volt ideális, mintaszerü kultúrához, e kultúra eredeti alkotásaihoz kalauzolnak el a müfordítások, céljuk ismeret közvetitése.[11] Az antikvitásnak ez a (paradig~~pragm~~matikussága azonban korlátozódik Humboldt nyelvészeti irásaiban. Nyelvészeti munkásságának alapja ugyanis a nyelvek egyenrangúságának elismerése: minden nemzeti nyelvben az egyetemes emberi szellem ölt konkrét, egyedi, ám egyediségében is tökéletes, totális alakot. A nyelvek összehasonlitó vizsgálatával valójában az emberi szellem történetét irjuk meg, mondja pl. a Kawi-Werk bevezetőjében, vagy a dualisról szóló irásában.[12] A nyelvek - illetve általuk a nemzeti kultúrák - mindenfajta érintkezése kimunkálja, müveli e nyelveket, s e fejlődés távlatai elvileg végtelenek.[13] E végtelen progresszust segitik elő a fordítások is, hiszen ezeket is - mint a nyelvészeti studiumokat - az egyetlen közös nyelv eszméje /a "Sprachidee"/ vezérli.

A fordítás kultúrmisszióját hasonló módon érti Schleiermacher is: Platón-ja előszavában kifejti, hogy müvével hozzá kiván járulni az egyetemes emberi kultúra összegyüjtéséhez "Európa

szivében", melynek révén a német szellemiség az emberi kultúra teljességének örökösévé léphet elő.[14] A kultúrák és nyelvek e végtelen integrálódásában először sejlik föl az az eszkhatologikus remény, amit majd Walter Benjamin mond ki leplezetlenül: "a fordító munkáját a sok nyelv egyetlen igazi nyelvvé történő integrálásának nagy motivuma tölti be. Ez a munka pedig az, amelyben az egyes mondatok, müvek, itéletek ugyan sosem értenek egyet - hiszen forditásra utalódnak -, maguk a nyelvek azonban itt, elgondolásuk módjában kiegészülve és kibékülve megegyeznek. Ha viszont van az igazságnak olyan nyelve, amelyben a végső titkok, amelyekért minden gondolkodás fáradozik, feszültség nélkül s magukban hallgatva őrzetnek, az igazságnak ez a nyelve - az igazi nyelv."[15] Ezt az igazi nyelvet nevezte Humboldt "Sprachidee"-nek, melynek a valóságban, a világban kell megvalósulnia.[16]

Milyen követelményeket támaszt tehát a paideia eszmeisége a müforditással szemben, milyennek tekinti az ideális forditást? Először is a forditás közvetitő funkciójából következően egyensúlyra törekszik az idegen és a saját, az egykori, a régi és a mai között, s ez természetesen csak az eredetihez való hüség révén valósitható meg. Illetve pontosabban: a "hüség" ezt az egyensúlyt jelenti. Mint Humboldt irja Agamemnón forditása előszavában: "Soll aber das Uebersetzen der Sprache und dem Geist der Nation dasjenige aneignen, was sie nicht, oder was sie doch anders besitzt, so ist die erste Forderung einfache Treue. /.../ Mit dieser Ansicht ist freilich notwendig verbunden, da3 die Uebersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt..."[17] Ugyancsak a hüség és az idegenség megőrzése mellett érvel Schleiermacher[18] és Goethe is, azt a müvelt olvasót, a szó legpozitivabb értelmében vett lai-

kust tartván szem előtt, aki ugyan nem tudja az eredeti nyelvét, de beavatható az eredetibe, megvan az igénye és a képessége a másság /más világ és más nyelv/ elsajátitására.[19] A forditás feladata tehát az, hogy elvezesse őt az eredetihez, úgy, hogy annak minél hivebb mását, lenyomatát nyújtsa. A müforditás számunkra is kópia, a mütárgymásolatok nyelvi rokona, mint Solger[20] és Schopenhauer[21] számára, akik expressis verbis is éltek ezzel az analógiával. Solger az ideálnak tekintett filológus forditót hasonlitja az antik mütárgyak másolójához; Schopenhauer pedig a forditások bibliotékáját nevezi a másolatok múzeumának. Ebben a hasonlatban ekkor még nincs semmi leértékelő mozzanat: gondoljunk csak arra, mennyire nagyra értékelte Goethe az antik szobormásolatokat! A másolat az ő, [és mások] szemében is az eredetivel való azonosságra, annak [tökéletes] pótlására törekszik: "So erlebten wir den dritten Zeitraum, welcher der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Übersetzung dem Original. identisch machen möchte, so da3 eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten soll."[22] A másolat e kultuszában visszhangzik a klasszicizmus utánzás-elve is, noha a hasonlat egyik kifejtője, Solger, élénken tiltakozik azellen, hogy ezek a "kópiák" tovább hatnának az eredetikre, vagyis a kor eredeti müvészi teljesitményeire. Mint tudjuk, ez nem feltétlenül igaz: többen kimutatták például Vo3 Homérosának hatását Goethe verses epikájára.[23]

Ez a „Bildung"égisze alatt, a humboldti nyelvfelfogáson alapuló forditáselmélet és gyakorlata jóval túlnőtt a német klaszszika keretein, s mondhatnánk máig is érvényes paradigmát teremtett. Továbbá ez az elgondolás vált a belőle, illetve vele egy-

időben kibontakozó irányok alapjává és ellenképévé is.

A német klasszika müvészi és eszmei örökségéhez kapcsolódik a historizáló forditói iskola is. Elsősorban azokra a torzszüleményekre gondolok itt, amelyeket Gottfried Hermann, August Friedrich Wolf és Lachmann nevéhez füzhetünk: Lachmann középfelnémet Iliás-forditására, s az előbbiek ama törekvésére, hogy ógörögre visszaforditsák Goethe és Schiller alkotásait. E forditói gyakorlat bázisa már nem a humboldti, hanem a történeti nyelvészet, poziciójuk kizárólag a filológusé, s müvük is egy tudósközönségnek készült. A klasszikus forditások terén utódjuk Wilamowitz-Moellendorf, akinek doktrinái több mint egy évszázaddal nyúlnak vissza az időben, a nyelvek egyediségének felismerése előtti naiv müforditói elvek korába: "Das Kleid muß neu werden, sein Inhalt bleiben" - mondja.[24] S ez a "ruha" a historizáló iskolánál valóban új lehet, mindenféle metrum és forma megengedett: az Iliást lehet Nibelungen-strófában forditani, Wilamowitz pedig minden skrupulus nélkül ülteti át a görög tragédiákat blank versben.[25] Németesitő és modernizáló eljárásaik azonban sajátos módon nem reflektálnak: historizmusuk nélkülöz mindenféle történeti reflexiót -, mint Wilamowitz fő forditói elve ezt világosan elárulja: az új verssoroknak ugyanazt a hatást kell gyakorolniuk az olvasóra, amilyet az eredetiek gyakoroltak a maguk idején a népre... [26]

Előző tipológiánk kimutatta: van némi rokonság a goethei és a novalisi forditásfelfogás között. Mégis alapvetően más a jénai romantika viszonya a müforditáshoz, mint Goetheé, vagy Humboldté. Schlegel szerint[27] a müvek a forditásaikban élnek, bennük születnek szüntelenül újjá, öltenek mindig új és új alakot. A forditás

tehát a <u>müvek létmódja, élete</u>. Az újjászületésnek e végtelen metamorfózisa révén válnak tehát a költői müvek ama végtelen progresszus részévé, amit Schlegel "progressive Universalpoesie"-nek nevezett: örökké befejezetlenekké, lezáratlanokká: örökké történőkké. Ebben az értelemben mondhatta később Brentano, hogy a "romantikus" maga is forditás. Ez a forditói poétika tehát a müvek használatára, átalakitására, újra-átélésére, átköltésére és újra alkotására szólit fel, hiszen a múlt összes remekmüvéből csak az eleven, amibe beleköltözik, amit áthat az élő költői szellem. Mint később Nietzsche mondja a ~~Vidám tudomány~~ Fröhliche Wissenschaft-ban: "Sollen wir das alte nicht für uns neu machen, und <u>uns in ihm zurechtliegen?</u> Sollen wir nicht unsere Seele diesem toten Leibe einlassen dürfen? denn tot ist es nun einmal: wie häßlich ist alles Tote!"[28] Az időbeliség, a történetiség e perspektivájából gyökeresen átértelmeződik tehát a forditás funkciója és státusa is: nem kópia és nem másolat, nem célja az eredeti helyettesitése, vagy a hozzá való elkalauzolás: hiszen ő maga a mindig megújuló eredeti. Schleiermacher a jénai romantika szellemében jelenthette ki egy évtizeddel később, hogy minden forditás: értelmezés, illetve megforditva: minden megértés és értelmezés egyben forditás is. Még az anyanyelvükön beszélgetve is minduntalan forditunk, irja, hiszen egyénenként másként használjuk a nyelvünket, egyes szavakon mást értünk, és igy tovább.[29] A müforditás célja is abból érthető meg, amit a "romantikus" maga képvisel. A romantikus költészet maga éppúgy, mint a maga végtelen univerzalitásával a forditói cselekedet, Bábel visszavételén munkálkodik, eszméje egy olyan közös nyelv, amelyik fölveszi a harcot azzal az <u>irracionálisnak</u> nevezett /Schleiermacher/ tapasztalattal, hogy a nyelvek be vannak

zárva a maguk elkülönültségébe, egyéniségükbe. Ezért tekinthető a fordítás vallásos cselekedetnek, mint később Walter Benjamin vagy Franz Rosenzweig mondja: "man soll übersetzen, damit der Tag jener Eintracht der Sprachen, die nur in jeder einzelnen, nicht in dem leeren Raum "zwischen" ihnen erwachsen kann, komme."[30] Már Humboldtnál is az egyetlen, közös nyelv felé haladt a nyelvek végtelen történeti fejlődésfolyamata, s ez az eszmeiség - az emberiség általános eszmecseréjének távlata - hatotta át munkásságát. Csakhogy Novalis, Friedrich Schlegel és a jénai romantikus iskola számára mást jelent a közös nyelv: a nyelvek - és nemcsak az emberi nyelv, hanem a Természet nyelvének - sokféle, szines, egzotikus hangzásán és ritmusán, zenéjén túl őket elsősorban az a belső nyelv foglalkoztatta,[31] amely a szellem univerzális nyelve, "a világmindenség kulcsa", amely tehát nem szorul fordításra és közvetitésre - hiszen már maga is fordítás, maga is közvetitője a kozmosz, a mindenség "nyelvének". Mindezek következtében a romantika legradikálisabb képviselői a szó szükebb értelmében nem, vagy alig forditottak. Számukra a fordítás ugyanis sokkal univerzálisabb gesztus volt tekhné-szerü, kézzelfogható másánál. Következésképp aligha beszélhetünk romantikus forditói stilusról abban az értelemben, ahogy a klasszika forditói stilusát az imént a kiegyenlitődés szabályával fémjelezhettük. A romantikus forditói paradigma ugyanúgy ideális, "aranykori", mint a romantikus költészet megiratlan "legjava".

Ez a három ismertetett forditói irány inkább csak három vonatkozási pontot, pólust jelöl ki e kor szemléletében, s nem valós, zárt, elkülönült iskolákat. Olyan koordinátarendszert alkotnak, amelyekhez Hölderlin felfogását, forditói elveit és gyakor-

latát viszonyitani lehet. A mellékelt összefoglaló /és nem kis mértékben egyszerüsitő/ táblázat szempontjait követve már az előző fejezetek alapján is megállapithatjuk, hogy Hölderlin egyik csoportba sem osztható be, illetve ~~kötelező~~ köztes helyet sem tudunk számára kijelölni. Először is merőben eltérőnek, sajátosnak kell nyilvánitanunk a forditói szándékot: az eredeti kijavitását,[32] a maga el nem ért tökéletességéhez való visszavezetését. Ez az eszkhatologikus remény nem azonos a romantikusok nagyon szélesen értelmezett forditás-gondolatával, az átéléssel, a megelevenitéssel, mivel nem folytonossággal számol, nem élettel, lineáris időfolyamattal, progresszussal, hanem éppen az életet, a folytonosságot megsemmisitő tragikus szakadással, és epifánikus, relativ ujratalálkozással, egyesüléssel. Ebből következően más a forditás státusza is: ugyan a romantikusok sem tartották a forditást kópiának, és hangsúlyozták, hogy bennük élnek tovább a müalkotások, ám a hölderlini közös mü ennél jóval többre törekszik: arra, hogy nemcsak Sophoklés éljen benne tovább, hanem a hölderlini költészet is továbbéljen Sophoklésban - ezt a forditói szándékot jellemeztem korábban az "idők egyesitésének".

A funkció és a státus meghatározásán azonban nem juthatunk túl eddigi analizisünkkel, mivel kérdésfeltevésünk kizárólag hermeneutikai volt: hogyan értette Hölderlin Sophoklést? A forditás történeti értékeléséhez azonban olyan elméleti és formai kérdések tisztázására van szükség, mint: milyen nyelvfelfogáson alapul a hölderlini forditáskoncepció? Milyen nyelvi és stilisztikai konzekvenciák adódnak belőlük? Ezekre a kérdésekre keresünk választ a tanulmány második részében.

	NYELVÉSZETI ALAP	ESZTÉTIKAI NORMA	A FORDITÁS STÁTUSA	FUNKCIÓJA	NYELVI PREFERENCIÁJA
Klasszikus fordítói elvek /Humboldt, Schleiermacher, Solger/	a szimbólikus nyelvfelfogás [W. Humboldt]	tartalom és forma szimbólikus egysége	kópia, másolat az eredetit helyettesiti, illetve hozzá vezet	közvetités, helyettesités	az interlineáris szerkezetek
Historikus fordítói elvek /Lachmann, G. Hermann, Wilamowitz/	történeti nyelvészet [Grimm, Lachmann]	a német klaszszika esztétikája, mint német tradició	az eredetit, annak hatását, élményét reprodukálja	áthasonlítás	az "értelem", a "jelentés"
Romantikus fordítói elvek /Fr. Schlegel, Novalis, Schleiermacher/	romantikus nyelvelmélet [Novalis, Fr. Schlegel] "a belső nyelv eszméje"	a progressziv egyetemes költészet elve	az eredeti létmódja, élete	megelevenités, kiegészités	a szó, a szószimbólum
Egy lehetséges 4.paradigma? [Hölderlin] /támpontok: W. Benjamin, Fr. Rosenzweig, S. George/	a hölderlini nyelv-elmélet	a görög és hesperi költészet közössége /Kunst és Natur organikus és orgikus dialektikája/	a közös mü	egyesités /"tökéletesités"/	a szószimbólum a logos

II. A szó születése

"Es bleibet aber eine Spur doch
eines Wortes"

1. A szenvedés

Hölderlinnek a fordítással kapcsolatos nyelvelméleti elgondolásaihoz először egy korabeli dokumentumon át közeledünk: Bettina Brentano feljegyzésein keresztül, aki részben a közös barát, Isaak von Sinclair közvetitésével foglalta össze Hölderlin gondolatait a nyelvről, a költészetről és a fordításról, másfelől pedig a saját olvasmányélményeiről is beszámol. Ez utóbbi a dokumentum érdemlegesebb része, mivel nem tudjuk megvizsgálni, hogy vajon hogyan értette /félre/ Bettina Sinclair elbeszélését, illetve maga Sinclair hogyan és mennyit értett /meg/ Hölderlinből, hogyan tolmácsolta a költő nézeteit? E közvetitő-láncolat kritikáját lehetetlen elvégeznünk[33] - egy azonban tény: a Sinclair-közvetitette hölderlini nézetek és a költő saját, ugyanezen tárgyú elmélkedései között jelentős gondolati, koncepcionális eltérés tapasztalható. Bettina olvasónaplója azonban már csak azért is figyelmet érdemelhet, mert ő az egyetlen - Hölderlin korában -, aki pozitivan, sőt lelkes enthuziasmos-szal nyilatkozik a Sophoklés-fordításról. Megjegyzéseinek e történeti értékén túl azonban azért is kezdhetjük a kommentálásukkal vizsgálódásainkat, mert - véleményem szerint - Bettinának volt szeme valami olyasmire is, amire azóta talán kevésbé vagyunk érzékenyek.

Bettina Brentano a fordító Hölderlin helyzetét a fájdalom /Schmerz/ állapotával jellemzi: "az elmúltnak ebben az ujra-elszenvedésében... e fájdalomteli fordító révén"...igy vezeti be a maga olvasmányélményét, s ezzel egyszersmind kimondja azt, amit

azóta is alapvetőnek érzünk: a költő-fordító Hölderlin belül van a tragédián. Ezért azután Bettina óvakodik is a "fordítás" fogalmától. "Was erst im griechischen Dichter in seinen schärfsten Regungen durch den Geist zum Lichte trat, und jetzt durch diesen schmerzlichen Übersetzer zum zweitenmal in die Muttersprache getragen, mit Schmerzen hineingetragen..."[34] Ami a költőben a szellem által, rajta keresztül /durch den Geist/ megszületett /zum Lichte trat/, az most e fájdalomteli fordító által, rajta keresztül /durch diesen schmerzlichen Übersetzer/ ismét megszólal, ismét anyanyelven szólal meg: "zum zweitenmal in die Muttersprache getragen". Az anyanyelv itt nem a németre fordítás aktusát jelzi, nem Bettina és Hölderlin közös anyanyelvét jelöli, hanem a mü "anyanyelvét", amely másodszor szólal meg, másodszor ölt testet, azáltal, hogy a költő ujraelszenvedi azt, amiből a mü egykor megszületett, s igy képessé válik az ujrakimondásra. A fordítás problémája a maga tekhnészerü értelmében ezzel kiiktatódik, megszünik a rangbéli, a státuszbéli és az időbeli különbség eredeti és fordítás között, mégpedig mindkét költő szintjén: Sophoklés - Hölderlin viszonylatában éppúgy mint Hölderlin - Hölderlin viszonylatában; a költő saját versei és fordítása egy szintre kerülnek.

A görög tragédiával vivott küzdelme azonosul a nyelvvel vivott harcával: "Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschen Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend; und als die Strömungen verlaufen sich hatten, da waren die Sinne geschwächt, und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet."[35] Erre a médium szerepre, erre a közvetitésre - a kimondásra tehát - a költő a tra-

gédia vállalásával, a fájdalom állapota során válik képessé.

Mindezzel Bettina valami egészen lényegeset sejtett meg, s nem a költői sors tragikumáról, vagy szenvedéseiről szépelgett. Egész mondandójának középpontjában a nyelv áll. Gondolatmenetéből azt a felismerést következtethetjük ki, hogy Hölderlinnek a nyelvhez való viszonya és a nyelvről vallott nézetei a szenvedés eszmeiségén alapulnak, a beszéd halálos voltának, gyilkos természetének belátásából erednek.

Ámde mondtunk-e ezzel mást, mint hogy magában a tragédiában kell keresnünk a hölderlini nyelvfelfogás alapját? Alapjában véve nem, mégis konkrétizáltuk, hogy hol, a tragédia mely szférájában, mely nézletében kell kutatnunk. Legelőször is meg kell tudnunk, hogy mi a helye a szenvedésnek, a görög és a hölderlini tragédiában?

Aristotelés a Poétikában igy határozza meg a tragikus szenvedést: "A történetnek tehát ez a két része; a fordulat és a felismerés; a harmadik a szenvedés... A szenvedés pusztitó és fájdalmas cselekmény, mint amilyenek a nyiltszini halálesetek, a mértéktelen fájdalmak, megsebesülések és más hasonlók."[36] E rettentően tömör és kifejtetlen passzusból először is megtudjuk, hogy a szenvedés is a történet része, /vagy inkább a cselekményé?/ a fordulattal és a felismeréssel együtt. Annak feltehetőleg időben is harmadik része, vagyis a fájdalmas végkimenetel, a tragikus bukás vagy bünhődés fázisa. Aristotelés ugyan nem kapcsolja össze logikailag, illetve okságilag a felismeréssel és a fordulattal, mint ahogy például az aiskhylosi gnóma, a mathontes paskhomen teszi, de egy ilyen kapcsolat egyáltalán nem idegen a Poétika gondolatvilágától. A passzus másik jellegzetességét a példák szolgáltat-

ják: a szerző mintha kizárólag a fizikai szenvedés nagy példáira gondolt volna /"nyiltszini halálesetek", "megsebesülések" stb./. Az olvasó olyan példákat idézhet itt az emlékezetébe, mint a magát megvakitó Oidipus, vagy a lovaitól agyontaposott Hippolytos, vagy a vérző, fekélyes sebü Philoktétés, vagy a néma, megkövülő Nióbé. Mindegyikük az elviselhetetlenségig fokozódó szenvedés olyan határesetét testesiti meg, amelyik közvetlenül érintkezik a pusztulással, a testi-lelki megsemmisüléssel.

A német klasszika kora ezen az aristotelési nyomon haladva állitja a szenvedést a tragikus történés centrumába. Heinse szerint a tragédia müvészete hozzáedz minket a szenvedéshez, megtanit a szenvedés elviselésére.[36a] Lessingtől Schilleren át[36b] Hegelig és tovább világosan végig követhető az a tendencia, ahogyan meg akarják fosztani a szenvedést /a görög tragédiában mindig hozzátapadó, vele összefonódó/ természetiségtől, háttérbe kivánják szoritani a fizikai mozzanatot a lelkivel, a szellemivel szemben, s ezzel egyúttal szorosan az erkölcsiséghez kivánják láncolni, azon belül akarják elhelyezni. Már Lessing számára is fölfoghatatlan, elgondolhatatlan volt a büntelen, büntetésként nem magyarázható szenvedés gondolata, mert ellenkezni látszott a világrenddel, a világ ésszerüségével, isteni elrendezettségével. Ezért kellett tragikum-felfogását a tragikus bün szükségszerüségére alapoznia, a szenvedést a bünből levezetnie. Az ifjú Hegel teológiai irásai is részben ezen a gondolaton alapulnak. Ő is összekapcsolja a szenvedést a bünnel: "und man kann darum sagen, nie hat die Unschuld gelitten, jedes Leiden ist Schuld" - irja.[37] Ennek a kapcsolatnak azonban nála természetesen egészen más gondolati horizontja van, mint Lessingnél vagy a szigorúbb értelemben vett aristoteliánusoknál. A bün a tragikus hős nagyságának, héroikus magasztosságának korrelátuma; mint ezt az előbbi idézet

folytatása kimondja: "aber die Ehre einer reinen Seele ist um so gröȝer, mit je mehr Bewuȝtsein sie Leben verletzt hat, um das höchste zu erhalten..."[38] E sorok joggal idézték föl Otto Pöggelerben[39] Hegel későbbi Antigoné-elemzését a Phänomenologie des Geistes-A szellem fenomenológiájából, ahol ezt az életet sértő tragikus nagyságot és erkölcsi tudat szükségszerü egyoldalúságaként értelmezi, ama hires fejezetben, melyben a két erkölcsi törvény /az antigonéi és a kreóni/ szükségszerü tragikus összeütközését fejtegeti. Hegelnél tehát a bün az erkölcsiség szükségszerü korrelátumaként vonja maga után a szenvedést. Hasonlóan gondolkodik erről a kérdésről az ifjú Schelling is a müvészetfilozófiájában (Philosophie der Kunst). A tragikus történést szabadság és szükségszerüség ellentmondásával értelmezi, mely ellentmondás akkor keletkezik, ha a szükségszerüség a rosszat rendeli el, hiszen csak akkor kerülhet szembe a szabadsággal. Mi ez a rossz? Nézete szerint külső baj nem lehet, hiszen ez nem lenne szükségszerü. Tehát "belső" rossz, vagyis az, amit Aristotelés "tragikus hibának", hamartiának nevezett, s a tragikus bukás szükségszerü előfeltételének tekintett. Aristotelésnek tehát igaza volt, folytatja Schelling, azzal a megszoritással, hogy eszerint a tragikus hősnek szükségszerüen bünösnek kell lennie, bünössége elengedhetetlen, és nem valami hiba, az "istenek", vagy a "sors" rendeli el. A hőst tehát valami magasabb hatalom teszi bünössé, s ő küzd ez ellen, mégsem változtathat rajta: vállalnia kell a bünösséget. Szabadsága, tragikus nagysága, ebben áll, a bünhődés szabad vállalásában. Ebben a szabad vállalásban rejlik a tragédia fensége, katartikus hatása,[39a] A bevezetés egyedisége ellenére is hasonló Schelling végkövetkeztetése

a Hegelihez: a tragikus szenvedés végső soron büntetés,(az istenek ránk mérte) bün következménye.

Hölderlin egyik korai, töredékes, végül is elgondolatlanul maradt fejtegetése a büntetésről /Über den Begriff der Strafe/ bizonyitja, hogy őt is foglalkoztatta a szenvedés és büntetés viszonya. Vázlatos gondolatmenetéből úgy tünik, talán éppen Hegelt idézi: "Alles Leiden ist Strafe" - mégpedig polémikus éllel.[40] A fejtegetés ugyanis a principiumok ellenségeiről szól, akik mindig csak körben forognak bün és büntetés dolgában: mindig az egyikkel határozzák meg a másikat: a szenvedés állapotából következtetnek a bünre és forditva. ~~Meg kell jegyeznünk, hogy egy ilyen következtetnek a bünre és forditva.~~ Meg kell jegyeznünk, hogy egy ilyen következtetést Hegel éppen Antigoné szájába ad a Phänomenologie des Geistes-ben, az eredeti szövegtől eltérő, átértelmezett forditással: "Weil wir leiden, erkennen wir, daß wir gefehlt."[41] Hölderlin ellenérveit, illetve ellengondolatát azonban ez az irás még nem tárja föl. Feltehetőleg azért, mert ekkor még nem tudott megbizkózni ezzel a feladattal. Megoldást majd csak a görög tragédia világában való elmélyülés idején fog találni, az Empedoklés-dráma és a Sophoklés-forditások elméleti megalapozásában.

A Megjegyzésekben Hölderlin ujabb kisérletet tesz bün és

szenvedés viszonyának elgondolására, mégpedig a hybris antik, aristotelési tana alapján. Nézete szerint is kapcsolódik a tragikus bün az emberi nagysághoz: Oidipus vétke például abban állt, hogy túlzottan, végtelenül értelmezte a jóslatot, Empedoklésé pedig egyetlen szóban, amellyel túl közel került az istenekhez. Az istenközelség hybrise maga a bün, belőle fakad minden emberi szenvedés. E "közelségnek" ugyanis azonnyomban a kitaszitottságban, a teljes kifosztottságban kell vezekelnie. A tragikus szenvedés ez a teljes ki-, illetve megfosztottság, jellemzői a feledés és a hütlenség. "In solchem Moment vergi3t der Mensch sich, und den Gott, und kehret, freilich heiligerweise, wie ein Verräter sich um. - In der äu3ersten Grenze des Leidens bestehet nämlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit ~~und~~ oder des Raums".[42] A fordulathoz kapcsolódó szenvedés mintha valamiféle zuhanás lenne, le egészen az animalitásig: a puszta tér és idő sivatagáig, és még alább, a holtak vadonjáig.

Hölderlin tehát egyfelől egy tisztán theológiai dimenzióba, isten és ember közé helyezi a bünt és a szenvedést, másfelől pedig, kora egész szellemi törekvésével ellenkezően, az egész tragikus folyamatot igyekszik természetiesiteni, visszavezetni physikális-természeti fundamentumához. Mint már többször idéztem: Oidipus vétke a nap túlerős sugárzásától megjelenő szeplőkhöz hasonlatos, Nióbé pedig buja vegetációként szárad sivataggá ugyane sugárzástól. A Sors: "a Nap korbácsa és zablája".[43] A természeti és az isteni szféra e közössége révén válnak a bün és a szenvedés emberi stációi egzisztenciálissá, kötődnek az idő hütlenségéhez, a világ szakadozottságához, diszkontinuumához. "In dieser vergi3t sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er

nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann."[44]

A világ szakadozottságának, az idő hütlenségének e felismerése készteti Hölderlint arra, hogy elvesse kora jel-, illetve szimbólumszerü nyelvfelfogását, mely az idő folytonosságának képzetéhez kötődik. Ha azonban az istenihez való viszony - az idő - nem folyamatos, hanem szakadásokkal teli, akkor a nyelv maga sem lehet folytonosan jelenlévő, kéznél lévő, valami adottság. Az időben létező emberi nyelv, illetve az emberi megszólalások, a szavak is e szakadozott, mindig ismétlődő történést járják végig, ugyancsak a kezdethez és a véghez, illetve a kategórikus fordulathoz /a dolgok szineváltozásához/ vannak láncolva.

2. A kezdet és a vég

A nyelv genezisét a tragikus világtörténésben helyezi el a Das Werden im Vergehen cimü irás, amelyet Hölderlin feltehetőleg 1800 után, az Empedoklés-tragédia harmadik változata idején jegyezhetett le. "...Die Welt aller Welten /.../ stellt sich nur in aller Zeit (oder -oder im Moment, oder genetischer im Werden des Moments und Anfang ~~oder nur~~ im Untergange ~~einer~~ von Zeit und Welt dar, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck, Zeichen, Darstellung..."[45] A világ tehát Hölderlin szavai szerint csak a kezdetben, vagy a végben mutatkozik meg, fejeződik ki "jel-

ként", nyelvként, megjelenésként. A kezdet és a vég, illetve a születés és a pusztulás kategóriapárosa - mint az irás egészéből kitetszik - empedoklési eredetü. Az empedoklési ciklus periódusainak, az úgynevezett philia-nak és neikos-nak /vagyis a Szeretetnek és a Viszálynak/ örök egymást követését értelmezi itt Hölderlin felbomlás /Auflösung/ és egyesülés /Vereinigung/, illetve pusztulás és születés kapcsolataként.

Ez a filológiai felfedezés azonban még semmit sem magyaráz, mivel az empedoklési ciklus értelme homályos. Vannak, akik szerint az akragasi filozófus egymást követő világállapotok örök ismétlődéséről beszél, vagyis a kozmosz egyszer Philia, a Szeretet, hatalma alatt áll, s egységesül, rendeződik, majd miután elérte a teljes Rend, a totális egység Sphairos-állapotát, elkezd fölbomlani Neikos, azaz a Viszály uralma alatt, egészen a totális kháos állapotáig.[46] Mások viszont, mint például nálunk Steiger Kornél,[47] úgy érvelnek, hogy philia és neikos a kozmosz két egyidejü, egymást kiegészitő aspektusa. Keletkezés és pusztulás viszonylagos, abszolut értelemben nem létezik, csak egyesülés és szétválás van, mivel az elemek egyesülése egyidejüleg nemzi és elpusztitja a keletkezést, s/a különválásuk is egyidejüleg hozza létre és távoztatja el a pusztulást /17. frgm./.[48] Nem vagyunk hivatottak dönteni e két álláspont között, s erre nincs is szükségünk, mert Hölderlint a saját kérdése vezérli: annak a határnak a megragadhatósága, amikor a születőben megmutatkozik a pusztuló, az elevenben a halott, az eljövendőben az elmult. "Dieser Untergang /.../ fühlt sich in den Gliedern der bestehenden Welt so, daß in eben /dem/ Momente und Grade, worin sich das Bestehende auflöst, auch das Neueintretende, Jugendliche, Mögliche sich fühlt. Denn wie könnte die Auf-

lösung empfunden werden ohne Vereinigung..."[49] Vagyis az Egyesülés, a Szeretet, a Lehetséges, a Keletkező révén válik megragadhatóvá, valóságossá az Elmúló, a Felbomló, a Már-Nem-Lévő, vagyis a Kezdet révén a Vég. Tehát mintha a két empedoklési világformáló erő egyenlőtlenségét hangsúlyozná a költő, mintha azt állitaná, hogy az egyik világformáló erő hatékonyabb: "aber das Mögliche, welches in die Wirklichkeit tritt, indem die Wirklichkeit sich auflöst, dies wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten."[50] Az "emlékezés" és az "érzés" azonban jelzi, hogy ezek nem egy archaikus kozmogónia principiumai, hanem valójában a költészet birodalmához tartoznak: a pusztuló "valóságos" helyét betöltő "lehetséges" a költészet világa, ő a létet adó, az emlékeztető. A Lehetséges, a Kezdet tehát a költői, az alkotói pozicióval harmonizál, benne rejlenek a végtelen teremtő lehetőségek, mig ezzel szemben az, amivel szembesül, az anyaga, vagyis a világ, a valóság a másik póluson helyezkedik el, ő a felbomló, a nem-létbe hajló, az elmúló. Kezdet és Vég e találkozásából /az egyesülés által megértett fölbomlásból/ születik a nyelv, a költészet, kiváltképp a tragédia, mint paradigmatikus költői alkotás: "Deswegen das durchaus originelle jeder echt tragischen Sprache, das immerwährend Schöpferische, das Entstehen des Individuellen aus Unendlichem, und das Entstehen des Endlichunendlichen oder Individuellewigen aus beeden, das Begreifen, Beleben, nicht des unbegreifbar, unselig gewordenen, sondern des Unbegreifbaren, des Unseligen der Auflösung, und des Streites, des Todes selbst, durch das Harmonische, Begreifliche, Lebendige."[51] A pusztulással, meghasonlással, halállal, illetve a "fölfoghatatlannal" szembesülő költőnek szükségképpen az

ellentétes póluson kell állnia, a harmónia, az élet, a megértés oldalán. E két világ találkozása, az Énben, az Én felől végbemenő teremtő egyesülése: az emlékezet. A nyelvteremtés: emlékezés.

E gondolat erejét és ujdonságát kiválóan szemléltetheti azzal a korábbi nyelvelméleti töredékkel való összevetése, amelyben Höldelin még a külső és a belső harmóniájából, megfeleléséből eredeztette a nyelvet, vagyis a romantikus névteremtéshez, megnevezéshez hasonlóan gondolta el a költői nyelv születését: "Es ist vorzüglich wichtig, da3 er /ti. der Dichter, a költő/ in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme /.../ nicht eher spreche, eher für ihn eine Sprache da ist, d.h. das jetzt Unbekannte und Ungenannte in seiner Welt eben dadurch für ihn bekannt, und namhaft wird, da3 es mit seiner Stimmung verglichen und als übereinstimmend erfunden worden ist."[52] E megnevezés-centrikus nyelvfelfogástól föltehetőleg a tragédia világába történő egyre mélyebb előrehatolása távolitotta el. Egyre inkább eltávolodik a schellingi identitás-eszmétől, szubjektum és objektum esztétikai azonosságától, s egyúttal attól a szimbólum-, illetve névszerü nyelvfelfogástól is, amelyik dolog és név, külső és belső mágikus egységét vallja. Ebben a vonatkozásban elegendő arra a többször is hivatkozott jelenségre utalni, hogy a költő 1800 körültől mindinkább óvakodik a megnevezésektől, kerüli az istennevek használatát.[53] És miközben a nyelvteremtés elvesziti az azonosságot, mint alapját, s fokozatosan a szakadáson, az ellentéten kezd megalapozódni, ezzel egyúttal kilép ideális időtlenségéből is, belehelyezkedik a "szakitó időbe", kezdet és vég találkozási pontjára. Igy egyszersmind megnyilik az a történetbölcseleti horizont, amely nem sokkal később a görög és a hesperikus alkotószellem eltérő útjait ta-

lálkoztatja. Ezt előlegezi itt az emlékezet szerepe.

Hölderlin szerint a világ megmutatkozásában, kifejezésében /Ausdruck/ lévő diszkontinuitás biztositja ugyanakkor a kontinuitást is. Hangsúlyozza, hogy az alkotónak azért kell a pusztulás megjelenitésében szükségképpen az élet oldalán állnia, mert csak igy győzheti le a pusztulás, a halál természeti nyerseségét, értelmetlenségét, csak igy teheti ideálissá, közvetetté: "Die Auflösung also als /das/ Notwendige, auf dem Gesichtspunkte der idealischen Erinnerung, wird als solche ideliches Objekt des neu-entwickelten Lebens, ein Rückblick auf den Weg, der zurückgelegt werden mu3te, vom Anfang der Auflösung bis dahin, wo aus dem neuen Leben eine Erinnerung des Aufgelösten, und daraus, als Erklärung und Vereinigung der Liebe und des Kontrasts, der zwischen dem Neuen und dem Vergangenen stattfindet, die Erinnerung der Auflösung erfolgen kann."[54] Ez a látásmód és alkotói eljárás képes egyedül legitimálni a szenvedést és a halált, azáltal, hogy a saját előtörténetének fogja föl, a maga megtette útnak, s igy a szükségszerüségében ragadja meg. Az önmagában nyers és értelmetlen pusztulás ebben a visszatekintésben válik sorsszerüvé, a költő rettenetes, ámde isteni álomképévé: dies ist in der freien Kunstnachahmung ein furchtbarer aber göttlicher Traum.

Az emlékezet tehát a világ szüntelenül ismétlődő pusztulás-, és születés-történetében a szükségszerüség mozzanatával teremt folytonosságot. Az emlékezet maga viszont a költői megszólalás újraalapozó, szakitó erejéből születik meg. Ezt az erőt a költő egyik ódájában Zeus gyilkos villámához hasonlitja, mely Semelére lesújtván Bakkhost, az éneket, hozza világra. A költői szó e teremtő, szakitó ereje biztositja számunkra a nyelv egyszerü haszná-

lóinak a beszéd folyamatosságát, a nyelvet, mint "kész" adományt. A Das Werden im Vergehen empedoklési fogantatású gondolatmenete tehát egyszersmind a Mnemosyne II. kezdősoraira és a Sophoklés--kommentárok irányába is mutat. A Mnemosyne hires kezdősoraiban:

> Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
> Schmerzlos sind wir, und haben fast
> Die Sprache in der Fremde verloren

összekapcsolódik a jelentésnélküliség, illetve a nyelvvesztés a fájdalomnélküliséggel. A fájdalomból, a sors tragikus megtapasztalásából születik ugyanis minden Ausdruck, minden nyelv. A Megjegyzések ezt a nyelvfelfogást mélyitik tovább a görög és a hesperi(kus) szó megkülönböztetésévé. Ugy vélem, hogy ezt a már általam is sokat magyarázott két fogalmat most végre, e kontextusban alakilag is sikerül megfejteni:[55] tötendfaktisch - igy nevezi Hölderlin a nyugati tragédia szavát. Folyamatos participiumot /tötend/ használ tehát, szemben a görög szóra alkalmazott kifejezés időbelileg semleges, adverbiális előtagjával: tödlichfaktisch. Ez a folyamatos alak feltehetőleg a felbomlás, a pusztulás, a halál és a kezdet, a születés, az élet örök ismétlődő folytonosságára, örök--folytonos érintkezésére utal. A megsemmisülésnek, a halálnak azt az ideális, közvetett kimondását jelöli tehát, amit a Das Werden im Vergehen a születésben, a lehetségesben lakozó emlékezetnek nevez, s amelyet a Megjegyzések úgy fogalmaznak meg, hogy ez a szó nem közvetlenül öl, mivel a modern tragédia azt követeli, hogy a pusztulás ne a maga közvetlenségében, hanem szellemileg történjék. Ez a szó az emlékezet szava, mely a maga történeteként tekint vissza a gyilkolás, a szenvedés és a halál világára. A hesperi(kus) szó tehát a maga közvetettségével, idealitásával egyúttal a) tartikusabb

is, mint a "tödlichfaktisch" görög szó, mert legyőzi azt, amire emlékszik, amiből született. Benne egyesül a múlt és a jövő. Vele szemben a görög szó tényszerüen, közvetlenül jelenvalón - időperspektivák nélkül - halálos. Kimondásában a szenvedés a maga feloldatlanságában jelenik meg. Ezért kell Hölderlinnek "kijavitania" Sophoklést, görög szavát "leforditania" hesperi(kus) szóra.

3. A szó primátusa

A hölderlini nyelvfelfogás centruma a szó, és nem a mondat, amely a kor tudományos nyelvteóriáiban ekkor kezd fő kategóriává előlépni, például Wilhelm Humboldtnál. Szócentrikus azonban a romantikusok nyelvfelfogása is.[56] Szerintük a szó a hordozója a tulajdonképpeni értelemnek, a kijelentésnek. "Ein jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung, welches Geist ruft"[57] - mondja Novalis. Másutt pedig úgy véli, hogy a mondat csak kibővitett szó: "Einem Worte entspricht ein Satz. Ein Satz ist die Potenz des Wortes."[58] Ez a szócentrikusság a novalisi, schlegeli mágikus megnevezésből, illetve tágabban a romantikus szimbólumelméletből következik. A szó számukra mágikus név, szimbólum, enigma, titkos hieroglifa, illetve vallásos értelemben a logos, az Ige. Hölderlin számára is az istenihez, a szentséghez kötődik a szó: a Ganymedben az isteni követség, az isteni parancs szava /St A 2, 68,7/, a Brot und Weinban a szentséges éj adománya /St A 2, 91, 34/, másutt a folyamok arany szavairól beszél: "doch Fülle der goldenen Worte sandtest du auch, Glückselige, mit den Strömen..." /Germanien, St A 2, 151, 73/. A szó szentségként a költő szava - "was ich sah, das Heilige sei mein Wort" -, illetve másutt maga az istenség, az Ige a szó

/Am Quell der Donau, Der Einzige/. A szó tehát Hölderlin költeményeiben is Ige, a szentség megnevezése, logos. Auditiv természete ez utóbbiból, a logosból, származik, mely egyszerre utal a kifejezett értelemre és a beszédre, a kimondás aktusára is. Azonban minden romantikus párhuzam ellenére is máshogyan kell értelmeznünk a hölderlini szó szerepét és helyét a költő nyelvfelfogásában, és fordításkoncepciójában. Érdemes ismét ez utóbbiból, vagyis a fordításból kiindulni, mivel a fordítás gyakorlatilag is megvalósitott programja új perspektivákat nyújthat a genuin költői nyelv szavának megértéséhez is.

A müfordítás számos huszadik századi teoretikusa vallja, hogy a szó a fordítás igazi alapegysége és nem a mondat. "A fordítás területén is érvényes: en arkhé én ho logos, kezdetben volt a Szó" - irja Walter Benjamin.[59] Ugyanezt Franz Rosenzweig igy indokolja: a nyelvek eredeti egysége a szóban inkább megnyilatkozik, mint a mondatban, mert a mondat, mint szerkezet, képezhető, átalakitható. A különféle nyelvek szavai azonban látszatra egyáltalán, vagy alig feleltethetók meg egymásnak. E felületi eltérést és kapcsolat nélküliséget kell a fordítónak áttörnie, s leereszkednie a nyelv ama mélyrétegébe, ahol a gyökök és ősjelentések rokonságában föllelhető minden emberi beszéd közössége.[60] Végül harmadikként Ernst Fuchsra hivatkozhatunk, aki a müfordítások három tipusát különiti el aszerint, hogy hol teremt helyet az eredetit egykor éltető szellemnek. Az első tipusba sorolja azokat, akik szerint ez a hely a világban van. Közéjük tartozik például Wilhelm Humboldt, aki a "Sprachidee" realitását a paideia, a Bildung végtelen történeti progresszusába helyezte. /Ld. első fejezetünket/. A második választipust Fuchs szerint Rudolf Bultmann rep-

rezentálja; ő ezt a helyet az egzisztenciában jelöli ki. S itt ugyancsak visszautalhatok saját tipológiámra, ezen belül a romantikusokra, akik szintén egzisztenciális alapon azonositották a "romantikus" fogalmát a "forditáséval". Végül a harmadik válasz igy hangzik: ez a hely a szóban, a nyelvben magában van. "Als Sprachgebilde wird der Text also dem Worte Raum schaffen wollen. Aber wo? Gerade in der Sprache, wenn anders übersetzt werden soll..."[61] Fuchs tehát ugyszintén a szó primátusát hangsúlyozza az általa előnyben részesitett harmadik tipuson belül: "wir haben also zwischen dem Text und dem Wort wenigstens prinzipiell zu unterscheiden, und das so, da3 dem Wort der Primat zukommt."[62]

A szó igy értett primátusából következik a müforditás első és legfontosabbnak tekintett szabálya: a szószerintiség. Walter Benjamin a szószerintiségben látja megvalósulni azt a hierosgamost, közös nyelvet, ami felé minden igazi forditói cselekedet törekszik. "A szószerintiség által szavatolt hüség jelentése /.../ az, - irja -, hogy a müből a nyelvkiegészités nagy vágya szól. Az igazi forditás áttetsző, nem födi el az eredetit, nem állja el tőle a fényt, hanem biztositja, hogy a tiszta nyelv mintegy saját médiumán keresztül még teljesebben hulljon az eredeti müre. Ezt elsősorban a szintaxist áttevő szószerintiség biztositja, s épp e szószerintiség mutat rá, hogy a fordító őseleme nem a mondat, hanem a szó. Mert a mondat: fal az eredeti mü nyelve előtt, a szószerintiség: árkád."[63] Franz Rosenzweig pedig Ernst Fuchs-szal egyetértésben a szószerintiség abszolut szükségét azokra a locusokra koncentrálja, ahol valamit másként kell érteni, ahol a forditónak meg kell hallania a szövegből valami mást, újat, valami sajátosan neki és korának szólót. Luthert kommentál-

va mondja: "Wo aber beginnt denn nach Luthers Ansicht die Notwendigkeit, im Deutschen "der hebräischen Sprache Raum zu lassen"? Wo das gesagte ganz wichtig, ganz zu uns, zu "unserm Gewissen" gesprochen ist, wo also die Schrift für ihn, den lebendigen Christen von heute, heute lebendig ausgesprochenes Gotteswort, lebendige Lehre, lebendiger Trost ist."[64] Az Irás forditója tehát ott törekszik a legnagyobb pontosságra, az idegen, az eredeti szellemének teret engedő szószerintiségre, ahol a legelevenebben szól hozzá a szöveg, vagyis éppen ott, ahol aktualizál! Következésképp: minél szószerintibb egy forditás, annál inkább aktualizál. E paradox jelenségre egyébként már Wilhelm Humboldt is felfigyelt, amikor megjegyezte: "eine Übersetzung um so abweichender wird, je mühsamer sie nach Treue strebt".[65]

Ezeket a gondolatokat jórészt Hölderlin is megfogalmazhatta volna, hiszen azok egy része, akik mindezt ténylegesen megfogalmazták, mint például Walter Benjamin, az ő forditását használták iránytüként. Csakhogy ő költő maradt az elméleti irásaiban is: sohasem törekszik rendszeres kifejtésre, inkább csak jelez, utal. A tragikus nyelv genezise például ugyancsak a szóban gondolandó el: a szóban, mint emlékjelben, ~~számában~~ egyesül a kezdet és a vég. A szó e tragikus genezisét szimbolizálja a forditáson belül a Névteremtő Dionysos alakja - Hölderlin átértelmező zsenialitásának szülötte -, ő, aki a himnusz tanúsága szerint, nemcsak teremtője, hanem őrizője is e szavaknak: "titkos beszédek őrizője". A mü költőjének, illetve forditójának, őrá kell figyelmeznie, az ő titkos szavaira kell fülelnie, hogy annak minél hivebb közvetitőjévé válhasson. S Hölderlin valóban igy is járt el: az ő Antigonéjánál aligha akad szószerintibb, és ugyanakkor merészebben értel-

mező forditás. Különösen azokra a helyekre összpontosul ez a szószerintiségben megnyilvánuló nyelvteremtő erő, ahol valamit valóban nagyon másként kell értenie, ahol Hölderlin saját valásos-mitikus fantáziájának szembesülnie kell a sophoklésivel. Emlékezzünk például a szószerintiségben átköltött IV. stasimon második mitikus alakjának, Lykurgosnak példájára:

> Und gehascht ward zornig behend Dryas Sohn,
> Der Edonen König in begeistertem Schimpf
> Von Dionysos, von den strüzenden
> Steinhaufen gedecket.
> Den Wahnsinn weint' er so fast aus,
> Und den Blühenden Zorn. Und kennen lernt'er,
> Im Wahnsinn tastend, den Gott mit schimpfender Zunge.

Az eredetire emlékeztetőül hadd idézzük most Solger[66] korabeli forditását, aki a mondatcentrikus, az interlineáris verziókat megtartó filológus forditás hive:

> Auch band strafend den Obherrn der Edonen,
> Den scharfgalligen Sohn Dryas, zum Dank
> Der Hohnlust Dionysos,
> In felsstarrende Fessel einpanzernd.
> So triefet von unsinniger Wuth kräftger
> Und frisch blühender Zorn. Jener
> Ersah, wie in der Wuth,
> Ihm antastend die Hohnzunge, den Gott anfiel.[67]

A szószerintiség számos más idézhető példája mellett Hölderlin közismert etimologizáló hajlama is a nyelvek hierosgamosát szolgálja, úgy, hogy egyúttal tovább izolálja az egyedi szót közvetlen és tágabb kontextusától. Egy Beißner révén[68] közismert

példát idézve:

Antigoné: Da werd ich reisen
Den meinen zu, von denen zu den Toten
Die meiste Zahl, nachdem (sic) weiter gangen,
Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat.

A "tovább menők", mint Beißner megállapitja, a holtak, a "Fény" pedig Persephóné nevének Phersephassa alakból alkotott etimológiája révén került a szövegbe. Itt emlitendő továbbá a Voß által kiszemelt sor is: "Was ists, du scheinst ein rotes Wort zu färben", mely a καλχαίνω eredeti, konkrét jelentésére vezethető vissza: "vörösit", noha itt Sophoklés a szót elvont jelentésében /"zaklatott, zavarban van"/ használja. Mindezek a jelenségek - mégha néha nem is érezzük őket sikeres költői megoldásoknak - azt a hölderlini szándékot szolgálják, hogy áttörje az eredeti kontextust, az eredeti képet, mitoszt, és egy közöset alkosson meg helyette. Elegendő itt visszautalnunk a Dionysos-mitosz fentebb elemzett átalakitásaira, melyek egy ugyancsak "hiteles", közös verziót teremtenek meg: a hölderlini költészet Dionysosa belép a sophoklési tragédiába, alakjuk egyesül. Ez az új mitosz pedig úgy épül ki, hogy egyenként félreért a költő minden attributumot, illetve visszaetimologizálja azokat: a "soknevü"-ből "névteremtő" lesz, Démétérből "Undurchdringliches" stb. Minden alapszó kontextustörővé válik tehát, s egyúttal új mitoszt is konstituál.

Ez a forditói eljárás egy régóta vitás kérdés ujabb megoldásához is hozzájárulhat. Többek közt Beda Allemann vetette föl azt a kérdést, hogy vajon jogos-e Hölderlin költeményeit egy-egy centrális jelentőségü szóra koncentrálva interpretálni, például a kulcsszavak heideggeri módszerével?[69] Vajon nem töri-e szét ez

az eljárás a mü esztétikai egységét? A jogos kételyek mellett azonban mégis ezt az eljárást támogatja az a megfigyelés, hogy Hölderlin kései stilusát is ugyanaz a töredezettség jellemzi, mint a forditását: súlyos, ritmikailag izolált szavakat illeszt össze.[70] A szó primátusának implicit nyelvelméleti tétele tehát a saját költészetében is kimutatható.

Mindössze egyetlen olyan lényegi vonást emlithetünk, amelyben Hölderlin forditása eltér a szó primátusát hangsúlyozó forditáselméletek mércéjétől. Közülük különösen a teológus Fuchs hajlik arra, hogy túlbecsülje az "eltalált szót", illetve annak revelativ erejét. Hölderlin forditását azonban mindennek inkább nevezhetnénk, mintsem éppen "találó"-nak. Mintha szándékosan is tartózkodna az ilyesmitől, mint szándékosan is kerülne minden olyan pregnáns megoldást, amely egy avatott, görögül tudó olvasóban "AHA"-effektust válthatna ki. Erre a jelenségre - az egyetlen igazi megfelelő szó szándékos el nem találására - kell az alábbiakban magyarázatot keresnünk.

4. Tréfa és komolyság - avagy a csend "nyelve"

"A nyelv manapság tiszta tréfa. Nyilvánvaló azonban, hogy létezett egy olyan időszak, amikor az indoeurópai ember hitte, hogy a Nap egy himnemü lény, s hogy a természeti jelenségek akarattal biró lények spontán cselekvései, s hogy a jótevő csillag minden reggel megszületik, illetve újjászületik a tér egy bizonyos részében." - Ortega y Gasset e gondolatai a forditás során /!/ elveszitették pontosságukat, igy kommentálnunk kell őket: a Nap latin és görög megfelelői /szemben pl. a német Sonne-val/ himne-

mü szavak - sol, hélios -, s egyben illető égitest megszemélyesitői is, vagyis mitikus nevei. A magyar Nap szó tehát elfedi azt, amiről Ortega beszélni kivánt. Az ő értelmében vett komolytalan kifejezésmódra kitünő példa viszont ez a kifejezésünk: "a Nap Keleten felkelt". Igy értve tehát az előbbi sorokat, nézzük a következtetést: "A beszéd tehát akkoriban nagymértékben eltért attól, amilyen a mai: a komolyság jegyében szólt. ["Es war ein Sprechen im Ernst"]. A szavak, a szerkezet, a szintaxis még teljes jelentőséggel birt. A szavak még pontosan azt mondták ki a világ jelenségeiről, a mi igaznak tünt, tudást és ismereteket fejeztek ki. Éppen az ellentétei voltak a mai tréfás beszédnek."[71]

Hölderlin is érinti az Anmerkungen-ben ezt a jelenséget, annál a példánál, ahol a Zeus névr"Vater der Zeit"-ra alakitását javasolja. "Im Bestimmteren oder Unbestimmteren mu3 wohl Zeus gesagt werden. Im Ernste lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde..."[72] Az ezután következő indoklást - a mitosz bizonyitottabbá tételéről - már ismerjük az előző fejezeteinkből. Számunkra azonban most lényegesebb, hogy Hölderlin is komolytalannak véli Zeus görög nevén nevezését, hiszen ez a név egyszerre túl meghatározott és túl meghatározatlan. Tykhé például nála "undenklichs", diké "Recht", "Gesetz ", "Wahrheit", a deinos az "ungeheuer"-en és "unheimlich"-en kivül "viel", "gro3" és egyéb.

Valójában ezzel Hölderlin a tulajdonnevek nyelvi problémáját érzékeli, azt, amit /például Frege nyomán/ úgy szokás kifejezni, hogy a tulajdonnévnek van jelölete, de nincs jelentése. A görög istennevek esetében ezt a problémát súlyosbitja az a történeti körülmény, hogy számos istennév - például éppen a Zeus vagy a Dionysos szónak - még történeti nyelvészeti módszerekkel sem lehet

egyéb. Szinte sohasem törekszik arra, hogy egy már megtalált német nyelvi megfelelőt meg is tartson, sőt, mintha [néhány következetesen végigvitt megoldáson kivül] éppen az ellenkezőjére törekedne. Szinte kifogyhatatlan az eredeti által nem indokolt változatok, variánsok kínálatában: vegyük csak például a "halott" megjelöléseit, amelyre a görög tükörforditásokon kivül /mint pl. a οἱ κάτω megfelelője, a "die da drunten"/ a legváltozatosabb megoldásokat nyujtja: azok "továbbmentek": die weiter gangen", akik "szellem módjára" léteznek: "geisterweise", a "túlvilágiak": "die im Jenseits", stb. Mintha tehát a néven nevezéstől való vallásos visszarettenés a köznevekre, a nyelvi jelekre is kiterjedne, mintha a nevek pregnáns eltalálása visszavenne valamit az előbbi értelemben vett komolyságból. Mintha a komolyan szólás záloga éppen az lenne, hogy a forditás cselekedetét magasabbra tartsa a végeredménynél. Mintha az egyetlen helyes szó megtalálásánál fontosabb volna számára annak a magára a nyelvre irányuló reflexiónak a megtapasztalása, amelyik abban a keresésben, abban az utángondolásban müködik, amikor valamit másként kell érteni ahhoz, hogy komollyá válhassék, amikor valamit másként kell forditani. Ezért érezhetjük gyakran ötletszerünek a mégoly gondosan megválasztott kifejezést is.

Egyszóval mintha Hölderlin szándékosan nem akarna mindent kimondani még a kimondhatóságon belül sem. Mintha az átdolgozások során egyre növekedne azon dolgok birodalma, amelyeket nem szabad megnevezni, amelyekre csak utalni, amelyeket csak körülirni szabad. Martin Heidegger szerint a meg nem talált szó utáni kutatás csendjében, némaságában, ebben a nyelvre irányuló tiszta reflexióban tárulhat föl nekünk valami a nyelv müködéséből, igazi, lényegi erőiből: "Wo aber kommt die Sprache als Sprache zum Wort? Seltsamerwei-

se dort, wo wir für etwas, was uns angeht, uns an sich reizt, bedrängt oder befeuert, das rechte Wort nicht finden. Wir lassen dann, was wir meinen, im Ungesprochenen, und machen dabei, ohne es recht zu bedenken, Augenblicke durch, in denen uns die Sprache selber, mit ihrem Wesen fernher und flüchtig gestreift hat."[74] A költő Hölderlin egyik legelementárisabb, legalapvetőbb tapasztalata lehetett ez. Mint egyik költeményében ki is mondja: "Schicksalgesetz ist dies, daß alle sich erfahren, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei."[75] A fordítás aktusa során azonban mindinkább kiéleződik ez a tapasztalat, mert ez a nyelvre irányuló reflexió két nyelv között mozog, s a két nyelv csendje nem azonos helyen van. "Minden nyelv különböző módon osztja meg azt, amit kimond és amit elhallgat. - Mondja Ortega. - Minden nép elhallgat egyes dolgokat, hogy másokat kimondhasson. Mivel lehetetlenség lenne mindent kimondani. Innen ered a műfordítás rettentő nehézsége; a fordítás során ugyanis éppen azt kell kimondani, amit ez a nyelv el szokott hallgatni."[76] Hölderlin fordítói programja látszólag megkönnyíti ezt a problémát, hiszen - saját szavai szerint - éppen azt akarja kimondani, amit az eredetije elhallgatott, s ez egy másik nyelven minden további nélkül lehetségesnek tünik. A valódi helyzet azonban ennél sokkal bonyolultabb, hiszen a szentség tabuja, a kimondhatatlanság, egyre nagyobb területet von ki a nyelvből. Az a paradox helyzet áll elő, hogy már egyre inkább tilossá válik kimondani azt is, amit a görög költészet szelleme elfedett, arréton-nak minősitett, és azt is, amit az ő nyelve, az ő költészetének szelleme tilt. Mármost mivel ezek a csendek minden valószinüség szerint nem fedik egymást, a csend birodalmának rendkivüli mértékü határkiterjesztésével kellett számot vetnie. Két-

ségesnek látszhatott, hogy vajon fel tudja-e venni a harcot ezzel a birodalommal? Egyetlen megoldásként kínálkozik minden adottság elvetése, s a közös eredethez, a tragikus nyelv geneziséhez való elászállás. A tragikus szenvedés eredeti tapasztalatából kell a nyelvnek ujjászületnie. Csakhogy ami az egyik nyelven Ernst, az a másik nyelven reiner Scherz, a közös nyelv tehát ismét csak a reflexió csendje felé tart. Ugy, ahogy Martin Heidegger javitja ki Stefan George Das Wort cimü versének utolsó sorát: "Kein Ding sei wo das Wort gebricht"-ről: "Ein ist ergibt sich, wo das Wort zerbricht"-re.[77]

Nem tudhatjuk, hogy vajon érzékeltek-e a kortársak valamit ezekből a csendekből is, vagy megelégedtek az őrültség nyilvánvaló jeleinek regisztrálásával, s tovább nem merészkedtek. Bizonyára méginkább megrettentek volna, ha tovább hatolnak. Márcsak azért is, mert elsősorban a görög tragédia volt e kor igazi ambiciója. Készséggel elismerték, hogy eposzt nem tudnak irni, s Platón dialógusaihoz sem érnek föl. A görög tragédia ujraalkotási vágya azonban ott élt Goethében, Schillerben, Kleistben és Hölderlinben egyaránt. S ez a remény, ez az illúzió tette őket képtelenné - és egész nemzedéküket is - a görög tragédia forditására. Hiányzott a defenziv pozició érzékelése és bevallása, hiányzott az alázat. Hölderlin ellenben már a forditások idején fölhagy a saját tragédia tervével: Empedoklését töredékekben hagyja, s helyette fordit. Vagy talán éppen forditva történt: a töredékben maradt forditást kivánta kiegészíteni töredékes saját drámájával. Ez is lehetséges. A saját és az idegen nála elválaszthatatlanul összetartozik. A két különböző státuszú mü e vitájában, párbeszédében mutatkozik meg az, amit külön-külön kimondatlanul kellett hagyniuk:

"Das Wesensverhältnis zu Tod und Sprache blitzt auf, ist aber noch ungedacht."

Jegyzet a IV. fejezethez

IV. A közös nyelv

1 St A 7,4 99.

2 St A 7,2 303 sk.

3 St A 7,2 370-371.

4 Schelling Hegelnek 1803. júl. 11-én, illetve 1804. júl. 14-én. /"Seinen verkommenen geistigen Zustand drückt die Übersetzung des Sophokles ganz aus" - St A 7,2 262/. Sinclair hasonló nézetéről lásd Bettina Brentano alább idézendő feljegyzéseit. in: Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd 12. Kunstanschauung der jüngeren Romantik, bearb. v. Andreas Müller, Leipzig, 1934, 157.

4a A sokat idézett, jól ismert passzus igy hangzik: "Von einem Übersetzer wird erfordert, da3 er eben dieselben Begriffe und Gedanken, die er in einem trefflichen Muster vor sich findet, in eben solcher Ordnung, Verbindung, Zusammenhange, und mit gleich so starkem Nachdrucke, mit anderen gleichgültigen, bei einem Volke angenommenen, gebräuchlichen und bekannten Zeichen ausdrücke, so da3 die Vorstellung der Gedanken unter beiderlei Zeichen einen gleichen Eindruck auf das Gemüte des Lesers mache. Die Übersetzung ist ein Konterfei, das desto mehr Lob verdient, je ähnlicher es ist. Darum mu3 ein Übersetzer sich selber das hatte Gesetz vorschreiben, da3 er niemals die Freiheit nehmen wolle, von der Grundschrift, weder in Ansehung der Gedanken, noch in der Form und Art derselben, abzuweichen. Diese müssen in einem gleichen Grade des Lichtes und der Stärke unverändert bleiben, und nur die Zeichen derselben mit gleich viel geltenden verwechselt werden."

/Breitinger: Kritische Dichtkunst - /Vö. továbbá Winfried Sdun: Probleme und Theorien des Übersetzens, München 1967, 19-24.

4b Az adatokat jelen esetben Sdun említett könyvéből kölcsönöztem /i.m. 24-25./

4c Alapvetően nem értek tehát egyet - az előbb adataival idézett Sdun könyvével. Sdun szerint ugyanis a fordítás elmélete a felvilágosodás korában születik meg, éppen Breitingernél, majd később Klopstocknál és másoknál. Helytelen problémalátása - ha másutt nem, akkor - a példaanyagában világosan kiderül. A felvilágosodás fordítói programjának /a Breitinger, Klopstock, Herder hagyománynak/ szerinte egyaránt eleget tesz Stolberg és Voß Homérosza, valamint Hölderlin Sophoklés-fordítása is!! /28-29. p./

5 Goethe, J. W.: West-Östlicher Divan, hrsg. v. Ernst Grumach, Berlin, 1952, 186-189.

6 Schleiermacher, Friedrich: Methoden des Übersetzens, in: Problem des Übersetzens, hrsg. v. Hans Joachim Störig, Stuttgart, 1963, 30-70.

7 I.m. 47.

8 Novalis: Schriften, hrsg. v. J. Minor, Jena, 1907, Bd.2, 125.

9 Creuzer, Fr.: Symbolik und Mythologie, Bd. 1. Kap. II.

10 Das Problem des Übersetzens, id. kiad. 98.

11 Humboldt, Wilhelm: Ges. Werke, Berlin, 1848, Bd 2. 262 skk.

12 Über den Dualis, G. W. Bd. 6. 562 skk.

13 Einleitung zum Agamemnon, Ges. Werke, id.kiad. Bd. 3. 14.

14 I.m.

15 Benjamin, Walter: A müfordító feladata, in: Angelus novus, Budapest, 1980, 80.

16 Ld. H. Steinthal: Die Sprachwissenschaft Humboldts und die Hegelsche Philosophie, Berlin, 1848, 41 skk.

17 I.m. Bd. 3. 16.

18 Schleiermacher irja: a forditónak jeleznie kell, hogy nyelve nem teljesen szabadon tör elő, hanem hajlik valami felé. Érzékeltetnie kell az eredeti egyediségét /i.m. 55-57./.

19 Schleiermacher szavait idézve: "der Übersetzer mu3 also sich zum Ziel stellen, seinem Leser ein solches Bild und einen solchen Genu3 zu verschaffen, wie das Lesen des Werkes in der Ursprache dem so gebildeten Manne gewährt, den wir im besseren Sinne des Wortes den Liebhaber und Kenner zu nennen pflegen, dem die fremde Sprache geläufig ist, aber immer doch fremde bleibt, ..." i.m. 51. V.ö. még: Humboldt Bd 2. 263 skk., F. K. Solger előszava a saját Sophoklés-forditásához, in: Nachgelassene Schriften und Brifwechsel, Heidelberg 1973, Bd. II, 450-451.

20 "Zu diesen Kopien gehören auch dann auch die Übersetzungen, deren Zweck also sein mu3, ein altes Kunstwerk, so wie es im Altertum selbst in allen seinen Beziehungen zu seiner Zeit da war, uns durch unser eigenthümliches Organ wieder zu lebendige Anschauung bringen zu helfen". Uo.

21 Schopenhauer, A.: Über Sprache und Worte, in: Parerga und Paralipomena, Berlin 1891, Bd 2, 575.

22 I.h.

23 Apel, Friedmar: Literarische Übersetzung, Stuttgart 1983. 60.

24 Moellendorf, Ulrich von Wilamowitz: Was ist Übersetzen? in: Das Problem des Übersetzens, 145.

25 Vö. F. Apel kritikájával, i.m. 61.

26 I.m. 143.

27 Friedrich Schlegels Notizhefte zur "Philosophie der Philologie" /1797/ - publikálva a Logos 1928-as évfolyamában.

28 Nietzsche, Fr.: Ges. Werke, Leipzig, 1908, Bd. 5. 113.

29 I.m. 38.

30 Rosenzweig, Franz: Nachwort zu Jehuda Halevi, in: Kleinere Schriften, Berlin, 1937, 203.

31 Fiesel, Eva: Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik, Tübingen, 1927.

32 Hölderlin Wilmanhoz irt egyik levelére /1803. sept. 28./ utalok, melyről az előző fejezetekben többször beszéltem már.

33 Kritikátlanul járt el e tekintetben például Eva Fiesel, aki Sinclairnek Bettina nyomán ismertté vált gondolataiból rekonstruált egy "romantikus Hölderlint". Eljárását - a saját bevallása szerint is - elsősorban az motiválta, hogy mig Hölderlin saját lejegyzésü gondolatai homályosak, nehezen érthetők, addig Sinclair gondolatai inkább hozzáférhetők az értelmező számára. Ime igy születik a romantikus Hölderlin! /Eva Fiesel, i.m. 15, 18, 19./

34 Bettina Brentano über Hölderlin, in: Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd 12. Kunstanschauung der jüngeren Romantik. Bearb. v. Andreas Müller, Leipzig, 1934. 157.

35 I.m. 159.

36 1452 b 9-14. A szöveget Sarkady János forditásában idéztem, Bp., 1963.

36a Heinse koncepcióját Walter Rehm idézi, in: Griechentum und Goethezeit, Leipzig, 1936, 75-78. p.

36b Meg kell jegyeznünk, hogy Schiller egyébként alapvetően eltér kora aristoteliánus irányától. Bár ő is, mint korában

minden művészetteoretikus, összekapcsolja a szenvedést a morállal, mégsem tekinti a szenvedést büntetésnek. A patetikusról szóló irásában kifejti, hogy a tragédiában mindig először a szenvedésnek kell szóhoz jutnia - ez az emberi természet joga -, hogy azután ezen felülemelkedjék, a természetet legyőzhesse a morál. (Schillers Sämtliche Werke, Leipzig, Max Hesses Verlag, é.n. Bd. 17, 400 skk.) Ezt a morált azonban Schiller már évekkel korábbi irásában (Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen) sem a szenvedő belátásaként értelmezve, hogy bünösnek ismeri el magát. Sőt éppen ellenkezőleg: nézete szerint az erényes és a bünös egyaránt tragikus sorsra juthat, s szenvedésük is egyenlő erejü tragikai hatást kelthet.)(id. kiadás, 17. kötet, 222) - Schiller gondolatait követi és egészíti ki August Wilhelm Schlegel is a drámai művészetről tartott előadásaiban. Ő is a természet és a morál küzdelmét tekinti a tragikus ábrázolás tárgyának. E küzdelemben az erkölcsi szabadságnak kell győzedelmeskednie, mondja. A költői igazságszolgáltatás ("poetische Gerechtigkeit") ideáját azonban ő is tagadja. (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1966, Bd. 1. 63 skk.)

37 Hegel, G. W. F.: Theologische Jugenschriften, hrsg. v. Hermann Nohl, Tübingen, 1907, 284.)

38 Uo.

39 Pöggeler, Otto: Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes, Freiburg/München, 1973, 84.

39a Schelling: Philosophische Jugendschriften, (1207-1211.

Sf A 4,215

40 St A 4,215

41 Eredetileg: /925 sk./ ἀλλ' εἰ μὲν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά, παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηκότες.

tehát a sor egy feltételes mondat második fele, mely nyersforditásban igy hangzana: Ha pedig mindezek /a dolgok/ az istenek között kedvesek /= szépek, dicséretesek/, szenvedve lássuk be, hogy vétkeztünk. Érdemes megjegyeznünk, hogy e sorok értelme körül élénk vita alakult ki éppen Hegel értelmezésével egyidőben. Vajon Antigoné bünösnek ismeri-e el itt magát, vagy éppen ellenkezőleg, ironizál? Istenitéletet kér és átkot mond /a következő két sorban/, vagy pedig valóban bizonytalan az igazában? Az érdekesség kedvéért idézek három értelmező forditást:

Liscovius igy forditja: "Nun denn, wenn dies vor Göttern wohlgefällig ist/, Verzeihn wir, was wir leiden, wie die wir gefehlt".

Boekh: Doch wenn es also gültig bei den Göttern ist,
Werd' ich die Schuld erkennen, wenn ich sie gebüßt.

Hinrichs /Hegel követője/ pedig igy parafrazeálja a sorokat: "Aber wenn das den Göttern recht sein kann, so erkenne ich an, daß weil ich leide, ich gefehlt habe..." /In: Über die Antigone des Sophokles und ihre Darstellung auf dem Königl. Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssousi. Drei Abhandlungen von A. Boekh, E. H. Toelken, Fr. Förster. Berlin 1842, 35-36./ Végül hadd idézzük Hölderlin forditását is: "Doch wenn nur dieses schön ist vor den Göttern, so leiden wir und bitten ab, was wir gesündiget."

42 St A 5, 202.

43 St A, 2,1 338 /76. töredék/.

44 St A 5, 202, az előbbi idézet folytatása.

45 St A 4, 282

46 Vö. Kranz, Walther: Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neu-Schöpfung. Zürich 1949, illetve ujabban: O'Brien, D. : Empedokles Cosmic Cycle, Cambridge Univ. Press 1969.

47 Steiger Kornél: Parmenidés és Empedoklés kozmogóniája. Bp, 1985. (1978. kandidátusi disszertáció)

48 H. Diels: Fragmente der Vorsokratiker, B 17. 229.

49 St A 4, 282.

50 Uo.

51 Uo.

52 St A 4, 263 skk. Ez a lapszámok közelségével is érzékelhetővé vált kronológiai egymásutániság /ami ugyan vitatott/, továbbá az irás nyelvezete is arra figyelmeztethet bennünket, hogy Hölderlin ebben az időben még nem szakadt el teljesen a német idealizmus filozófiai terminológiájától, illetve gondolkodási mechanizmusaitól. Használja például a tragikus folyamat megragadásában az általános és a különös, a véges és a végtelen, az egy és a sok kategóriáját, illetve ezek dialektikáját. Mégis alapvetően egyetértek Cassirer álláspontjával, aki Hölderlin gondolkodói útját kezdettől fogva egyedinek, más irányúnak tartja, mivel őt kezdettől fogva a lirai költészetéből eredő kérdések izgatják. /E. Cassirer: Hölderlin und der deutsche Idealismus, in: Idee und Gestalt, Berlin 1924, 113-156.

53 Vö. W. Binder: Hölderlins Namensymbolik, in: Binder: Hölderlin-Aufsätze Frankfurt/M, 1970, 156 skk.

54 St A 4, 283.

55 A két tragikus szó különbségének más magyarázatait én nem tudom elfogadni, igy például Eva Fieselét, aki keresztény interpretációt nyújtott, vagy Friedrich Beißnerét, aki igy érvel: Das griechische Wort schafft demnach handelnde Gestalten, das hesperische handelt und leidet selbst und wird aus sich selbst das selbst, was es bedeuten will." /Ld. Eva Fiesel, i.m. 19, Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, Stuttgart 1933, 182./

56 Meg kell jegyeznünk, hogy ennek a romantikus szócentrikusságnak nincsenek tudományos, a nyelvtudomány fejlődését befolyásoló konzekvenciái. A romantikusok elgondolása ugyanis alapvetően más vágányon halad, nem érintkezik a kor filológus, tudós nyelvfelfogásával. Éppen ezért nem volna célszerü elgondolásukat elavultnak, vagy tévesnek bélyegezni /Vö. Eva Fiesel, i.m./.

57 Novalis, id. kiadás Bd. 2.

58 Uo.

59 I.m. 82.

60 I.m. 163 sk.

61 Fuchs, Ernst: Zur Frage nach dem historischen Jesus, Ges. Aufsätze, Tübingen 1960, 410.

62 I.m. 411.

63 I.m. 82 sk.

64 I.m. 144.

65 Aeschylos: Agamemnon, Einleitung, Ges. W. Bd 3. 14.

66 Solger, F. K.: Die Tragödien des Sophokles, übers. v. ... 1808.

67 Érdemes megemliteni, hogy az ifjabb Vo3 szerint ezt a fordítás /tulajdonképpen nem az Antigoné, hanem Solger 1804-ben megjelent Oidipusa, mely egyébként az Antigonénál semmivel sem jobb/ viszi el a pálmát Hölderlinnel és Graf von Stolberg--gel szemben. /Ld. fentebb idézett recenzióját a három 1804-ben megjelent forditásról/.

68 I.m. 168 skk.

69 Beda Allemann: Hölderlin und Heidegger, Atlantis Verlag 1954, 108-111.

70 Ezzel rokon jelenséget emlit Binder is, aki a költő kései verseinek névhalmozó tendenciáját emeli ki /i.m. 165./.

71 José Ortega y Gasset: "Miseria y emplendor de la traducción", németül: in: Das Problem des Übersetzens, 322-347. i.h.: 339.

72 St A 5, 268.

73 Binder kifejezése, ld. az előző fejezetet.

74 Heidegger, M.: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1975, 161.

75 St A 3, 535, 84.

76 I.m. 336.

77 I.m. 216.

V. Az Empedoklés mint forditás ξυνόν δέ μοί ἐστιν·
ὁππόθεν ἄρξωμαι τόθι γὰρ
πάλιν ἵξωμαι αὖθις
/"Közös az, ahonnan elindulok:
ugyanoda érkezem."/
Parmenidés*

1. Az idegen és a saját mü

Nehéz pontosan elhatárolni azt az időszakot, amelyben Hölderlin együttesen dolgozhatott saját drámatervén és a Sophoklés-forditások megvalósitásán, s még nehezebb kijelölnünk azt a határt, amelytől fogva e két tevékenység kizárta egymást. Az első fennmaradt forditásrészlet 1796-ra datálható: az Oidipus Kolónosban egyik kardalrészlete ez, melynél az Empedoklés-tragédia első tervezete sem sokkal későbbi: 1797-es.[1] A több szempontból is határt jelentő 1800-as évig minden bizonnyal együtt dolgozott mindkettőn, de lehet, hogy tovább is. Az Empedoklés harmadik tervezetét Bei3ner 1799 legvégére datálja, a megirt töredék tehát ezután készült: nem tudjuk pontosan mikor és meddig, s hogy a költő mikor mondott le véglegesen a folytatásról. Ezzel szemben a forditások javitásával, átdolgozásával még 1803 őszén is foglalatoskodott, mikor már elvethette az Empedoklést.

Az abszolut kronológia bizonytalanságai mellett jól használható az a relativ kronológia, amelyet Friedrich Bei3ner dolgozott ki a stuttgarti kiadás számára. Bei3ner mindkét munkafolyamatban négy egymást követő munkafázist különit el. Az első szabadabb, szuverénebb hangvételü részletek után - amelyeket az előző fejezetem tipológiájában az "allegorikus-parodisztikus" osz-

* Unger Kornél forditása

tályba sorolhatnánk - következnek a metrikai hüségre törekvő, az eredeti formát reprodukálni kivánó forditásrészek. Ezeket a német klasszika forditáseszményével hozhatnánk összefüggésbe. Ezután a harmadik munkafázis adja meg a forditás igazi karakterét, ez az a sajátos eljárásmód, amit Bei3ner "odahallgató" eljárásmódnak nevezett. Negyedikként pedig elkülönithetők a kései átdolgozások, melyek a szószerintiségre, az etimológiai szóközösségre és a mitikus ujraformálásra törekednek.[2] /A szövegnek jórészt ezt a két utóbbi rétegét vizsgáltam értelmezéseim során./ E négy munkafázis megfelelőjeként az Empedoklés-töredékek is négy részletben készültek: a frankfurti tervezettől a három töredék egymásutáni soráig.[3] Ezek a munkafázisok természetesen nem feleltethetők meg egy az egyben a forditói munka megfelelő stádiumainak, igy Bei3ner sem von párhuzamot közöttük. Ám e két tevékenység mégsem látszik függetlennek egymástól.

Természetesen nem az időbeli érintkezésről van szó, hanem arról, hogy Hölderlin mindkét tevékenységével a tragédia müfaját kivánta ujraalapozni. Eközben persze eltérnek egymástól a forditói ujraformálás és a szuverén költői alkotás útjai, mégpedig a görög és a modern tragédia ellentétes erőviszonyai szerint. Mint eddigi elemzésemben igyekeztem kimutatni: ezek az utak találkoznak, s e találkozás szülötte a forditás éppúgy, mint a saját mü: mindegyik "közös"alkotás. Egyszerüsités lenne azonban azt állitani, hogy ugyanaz a forditást és a drámai költeményt megalapozó tragikus világlátás, ugyanaz a tragédiaformáló müvészi szándék - hiszen /mint szüntelenül kiemeljük/ a költő mindkét alkotását háromszor átdolgozta, s ezek az átdolgozások a mü lényegét érintették. Mint Emil Staiger, Wolfgang Schadewaldt, Max

Kommerell[4] és mások is kimutatták: e változatok során Hölderlin egyre mélyebbre hatol a görög tragédia világába, másfelől pedig egyre inkább eltávolodik kora konvencióitól is; tragédiaformálása egyre sajátabb, egyedibb lesz. Az Antigoné hires első stasimonjának korai töredékes forditását például eszmeileg még kiválóan beilleszthetnénk bármelyik igényesebb korabeli forditásba, Astéba, Solgerébe vagy később Donnerébe. Ugyanigy maga a gondolat, hogy Empedoklésről irjon drámát, korántsem idegen a kor drámai igényétől: köztudott, hogy Schiller és Novalis is tervezett tragédiát az akragasi filozófusról. Több mai olvasó szerint pedig a megvalósitás sem idegen a korabeli drámai konvencióktól, legalábbis ami az első változatot illeti. Walter Kranz már könyve cimével is jelzi,[5] hogy az Empedoklést romantikus tragédiának tartja, mások pedig egyenesen misztériumdrámának tekintik, a német romantika egyetlen igazi misztériumdrámájának.[6]

Az ilyenféle értelmezések viszont már nem alkalmazhatók a dráma második és harmadik változatára, miként az ez idő alatt készült elméleti irásokra sem /Das Werden im Vergehen, Grund zum Empedokles/: ezeket a kortársak éppoly idegenkedve fogadták volna, mint a végső alakot öltött forditást, ha ismerték volna őket. Joggal vethető föl tehát a kérdés, hogy vajon befolyásolta-e egymást a két munka, vajon közrejátszott-e az első s később a második Empedoklés-tervezet elvetésében a sophoklési tragédiákkal való foglalatoskodás? Megforditva pedig: vajon befolyásolta-e a forditást a költőnek a modern tragédiáról alkotott elképzelése? Ez utóbbira már egyszer igennel feleltem. Marad tehát a kérdés első fele, melyre ugyancsak igennel lehet válaszolni, éspedig nemcsak logikai következtetés útján, hanem a változatok

egymáshoz való viszonyát figyelve is. Már Wilhelm Dilthey is fölismerte, hogy az Empedoklés egyre görögebb formát ölt; s az alaptörténés is egyre jobban kezd hasonlitani az Oidipus Kolónosban szüzséjéhez.[7]

A sophoklési mintához való viszonyát Hölderlin azonban csak jóval az Empedoklés-tragédia feladása után, a forditásokhoz irt megjegyzéseiben tisztázza. Már magukból a forditásokból, illetve a két forditás koncepcionális különbözőségéből is arra következtethetünk, hogy Hölderlin is - kortársaival egyetemben - az Antigonét tekintette a legigazibb, a mintaszerü tragédiának. Ezért (Sophoklésnek) ezt a számunkra (leggörögebb, következésképp) legidegenebb müvét másként forditotta, mint az Oidipust: merészebben értelmezte, merészebben alakitotta át a szövegét, nagyobb szükségét érezte a mitosza bizonyitásának, mint az Oidipus király esetében, akinek története könnyebben megérthető a modern ember számára.[8] Ezt az előséget érzékelhetjük továbbá abban is, hogy az Antigoné-kommentárból vezethető le inkább az Oidipusé és nem megforditva, vagyis a hölderlini tragikum-elmélet magvát az Antigonéból vonja el a szerző, s nem az Oidipusból, erre inkább csak alkalmazza. Philipp Lacue-Labarthe szerint[9] ez a megfontolás - az Oidipus közérthetősége - játszott szerepet abban is, hogy a költő ezt a későbbi tragédiát helyezte előre a Wilmannál kiadott kis kötetben. Mig tehát az Antigoné - éppen az "idegensége" folytán - csak forditás révén közvetithető, s ennek is nagyon megerősitettnek, felszereltnek kell lennie, hogy a modern olvasó megértse, továbbá mig az Oidipus Tyrannos a hozzánk legközelebb álló igazi antik tragédia, mely viszonylag könnyen értelmezhető, addig a harmadik tematikusan idetartozó müben, a

kolónósi Oidipusban fedezi fel Hölderlin azt a görög drámát, amelyik modernizálható, amelyik ujrairható modern tragédiaként is. A költő idevonatkozó érveit idéztem már az előző fejezetben is: nézete szerint azért ez a legmodernebb, a legkevésbé görög tragédia, mert benne a szó nem közvetlenül öl, hanem csak szellemi értelemben: a halál, illetve általánosabban a pusztulás benne nem véges, nem lezáró és lezárt, hanem nyitott a születés és a kezdet felé - a megmaradás jegyében áll.[10] A Das Werden im Vergehen és a Grund zum Empedokles alapgondolatát fogalmazza itt ujra Hölderlin, ezzel is jelezvén, hogy saját drámakisérlete is egykor ezen a nyomdokon haladt.

E trilógiából eddigi elemzésem legjavát a "leghellénebbre", az Antigonéra forditottam. Egészitsük most ki ezt a képet a legmodernebbel, az Empedoklés-szel, úgy, hogy összetartozásukat mindvégig szem előtt fogjuk tartani: vagyis a sajátot illesztjük most be a más kontextusába, mint ahogy eddig éppen ellenkezőleg az Antigoné-forditást tekintettük a hölderlini életmü szuverén darabjának.

2. A tér és az idő

E két drámaszerkezeti elem vizsgálatával vezettem be Hölderlin Antigoné-forditásának kommentálását, miután éppen az idő tünt az egyik olyan alapvető drámai tényezőnek, amely a görög tragédiát elválasztja modern utódjától. Következésképp: ha Hölderlin saját felfogásához akarja idomitani az eredeti mü mitoszát, meg kell, hogy változtassa az eredeti időviszonyokat, át kell azokat értelmeznie a modern tragédia időkövetelményei szerint. Ezt a változtatást követte végig az első rész, amelyben kifejtettem,

hogy az eredeti dráma egy napjának önmagába visszazáruló idő-
körét Hölderlin poláris ellentétekre bontja, a nappal és az éj
egymást váltó szimbólikus időire. Más ugyanis az a Természet,
amelyik egy /eggyé vált, egyesült!/ a hölderlini tragédia hősé-
vel, más, ahogyan ez a hérósz együtt van, együtt cselekszik az
idővel, ahogyan birtokolja a kairost: a tettel eggyé vált pilla-
natot. Mig a sophoklési idő egy napnyi ciklusával a kozmosz rend-
jét, változatlan-örök törvényét juttatja érvényre, addig a höl-
derlini forditásmüben az idő isten és ember között telik, köze-
ledésükkel és távolodásukkal ők hozzák azt létre.

Az idő e modernizálásának - "hesperizálásának" - polárisan
megfelel az Empedoklés-költemények klasszikus, hellénizáló for-
maelve: cselekménye pontosan egy napra tagolódik, mint az Antigo-
néé vagy az Oidipusé. Ez a tény itt sem külsődleges: megőriz valami
lényegeset az eredeti egy nap szimbólikájából: először is az
ephémeros anthrópos görög életérzését, azt, hogy az ember sorsa
a Napnak alávetett; a Nap egyetlen körbefordulása mindent meg-
fordithat, mindent megérlelhet a pusztulásra, a szineváltozás-
ra.[11] Mint majd kifejtjük: maga a hős is Napszerü, a Nappal e-
gyütt emelkedik és hull le az éjszakába. Az Empedoklés-tervezetek
olyan formai alapelve ez, amelyik túléli az összes metamorfózist:
a harmadik változatra éppúgy igaz, mint az elsőre. Másodszor pe-
dig ugyancsak a görög tragédia sajátos idejéhez kapcsolódhat az
a hölderlini kisérlet is, hogy drámája zárójelenetében - a Sa-
turnus-ünnepben - ujrateremtse a kezdetben megújuló, az örökké-
valóságban ujra megalapozódó idő ünnepi szakralitását, vagyis
az eredeti görög tragédiákat övező ünnepi valóságot, a Dionysos-
kultusz kontextusát.[12] Különös, hogy Hölderlin a forditáshoz irt

megjegyzéseiben erről nem beszél, s expressis verbis csak egy helyen szól az idő - a tragikus idő - szentségéről; a változó, az önmagához hütlen idő /az Istenség, az Idő Ura/ "kehrt freilich heiligerweise um".[13] Az "Umkehr" ünnepisége, „dionysosisága" csak rejtetten olvasható ki a sorokból. Az Empedoklésben éppen ellenkezőleg, az idő felfüggesztődéséhez, múltra, jelenre és jövőre szakadásának megszünéséhez, ünnepi visszavételéhez kötődik az "Umkehr": a Saturnus-ünnepen az élők között ujra megjelennek a holtak, köztük a múlat ismét Akhilleus, Aiás, Héraklés és a hölderlini hérós-mitológia többi örök alakja. Mintha visszatérne az az Aranykor, amikor még istenek és emberek együtt lakomáztak, együtt vigadtak.

Az Empedoklés-töredékek időszerkezetének e két változatlan pillérére - az idő egy napnyi ciklusára és szentségére - fogjuk épiteni alábbi gondolatmenetünket, s vizsgáljuk meg a tér és időszerkezet változásait töredékről töredékre. Ha először is a teret vizsgáljuk, melytől nem független a drámai idő, az első töredék helyszinei igy következnek egymásra: ~~Agrigentum~~ Akragas tere, Empedoklés háza előtt, bent a házban, az Etnán, majd ujra a város határában. A főhős perspektivájából a tér az út alakját ölti: a várostól vezet ki a hegyig, föl az Etna kráteréig. A tervezet kétségkivül nem mutatja még ki ezt a linearitást, még megismételhetőnek tekinti a főhős útját. A megirt csaknem 2000 sor azonban úgy tünik, ellentmond a frankfurti tervezetnek. Vajon visszatérhet-e az életbe, a közösségbe az az Empedoklés, aki ebben az életben már mindent maga mögött hagyott, aki elmondta a testamentumát és megáldotta a közösséget, aki már ittas attól a kehelytől, melynek tüzes itala hamarosan átjárja testét-lel-

két? Aligha képzelhető el egy ilyen folytatás.[14] Csak azok térhetnek vissza ezen az úton, akikhez a végrendelet szól, akiké a siratás és a megujulás kötelessége.

Az útszerü tér lineáris időt igér, s valóban, a megirt részek egy napnyi cselekményét értelmezhetjük vonalszerü eseménysornak is. A drámai történés reggel veszi kezdetét, amikor Empedoklés az uj napot köszönti: "Vernehm ich wohl dein Wiederkehren, schöner Tag".[15] A második felvonás elején már dél van: a filozófus és tanitványa a tüző déli verőfényben lépked föl az Etna oldalán /ld. 1135. sor/. Az akragasiakkal folytatott beszélgetés, a búcsú és a testamentum szavakba foglalása tölti ki a Nap leszálló ivét, mig az 1912. sor már az esti szél fölkeltére figyelmeztet. A közeledő éj pedig az áldozati halál ideje: Empedoklés nem élheti túl a neki kimért időt. A töredék záróbeszélgetésében már kétségkivül este van: a Nap nyilai már kihunytak ("Denn die Pfeile sind vorüber").[16] Nem lehet már sok hátra, de erről a néhány óráról nincs tudomásunk.

A Nap pályájával együtt halad tehát a hős útja, mint Sophoklésnél is,[17] ám mintha ez az út nem körszerü lenne, hiszen, beteljesülése, végpontja van. Mintha Empedoklés maga lenne ez - a történést irányitó - Nap, ahogy Panthea mondja: "Wie eine neue Sonne kam er uns" /999/. A "hagiográfia" egyenes vonalát csak a megiratlan Saturnus-ünnep szakitaná meg, amellyel a nap "24 órája" valóban ciklussá görbülne, világperiódussá növekedne, beteljesitvén a történeti Empedoklés tanát az Aranykor /a Szeretet és Harmónia Sphairos-/=gömb/állapotának/ visszatértéről. Az empedoklési tant azonban Hölderlin a maga módján értelmezi: elsősorban azokat a gondolatokat ragadja ki, amelyek

*metaforikusoknak, szimbólikusoknak tünnek - félretévén a tu*lajdonképpeni világmagyarázatot, "a fizikát". Metaforikusan átértelmezhető például a sphairos hangsúlyozott békéje, harmóniája, Aphrodité uralma, melyet a költő a születő, a termékeny és teremtő szabad Természet idejének képzel el, és Saturnus nyelv nélküli uralmával jellemez:

Da3 unser Tage wieder, wie Blumen, sind,
Wo, ausgeteilt im Wechsel, ihr Ebenbild
Des Himmels stille Sonne sieht und
Froh in den Frohen das Licht sich kennet,

Da3 liebender, im Bunde mit Sterblichen
Das Element dann lebet und dann erst reich,
Bei frommer Kinder, Dank, der Erde
Kraft, die unendliche, sich entfaltet,

Und er, der sprachlos waltet, und unbekannt
Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist
Im Menschenwort, am schönen Tage
Wieder mit Namen, wie einst, sich nennet.[18]

Ezt a Természet-mitoszt, a Természet közvetlen, nyelv nélküli uralmának saturnusi korszakát idézi föl Empedoklés is, a jövőre vonatkozó jóslatában:

Es sprechen, wenn ich ferne bin, statt meiner
Des Himmels Blumen, blühendes Gestirn
Und die der Erde tausendfach entkeimen,
Die göttlichgegenwärtige Natur
Bedarf der Rede nicht; und nimmer lä3t
Sie einsam euch...[19]

A sokat hangoztatott panteizmus azonban nem jellemzi e sorokat kimeritően: a visszatérő Aranykor természet-mitosza sok szállal kötődik Hölderlin egyik legkedvesebb auktorához, Hésiodoshoz. A Munkák és Napok leirása szerint az aranykori nemzedék nem ismerte az élet veritékét, "a föld meghozta magától bő termését", öregség, kórság még nem törte meg az embert, s "mint lágy álom jött a halál rájuk"... /110-120. sorok/.[20] Ezt az aranykori könnyüséget imitálja most Empedoklés a halálával:

...und wenn ihr morgen
Mich nimmer findet, sprecht; veralten sollt'
Er nicht und Tage zählen, dienen nicht
Der Sorg' und Krankheit,
ungesehen gieng
Er weg und keines Menschen Hand begrub ihn,
Und keines Auge wei3 von seiner Asche,
Denn anders ziemt es nicht für ihn ...[21]

Ő az első új-aranykori ember, nemcsak annak prófétája. Az ünnepbe visszatérő Aranykor - a "Saturnunstag"- mintegy az ő halotti tora is. A "Saturnustag" egyébként is a holtaké: a hősöké, az atyáké - kiket a tavaszi fény fölcsalogat az élők közé.[22]

A második és a harmadik töredék időben és térben kevesebbet fog át a tervezett drámából, ezért rögtön a harmadikat kezdem vizsgálni, mert ehhez egy új, az elsőhöz képest radikálisan változtató tervezet is készült, amely kisegithet minket - az óvatosan kezelendő - kiegészitésekben. Először is a cselekménybeli változtatások alapján nehezen gondolhatunk arra, hogy ez az ujabb dráma túllépné az egy nap megvonta időhatárt, még egyszer fölkel-

enne a Nap. Ez ugyanis ellentmondana a költő - mások által is egfigyelt - eljárásának, hogy igyekszik minden külsődlegeset le-osztani a drámai cselekményről, úgy, hogy valóban szinte csak lényegi mag, a tragédia pillanata, maradjon. E sürités és re-ukció következményeként kezdődik a cselekmény rögtön az Etnán s délidőben. Itt és ekkor szinte minden a multé: Akragas, a zámüzetés, s annak előzményei, okai. "Euch ruf ich, ihr hei3en trahlen des Mittags":[23] a délidő szimbólikusan jelzi, hogy ez-tán minden a Nap leszálló ivében történik, a történés maga is efelé ivel, az éj felé, a halál ideje felé. "Denn sterben will ch ja. Mein Recht ist di3."[24] - mondja Empedoklés.

A közvetlen halálközelség egyben megszüntet minden lineari-ist is, hiszen már minden változatlan, mondhatni végleges. Empe-oklésnek tanitványától vett búcsúszavaihoz jegyezte Höldelin a apszélre ezeket a sorokat: "Dort /ti. Egyiptomban/ wird dir eles helle werden, Sohn, /und wundern wirst es nimmer/ und da3 r Sterblichen, so wie wir /nur/ vor Augen stehen, nur Zeichen nd und Bilder..."[25] Az ember csak jel és kép. Ez a sor mintha ndaros skias onar-ját idézné, mely szerint a percnyi létü em-r nem több, mint árnyéknak álomképe. Talán ezért is szólitja nes Empedoklést "Trugbild"-nek. A "Trugbild"-nek nincs életútja, ettörténete: léte fölvillanás, megmutatkozás, a kép, a jel - yiptomi hasonlattal: a hieroglifa - megmutatkozása. Ebben az telemben tagadja Empedoklés a biográfiáját: "und was ich mein', ist von heute nicht, da ich geboren wurde, wars beschlos-n".[26] Nem az elrendelésen, az úgynevezett fátumon van itt a ngsúly, hanem a változatlanságon, az időtlen /ön/azonosságon.

A hős önértelmezéséhez kapcsolódik a helyszin is, az Etna - ő megmutatkozásának helye. A filozófust ezuttal nem látjuk

útközben, a várostól a hegy felé, a közösségtől a természet birodalmához közeledve. Számára egyetlen adekvát hely van már csupán. Számolnunk kell ugyanakkor Friedrich Beißner figyelmeztetésével is: a tervezet szerint a meg nem irt felvonások jeleneteinek nemcsak az Etnán, hanem a városban is kellett volna játszódniuk. Ezt azonban én úgy képzelem el, hogy a drámai cselekmény a hegy és a város erőterében játszódott volna, Empedoklés és Strato ellentétes világát jelképezvén. A cim, Empedokles auf dem Etna ezért talán mégsem hamis vagy nem illő.[27] Semmi sem utal ugyanis arra, hogy a filozófus maga is elhagyná a hegyet, s visszatérne abba a világba, amelytől égi magasságba távolodott. Beißner érvei ebben a vonatkozásban korántsem meggyőzők. Egy ilyen visszatérés éppúgy elképzelhetetlen, mint az első változat még három felvonással. Ebben az utolsó változatban azonban a megirt részek még erősebben ellentmondanak a tervezett bonyodalmaknak. Az abszolut halálközelség - és ebből következően az idő teljes tagadása - alapvetően ellenáll a folytatásnak. A "genii locorum" hasonlatával élve: a töredék bizonyára részben azért sem volt folytatható, mert a "hegy" birodalmával valójában már nem versenyezhetett a "polis ", nem képviselt egyenrangú alternativát. Következésképp a töredéknek éppen itt, az első lefelé vezető lépteknél - illetve közvetlenül ezek előtt - kellett félbemaradnia.

A koncepció módosulásával magyarázhatjuk az időmetaforika átalakulását is. Az első kézirat időszimbólikája egyértelmüen a Naphoz, a fényhez kapcsolódik. Empedoklés "új Napként" érkezett az emberek közé, életpályája is az Éjbe megtérő Napéval azonos: az istenek "le, az érzékek nélküli tompa éjbe taszitot-

ták . A külső és a belső éj ebben a metaforikában azonos:

Ihr Blumen des Himmels!
Schöne Sterne, werdet Ihr
Denn auch verblühn? und
wird es Nacht alsdenn
in deiner Seele werden, Vater
Aether! ...[28]

A Héliossal egylényegü Empedoklés képzetét módositja a második változat: a filozófus itt inkább villám, szava mennydörgés. Lényegesen újit viszont a harmadik kézirat, melyben a vizuális és auditiv metaforaképzés új egyensúlyra jut: a hős most - a dráma előbb kifejtett új időtlenségében - "ein Schimmer", "im Saitenspiel ein Ton". Lénye nem titánian napszerü már, élete sem küzdőtér, pálya, hanem csak a világ melódiájának egyetlen zengzete - Urania lantjátékában /325 skk./ Ez a hasonlat is annak az elszemélytelenedésnek a szolgálatában áll, amelyet sokan e változat alapvető jellegzetességének tartnak. Max Kommerell szerint a hősben ezuttal nem valamilyen sajátos éthos, hanem magasabb erők - a szabadság és a szükségszerüség erői nyilvánulnak meg.[29] A drámairó Hölderlin azonban véleményem szerint ezuttal távolabb áll a német ideálizmus elvont dilemmájától, és sokkal ember- illetve természet-közelibben teszi föl kérdését: vajon ez a "Schimmer", az a fölfénylő árnyalak, aki az ember, hogyan válhat mégis az idő megújitójává, hogyan ölhet és teremthet ez az ephémeros lét, hogyan érhet benne össze kezdet és vég, pusztulás és születés? Megváltódhat-e egy halandóban az idő, történeti létünk alapja? A keresztény szellemiségü kérdésre adott válasz azonban mintha mégsem kereszténvi lenne, hanem sajátosan görög: "Es kehret alles wieder, und was gesche-

hen soll, ist schon vollendet."[30] A harmadik változat Saturnusünnepe is ezt a visszatérést szimbolizálja: "Manes, der Allerfahrne, der Seher erstaunt über den Reden des Empedokles, und seinem Geiste, sagt, er sei der Berufene, der tödte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich zugleich auflöse und erneue. /.../ Des Tags darauf, am Saturnusfeste, will er ihnen verkünden, was der letzte Wille des Empedokles war."[31] - irja Hölderlin a tervezetében. Empedoklés által, Empedoklésben visszatér Saturnus, az Aranykor istene. "Es kehret alles wieder."

Mig tehát az első változat tér és időstrukturája szerint is értékelhető romantikus misztériumdrámának, addig a harmadik változatnak az idő megszüntetésére irányuló sajátos törekvését úgy is magyarázhatjuk, hogy a forma teljes mértékben hasonul az anyaghoz, a tárgyhoz. Imitálja az empedoklési kozmogóniát. Ezt azonban nem úgy kell értenünk, hogy valami elvont, tisztán gondolati elem válna formáló elvvé, vagyis hogy a kritikusok által legtöbbet hangoztatott hegeli-schellingi dialektika helyére akarnánk becsempészni az antik kozmogóniát. Sokkal inkább arra gondolok, hogy Hölderlin olyan drámaformával kisérletezik, amelyik az antik tragédiához hasonlóan homogén, természeti, kozmikus időn alapul.[32] Az előbbi idézetet az előbb kihagyott mondattal ismét idézve: Empedokles "sei der Berufene, der tödte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich zugleich auflöse und erneue. Auch der Mensch, der seines Landes Untergang so tödtlich fühlte, könnte so sein neues Leben ahnen." Empedoklés halála és főnix-szerü megujulása a népé, és az egész világé, a kozmoszé is. Az idő abszolut és végső formanyelvvé válik a költő legutolsó elméleti irásaiban is. A "gesetzlicher Kalkul" még megértésre váró tana ez,

melyből hadd emlitsük most utalásszerüen azt, amit Sinclair, illetve Bettina Brentano gondolt róla: "Einmal sagte Hölderlin, alles sei Rhythmus, das ganze Schicksal des Menschen sei ein himmlischer Rhythmus, wie auch jedes Kunstwerk ein einziger Rhythmus sei..."[33]

3. Bün, szenvedés, sors

"Az Empedoklésnek gyakorlatilag egyetlen témája van: a spekulativ öngyilkosság igazolása." Lacue-Labarthe e sarkos kijelentése[34] végül is csak olyan következtetést von le, amely adódik abból, ha a hölderlini - illetve általában a - tragikum szerkezetét azonositjuk a német idealizmus dialektikus gondolkodásával. A "spekulativ öngyilkosság" ugyanis jelen esetben nem más, mint a hős önértelmezésének totális végigvitele, önreflexió. Eszerint a mü akár egy meta-tragédia töredékeinek is nevezhető, amely a német idealizmus filozófiáját, illetve annak tragikumelméletét alakitja át drámává. Egyesek szerint a töredékessége is ezzel magyarázható: a meta-tragédia elvi lehetetlenségével, illetve anyag és forma összeegyeztethetetlenségével. Emil Steiger szerint ez a spekulativ önreflexió inkább lirai természetü, nem türi a drámai formát, Beda Allemann pedig kivitelezhetetlennek tartja egy végső metafizikai döntés drámai motiválását.[35]

Az akragasi filozófus kétségkivül lirai, illetve sokkal inkább szellemi önarcképe is Hölderlinnek. Ezt a hasonlóságot azonban óvatosan kell kezeljük, mert már a forditásokban is kimutattuk, hogy a forditói pozició lényegében azonos a tragikus hősével, a müvön belül van. S ez korántsem jelentette azt, hogy a költő - mondjuk - Antigonében saját előképét látta volna meg.

További biografikus mozzanatot sejtet azonban például Otto Pöggeler, hangot adván annak a feltevésének, hogy Hermokratés alakjában Hegelre ismerhetünk,[36] aki ezidőtájt már ellenlábasa a költőnek. Ez a hipotézis korántsem kizárt, s csak azt bizonyitja, amit az előbb: ti. hogy Hölderlin ebben a drámájában szembesülni kivánt kora nagy szellemi problémáival mégpedig egy elvontabb, filozófiai szinten is, mint ahogy az antik tragédia is ezt tette a maga korában. Sőt, ha hitelt adunk Pöggelernek, talán még azt is feltételezhetjük, hogy a tárgyválasztásban nemcsak Empedoklés romantikusan kiszinezhető életútja játszhatott közre, hanem a drámában Hermokratés maszkja mögött föllléptetett nagy kortárssal szembeni dac is. Köztudott ugyanis, hogy Hegel nagyon lesujtó véleménnyel volt az akragasi filozófusról, elvitatott tőle minden eredetiséget, minden zsenialitást: igen közepes eklektikus elmének mutatta be - igaz, sokkal később - a filozófiatörténetében.[37]

A még sorolható történeti mozzanatok mégsem indokolják, hogy a tragédiát kizárólag a német idealizmus fogalmi sikján közelitsük meg. Először is kétségesnek tünik, hogy ebben az anynyira tragikum-közeli életmüben ne lenne sokszorosan átgondolt, megalapozott vállalkozás a tragédia-irás. Következésképp nem türhet meg egy olyan alapvető konstrukciós hibát, mint amilyen tartalom és forma inkonzisztenciája. Sőt, éppen ellenkezőleg, úgy vélem, hogy Hölderlin tragédiája az elgondolható legszorosabb egységre törekszik, miután a költő az empedoklési tant müve formájává, formaelvévé is kivánta tenni. A tárgyválasztásban tehát már egyúttal olyan formanyelvet is sejthetünk, amelyik korától alapvetően idegen. Hogyan is ne lenne idegen az emberi

történelem végtelen fejlődésébe vetett hit korában egy olyan mü, amely alakilag is utánozza az antik ciklikus kozmogóniát? Ez az eszmeiség és ez a forma idegen a kortól: innen a hibás terv vádja.

Már az előző fejtegetésben is igyekeztem kimutatni, hogy a változatok egyre inkább távolodnak a korabeli tragédiairodalom konvencióitól és a tragédiáról vallott általános felfogástól. Ezt erősiti meg az az alábbi megfigyelésünk is, hogy az első változattól kezdve egyre kevesebb jelentősége lesz a tragikus bünnek is, szenvedés és bün vélt összetartozása egyre lazul. Ezzel együtt egyre görögösebb lesz maga a forma, a drámai szüzsé is, egészen a kar felvezetéséig. A hős drámai önértelmezésének tehát egyszersmind olyan sajátos iránya van, amelyik nem egyezik semmiféle korabeli gondolatrendszerrel. Feltevésem szerint itt kell keresni az Empedoklés-dráma formai problematikusságát is, töredékességének forrását. Vizsgálódásomban tehát továbbra is a választottam nézőponthoz ragaszkodom: az Empedoklést mint forditást kivánom értelmezni.

I. változat: A kudarctól az áldozatig. /Vom Scheitern zum Tode bis zum Opfer"/

Az első változat drámai alaphelyzete a filozófus életrajzából ismert mozzanatra, Empedoklés hybrisére épül: istennek kiáltja ki magát, s ezért az égiek és az emberek egyaránt eltaszitják maguktól. A bünnek ezzel a klasszikus egyértelmüségével egyedül áll ez a változat: a másodikban már csak a filozófus ellen összeesküvő farizeus és Mekadés szájából halljuk az ellene felhasználható vádat: "kifecsegte" az isteneket, a halan-

dóknak. A harmadik töredékben pedig már a bün eszmeisége is elesik. Önmagában ebből a változtatásból azonban mégsem következtethetünk a költő tragikum-felfogásának olyan mérvü minőségi változására, mint ahogy például Wolfgang Schadewaldt feltételezi.[38] Ha ugyanis alaposabban megfontoljuk, az empedoklési hybrist az oidipusi és antigonéi "nefas" előképének is tekinthetjük, amelyet Hölderlin a jóslat /illetve az istenség "túl végtelen" értelmezésében /"Öidipus den Orakelspruch zu unendlich deutet"/, egyfajta papi tiszt bitorlásában jelöl meg.[39] Az istenközelségnek e hybrise Oidipusnál is, Empedoklésnél is intellektuális természetü. Empedoklés érti a Természet /a "szent" Természet/ nyelvét, ő is Aufseher über die Naturmacht, mint a költő Teiresiásról állitja, sőt ura, mágusa is annak. /Parancsol a szeleknek és a vizeknek, stb./ Empedoklés világnyivá tágult énje mindent befogad, mindenre reflektál. Ebben áll a büne. Oidipus vétkét pedig máshelyütt

igy foglalta össze Hölderlin: "Der König Ödipus hat ein Auge zuviel vielleicht."[40] A látás túlsága, vagy inkább ennek vadul akarása /"das [männisch wilde Nachsuchen] nach einem Bewu3tsein"/[41] éppen az ellenkezőjével jellemzi az antik héroszt, mint egyébként szokásos: mondják, hogy lényük szerint vakok, vakon törnek céljuk, a nekik kijelölt vég felé.[42] /Vagy mint szerényebben Diller állitja:[43] tragikus pusztulásuk az emberi tudás esendőségéből ered./ A ránk maradt tragédiáknak csak egyetlen mindentudó, jós hérósza van: Prométheus, akit azonban mégis rabul ejtett, sziklához láncolt Zeus. A mindentudó Prométheus tehát korántsem szabad, s nemcsak a cselekvésben, hanem egy egy végső értelemben sem: nem tud meghalni. Tudás

/mindentudás/ és halál /meghalni tudás/ kizárja egymást.

A jós és a hérósz antik alakját egyesitő Empedoklés azonban szabad. Paradox módon éppen a büne teszi azzá. A bünhöz ugyanis nem a bünhődés csatlakozik, ok és okozat láncolataként, hanem az áldozat, az önként vállalt - vezeklő és áldást osztó - halál. Vagyis éppen a bün teszi szabaddá Empedoklést, a bün - illetve fogalmazzunk óvatosabban: az istentsértés hybrise - inditja el a neki kijelölt úton.

Hölderlin éppen ezzel, a bün és a megtisztitó szent áldozat drámai teleológiájával teremt olyan egyedülálló tragédiát, amelyik kora összes többi drámai kisérletétől jelentékenyen különbözik. S ezzel egyúttal meghaladja a tervezetben és a kezdő jelenetekben még érzékelhető elégikusságot, a bukásnak, kudarcnak azt a szomorúságát, amely még a Hyperiónra emlékeztetheti az olvasót. A világgal /az istenekével és a földivel egyaránt/ való meghasonlás tragédiája, a világgal szembeni kudarc, szakralizálódik, misztériummá magasztosul. Ezt a "misztériumot" általában panteisztikusnak szokás nevezni. Mégis, lényegében igaznak tünik a Krisztus-misztérium be(l)átása Empedoklés sorsába.[44] A drámai szüzsé, illetve méginkább a szerepek, azok megoszlása ugyanis mintha ténylegesen imitálná az evangéliumi történést. Már a főhős szerepére: halálának áldozati-megváltó, a közösséget felemelő, az istenekhez visszatéritő funkciója is megerősiti ezt a hasonlatot. Méginkább szembetünő azonban a fő- és mellékszereplők viszonya: mester és tanitvány viszony áll fönn a filozófus és Pausanias között, s ez utóbbit ő is élő testamentumként hagyja hátra az (akragasi) közösségnek, mint egykor Jézus az apostolait. Panthea viszont nem tanitvány, inkább az

evangéliumi nőalakokra emlékeztet a Deliával alkotott párosa. /Szinte egy Mária-Márta párost alkotnak./ Az Empedoklést istensértéssel vádoló és elitélő közösség vezérei pedig az a Hermokratés és Kritiás, akikben ugyancsak Kajafás és a kettős lelkületü, habozó Pilátus párosára ismerhetünk. A nép pedig olyan, mint mindig: vezéreit követi. Egyszer gyülölködik, követ ~~ve~~ megváltója után, másszor a lába elé borul.

Fölvetődhet bennünk a kérdés: vajon szerencsés-e ez az imitáció? Vagy netán éppen a gyengéje az első töredéknek, s arra mutat, hogy Hölderlin még nem volt képes a teljesen szuverén cselekményformálásra? Talán még nem volt képes következetesen elgondolni a tragikus áldozat eszmeiségét, kora protestáns-pietista szellemi közegéből kiszakadva? Én magam ez utóbbira gondolok, hiszen a kiszakadás elkerülhetetlenül bekövetkezett. A második és harmadik változat ugyanis már csak a szimbólikájában őriz meg valamit az evangéliumi utalásokból, s ezekkel is nagyon mérsékelten él a szerző. Feladja továbbá Hölderlin a kényes egyensúlyozást is az elvont, intellektuális-szellemi természetü bün és az áldozat között.

II. Változat: szenvedés /"Leiden zum Tode"/

A második változat eltéréseit sokféleképpen lehet hangsúlyozni. Az egyik kétségkivül a bün gondolatának előbb jelzett módosulása. Ezúttal a vád nem a főhős, hanem a farizeus és az arkhón szájából hangzik el: Empedoklés bünös, /1/ mert kifecsegte az isteneket, /2/ mert ellopta az embereknek az élet tüzét /"die Lebensflamme" 135. sor/, végül /3/ mert túlzottan szerette a halandókat: "er wird es büßen, daß er zu sehr geliebt die Sterblichen"

/63 sk./ A stilizáció ezúttal tehát inkább prométheusi: a titán tetteire utal e felsorolás. E titáni lényeggel összhangban ez az Empedoklés már nem az első változat tudósa, mágusa, több ennél: szinte természeti erővé, a kozmosz egyik mozgatóerejévé válik:

> Denn ich
> Geselle das Fremde,
> Das Unbekannte nennet mein Wort,
> Und die Liebe der Lebenden trag'
> Ich auf und nieder ...[45]

- idézi Mekadés az ő szavait. Vagyis ő a Szeretet közvetitője, benne és általa hat a kozmosz pozitiv ereje: a philia, a harmonia, erós . Ő az, aki átlelkesiti, harmónikusan egyesiti, illetve megújitja a világot: "was einem gebricht, ich bring es von andern, und binde beseelend, und wandle verjügend die zögernde Welt..." /149 skk./ A történeti Empedoklés tanaira való utalás egyértelmü - azzal a lényeges hangsúlyeltolódással, hogy itt most a filozófus <u>önmagában</u>, saját magában véli felfedni azt az erőt, amit a történeti Empedoklés Harmóniának, Aphroditének, Philiának nevezett. Mégsem az első változat hybrisével van dolgunk, hiszen ez az erő - mint Panthea mondja - a <u>szenvedésből</u> táplálkozik:

> Nicht in der Blüth' und Purpurtraub'
> Ist heilige Kraft allein, es nährt
> Das Leben vom Laide sich, Schwester." /694 skk./[46]

Az életet nemző és tápláló szenvedésben szimbolizálódik most a hős sorsa, ahogy azt a költő a <u>Das Werden im Vergehen</u> cimü irásában elméletileg is kifejtette. Ő, aki az élet tüzét adta az embereknek, <u>akinek éneke áldozati vér</u> /Opferblut"/ <u>az istenek oltárán</u>, ő árad szét forrásként a szomjuhozókban: "in mir, in

mir ihr Quellen des Lebens, strömtet, Aus Tiefen der Welt ihr einst zusammen, und es kamen die Dürstenden zu mir..."[47] A bibliai alluzió világos, ezek az azonosságok mégis inkább a négy elem szimbólikáját követik rendszeresen. Empedoklés a tüz, a viz, az éter ... Ugyanezek a szimbólumok irják le az áldozati halált is: ő, aki az embereknek a tüzet adta, főnixmadárként fog az Etna tüzében új életre kelni, ő, az éltető forrás, az Etna kelyhétől ittas. Aligha képzelhetjük másként, mint hogy tulajdonképpen ez volt előbb: az áldozati vér és az Etna kelyhe, s csak azután áramolhat ki a megujult tagokból az élet forrása, tüze. A szenvedés van előbb, s nem a bün. Belőle következik minden. Illetve van még előtte valami: a kivetettség, a magány: a pusztaság, a sivatag /"verödet", "verdüstert"/. Valójában ez a nem-lét, a halál igazi birodalma: "Allein zu seyn und ohne Götter, ist der Tod."[48]

III. változat: az uj Oidipus /"Wille zum Tode"/

Az ugyancsak elvetett második változat után Hölderlin - föltehetőleg 1799 végén - nagyszabású átalakitásokat tervez drámája ujrairásához. A tervezet szerint először is "családiasul" az előző töredékekből átvett konfliktus a világ és Empedoklés között. A filozófus most /Hermokratés és Mekadés-Kritias helyett/ a saját bátyjával, az ~~Agrigentumot~~ Akragast uraló Stratóval kerül összeütközésbe, melynek folytán számüzik. Ugyanigy az együttérző Pantheából is Empedoklés nővére lesz. Egyedül csak Pausanias marad meg régi szerepkörébe. Mintha Hölderlin ezúttal Aristotelés tanácsát követné, aki a Poétikában igy ir a legnagyobb tragikus hatást keltő szenvedésről: "Nézzük meg, miféle

esemény tünik félelmetesnek vagy szánalomkeltőnek. Ilyen tettek szükségszerüen vagy barátok, vagy ellenségek, vagy közömbös emberek között történnek meg. Ha ellenség teszi ellenséggel, abban nincs semmi szánalomkeltő, sem ha megteszi, sem ha csak meg akarja tenni, kivéve magát a szenvedést. Hasonló a helyzet, ha egymás iránt közömbös emberek cselekszenek igy. Ha azonban baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés, mint például ha testvér a testvért, fiú az atyát, anya a fiát, vagy fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyesfélét tesz, ez szánalmat kelt; ilyen témákat kell keresni."[49]

Sajnos nem tudhatjuk, vajon milyen természetü lett volna ez a viszály a filozófus és fivére között, mivel ez a változat is abbamarad már az első felvonás második jeleneténél. Sőt az is elképzelhető, hogy mindez már nem is fontos, hiszen talán már a régmúlthoz tartozik, vagy régmúltnak tünik a halál közelségében élő, az Etna magasában vándorló hős szemében. Hasonlónak képzelhetjük ezt a drámai kezdőjelenetet a Kolónósba érkező Oidipuséval, aki már rég maga mögött tudja az egykori bünt és a meghurcoltatást, noha ezek még[49a] nem értek véget, s már csak a közeledő halálával törődik. Empedoklés és az agg Oidipus hasonlatossága valóban szembetünő: az első változat nyugtalan szellemü tudósa itt már teljesen magányos, kivetett, mondhatni öreg ember, aki csak egyvalamire vár, a halálára: "Sterben will ich ja, mein Recht ist dies." A várt és vágyott halál: ünnep, szent áldozat, amelynél Empedoklés maga az áldozó és a fölékesitett, fökoszorúzott áldozati állat is - mint Manes mondja: "O scherze nicht, und ehre doch dein Fest, Umkränze dir dein Haupt, und schmück' es aus, Das Opferthier, das nicht vergebens fällt. Der Tod, der jähe, er ist ja von Anbeginn...". A halálvágyról és az áldozatról ezzel egyszersmind lefoszlik az előző változatok romantizálása, mártirium jellege, s marad, ami kezdettől ("von Anbeginn") volt: a tragédia eredetéül és kultikus forrásául szolgáló szent áldozat (ember-, illetve állat-áldozat) az istenek oltárán.[49b] A földjére, illetve sirjának földjére áldást hozó halál eszmeiségén kivül a szerepek feltételezhető megoszlása, valamint a tervezetből hasonlányan sejthető drámai cselekmény is rokonnak látszik a sophoklési mintával. Ezt a

hőst is egy áldozatkész rokon nő támogatja /Antigoné - Panthea/ és egy világi hatalom üldözi a fivér, illetve a sógor személyében /Strato - Kreón/. Végül a görög forma kiteljesitésének szándékával bevezetett kar néhány sornyi éneke is a sophoklési bölcsességhez kapcsolódik, leginkább a "Nem születni a legjobb..." kezdetü IV. stasimonhoz:

> und es hängt ein ehern Gewölbe
> der Himmel über uns, es lähmt Fluch
> die Glieder den Menschen, und die stärkenden, die
> erfreuenden
> Gaaben der Erde sind, wie Spreu, es
> spottet unser, mit ihren Geschenken, die Mutter
> und alles ist Schein - [50]

"Minden látszat" - doxa és alétheia tragikus ellentmondását a müvészet birodalmában Sophoklés fedezte fel. Őt idézik ezek a sorok, csakhogy ez a reminiszcencia már nem tragikus: ugy tünhet, hogy Hölderlin szinte mindenből gúnyt üz, ami korábbi költészetében szent volt.[51] A legszentebb, a Föld adománya - Vagyis a bor és a kenyér - immár csak korpa, mellyel az istenek megcsúfolják az embereket. Sophoklés sosem merészelt volna ilyen blaszfémiát elkövetni. Ám nemkülönben idegen lenne tőle és általában görög tragédiától is a hirtelen stilusváltás: az istengyalázás után a megváltásra irányuló remény és várakozás megfogalmazása:

> O wann, wann
> schon öffnet sie sich
> die Fluth über die Dürre....

Mindenekelőtt ez a várakozás választja el a modern müvet görög ősétől, ez a remény, melynek beteljesülését jósolná meg Manes a tragédia tervezett zárójelenetében. A "beteljesülések"

azonban általában természetükből következően megirhatatlanok. Ám feltehetőleg még más is hozzájárult a mü elvi befejezhetetlenségéhez, hiszen a költő nyújt még néhány olyan szokatlan, merész újitást, amelyek révén a mü messze rugaszkodik a drámai mimészisz korabeli bevett konvencióitól. Ezek egyike Manes alakja.

Manest eddig sokféleképpen értelmezték, Mani perzsa bölcselő figurájára tett utalástól[52] kezdve a betü szerinti funkciójáig: egyiptomi bölcs, aki közbenjár a két fivér viszályában.[53] Max Kommerell pedig[54] egy másik mindentudó bölcs figura dramaturgiai szükségességét hangsúlyozza, hiszen - mint mondja - nem beszélhet el mindent Empedoklés a saját sorsáról, a saját életútjáról: csak egy másik, vele egyenrangú szellemi társ szavaiban válhat az ő élete és halála szükségszerüvé, sorsszerüvé. Ez igaz, de mégsem magyarázza meg a Manes-jelenet egyes különcségeit. Először is Empedoklés halottnak, szellemnek nézi Manest: "Und du? du hier? Kein Wunder ists! Seit ich den Lebenden gestorben bin, erstehen mir die Todten." /340 skk./ S noha Manés ragaszkodik hús-vér valójához, az ő beszéde sem kevésbé különös. "Trugbild"-nek szólitja Empedoklést! Ki tehát a valóságos? Ki kinek az árnyképe, halotti szelleme vagy eidólonja, csalképe? Doxa és alétheia problémájánál vagyunk: "O sage, wer du bist, und wer bin ich?"[55] - szólitja föl Manes a filozófust. Az utóbbira nem kapunk választ, az előbbire viszont két parabola is vonatkozik, Manes parabolikus elbeszélése és a filozófus önértelmező meséje. Két ősrégi ismerős, két egymás veséjébe látó mindentudó szellem ad föl itt rejtvényt egymásnak. "Ich kenne dich im finstren Wort, und du, Du Allwissender, erkennst mich auch."[56]

Párbeszédük igazi agón: versengés, küzdelem, gúny, átkozódás, fölülkerekedni vágyás, de nem beavató tanitás, mint egyesek vélik. Empedoklés indulatai a végletekig megfeszülnek: "Versuchst du noch, noch immer mich, und kömst, Mein böser Geist, zu mir in solcher Stunde?"[57] Ez a Manes, akit alőbb Zeus követének és bizalmasának nevez, kisért, gonosz szellemként, daimonionként lopakodik hozzá: "und wagst dich hier an mich und reizest mich..."[58] Vajon még mindig a tervezet reális jósfigurájával, az egyiptomi tanitóval állunk szemben? Vagy talán egy megváltozott realitásban - miként a megnevezések sugallják - az árnyak, az eidólonok, a szellemek világában lennénk? "Jákób" harca az "angyallal"?

Erre mutathat többek között az is, hogy a küzdelem élethalál harc, mely hadat üzen minden "Trug und Schein"-nak, és erre utalhat Manes neve is, amely latinul a holtak szellemeit jelöli. Ezenkivül dramaturgiailag is alátámaszthatónak tünik ez az értelmezés. Ha visszatekintünk az előző jelenetre, feltünik, hogy Empedoklést most az előző változatokkal szemben teljes metafizikai ür övezi. Teljesen elszakadt a világtól és mindenkitől. Pausanias, az egyetlen hü tanitvány már nem a mester folytatója, testamentumának birtokosa, hüsége is inkább gyermeteg, hiszen szemlátomást nem érti mesterét: sosem gondolt még a halálra! El is küldi őt magától a filozófus, Hellaszba vagy Egyiptomba. Ki törhetne be ebbe a totális magányba, ebbe az egyszemélyes világba? A régi egyiptomi tanitómester ötlete nem rossz, de külsődleges megoldást kinál: hogyan szólhat az ő szava a sors szavaként, hogyan mondhatja ki beszéde az empedoklési sors szükségszerüségét, hacsak nincs ő maga is Empedoklésen belül .Az antik jós

figurájának, illetve szerepkörének aligha lehet helye a modern tragédiában: csak úgy szerepeltethető, ha bensőségesül. Ezért tart ez a párbeszéd szükségszerüen a drámai önreflexió, a belső párbeszéd fausti irányába.

A kézirat ennél a jelenetnél szakad félbe, anélkül, hogy bármi egyértelmüsödne. A filozófus a végszavai szerint még sok mindent akar közölni a mindent látó és mindent tudó egyiptomival... A démonnal vivott küzdelem lezáratlan.

4. A "trilógia"

A két Sophoklés-forditás kiadása körüli levelezésben fogalmazza meg Hölderlin a legnyiltabban velük kapcsolatos álláspontját: közös münek tekinti őket, Sophoklésszel együtt irt tragédiáknak. Arra a merészségre azonban még ő sem gondolt, hogy hozzájuk csatolja a másik közös mü, az Empedoklés töredékeit, noha erről a müről is elmondhatta volna, hogy a hellén és a hesperi(kus) alkotószellem együttes terméke, egy másik, szabadabb értelemben ez is újrairás, parafrázis. Egy vakmerőbb, vállalkozó szellemü kiadás együtt adhatná közre őket egy kis kötetben.

Ez a tragédia-hármas számos tekintetben rendhagyó lenne, hiszen az egymáshoz illesztésüket nem a tragikus tárgy vagy a poétika rokonsága diktálhatja, hanem Hölderlin személyisége. Az első helyen álló Oidipus-forditás az igazi - az antik - tragédia mintapéldájául, paradigmájául is szolgálhatna, melynek a hölderlini forditás olyan megkérdőjelezhetetlen kalauza, közvetitője, mint a mi nemzeti irodalmunkban Babitsé. Ezután valójában csak az Antigonéval lépünk át Hölderlin és Sophoklés közös világába, ezzel a talányos és mindig kissé idegen müvel, amelyet

nekünk egyértelmüen Hölderlin kora közvetit: csak az ő kortársainak nyomdokán haladva tudunk beszélni róla ma is. Márcsak ezért is maradt meg számunkra kihivásnak Hölderlin átértelmező forditása, olyan ujrairásként, mely nem illeszkedik kora - vagyis a mi hagyományunk - konvenciójába. Hogy azután ezen az uton hová érkezünk, tuljutunk-e a Hölderlin-filológia tárgyi kérdésein - ez még nyitott kérdés. Végül a harmadik helyet tölthetné be a saját mü, amelynek három változata mintegy három felvonása is lehetne a gondolkodó /Hölderlin-Empedoklés/ tragikus sorsának. Eközben azonban ez a képzeletben konstruált trilógia el is veszitené szilárd körvonalait, elveszne a Hölderlin életmüben. Mert bár az Empedoklés problémaköre szinte 2000 évet ölel fel, a görög gondolkodástól a kereszténységen át a klasszikus német filozófia egyes alapkérdéseig, ugyanakkor mégis végtelenül önmagába zárt, mondhatni éterien szük ez a hölderlini világ. S noha megpróbáltuk végigkövetni ennek a személyes világnak az alakváltozásait, egészen a faustian Manes-szal társalkodó, az Etnának torony-magasába számüzött, s már csak a halálára várakozó filozófus-árnyképig, be kell vallanunk, hogy a képpel még sem vagyunk készen - az enigma megmaradt.

Vor meinem Fenster
- sagt der Weise, -
liegt ein Tal,
darin sammeln sich die Schatten,
zwei Pappeln säumen einen Weg,
du wei3t, - wohin.

/G. Benn/

J e g y z e t e k az V. fejezethez

1. Lásd Friedrich Beißner datálásait a nagy stuttgarti kiadásban.
2. Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen ~~aus dem Griechischen~~, Stuttgart 1933, 92-100.
3. A három töredék kronológiájának megállapitásában ugyancsak Beißnert követem.
4. Max Kommerell: Hölderlins Empedokles-Dichtungen, In: Über Hölderlin, Frankfurt am Main 1970, 213-236. Emil Staiger: Der Opfertod von Hölderlins Empedokles, Hölderlin Jahrbuch 13, 1963/64, 1-20, Wolfgang Schadewaldt: Die Empedokles-Tragödie Hölderlins, in: Hellas und Hesperien, Zürich - Stuttgart, 1970², Bd 2, 261-274.
5. Walther Kranz: Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung, Zürich, 1949.
6. Wolfgang Liepe: Hölderlins Empedokles, das Christusdrama der Romantik, Die Christliche Welt, 28, 1914, 637-641; Manfred Schradi: Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, Diss. Freiburg im Br., 1953.
7. Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig - Berlin, 1916, 430.
8. Philippe Lacue-Labarthe: Die Zäsur des Spekulativen, Hölderlin Jahrbuch 31, 1980/81, 15-16.
9. Uo.
10. "...im Geschmacke des Ödipus auf Kolonos, so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht

griechisch-faßlich, im athletischem und plaschtischen Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet." /St A 5, 270/.

11 Az ephémerost abban az értelemben használom, ahogyan Hermann Fränkel értelmezte, in: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München, 1955. Az emberi sors alávetettségét a Napnak Hölderlin is igy értelmezi, több verse tanusága szerint. A Dichterberuf-ban igy szól a Napistenről:

Ihr Schicksalstag' ihr reißenden, wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
Ihn die gigantischen Rossé bringen ...

/St A 2, 47, 26 skk./

vagy egyik töredékében:

...Das schicksal. Das will heißen
Der Sonne Peitsch und Zügel.

/St A 2, 338/76./

12 Karl Reinhardt is ünnepi időről beszél Hölderlin forditásai kapcsán - chiliasztikus-misztikus időfelfogásról, melyet azután "bakkhantisch"-nak is nevez. Karl Reinhardt: Hölderlin und Sophokles, in: Hölderlin, Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert, Hrsg. von Alfred Kelletat, Tübingen, 1961, 287-303. idézett oldalak: 289, 300.

13 St A 5, 202.

14 Osztom tehát például Paul Böckmann, Emil Staiger vagy Beda Allemann álláspontját a mü kétfelvonásosságát illetően, s nem érthetek egyet Friedrich Beißnerrel, aki minden további nélkül beilleszti a frankfurti tervezetbe az elkészült töredéket, s még három felvonásnyi cselekményt

gondol hozzá. /Vö. Paul Böckmann: Hölderlin und seine Götter, München, 1935, 278; Emil Staiger i.m., 12; Beda Allemann: Hölderlin und Heidegger, Zürich/Freiburg, 1954, 26./

15 St A 4, 14, 284.

16 St A 4, 83, 1990.

17 Emlékezzünk például a második fejezetben idézett sorra: "E mái nap szül és veszit el téged" /Babits Mihály ford. Oid. T. 438/.

18 St A 2, 34,

19 St A 4, 58-59, 1625 skk.

20 Hésziodosz: Istenek születése /Munkák és napok, Forditotta Trencsényi-Waldapfel Imre, Helikon 1974.

21 St A 4, 73, 1763 skk.

22 "Wenn dann die glücklichen Sturnustage
Die neuen männlichern gekommen sind,
Dann denkt vergangener Zeit, dann leb erwärmt
Am Genius der Väter Sage wieder!
Zum Feste komme, wie vom Frühlingslicht
Emporgesungen, die vergessene
Heroenwelt vom Schattenreich herauf, ...
/St A 4, 69, 1634 skk./

23 St A 4, 121, 1-3.

24 St A 4, 122, 59.

25 St A 4/2, Lesarten 671

26 St A 4, 175 skk.

27 Lsd. Friedrich Beißner: Hölderlins Trauerspiel "Der Tod des Empedokles" in seinen Fassungen, Neophilologus 32(1958),

186-212. Beißner szerint Hölderlin mindvégig fenntartja az öt felvonás tervét, a tervezet és az elkészült részek ebben a harmadik változatban éppúgy harmonizálnak, mint az elsőben.

28 St A 4, 44, 1017 skk.

29 i.m. 223.

30 St A 4, 133, 329 skk.

31 St A 4, 168. A "Des Tags darauf" kifejezés magyarázatra szorul: vajon a drámai (a szinre vitt) időn belül lett volna ez az új nap? Ha igen, akkor korrigálnunk kellene az egy napnyi cselekmény koncepcióját. A tervezet azonban nem igazit el bennünket abban, hogy vajon a drámai időn kivüli utalás-e ez? Mégis valószinü, hogy igy van, hiszen a tervezet utolsó mondata ez. Sőt, Manes (tervezett) beszédét is - az idézett vázlatot is - már egyfajta epilógusnak lehet felfogni, mely a hős halála után mintegy összefoglalja annak tragikus életútját, sorsát.

32 Vö. J. Romilly: Time in Greek Tragedy, Cornell Univ. Press, Ithaca/New York, 1968, 25-26.

33 Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd 12: Kunstanschauung der jüngeren Romantik. Hrsg. vom Andreas Müller, Leipzig, 1934, 162.

34 Philippe Lacue-Labarthe: i.m. 224.

35. Emil Staiger: i.m. Beda Allemann: i.m. 23-26.

36. Otto Pöggeler: Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes, Freiburg - München, 1973, 108.

37. Hölderlin tárgyválasztásában ez természetesen csak egy mozzanat lehetett. Ha ugyanis az Empedoklést a költő másik két drámatervével a Sókratéssel és az Agissal vetjük össze, a következő témabeli hasónlóságok tünhetnek föl: először is Hölderlin jó érzékkel kerüli a mitikus anyagot; mindhárom terv főhőse reális történeti személyiség, mégha ezután Hölderlin nem is tartaná magát a történeti hüséghez. Mindhárom sors közös mozzanata továbbá a mártirium. Agis mártirhalála - Plutarkhos életrajza szerint - inkább politikai természetü: Spárta ősi rendjének visszaállitásáért áldozza az életét. Talán az anyagnak ez az egyértelmüsége, tisztán politikai jellege tarthatta később vissza Hölderlint a mü megirásától, vagy legalábbis a komolyabb tervezéstől. A Sókratés-dráma pedig - ha egyáltalán megirható egy ilyen dráma - végtelenül messze esett volna a görög tragédia hagyományától. Igy csak az Empedoklés ~~születhetett~~ látszhatott igazi tragikai feldolgozásra megfelelőnek.

38. W. Schadewaldt a "bün" eszmeiségének vált változásai alapján kronologizálta a töredékeket, mint Beißner kimutatta, helytelenül. (i.m. 268 skk.)

39. "Ödipus aber spricht darauf priesterlich:
"Durch welche Reinigung... etc.""/St A 5, 197./

40. St A 2, 20 skk.

41. St A 5, 199.

42. Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, In: Angelus novus, Helikon 1980, 295 skk.

43. Hans Diller: Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles, Kiel, 1950.

44. Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1955[3], 363. A szerző kizárólag az istenek emlékezetét ujrateremtő áldozati halál párhuzamát emliti. Ugyszintén kiemeli ezt Max Kommerell is utalt elemzésében.

45. St A 4, 95, 125 skk.

46. St A 4, 116, 694 skk.

47. St A 4, 102, 300 skk.

48. St A 4, 108, 480 skk.

49. Arisztotelész: Poétika, Forditotta Sarkady János, Helikon 1963, 36.

49/a. Meg kell jegyeznünk, hogy egy ilyen utalást már az első változat is tartalmazott. Hermokratés az átkában az Erinnysekhez tartozónak nevezi Empedoklést "...denn du gehörst den Rächenden, den heiligen Todesgöttern..." /642 sk/ Erre később Empedoklés megerősitőleg utal vissza: 728 sk. Ezt az összetartozást csak a kolónósi Oidipusra tett utalásként tudjuk értelmezni, hiszen Empedoklés nem követett el vérbünt - sőt semmiféle bünt sem - a történésben tehát ennek a mozzanatnak nincs, nem lehet szerepe.

49/b. Lsd. Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete, In: Angelus novus, pp. A klasszika filológiai irodalomban pl. P. Guépin mutatta ki, hogy a tragikus hős számos görög tragédiában felölti az áldozati állat alakját. Például Agamemnon Aiskhylosnál, Pentheus Euripidés Bakkhánsnők-jében, /J.P.-Guépin: The tragic paradox, Myth and Ritual in Greek Tragedy, Amsterdam, 1968, 25 skk./

50. St A 4, 141

51. Itt is áttér tehát Hölderlin az Antigoné-forditás végső stádiumára jellemző "szent gúny" nyelvére.

52. Ida Maria Ruppel: Der antike Gehalt in Hölderlins Empedokles, Diss. Frankfurt am Main, 1925. - hivatkozás Beißnernél St A 4, 363.

53. Wilhelm Dilthey az egyiptomi szellem reprezentánsának nevezi Manest, aki a görög Empedoklést szükségszerüen csak félreértheti. "Eine finstere, bluthleere, tatlose Weisheit geht von dem Ägypter aus. /.../ Den griechen versteht er nicht." ... stb. i.m. 436 sk.

H. Gottschalk szerint Manes az emberiség szentül hagyományozott tudását /"heilig überliefertes Wissen"/ közvetiti. Hasonlóképpen vélekedik Walter F. Otto is, amikor Manest az ősvallás szellemi megtestesitőjének nevezi. /H. Gottschalk: Das Mythische in der Dichtung von Hölderlin, Stuttgart, 1943. W. F. Otto: Die Gestalt und das Sein, Gesammelte Abhandlungen über den Mythos and seine Bedeutung für die Menschheit, Düsseldorf - Köln, 1955./

54. i.m. 25.

55. St A 4, 136, 402

56. St A 4, 136, 400

57. St A 4, 136, 403 skk.

58. St A 4, 136, 406.

VI. Az "egyetlen fordítás" eszményéhez

1. A fordítás, mint "előadás"

Általános tapasztalatunk szerint a müfordítások életideje jóval alatta marad az eredeti müvekének: ritkán élnek többet, mint egy-két nemzedéknyit, azután elavulnak. S ez természetes is, hiszen a fordítás nem eredeti alkotás, hanem csak értelmezése, konkrétizációja, egyfajta - más nyelven történő előadása - az eredetinek, s ezáltal sokkal inkább korhoz kötött. Jiří Levý ezt a tipusú értelmezést, amely a müfordítások sajátsága, a szinházi előadások, a szinházi megjelenités legközelebbi rokonának nevezi.[1]

Hans Georg Gadamer ~~Igazság és Módszer~~ Wahrheit und Methode-ja[2] óta kézenfekvő ez az analógia. Gadamer hermeneutikai alapvetése ugyanis egyrészt felelevenitette azt a Schleiermachertól származó gondolatot, hogy a fordító munkája elsősorban az olvasóéval, illetve a szöveget értelmező filológuséval rokonitható, másrészt pedig továbbfejlesztette ezt az elgondolást az "előadás", illetve "ábrázolás", vagy "megjelenités" /"Darstellung"/ kategóriájának a müvészet teljes területére való kiterjesztésével. Eszerint nemcsak a drámának, a költeménynek, vagy a zenemünek van előadása, hanem bármilyen irodalmi münek, sőt éppenséggel egy képnek is. Az előadás ugyanis olyan konkrétizáció, olyan megjelenités, amely a maga esztétikai nem-különbözésével kiegészíti az értelmezés megkülönböztető, reflektáló tevékenységét. Olyan megismétlése, jelenvalóvá tétele a münek, amelyben - a szinház, a /szin/játék analógiájával összhangban - a müvészet kultikus eredetéből meg-

maradt azonosuló attitüd müködik. Ezért hasonlitja Gadamer - Kerényi Károly nyomán - az esztétikum időbeliségét az ünnephez.[3] Az ünnepben ugyanis - mint már Kerényi is leszögezte - az eredeti ünnepalapitó tett vagy esemény megkérdőjelezetlenül ismételtetik meg, anélkül tehát, hogy az ünneplőkben fölmerülne az azonosság vagy különbözőség kérdése. Az ünnep megülése - mint Gadamer mondja - sohasem úgy történik, mint eredetileg, az azonossága mégsem kérdéses. Ugyanigy a müvek értelmezésében, előadásában is ez az ismétlődés müködik, ez az azonosságra törekvés is érvényesül. Rögtön hozzátehetjük: az első forditásokban is: például a Biblia-forditásokban, amelyeknek lényegi forditói attitüdje az illúzió, hogy Isten maga, a próféták és Krisztus éppen ezen a nyelven, a "forditás nyelvén" szólalt meg. Vagy idézhetnénk egyes középkori müforditók ama számunkra megdöbbentően reflektálatlan eljárását, ahogyan gyakorta közvetlenül magukra értették a forditandó eredetiből az <u>én</u> névmást, és eszerint változtattak, alakitottak a szövegen.[4]

A forditás tehát olyan tipusú értelmezése az eredetinek, amely maga is alakot ölt, müvé válik - az előadások megjelenitéséhez hasonlóan. Ugyanis egy másik nyelven ujra elmondja az eredetit /vagy <u>nem</u> az eredetit, az azonosság kérdése itt éppoly bonyolult, mint az ünnep esetében/. Fontoljuk meg, hogy milyen következtetéseket kell ebből a meghatározásból levonnunk a müforditás elemzéséhez? Először is le kell szögeznünk, hogy semmilyen münek - elvileg - nincs <u>egyetlen</u> igazi, hiteles forditása, mint ahogy egyetlen autentikus, igaz értelmezése vagy előadása sincs. A gyors elavulás tehát ugyanazokkal az okokkal magyarázható, amelyek folytán egy-egy kiemelkedően finom és érzékeny müértelme-

zés is elavul, vagy egy-egy szinházi modor, előadói felfogás, szinészi teljesitmény. A forditások esetében ezt az időhatárt Levý (az olvasat korszerüsége mellett) az irodalmi nyelv fejlődési ütemével vonja meg.

Ezek a határok azonban valójában mégis nehezen meghatározhatók. A szinházi előadás lényegéhez tartozik, hogy mindig ott és akkor akar hatni, ahol és amikor megtörténik. Időbelisége nem terjed túl a játék idején, vagy csak annyiban, amennyiben az élménye, az emlékezete még tovább őriződik a nézőben. Különösen világosan mutatja ezt a görög szinház példája, mivel - legalábbis a klasszikus korban, azaz a három tragikus életében - nem játszottak ujra egyetlen darabot sem, nem ismételtek előadást. /Nem számitva az Athénen kivüli "reprizeket", ám ezeket is csak később vezették be./ A mai, ujrajátszó szinház korában pedig az azonosság tudatánál sokkal inkább müködik az elválasztó reflexió: szinészek és nézők egyaránt tapasztalják, hogy minden ismétlés már egy másik előadást eredményez, amelyik gyakran lényegesen eltér az előzőtől. A müforditás ellenben - matériáját, létmódját tekintve - akár örökéltü is lehetne, hiszen mint nyelvi képződmény, irásban rögzitett szöveg, mindig ujraolvasható és ujraértelmezhető lehetne. S valóban ismerünk is mindannyian egynéhány olyan müforditást, amelyek nagyon hosszú időn át nyitottak ujabb olvasataik irányában, vagyis bizonyos mértékben eredeti müvekké váltak. Az előadómüvészettel vont párhuzam azonban még egy másik szempontból is sántit. A szinházi, illetve zenei előadás alapvetően nem választható le a dráma-, illetve zeneirodalomról. A legtöbb drámában ugyanis már eleve benne van, bele van komponálva az előadás terve is, például a szintér, a diszle-

tek, a mozgás, vagy még hanglejtés, a kifejezés is. Az előadás tehát mintegy kiegészitője ennek az irodalmi müfajnak, nélküle a drámai szöveg szinte torzó, töredék. Még nyilvánvalóbb ez a zenemüvek esetében, melyek szinte kizárólag az előadásban élnek. Az "előadás" univerzális gadameri kategóriáját is csak úgy gondolhatjuk el, hogy a terve ennek az előadásnak benne él a müalkotásban. Ezzel szemben a forditás nem egészíti ki az eredetit, s nincs beleértve, beletervezve az eredetibe.

Az analógia korlátozását tovább folytathatjuk a perspektiva, a nézőpont szempontjából is. A müforditás mindig egy idegen nyelvről ültet át a mi saját nyelvünkre. Ez az irány nagyjából mindig adott, ha az olvasóközönséget és nem a szakfilológust tartjuk szem előtt. Az olvasó tehát nagyjából mindig a forditás felől tekinti az eredetit, és nem megforditva, még akkor is, ha esetleg viszonylag jól tudja az eredeti nyelvét is. Nap mint nap találkozhatunk azzal a jelenséggel, hogy az idegen nyelvet ismerő olvasó számára is jobban tetszik egy-egy mü az anyanyelvén, azaz - az eredetit mindig némiképp konkretizáló és egyszerüsitő - müforditásban, mert igy számára sokkal megragadhatóbbá, érzékletesebbé vált. És mert kevésbé idegen, nemcsak az anyanyelviség, hanem a hazai irodalmi nyelvhez - ennek egyik konvenciójához - való simulása folytán. Egy megfelelő minőségü forditás tehát bizonyos mértékig autoritással is rendelkezhet a számára, olyannyira, hogy ezután az eredetit is ezen a forditáson, ezen az értelmezésen keresztül fogja befogadni. Az anyanyelvi perspektivának ez az ereje kétségkivül kölcsönözhet olyan autoritást a müforditásnak, amellyel az előadás sohasem rendelkezik.

Nem jogosulatlan tehát föltennünk azt a kérdést, hogy vajon mi az oka annak, hogy egyes müforditások jóval túlélik koruk irodalmi nyelvének megváltozását, s azt az értelmezést is, amelyet e korszak az illető eredetinek - egyértelmüen, vagy egyikként lehetséges más értelmezések között - tulajdonitott. Van-e létjogosultsága a "klasszikus" fordítás megjelölésnek? Néhány példát rögtön emlithetünk. Vo3 azótais sokat vitatott Homérosáról nemcsak azt állapithatja meg a filológia, hogy kihatott kora német verses epikájára is, vagyis nyelvteremtő jelentősége volt, hanem ráadásul azt is, hogy azóta sem született akkora hatású, hozzá foghatóan népszerü másik fordítása a két eposznak. Másik "antik" példánk lehet Schleiermacher Platónja, amelyik, úgy tünik, fönnmaradt minden ujabb fordítás mellett is. Hivatkozhatnánk azután a Biblia-fordításokra, amelyek közül csak egy-egy vált egy-egy nemzet Bibliájává. Luther vagy Károli Gáspár példája önmagában is meggyőző. De emlithetnénk Arany János Hamlet-fordítását, vagy George Baudelaire-jét és még több mást is. Ezek a fordítások bizonyára nem az "egyetlen lehetségesek", az igazik, az ideálisak, sőt még talán nem is a relative legjobbak, mégis egyedieknek, egyedülieknek számitanak.

E jelenség magyarázatát keresve a közös nyelv eszméjében, a nyelvek hierosgamosában szinte vallásosan hivő Franz Rosenzweig az egyesülés, a "nász" egyszeriségére, csodájának megismételhetetlenségére hivatkozik: "Jedes gro3e Werk einer Sprache kann in einem gewissen Sinne in eine andere Sprache nur einmal übersetzt werden",[5] mondja, a következő történeti kommentárt füzvén hozzá: "Diese ungeheure Einigung des Babels der Völker wird nicht dem einzelnen Übersetzer verdankt, sondern ist eine Frucht, die

das Volksleben unter der Konstellation einer ganz einmaligen Geschichtsstunde gereift hat..."[6] Elképzelhető, hogy a Bibliafordításokra bizonyos mértékig releváns lehet ez a megállapitás, s valóban a népi vallásosság nyelvformáló tevékenységéből ered az a nyelv, amelyen azután egy kiemelkedő forditóegyéniség ujraalkotja a szent szöveget. Más a helyzet azonban általában az irodalmi müveknél. Kétséges, hogy van-e ezeknek "történeti pillanatuk", amikor - és csak amikor - megértek egy bizonyos nemzeti kulturában a meghonositásra. Nem hinném. Feltételek persze nyilvánvalóan vannak. Antik müvek "klasszikus" forditásához például bizonyára szükség van a klasszikus müveltség elterjedésére, szilárd hagyományára. Vo3 és Schleiermacher müve nem jött volna létre a 18. századi német klasszika-filológia és a klasszikus müveltség évszázados hagyománya nélkül. Meghatározottságról, vagy kauzalitásról mégsem beszélhetünk. Hiszen mint már másutt emlitettem, éppen e kor legfő óhaja, az antik tragédia méltó tolmácsolása nem teljesült. Egyetlen olyan tragédiaforditás készült csak, amelyik minőségét tekintve is kiemelkedő, a Hölderliné, s ez a forditás is csak több mint száz évvel később kezdett elismertté válni. Később viszont, különösen e század első felében, számos jobbnál-jobb Antigoné-forditás közül válogathattunk, melyek között talán van néhány olyan is, amelyek esztétikailag "tökéletesebb" a Hölderlinénél: például Buscher, Weinstock vagy Reinhardt forditása - mégis e forditások hatása messze alatta maradt az előbbinél.

Ugy tünik tehát, hogy sem történetileg - a "termékeny pillanattal" -, sem esztétikailag nem tudjuk még csak körülirni sem, hogy mi okozza ezt az "egyszeriséget", "klasszicitást". Csak ar-

ra hivatkozhatunk unos-untalan, hogy ezek az "egyszeri" átültetések beépültek a nemzeti kulturába, annak szerves részévé váltak. Vagyis úgy müködnek, mintha eredetik lennének. Végül tehát arról van szó, hogy ehhez a - Rosenzweig szavaira visszautalva - "szent nászhoz", "az egyesülés csodájához" meg kell szünnie annak a különbségnek, amit a "valóság" és a "szöveg" között minden müvészetfilozófia, és minden forditáselmélet is megvon. Arról beszélnek ugyanis, hogy mig a müvész a valóságból alkotja meg müvét, vagyis azt utánozza, addig a müforditó egy másik müből alkot, azt "utánozza". Ez az abszolut logikus és egyszerü különbségtevés mégsem bizonyul olyan egyértelmünek, akár ha az eredeti müvek ama tradiciót alkotó láncolatára gondolunk, amelyben gyakorta éppen az egyik mü hivja életre a másikat, vagyis egy másik számára /ebben a fenti modellben "valóságként" szolgál/, akár ha azokra a nem célszerü, egyedi forditásokra figyelünk, amelyek koránsem kópiaként viszonyulnak eredetijükhöz. Ez utóbbira szép példák az előbb hivatkozott középkori "naiv" forditások, amelyekben a forditó öntudatlanul a maga müvének tekinti a forditott eredetit. Megismételhetjük azután Nietzschének /a IV. fejezetben már hivatkozott szavait/ a római müforditókról: "...das römische Altertum selbst: wie gewaltsam und naiv zugleich legte es seine Hand auf alles Gute und Hohe des griechischen ältern Alterthums! Wie übersetzen sie in die römische Gegenwart hinein! Wie verwischten sie absichtlich und unbekümmert den Flügelstaub des Schmetterlings Augenblick! So übersetzte Horaz hier und da den Alcäus oder den Archilochus, so Properz den Kallimachus und Philetas /.../, was lag ihnen daran, dass der eigentliche Schöpfer diess und

die Zeichen davon in sein Gedicht hineingeschrieben hatte! - als Dichter waren sie dem antiquarischen Spürgeiste, der den historischen Sinne veranläuft, abhold; als Dichter liessen sie diese ganz persönlichen Dinge und Namen und Alles, was einer Stadt, einer Küste, einem Jahrhundert als seine Tracht und Maske zu eigen war, nicht gelten, sondern stellten flugs das Gegenwärtige und das Römische an seine Stelle."[7] És végül jogosan mondanánk-e a korántsem naiv, helyzetére és feladatára mélyen reflektáló hölderlini forditásra, hogy a mintája csupán egy textus volt, egy több mint kétezer éves holt szöveg, amelyet szavankénti, mondatonkénti - helyes német megfelelőire kellett áttenie!? Hölderlin számára bizonyára inkább élt ez a szöveg, valóságosabb volt, mint az őt körülvevő "valóság" számos rétege. Ez a szöveg megtestesitette számára azt a görögséget, amellyel egész életében és alkotásaiban párbeszédet folytatott. E párbeszéd eredménye az "eredeti" kijavitása, tökéletesitése is.

A müforditást tehát éppen az az illúzió teszi másodlagossá, gyorsan avuló céhtermékké, hogy feltétlenül ragaszkodik az eredeti lehetőség szerint minél anonimabb közvetitéséhez. Hogy azt hiszi, az értelmező, a nyelvalkotó ujraformálás megmaradhat a közvetités személytelenségében, a forditás azt az illúziót keltheti, hogy "csaknem" az eredetit olvassuk. Ennek a hivatásszerü szürkeségnek ugyan mindig megmarad a maga funkciója, például, hogy informál minket más nyelven született müvekről, mégis ideje lenne levonnunk a következtetéseket abból az általánosan elfogadott tényből, hogy a forditás sosem pótolja az eredetit. Nem kellene tehát egyetlen és kizárólagos mércéül elfogadnunk

azokat az elveket, amelyek éppen a helyettesités illúziójából születtek meg, hanem ismét jogaiba helyezhetnénk a római fordítók, Hölderlin, Benjamin és mások antiilluzionista fordítói gyakorlatát, nem a régiek naivitásával, hanem a modernek reflektáltságával. A "klasszikus" - illetve pontosabb névvel "reprezentativ", hagyományteremtő - fordítás kritériuma igy alapvetően másként alakulna, mint Jiři Levý állitja. Őszerinte ugyanis a nnál inkább minősithető - relative - "klasszikusnak" egy értelmezés - előadás -, illetve mutatis mutandis egy fordítás is, minél kevesebb tere van az alkotó, az értelmező mozzanatnak: "Man kann im groẞen und ganzen sagen, daẞ die Kanonisierung einer Wiedergabe umso geringer Berechtigung hat, je gröẞer der schöpferische Anteil des interpretierenden Künstlers ist."[8] Ennek az állitásnak még az ellenkezője sem igaz. A korábbiakhoz képest új, a művet ujrateremtő - következésképp személyes - értelmezés nélkül nem képzelhető el jelentékeny előadás, illetve fordítás. Ez a hangsúlyozottan meglévő értelmező és ujraalkotó mozzanat azonban még mindig csak egyik feltétele a jelentékeny mü létrejöttének. Az előadó - alkotómüvész zsenialitása, formaérzéke nélkül nem érvényesülhet kellőképpen.

Eszerint kell ujragondolnunk az előadómüvészettel való összehasonlitás értelmét is. Már több mint fél évszázada gyarapodnak a kétségek az illuzionista előadómüvészet, illetve ezen belül is leginkább az illuzionista szinház korszerüségével szemben. Ugy tünik, hogy hivatásszerü továbbélése ellenére is elavult, elvesztette esztétikai jelentőségét. Ma egyre inkább azt várjuk a szinjátéktól is, hogy önálló, szuverén müvészet legyen, s ne szinmüveket illusztráljon. Az illuzionista szinpadi valóság

ugyanis már rég elvesztette a számunkra a jelenlétét - mint Pilinszky János irja.[2] kiüresedett.

Hasonló módon elvesztette a jelentőségét egy bizonyos tipusú müforditás is, amelyet ugyancsak nevezhetünk illuzionistának, noha időközben ezeknek a müforditásoknak a száma egyre gyarapodik. Manapság már szinte minden jelentősebb vagy éppen jelentéktelen, de felkapott irodalmi müvet megszerezhetünk valamilyen más nyelvü forditásban. A világkönyvtár könyvhegyei egyre magasabbra tornyosulnak a bábeli nyelvzavar közepette. De vajon megvannak-e még azok a remények, amelyeket például a német romantikusok füztek ehhez az akkor meginduló folyamathoz? Az átlagukban egyre szürkébb forditásoknak e hihetetlenül bőséges termelése vajon még mindig a népek és kultúrák párbeszédét szolgálja? Vajon a Génius nemzetről nemzetre látogató követei-e ők, mint August Wilhelm Schlegel mondta róluk?

2. A hölderlini Antigoné mintaszerüsége

Ha a hölderlini Antigoné-forditás mintaszerüségéről, reprezentativitásáról beszélünk, valójában két egymástól elválasztható hatástörténeti folyamatot említünk egyszerre: ahogyan Hölderlin értelmezése kihatott a Sophoklés-mü interpretációjára, és másfelől ahogyan maga a forditás, mint forditás, illetve a forditói elvek maguk hagyományt teremtettek. Ennek a folyamatnak a részletes végigkövetése olyan feladata a Hölderlin-filológiának, melyre jelen alkalommal nem vállalkozhatom, igy csak egy rövid, és korántsem teljes felsorolást nyújtok, ezt is elsősorban abból a célból, hogy körvonalazzuk mit is jelent nekünk ma ez a forditás mü?

Először is azzal a vallomással kezdhetjük a sort, amelyet

Wolfgang Schadewaldt egyik irásában tesz: elmondja, hogy a görög tragédiához való közeledését milyen nagy mértékben befolyásolta Hölderlin, milyen nagy mértékben meghatározták a görög tragédiáról alkotott nézeteit a német költő ezirányu gondolatai.[10] Schadewaldt tragédia-elméletét szemlélve magunk is meggyőződhetünk e vallomás hitelességéről. Hölderlin nyomán ő is teológiai, mitikus dimenziójában láttatja a tragikus történést. Számos irásában kifejti, hogy a tragikus ellentmondás valójában nem erkölcsi eredetü, nem is a sors és az ember vitája, hanem egyfajta hasadás, meghasonlás magán a valóságon belül, az istenek képviselte magasabb realitás szférájában. "Auf einem Konflikt beruht irgendwie das Tragische, einem in Zeit und Welt nicht ausgleichbaren Gegensatz. Aber dieser Gegensatz ist in der groβen Tragödie der Gegensatz überpersönlicher heteronomer Mächte. Er beruht in seiner Tiefe auf der inneren Entzweiung des Wirklichen selbst, beruht auf einem geheimnisvollen Deus contra deum."[11] S noha e sorokban is érzékelhető a szerző függése Hegeltől, a gondolatötvözés mégis kétségkivül a német költő tragédia-felfogása felé halad. "Das Kultische beruht darauf - folytatja -, daβ . . die antike Tragödie und vielleicht die Tragödie überhaupt in ihrer symbolischer Realität als das kultische Spiel <u>von der Wirklichkeit des Göttlichen in der Welt</u> erscheinen muβ."[12] Csak feltételezem - de talán nem alaptalanul - hogy Hölderlin hatására változtatta meg az <u>Antigoné</u>-magyarázatát is. E kérdésben első, 1929-es tanulmányában /<u>Neue Wege zur Antike</u>, Leipzig/ még a hagyományos hegeliánus nézetet képviseli: kifejti, hogy Antigoné csak a halál közelében ismeri fel, hogy a halottak jogát csak az állammal szemben érvényesithette. Ezt a felfogását nagy mér-

tékben korrigálta később - a Hölderlin-tanulmányok megszületése után - a gyüjteményes kiadás számára /Hellas und Hesperien, 1970²/.

A század másik nagy klasszika-filológusához, Karl Reinhardthoz füződik a Sophoklés-kép egyik legradikálisabb, legnagyobbszabású átalakitása. Reinhardt szerint a sophoklési tragikum az isteni és az emberi realitás démonikus összefüggéseiből ered: "Da die Sophokleische Tragik in der Lagerung menschlicher Mitten und deren Extensität zur Mitte der Göttlichen oder - was dasselbe ist - dämonischen Zusammenhänge ihren Ursprung hat..."[13] E megfogalmazásban a <u>közép</u> fogalma már mintha halványan emlékeztetne Hölderlinre. Még inkább a kifejtés, mely ezt a démóniát nem a szokásos módon, a feloldhatatlan ellentmondásokban mutatja ki, hanem olyan <u>isteni játéknak</u> tekinti, melynek dinamikája látszat és valóság bonyolult, átláthatatlan összefüggéseinek fokozatosan előrehaladó változásaiból származik, vagyis abból az isteni <u>iróniából</u>, amellyel az isteni szféra gúnyt üz az emberi korlátoltságból, önhittségből, s végül a tragikus pusztulás pillanatában eljuttatja az embert saját lénye fölismeréséhez. Bármennyire is gyökeresen megujitotta mindezzel Reinhardt egész Sophoklés-képünket, mégis természetszerüleg kapcsolódik több korábbi gondolkodóhoz, s köztük Hölderlinhez is. Csaknem 140 évvel korábban ő hangsúlyozta először a sophoklési drámák <u>intellektuális</u> természetét, azt, hogy ezekben a tragédiákban a hősök "az elgondolhatatlannal" küzdenek, s ő ismerte fel először látszat és valóság, illetve az ő szerint "szent gúnynak" nevezett sophoklési irónia müvészi jelentőségét is. Végül pedig egyértelmüen Hölderlin kommentárjaira vezethető vissza az a meg-

látás is, mely szerint Antigoné és Kreón szembenállása rejtett theomakhia, s ez le is lepleződik a darab második felében. A részletek további ismertetésé helyett hadd hivatkozzunk még Reinhardt Antigoné-forditására, melynek hölderlini indittatása részleteiben és egészében is feltünő. /Csak egy példát idézve: a Hölderlini forditásban ungeheuernek minősitett ember /deinos/ Reinhardtnál: unheimlich; s ez a rokon attributum éppúgy uralja az egész müvet, mint az előbbi Hölderlinnél./

A klasszika-filológusok közül még Kerényi Károlyt és Walter F. Ottot kell feltétlenül megemlitenünk. Kerényi Károly 1935-ös Antigoné-tanulmányának, Az örök Antigonénak[14] mottójában Hölderlint idézi, a Sophoklés-epigrammát:

Manche versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

S a mottóhoz hiven állitja esszéje középpontjába a gyászt és a halottkultuszt, s azt a Dionysost, akit ugyancsak jellemez az epigramma ellentmondása: az öröm és a gyász, az élet és a halál istensége - Kerényi felfogásában. Továbbá: a dionysosi szféra felfedése ebben a tragédiában hölderlini hagyományokon alapul. Kerényi később tárgyszerüen is foglalkozott a hölderlini Antigonéval: kiadta a Theater der Jahrhunderte sorozat Antigoné-kötetében, Weinstock forditásával együtt, s ő maga irta a bevezetőt is ehhez a kötethez. Ottotól kevésbé tudunk megfelelő példát idézni: az azonban tény, hogy a görög mitológiáról való gondolkodását jelentős mértékben befolyásolta a német klasszika, ezen belül is Friedrich Hölderlin.

Lényegesen nehezebb helyzetben vagyunk a müvészi ujraértelmezésekkel. Ugyanis még olyan reprezentativ példák mellett is, mint amilyen Brecht szinházi átdolgozása vagy Orff megzenésité-

se, kétséges, hogy vajon alkalmas-e Hölderlin Antigonéja bármiféle előadásra? Tudjuk ugyan, hogy a költő kész müvét felajánlotta a weimari szinháznak, de ez még azt sem bizonyitja, hogy a dráma forditása közben szem előtt tartotta volna az előadhatóság kritériumait. Ezirányú kételyeinket alátámasztják azok a korábban kiemelt sajátságai, mint például az eredeti többértelmüsitése, szándékoltan homályos, "végtelenitett" jelentésü visszaadása, vagy a szószerintiség elvéből következő idegenes, nehezen érthető mondatok, vagy az etimológiák és szójátékok. Mégis, másfelől a dialogusok szenvedélyessége és dinamikája, továbbá a sajátosan hölderlini, nem dramaturgiaellenes karakterformálás , s a mü zeneisége is mind olyan vonás, melyek elvileg lehetőséget kinálnának az előadásra. A pro és kontra érvek mérlegének nyelvéül azonban egy sokkal döntőbb kritérium szolgál: a müfaji hovatartozás. Már mások is felfigyeltek arra a jelenségre, hogy egyes müalkotások forditásai nem azonos müfajuak az eredetivel: az átültetés során megváltoznak a müfaji sajátságai. Raymond van der Broekh emlitette például azt az átváltozást, amelyen Racine tragédiái átmentek hollandra történő átültetésük során: materializálódtak, állitja, a németalföldi festmények világához hasonultak: ezáltal el is veszitették tragikus súlyukat, melodrámákká váltak.[16] Hasonló müfajváltást tapasztalhatunk az antik tragédiák forditásában is: szigorúan véve - a Walter-Benjamin-i következetességgel[17] - egyik sem marad az eredeti értelemben vett tragédia. Az Antigoné átváltozásai azonban különösképpen szembetünőek lehetnek: olvastuk már eszmedrámának, mártiriumnak, sőt politikai szinmünek is, az egyes forditók olvasatainak megfelelően. Közülük azonban a hölderlini

forditás még azzal a sajátos helyzetével is kitünik, hogy nem idomitotta a müvet valamilyen már meglévő drámai konvencióhoz, hanem, mondhatni müfajt teremtett vele. Nehezen tudnám megfelelő névvel illetni ezt a müfajt, mely egyfelől sokkal közelebb áll az antik tragédiához, mint az ugynevezett modern /klasszicista/ tragédia, másfelől viszont magába szivta a nyugati gondolkodás eszkhatologikus irányultságát. Ha feltétlenül müfaji meghatározásra törekednénk, akkor ezt a drámai szó úgynevezett "tötend-faktisch" jellegéből kellene megalkotnunk, mely Hölderlin szerint csak a szellem szférájában öl, úgy, hogy egyúttal a születés, megmaradás jegyében hangzik el. Ugy vélem, hogy ez a sajátos müfaji jelleg, mely azóta sem talált folytatásra más drámairóknál, teszi szinte lehetetlenné a hölderlini Antigoné - sőt az Empedoklés előadását is. /Ez utóbbi esetében külön akadályt képez a töredékesség - a kiegészités és a változatok összeolló-zása viszont méltatlan és nem illő az eredetihez./ Nincs, illetve ezidáig nem jött létre olyan szinház, olyan előadói stilus, mely teljes mértékben megfelelne e sajátos müfajú drámáknak.

Az utóélet másik szálán, vagyis a hölderlini forditás elméleti és gyakorlati hatását tekintve olyan neveket kell emlitenünk, mint Walter Benjamin, George, Borchardt, Martin Heidegger, Lacue-Labarthe etc. Ez a névsor nagyon vegyes - és bizonyos mértékig esetleges is, hiszen tetszőlegesen bővithető. Egy ilyen bővités azonban még csak nem is érinthetné azokat a szakmunkákat, amelyek a müforditás elméletének, elveinek történetét vázolják. A Goethekor müforditói elveit /és forditói gyakorlatát/ vizsgáló müvek jószerint tudomást sem vesznek arról, hogy ebben a kérdésben Hölderlin is megnyilatkozott,[18] mégha nem expressis verbis is, és főleg kevésbé világosan. A hölderlini forditás jelentőségére

igy mindenekelőtt egyes filozófusok és müvészek hivatkoznak ujból és ujból. Legelőször is Walter Benjamin, akinek nagy hatású esszéje A müfordító feladatáról[19] bevallottan a hölderlini átültetést vette mintájául. Mintájának tekintette a másik nagy Baudelaire-fordító is, George: főleg abban a fordítói törekvésében, hogy tartalmi elemeket formaiakká alakitson, vagy hogy egyes statikus képeket dinamizáljon, mozgalmassá változtasson. Egy másik hölderlini elv talált visszhangra Borchardtnál: az etimologizálás. Ez a fordítói eljárás nemcsak Hölderlin kortársaiban váltott ki megrökönyödést és elutasitást: több mint száz évvel később is kihivásnak számitott, hivatkozzunk akár Franz Rosenzweig és Martin Buber Biblia-fordításáfa, akár Ezra Pound-nak még ma is eleven ellenérzéseket kiváltó ezirányú gondolataira.

Végül a hatástörténet legkülönösebb példájául kinálkozik Philippe Lacue-Labarthe legújabb, a 80-as években készült francia Antigoné-fordítása.[20] Ezt a fordítást ugyanis az a különös körülmény teszi számunkra érdekessé, hogy a szerzője - saját bevallása szerint - a hölderlini minta alapján, a német költő müve nyomán készitette el ezt a francia verziót. A kiadvány együttesen is tartalmazza a német és a francia fordítás-szöveget. E vállalkozás tervét feltehetőleg előkészitette az a Hölderlin-reneszánsz, amelyik az utóbbi években kibontakozott Franciaországban, elsősorban Michel Foucault és Jacques Derrida nyomán.[21] A közvetitő természetesen Martin Heidegger volt. Az ő Hölderlin-interpretációinak jelentőségét és rendkivül széles körü hatását aligha szükséges kiemelnünk, a fordítások megitélésében különösen nem. Az ő révén váltak a német költő fordításai Európa-szerte ismertté, s látták meg bennük a heideggeri szövegértelmezés és

fordítás ősét. Lacue-Labarthe egyedi kisérletének tanulmányozása elméletileg sem lenne érdektelen, hiszen példa hiján nehéz elgondolnunk, hogy vajon hogyan hathatja át Hölderlin sajátos és egyedi Antigoné-értelmezése, utánozhatatlan költői nyelve ugyane mü másik nyelven készülő fordítását? És ha netán kételkednénk is ez utóbbi lehetőségben, az előbbiekről bizton állithatjuk, hogy nem merültek ki: ma is tanulnak Hölderlintől Sophoklést olvasni, s ma is elgondolkoztat a müve a müforditás feladatáról.

Mindezzel azonban még korántsem jeleztük az igazi mértékét és helyét annak, amit ma számunkra Friedrich Hölderlin életmüve jelent. Mint a hivatkozott nevek - Schadewaldté, Kerényié, Reinhardté és mindenekelőtt Martin Heideggeré - is sejtetik, egy sokkal általánosabb szinten is kijelenthető, hogy a huszadik század első felének hellén kultuszát alapvetően befolyásolta Hölderlin hatása. Már a múlt század végére lassanként érvényét veszitette a német klasszika esztétizáló eszménye. A harmónia, a derü, a természetes életteljesség aranykori világáról alkotott müvészi kép eszmeileg is kérdésessé vált. Először már a misztériumvallások tanulmányozásával is /Creuzer/, később Bachofen munkásságával, akit már nem a klasszikus örökség vonz, hanem az archaikus idők, az ősidők világa s a halottkultusz. Méginkább nyilvánvaló a "szép emberség" humanista ideáljának érvényvesztése Nietzschénél, akire ugyancsak igazak Kerényinek Walter F. Ottoról mondott szavai, t.i. hogy az esztétikait változtatta vissza vallásossá.[22] Ez a kettősség hatja át - azóta is sokat kárhoztatott - fogalompárját [az apollóit és a dionysosit], amelynek viatathatatlan történeti érdeme, hogy először hatol le a görög világ gyökeréig, s fedi föl az egész görög müvészetben a

"szép látszat" mögül a rettenet, a kiméletlenség, a pusztitás és a halál mindenütt jelenlévő birodalmát. Végül ő és Burkhardt oszlatja el az évszázados politikai-etikai illúziókat is: egyrészt a polis antidemokratizmusának másrészt a görög éthos agonális /kiméletlenül hirnévre, győzelemre, önérvényesitésre törő/ karakterének hangsúlyozásával.

Egy új aión veszi tehát kezdetét - ha szabad az európai művelődés történetét az antikvitáshoz való viszony alapján is korszakolnunk. Ezt az új aiónt leginkább azzal jellemezhetnénk, hogy a görögséghez intézett kérdés - mondhatnánk - antropológiai jellegüvé vált. Egy olyan gondolkodás, egy olyan szemlélet - és ami még ennél is több, egy olyan tapasztalat - birtokosának véljük őket, ami azóta veszendőbe ment, s amit nekünk kell újra felfednünk. Ezt a tapasztalatot sokféleképpen lehet körülirni. Például úgy, mint Otto és Kerényi, amikor a görög vallás isteneit létalakoknak /Seinsgestalten/ nevezik, vagyis olyan magasabb realitásoknak, amelyeket a görögség megélt és plasztikus alakban megjelenitett. Vagy egy mélyebb, filozófiai szinten, ahogyan Martin Heidegger teszi a parmenidési τὸν , vagy a hérakleitosi φυσις , vagy az ἀληθεια értelmének keresésekor. Egyéb lehetséges körülirásokat mellőzve is világosan rámutathatunk arra, hogy ez az "antropológiai" kérdésfeltevés először Hölderlinnek az antik tragédiával, Sophokléssel, folytatott párbeszédében /illetve ennek folyományaként a saját Empedoklés-tragédiájában és a kései költeményeiben/ hangzott el. Az ő költészetében ugyanis az ember csak Ég és Föld viszonylatában van, csak az istenekre /e magasabb realitásokra/ vonatkoztatva az, aki, mint ahogy ők is /azok is/ csak emberhez viszonyitva léteznek, azok, akik.

Ennek folytán a höldelini világ nemcsak előzménye a heideggeri "kozmológiának" - ég, föld, világ és ember négyesének -, hanem egyúttal minden magunkra irányuló kérdés kerete is.

Bizonyára ugy is tünhet, hogy e már csaknem egy évszázados hatástörténetben elvész az eredeti "adomány", a "himmlische Gaabe", s ugyanazon rágódunk, immár meddőn. Ettől a veszélytől csak helyzetünk tisztázása óvhat meg. Ezt segitheti elő a közös mü státuszának, helyének meghatározása is, vagyis ha megkisérelünk választ adni arra a kérdésre, hogy hogyan létezik ma nekünk ez a hölderlini forditásmü, mit jelent, mit mond nekünk? Fentebbi állitásainkra visszautalva először is kijelenthetjük, hogy ez a forditás, mint "Darstellung", mint előadás: ismétlés, az eredetit re-produkáló s egyben produkáló ismétlés. Ideje tehát a játék, a müvészet ünnepiségéé, szentségéé. Ezt a "szent időt" a hesperikus és a hellén alkotószellem /konkrétabban Sophoklés és Hölderlin/ párbeszéde teremti meg, s mint ilyen Hölderlin mitológiáján belül azonositható az emlékezet idejével, a Saturnustaggal. A Saturnustag, mint mondtuk, a kezdetek, a hérósvilág, illetve általában az ősök, a holtak emlékezete, s egyúttal az aranykor emlékezete is, hiszen Saturnus kora volt ez az ősidő. A Saturnusnaphoz tartozó közös mü tehát nem egyszeri tett, nem egyszer s mindenkorra megalkotott mü, hanem neki magának is mindig meg kell újulnia, lényege szerint lezáratlannak, nyitottnak kell lennie. A közös mü és a Saturnusnap visszatértének reménye egy és ugyanaz. Következésképp csak akkor foglalkozhatunk intenciójához méltó módon e forditásmüvel, ha magunk is megüljük azt az ünnepet, amelynek realitásához tartozik.

3. Miért nincs magyar "Antigoné"?

A kérdés indoklásra szorulhat, hiszen hamarjában is legalább öt nevesebb fordítást említhetünk: Csengery Jánosét, Csiky Gergelyét, Révai Józsefét, Trencsényi-Waldapfel Imréét és Mészöly Dezsőét. Könnyen belátható viszont, hogy ezek egyike sem jelenti számunkra a magyar Antigonét, egyik sem vált mintaszerüvé. Mondhatnánk, nem történt meg az "az egyesülés", az a "hierosgamos", ami a nagy fordítások szülője. Az Antigoné nem áll egyedül ebben a vonatkozásban: antik drámákból egyébként is alig készültek igazán sikeres, időtálló fordítások. Talán csak Arany Aristophanése és Babits két Oidipus-fordítása vitán fölüli.

E jelenség magyarázatát keresve először is Kerényi Károllyal érvelhetünk, Berzsenyi-tanulmányának azzal a gondolatával, hogy a klasszikus forma iránti igény, illetve egy klasszikus, hellén mintáktól ösztönzött magyar költészeti hagyomány nálunk sosem gyökerezett meg. Valóban, ha jelentősebb költőink között olyanokat keresünk, akik nemcsak komoly klasszikus müveltséggel rendelkeztek, de hatott is rájuk a görög kultura, aligha említhetünk hosszabb névsort, mint Berzsenyit, Aranyt, Babitsot. Közülük Berzsenyi nem tudott görögül, Arany a Philoktétés-fordítása után felhagyott a klasszikus görög tragédia magyarra való átültetésével, s egy már nem klasszikus szerzőt, Aristophanés választotta. Babits pedig, akinek Laodameiáját ugyan egyes kartársak igazi görög tragédiaként ünnepelték /mint például Szilassy Vilmos/, s ezen ma talán mosolygunk, mégis a két Oidipus azóta is a magyar Oidipus-fordításként él tovább. E két Sophoklés-dráma magyarul is remekmüvé vált, s ez Babits tehetségén kivül bizonyára annak is köszönhető, hogy szerencsés csillagzat alatt, jó pillanatban született meg: éppen akkor, amikor Európa-szerte

megnövekedett a fogékonyság és az érdeklődés az Oidipus-tragédia iránt, fölváltván az Antigonét az elsőségben. És ha mégsem vált e forditás sem a magyar kultura olyan eseményévé, mint amilyenné a fentebb emlitett reprezentativ forditások váltak a német kulturában, vagy amilyen jelentős esemény volt például a múlt század negyvenes éveiben az Antigoné berlini előadása Mendelssohn zenéjével, ennek oka ugyancsak a fentebb emlitettel lehet azonos.

Az Antigoné-forditásokhoz visszatérve azonban számos olyan gyengeségre bukkanunk, amely más antik forditásokban /például Devecseri drámaforditásaiban/ sem jellemző. Csaknem mindegyikükről elmondható ugyanis, hogy nemcsak költőileg, a költői nyelv szintjén maradnak alul az elvárásoknak, hanem az értelmezés minőségében, korszerüségében is. Kivételt képez Csengery müve, amelyik a kor klasszika-filológiai tudásának szinvonalán áll, s emellett ráadásul még ma is a legolvashatóbb - a legpontosabb és ugyanakkor (elavult költői fordulatai mellett is) élvezhető - szöveget nyujtja. A kettő nyilvánvalóan összefügg. Ugyanez már nem mondható el a másik filológus müről, a Trencsényiéről, amely ugyancsak a múlt század első felének Antigoné-felfogását közvetiti, ámde száz év késéssel, s ezt is ráadásul felhigitva teszi. A magyar kiadáshoz készitett előszavában is visszhangozza, hogy Sophoklés a szenvedésen győzedelmeskedő derü és kiegyensúlyozottság, a tökéletes forma müvésze, Antigonéja pedig a periklési kor humanizmusának kifejezője. Ezt a klasszicista felfogást ötvözi azután a "forradalmi" tragédia ideológiájával, melynek eredményeként Antigoné és a vele egyetértő nép demokratikus fordulatot kivánó forradalmi eszmeiségről beszél, mely azután -

véleménye szerint - a hősnő mártiriumában győzedelmeskedik. Ez az értelmezés alakitja a mégoly korrektnek látszó filológus forditását is.[23]

Ugyancsak elavultnak, már megszületésükkor is korszerütlennek tarthatjuk Révai és Mészöly teljesitményét is. Először is számukra is a szép, emelkedett eszmék drámája az Antigoné. Ennek következtében az általuk megalkotott nyelv egyoldalúan, szinte a dagályosságig patetikus, emelkedettsége hamisan eltúlzott, elvontsága pedig szürkévé teszi a művet. Az első stasimon végét például Révai igy forditja:

> Van benne nagy ész, kieszel
> fortélyokat, ámulatos!
> De a rosszra, a jóra vegyest hajol ő.
> S ha hazája törvényeit
> S esküjét állja, dicső nevet szerez,
> Ha vakmerőn lázad ellenük:
> Gyalázatos áruló.[24]

A túlzó, dagályos stiluson, a beleköltéseken kivül a jó és rossz polgár ellentétét is szinte gyermeteg didaxissal hangsályozza túl a forditó. Másutt pedig, Antigoné mély emfázissal kimondott szavait, túlvilági képzeteinek, szinte kihivó plasztikusságát /testszerüségét/ a "szép tett" sovány eszmeiségére szükiti:

> Testvéremet
> Én eltemetem. S utána boldogan halok,
> És véle nyugszom, kedves a kedves oldalán.
> Mert szent a bünöm, s fontosabb az Alvilág
> kegyét keresnem, mint a földi zsarnokét,
> hisz ott örökre nyugszom,[25]

A betoldott hamis politikai felhang csak méginkább rontja az eredeti szépségét, s torzitja a mondandóját. Hasonló szöveghelyeket idézhetnénk Trencsényitől és Mészölytől is. A hideg holtakat

meleg s zivvel szerető Antigonéről Is méné például a következőket mondja Mészölynél: "Felforr a véred, mert nem hüti hódolat" /eredetileg: θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι κραδίαν ἔχεις./

Vagy alább, ugyancsak az ő forditásában Antigoné igy rajong:

> Ne szólj belé! Hadd türje el bolond fejem
> balvégzetét. Nem törhet úgy a sors reám,
> hogy elrabolja fő javam: a szép halált.

Ime a másik oldal: az iskolásoknak való épületes eszmeiség mellett a balvégzet, a "pörölyként" lesújtó sors, a bün és az átok romantikus eszköztára. Csak úgy sorjáznak a "bünök", a "gyalázatok", s megtorló-lesújtó végzetek, átkok. Természetesen ott is, ahol a görög szövegben józan, semleges kifejezések állnak: bün helyett τὸ πρᾶγμα, balvégzet helyett: δεινὸν πάθος, kinhalál helyett csak θανεῖν stb. Vagy Révai második stasimonjából idézve:

> Ime látom a Labdakidák családja vesztét,
> Ősi végzet pörölye zúgva suhan rá,
> Sarj a sarjat nem szabaditja meg, isten
> átka ül rajta, jaj, örök bilincs.[26]

Ez a végzetszerüség az ellenpontja a "csodálatos" embernek, a "csodalénynek", ez a másik oldala az erkölcsi és nembéli kiválóságnak. Bármennyire is sajnálatos ez a vegyités mégis láthatunk benne valami poétikai szükségszerüséget. Az "edle Einfalt, stille Größe" klasszicista formaeszménye ugyanis mindig idegen volt a magyar költészettől. E forditások is főleg csak a didaktikus elvontságaikkal klasszicizálnak, képi erejüket a magyar romantika immár "gesunkenes Kulturgut"-tá vált költői eszköztárából kivánják meriteni. A végeredmény egy átromantizált nevelő célzatú eszmedráma - vagyis melodráma.

Aligha kell emlékezetünkbe idéznünk, hogy mi mindent veszit el ezáltal önmagából a Sophoklés-mü: az átromantizált "humanista"

eszmeiség révén az eredeti intellektualitását, philosophikusságát, a tulzott emelkedettség és pátosz révén igazi feszültségeit, az erők démóniáját, a moralizálás és a végzetdráma elemeinek felhasználásával a sophoklési világszemlélet józanságát, iróniáját. Azonban a hiányok további fölösleges leltára helyett is felróhatjuk e forditásoknak mindazt a következetlenséget, mellyel szerzőjük a müfajuk iránt viseltetett. Csengeryt kivéve az emlitett mindháromról elmondható, hogy féluton van a filológus és az úgynevezett "parodisztikus" forditás között - hogy Goethe és Novalis korábban tárgyalt felosztását alkalmazzuk. Ez a köztesség pedig gyakorlatilag nem jelent mást, mint hogy úgy szüntetik meg az eredeti idegenségét, az eredeti forma, gondolkodásmód, illetve az eredeti nyelv sajátságainak áthallását, hogy ezenközben nem hoznak létre <u>eredetit</u> sem, vagyis a magyar drámairodalom illetve költészet hagyományába illő müvet sem. Nem tudnak mihez és hogyan hasonlitani. Kivételt képez Csiky Gergely eddig éppen ez okból nem igen emlegetett magyaritása, mely valóban "parodisztikus": a mult századi magyar szinpad melodramatikus hagyományához idomitja a müvet, persze amennyire ez egyáltalán lehetséges. Egyetlen példát hadd idézzünk az Áté-himnusz fentebb már többször ellenzett soraiból:

> De ez az ember sorsa a múltban,
> Jövőben, örökké egy mindig:
> <u>Bánat jár az öröm nyomán</u>,
> <u>Nélküle nincs boldogság</u>.

Az "örömre ború" melodramatikus végkicsengése lett tehát isten és ember démonikus sorsösszefüggéséből, Áté mindent legyőző uralmából.

Vázlatos áttekintésünkből jogosan adódna a kérdés: mi közünk van hát akkor Hölderlinhez, és a német klasszikus tradició tragédiakultuszához? Jelent-e nekünk ma, itt valamit a sophoklési mü, ezekkel a közvetitéseivel, vagy azok nélkül? Vagy pedig csak a német müvelődéstörténet keretein belül volt érvényes minden kérdésfeltevésünk? Az örök Antigoné szerzője bizonyára már a kérdés ellen is tiltakozna. Az azóta eltelt csaknem fél évszázad azonban jelentősen változtatott a helyzeten. A görög kultúra tanulmányozása azóta ismét elveszitette befolyását, jelenlétét a magyar szellemi életben, mondhatni magánüggyé vált, Nincs szellemi mühelye, csak államilag /féligmeddig/ támogatott tudományként él egy-egy tudós munkásságában. Ebben a helyzetben aligha képzelhetjük el, hogy a klasszika-filológia felhalmozott tudásanyagával támogathatná a költőket, az alkotó müvészeket új, korszerü és müvészileg igényes müforditások létrehozásában. Tudomány, filozófia és müvészet ilyen, mühelyszerü együttmüködésére még csak kilátásunk sincs, következésképp kétséges, hogy lesz-e a közeljövőben új, filológiailag is, müvészileg is hozzánk szóló Antigoné-forditás. Egy reprezentativ, irodalmi életünket átható és formáló nagy forditás lehetősége pedig szinte kizárt. Bizonyára ezért is kétszeresen fontos a görög művészet közvetítőjének, hogy Hölderlinre tekintsenek.

Jegyzetek a VI. fejezethez

1 Jiří Levý: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung, Frankfurt/Main - Bonn 1969, 65 skk.

2 Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1975[4].

3 I.m. 117 skk. Vö. még: Kerényi Károly: Az ünnep lényege, in: Halhatatlanség és Apollón-vallás, Budapest 1984, 333-351.

4 Marie de France vagy Pierre de Reissy hires példáját Leo Spitzer (is) ismerteti egyik tanulmányában: "Note on the Poetic and Empirical I in medieval Authors", in: Stilstudien, München 1961.

5 Franz Rosenzweig: Kleinere Schriften, Berlin 1937, 148.

6 Uo. 163.

7 Friedrich Nietzsche: Gesammelte Werke Bd 5, Leipzig 19 08, 113.

8 I.m. 178.

9 Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Budapest 1976.

10 Wolfgang Schadewaldt: Hellas und Hesperien, Zürich Stuttgart, 1970[2], Bd 2, 430.

11 Antike und Gegenwart - über die Tragödie, München, 1966, 14.

12 Uo.

13 Karl Reinhardt: Sophokles, Frankfurt/Main 1947[3], 73.

14 Sophokles: Antigone. Übersetzt und eingeleitet von Karl Reinhardt, Göttingen 1961.

15 Kerényi Károly: Az örök Antigoné, in: Halhatatlanság és Apollón-vallás, Budapest, 1984, 162-172.

16 Az AILC 11. párizsi kongresszusán elhangzott előadásból idézem. A szöveg még publikálatlan.

17 Walter Benjamin A német szomorújáték eredetében kifejti, hogy a görög tragédiát nem tekinthetjük a későbbi eruópaiakkal azonos müfajúnak. A tragédia elnevezést ő csak a görög tragédiára használja.

18 Lásd a bibliográfiai tételek közül: Apel, Hugenroth, Sdun, Wuthenow neveinél.

19 In: Angelus novus, Budapest 1980.

20 E forditás előszava az előző fejezetekben már /német forditásban/ idézett tanulmánya: Die Zäsur des Spekulativen, in: Hölderlin-Jahrbuch 31, 1980-81, 203-231.

21 Gunter Martens: Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches. Stationen der Aneignung eines Dichters, in: Hölderlin-Jahrbuch 32, 1982-83, 76. sk.

22 Karl Kerényi: Der höhere Standpunkt, München 1971, 94.

23 Legjobb például kinálkoznak azok a szövegrészek, amelyeket ő maga is idéz a tanulmányában a forditásról: az iratlan törvényekről mondottak, vagy később Haimón szavai Antigonéról. Az értelmező mozzanatok kimutatására egyébként külön tanulmányt kellene szentelni, mert a szöveghez általában hiven ragaszkodó Trencsényi félreértelmezéseit legtöbbször a szóválasztás, és a stilus szintjén kellene megragadnunk.

24 Az eredetiben ez áll:

σοφὸν τι τὸ μηχανόεν
τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τότε μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει.
νόμους προφέρων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις· ἄπολις ὃν τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν.

A fordítás nehézségei miatt /különösen a „hüpszipolisz" és „apolisz" magyaritását illetően/ hadd idézzem Reinhardt szép fordítását, melynek koncepciójával egyetértek:

Im erfindenden Geiste
Nimmer verhoffter Dinge Meister,
Geht er die Bahn, son des Guten
Wie des Bösen;
Hält er hoch Gesetz der Heimat
Und der Götter beschworene Rechte,
Volkes Zier: Volkes Fluch,
Wem des Guten Widerspiel
Sich gesellt in Empörung.

25 Az eredetihez lásd a második fejezetet.

26 Az eredetihez lásd a második fejezetet.

Könyvészet

Válogatott irodalomjegyzék (Idézett, felhasznált irodalom)

Friedrich Hölderlin müveit rendszerint a nagy stuttgarti kiadás szövege alapján idézem és használom /Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, hrsg. v. Friedrich Beißner, Bde 1-7, Stuttgart 1951-1974; szokásos röviditésében: St A/. Ezenkivül használtam még a Tempel-Klassiker ujabb kiadását is, mely csak a helyesirás modernizálásában tér el a stuttgarti kritikai kiadástól /Friedrich Hölderlin Sämtliche Werke, hrsg. v. Paul Stapf, Bd. 1-2, Wiesbaden é.n./

ALLEMANN, Beda: Hölderlin und Heidegger, Zürich/Freiburg, 1954.
ALLEMANN, Beda: Der Ort war aber die Wüste, in: Martin Heidegger zum 70. Geburtstag, Festschrift, Pfullingen, 1959, 204-216.
APEL, Friedmar: Literarische Übersetzung, Stuttgart, 1983.
ARISZTOTELÉSZ: Poétika. (Ford. Sarkady János), Budapest, 1963.
AST, Friedrich: Grundriß der Philologie, Landshut, 1808.
BEIßNER, Friedrich: Hölderlins Trauerspiel "Der Tod des Empedokles" in seinen Fassungen, in: Neophilologus 32, 1958, 186-212.
BEIßNER, Friedrich: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, Stuttgart, 1933.
BENJAMIN, Walter: Angelus novus, Budapest 1980.
BENNHOLDT-THOMSEN, Anke: Stern und Blume, Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins, Bonn, 1967.
BINDER, Wolfgang: Hölderlin und Sophokles, in: Hölderlin Jahrbuch 16, 1969-70, 19-37.
BINDER, Wolfgang: Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt/Main, 1970.
BÖCKMANN, Paul: Hölderlin und seine Götter, München, 1935.
BÖHME, Gernot: Zeit und Zahl, Studien zur Zeittheorie bei Platon, Aristoteles, Leibniz und Kant, Frankfurt/Main, 1974.
BULTMANN, Rudolf: Polis und Hades in der Antigone des Sophokles, in: Sophokles, Wege der Forschung, Hrsg. v. Hans Diller, Darmstadt, 1967, 311-324.
BURTON, R. V. B.: The Chorus in Sophocles Tragedies, Oxford, 1980.

BUSCHOR, Ernst: Drei Tragödien des Sophokles (Antigone, König Oidipus, Oidipus auf Kolonos), übertragen und erläutert von Ernst Buchor, München 1954.

CASSIRER, Ernst: Hölderlin und der deutsche Idealismus, in: Idee und Gestalt, Berlin, 1924, 113-156.

CONRAD-MARTUS, H.: Die Zeit, München, 1954.

CORSSEN, Meta: Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch, Hölderlins Sophokles-Deutung. in: Hölderlin-Jahrbuch 3, 1948-49, 139-187.

CREUZER, Friedrich: Symbolik und Mythologie, Bde 1-4, 1819-23^2.

DALFEN, Joachim: Gesetz ist nicht Gesetz, und fromm, ist nicht fromm, Die Sprache der Personen in der sophokleischen Antigone, in: Wiener Studien, Neue Folge, 11, 1977, 3-26.

DAWE, R. D.: Some Reflections on Ate and Hamartia, in: Harvard Studies in Classical Philology, 72, 1968, 89-124.

DIELS, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch von H. D., Berlin 1912.

DILLER, Hans: Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles, Kiel, 1950.

DILLER, Hans: Über das Selbstbewu3tsein der sophokleischen Personen, in: Wiener Studien 69, 1956, 70-85.

DILTHEY, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig/Berlin, 1916.

EBERLEIN, E.: Über die verschiedenen Deutungen des tragischen Konflikts in der Antigone des Sophokles, in: Gymnasium 68, 1961.

ELSE, Gerald Frank: The Madness of Antigone, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist.Klasse, 1976/1.

FIESEL, Eva: Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik, Tübingen 1927, N. Y. 1973^2.

FODOR Géza: Zene és dráma, Bp. 1974.

FRAENKEL, Hermann: Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München, 1955.

FRANZEL, Walter: Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert, Leipzig, 1914.

FRITZ, Kurt von: Haimons Liebe zu Antigone, in: Antike und moderne Tragödie, Berlin, 1962, 227-240.

FUCHS, Ernst: Übersetzung und Verkündigung, in: Zur Frage nach dem historischen Jesus, Gesammelte Aufsätze, Tübingen, 1969, 405-423.

GADAMER, Hans-Georg: Hölderlin und die Antike,in: Hölderlin, Gedenkschrfit zu seinem 100. Todestag. 7. Juni. 1943. Hrsg. v. Paul Kluckhohn, Tübingen, 1943, 50-69.

GADAMER, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975[4].

GOETHE, J. W.: West-Östlicher Divan, hrsg. v. Ernst Grumach, Berlin, 1934.

GOTTSCHALK, H.: Das Mythische in der Dichtung von Hölderlin, Stuttgart, 1943.

GUÉPIN, J.-P.: The tragic paradox: Myth and ritual in greek tragedy, Amsterdam, 1968.

GUTHRIE, W. K. C.: The Greeks and their Gods, Boston, 1954[2].

HAMBURGER, Käte: Von Sophokles zu Sarte. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962.

HANY, Arthur: Hölderlins Titanen-mythos, Zürich, 1948.

HARRISON, J. E.: Prolegomena to the Study of Greek religion, Cambridge, 1903.

HARRISON, R. B.: Hölderlin and Greek Literature, Oxford, 1975.

HEGEL, G. W. F.: Aesthetik, Aufbau Verlag Berlin/Weimar, 1976. 1-2.

HEGEL, G. W. F.: A szellem fenomenológiája, Budapest, 1979.

HEGEL, G. W. F.: Theologische Jugendschriften, hrsg. v. Hermann Nohl, Tübingen, 1907.

HEIDEGGER, Martin: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt/Main, 1981[5].

HEIDEGGER, Martin: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, 1975[5].

HESIOD: Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford, 1966.

HÉSZIODOSZ: Istenek születése, Munkák és Napok, Helikon, 1974.

HÖLDERLIN, Friedrich; Sämtliche Werke, Hrsg. v. Stapf, Wiesbaden, é.n.

HUMBOLDT, Wilhelm: Gesammelte Werke, Berlin, 1848, Bd. 2, 3, 6.

HUYSSEN, Andreas: Die Frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung, Studien zur Frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur, Zürich, 1969.

JENS, Walter: Antigone-Interpretationen, in: Sophokles, Wege der Forschung, hrsg. v. Hans Diller, Darmstadt, 1967, 295-310.

KACER, Miroslaw: Der Antigone-Mythos auf der tschechischen Bühne der Gegenwart, in: Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, Hrsg. v. Manfred Fuhrmann, München, 1971.

KERÉNYI, Karl: Der höhere Standpunkt, München, 1971.

KERÉNYI Károly: Halhatatlanság és Apollón-vallás, Budapest, 1984.

KERÉNYI Károly: Hermés, a lélekvezető, Budapest, 1984.

KILLY, Walther: Hölderlins Interpretation des Pindarsfragments 166, in: Über Hölderlin. Hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/Main, 1970, 294-319.

KNOX, B. M. K.: The Heroic Temper, in: Studies in Sophoclean Tragedy, Univ. of California Press, 1964.

KNOX, Bernard: Oedipus at Thebes, Sophocles' Tragic Hero and his Time, New York, 1965^{2}.

KOMMERELL, Max: Hölderlins Empedokles-Dichtungen, in: Über Hölderlin, hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/Main, 1970, 213-236.

KRANZ, Walther: Empedokles, Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung, Zürich, 1949.

LACUE-LABARTHE, Philippe: Die Zäsur des Spekulativen, in: Hölderlin-Jahrbuch 31, 1980/81, 203-231.

LESKY, Albin: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen, 1972^{3}.

LESSING, G. E.: Laokón. Hamburgi dramaturgia. Sajtó alá rendezte Vajda György Mihály, Budapest 1963.

LEVÝ, Jiři: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung, Frankfurt/Main/Bonn, 1969.

LUKÁCS György: A modern dráma fejlődésének története, Budapest, 1978^{2}.

McCALL, M.: Divine and human action in Sophocles' Antigone, Two burials of Antigone, in: Iowa Classical Studies, 1972, 103-117.

MALTEN, Ludolf: Die Sprache des menschlichen Antlitzes im frühen Griechentum, Berlin, 1961.

MARTENS, Gunter: Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches, Stationen der Aneigung eines Dichters, in: Hölderlin Jahrbuch 32, 1982/83.

MELCHINGER, Siegfried: Die Welt als Tragödie, Bd. 1-2. München, 1979.

MOMMSEN, Momme: Dionysos in der Dichtung Hölderlins, mit besonderer Berücksichtigung der "Friedensfeier", in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 13, 1963, 345-379.

MÜLLER, Gerhard: Antigone. Erläutert und mit einer Einleitung versehen von Gerhard Müller, Heidelberg, 1967.

MÜLLER, Karl Ottfried: Geschichte der griechischen Literatur, 1875³.

NIETZSCHE, Friedrich: Gesammelte Briefe in 6 Bänden, Leipzig, 1909.

NIETZSCHE, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, in: Werke, Bd. 1., Leipzig, 1905.

NOVALIS: Schriften, hrsg. v. J. Minor, 1-4., Jena, 1907.

NIETZSCHE, Friedrich: Fröhliche Wissenschaft, Ges. Werke, Leipzig, 1908, Bd. 5.

O'BRIEN, D.: Empedocles' Cosmic Gycle, Cambridge Univ. Press, 1969.

OTTO, Walter F.: Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos. und seine Bedeutung für die Menschheit, Düsseldorf/Köln, 1955.

PETERSMANN, H.: Mythos und Gestaltung in Sophokles' Antigone, in: Wiener Studien, Neue Folge, 12.

PICHT, G.: Die Epiphanie der ewigen Gegenwart, in: Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft, Wilhelm Szilasi zum 70. Geburtstag, München, 1960.

PLESCIA, J.: Sophocles Antigone: Creon or tyranny on trial, in: Aevum 50, 1976, 129-136.

REHM, Walther: Griechentum und Goethezeit, Leipzig, 1936.

REHM, Walther: Orpheus, Der Dichter und die Toten, Düsseldorf, 1950.

REINHARDT, Karl: Hölderlin und Sophokles, in: Hölderlin, Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert. Hrsg. v.v. Alfred Kelletat, Tübingen, 1961, 287-303.

REINHARDT, Karl: Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie, Bonn, 1916.

REINHARDT, Karl: Sophokles, Frankfurt/Main, 1947³.

ROMILLY, J.: Time in Greek Tragedy, Ithaca - New York, 1968.

ROSENZWEIG, Franz: Kleinere Schriften, Berlin, 1937.

ROHDICH, Hermann: Antigone, Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden, Heidelberg, 1980.

ROSIVACH, V. J.: The two Worlds of Antigone, in: Iowa Classical Studies, 4, 1979, 16-26.

RUPPEL, Ida Maria: Der antike Gehalt in Hölderlins Empedokles, Diss. Frankfurt/Main, 1925.

SCHADEWALDT, Wolfgang: Das Problem des Übersetzens, in: Die Antike, 3. 1927, 287-303.

SCHADEWALDT, Wolfgang: Hellas und Hesperien, Bd. 1-2. Zürich/Stuttgart, 1970^{2}.

SCHELLING, F. W. I.: Philosophie des Kunst, Berlin, 196 .

SCHILLER, Friedrich: Sämtliche Werke, Leipzig, é.n. Bd. 17.

SCHILLER, Friedrich: Válogatott esztétikai irásai, Budapest, 1960.

SCHLEGEL, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1-2. Stuttgart, 1966.

SCHLEGEL, Friedrich: Notizhefte zur "Philosphie der Philologie", in: Logos, 17, 1928.

SCHLEGEL, Friedrich: Seine prosaischen Gugendschriften, hrsg. v. J. Minor, Bd. 1-2. Wien, 1906.

SCHMIDT, Jochen: Der Begriff des Zorns in Hölderlins Spätwerk, in: Hölderlin Jahrbuch 15, 167/68, 127-157.

SCHMIDT, Jochen: /hrsg./ Über Hölderlin, Hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/Main, 1970.

SCHOPENHAUER, Arthur: Parerga und Paralipomena, Bd. 1-2. Berlin, 1891.

SCHRADI, Manfred: Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, Diss. Freiburg, 1953.

SCHWINGE, E. R.: Die Rolle des Chors in der Antigone, in: Gymnasium, 78, 1971, 294-321.

SDUN, Winfried: Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. bis zum 20. Jahrhunderts, München, 1967.

SEGAL, Charles: Tragedy and Civilisation. An Interpretation of Sophocles, Boston, 1981.

SEILS, Martin: Wirklichkeit und Wort bei J. G. Hamann, in: J. G. Hamann, hrsg. von Reiner Wild, Wege der Forschung, Darmstadt, 1978, 314-339.

SOLGER, F. K.: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Bd. 1-2. Heidelberg, 1973.

SOLGER, F. K.: Die Tragödien des Sophokles, übersetzt v. F. K. Solger, 1808.

SOPHOKLES: Antigone. Forditotta Révai József, Budapest 1967.

[SOPHOCLES]: Antigone. Sophokles tragoediája. Forditotta Csiky Gergely, Budapest 1876.

SOPHOKLES: Antigone, übersetzt und eingeleitet von Karl Reinhardt. Göttingen 1961.

SZOPHOKLÉSZ drámái, Budapest 1970 (Helikon kiadás, Trencsényi Waldapfel Imre forditásával), és 1979 (Európa kiadó, Mészöly Dezső forditása).

SOPHOKLES összes tragédiája. Ford. Csengery János, Budapest 1890.

SOPHOCLES: The text of the seven plays, edited by Richard Jebb, Cambridge 1906.

SPITZER, Leo: Note on the Poetic and Empirical "I" in medieval authors, in: Stilstudien, München 1961.

STAIGER, Emil: Der Opfertod von Hölderlins Empedokles, in: Hölderlin-Jahrbuch 13, 1963/64, 1-20.

STEIGER Kornél: Parmenidés és Empedoklés kozmogóniája. (Kandidátusi disszertáció, Bp. 1978). Budapest, 1985.

STEINTHAL, H.: Die Sprachwissenschaft Wilhelm von Humboldts und die Hegelsche Philosophie, Berlin, 1948.

SZONDI, Peter: Versuch über das Tragische, Frankfurt/Main, 1961.

SZONDI, Peter: Er selbst, der Fürst des Festes, in: Über Hölderlin, Hrsg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/Main, 1970.

SZONDI, Peter: Antike und Moderne in der Asthetik der Goethezeit, in: Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. 1, Frankfurt/Main, 1976^2.

SZONDI, Peter: Schriften 1-2. Frankfurt/Main 197(8).

TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre: Klasszikus arcképek 4. Sophoklés, Budapest 1964.

TREU, Max: Von Homer zur Lyrik, Zetemata, München 1955.

Über die Antigone des Sophokles und ihre Darstellung auf dem Königlichen Schlo3theater im neuen Palais bei Sanssousi, Drei Abhandlungen von A. Boekh, E. H. Toelken, Fr. Förster, Berlin, 1842.

VERMEULE, Emily: Aspects of Death in early Greek Art and Poetry. Univ. of California Press, 1979.

WEIL, Simone: Ami személyes, és ami szent, Budapest, Vigilia-könyvek, 2. 1983.

WIESE, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, 1955^{3}.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von: Was ist Übersetzen? Reden und Vorträge, Berlin, 1925, Bd. 1, 1-36.

WINNINGTON-INGRAM, R. P.: Sophocles. An Interpretation, Oxford, 1980.

ZUBERBÜHLER, Rolf: Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen, Berlin, 1969.