

FIGYELŐ

RENÉ CHAR, VAGY „A MESEBELI TÉNYEK TÖRTÉNELMI TÉNNYÉ VÁLTOZTATÁSA” (ÉS VISZONT), VAGY A „TÁRGYATLAN KÖLTŐ”

*René Char: A könyvtár lángban áll
Válogatta és fordította Parancs János. Az utószó
Vajda András írta
Európa, 1989. 210 oldal, 35 Ft*

Paradoxon 1

René Char provinciális költő. Életének nyolcvannégy éve alatt alig mozdult ki a kis délfrancia városkából, ahol született. Még szürrealista költőből egyszerűben (szinte szürrealista fordulattal) partizánvezérré, René Char költőből Alexandre kapitánnyá, a századközép összeurópai szabadságharcának tán legrendhagyóbb vezéralakjává travesztáltan is, alig egy-egy illegális szolgálati repülőttal megszakítva, ez a vidék maradt állandó főhadiszállása: életének, fegyveres harcának és költészetének egyaránt.

A szülővárosa (és halálának szigete) mellett, pontosabban akörül kanyargó, alig harminc kilométer hosszú folyócska (amely öt ágra szakadva fogja ölébe L'Isle-sur-Sorgue szigetvároskáját), keresztülfolyik Char költészetének egész hatalmas geográfiáján, végighordozva rajta fényét, és végigsuhogtatva „*habjai taraján soha meg nem bolló szelét*”. Miközben ez a költészet legtükösebb útjain se hagyja el a folyócska mentét, bármily messzeségekbe tárulkozik is, akármilyen mélységekbe merészkedik, bármily nagy „*utazásokal*” tesz is meg „*az ország felé*” (lásd alább), mindig tapintható közelségben marad e kis folyóhoz és eldugott csendes forrásvidékéhez a Vaucluse völgyében. A „*pays*”-hez, vagyis mindnyájunk legszűkebb hazájához, szülőti földünkhöz, ahol ha

élnünk-halunk nem is feltétlenül kell (vagy éppenséggel: lehet), de amely éppoly elmozdíthatatlanul az otthonunk, ha netalán ott hagyjuk is, vagy kiűzetünk belőle, amely elmozdíthatatlan Char valamely jelzős szerkezete. Mert – mint egy egészen más költő mondja, aki hazát cserélt, de „*otthont*” ő sem tudott cserélni: „*Home is where one starts from*”. Char sosem érezte ezt az elioti nosztalgiát; ezt az érzést élte. Ott tudott maradni, és ezt az ottot teljes világgént tudta belakni.

Költészetében ez a kis hazai (otthoni) folyócska – a földrajz minden tiltakozása ellenére – a világ tengerébe ömlik. Sz ez a provinciális fogantatású költészet, melynek kulcsszava a csaknem ismeretlen folyónév, *La Sorgue*, soha el nem hagyva e folyócska platánsorok szegte partjait, az ember teljes tájára nyúlik. „*Az alapok és a csúcsok nyomában*”, folytonos „*jártáshelyében a magánytól a létig*”: „*a fa sztvétől a gyümölcs mámoráig*”, mindig a gyökerek alá ás, és a tetők fölé ágas(k)odik. Char egyetemes költő.

Paradoxon 2

Char homályos költő. De nem zavaros költő. Nem mindig érthető, de legtöbbször evidens. Félreismerhetetlen hangjának rejtélyessége a kristályok kikezdehetetlen geometriájával párosul. Mondandója a lét sötét mélységeibe nyúlik, de mondatai a tudat fényében turdúlnak. Mert a koltemény „*közbeiktatott rejtély*” az időben; de a rejtélynek rejtélynek kell lennie, nem megválaszolhatóan találós kérdésnek. A lét kifejezhetetlen, de a nyelv a belőle kifejezhetőnek foglalata. Költő az, aki „*történelmi ténnyé változtatja a mesebeli lényeket*”. A lét homályos nyelvét a beszéd világos nyelvére fordítja le. A fordítónak nyilvánvalóan ezeket a természet tükörszimmetriájához és áttekinthetetlenlenségéhez, az élő anyag hol egysejtű egyirányúságához, hol billió sejtű összehangoltságához idomuló nyelvi alakzatokat kell megragadnia. S azt a kristályosodási pontot megtalálni, amely rejtve létrehozta magát a képződményt. A situációt, amelyből kiindul. Mint

nevezetes vers-aforizmájában (aforizma-verseben, egyik legsajátabb műfajában) mondja: „Hogy is érthetnének? Oly messziről szölk...”

A hang valóban messziről jön. De a közünkben szólal meg. Egy helyen még láttatóbb ez a „helyzetkép”: „Távolabb, a közös szülő mezsgyéjén, a nagy kezdeményező, a tárgyatlan költő...” A költő tehát „távol” van, térbeli és szellemi értelemben is, azzal, hogy a szülő szélén áll, azzal is, hogy kezdeményező, és azzal is, hogy (nyelvtani értelemben) tárgyatlan – de távolsága mégis a közösen belüli távolság. Char költészetének fő ereje („üzenete”?) ez a feszültség távol és közel között, távoli közelség, közeli távolság állandó váltóárama. Korunk egész művészetének alaphelyzete – Charnál e helyzet limesein. Elidegenedtségünk képlete: ami „igazi” lényünkhöz legközelebb áll, a gyakorlat szintjén az bizonyul a legnehezebben megközelíthetőnek. És fordítva. Char, folytonos önmegközelítéseinek önkínzó és öntisztító sorában maga teszi fel újra meg újra (lásd fent) költészetének (a költészetnek? a modern költészetnek?) ezt a kulscérdését. Megfordítva, mintegy matematikai próbaként, a számára különben is oly fontos Hölderlin talányát: „Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott.”

Persze, kérdései éppoly ellipikusak, mint másutt a kijelentései. De így is, úgy is, érthetően mondja el azt, ami az érthetetlenből érthető. Mintha tudná, hogy csak az érthetön sejlik át az érthetetlen. „A költészet elválaszthatatlan attól, ami már sejtendő, de még nincs megfogalmazva”, mondja, a lehető pontossággal határozva meg a költészet episztemológiai helyét – a tudhatatlan és a tudás között. S ezt is: „Közel az idő, amikor már csak az bírhat szóra, ami megmagyarázhatatlan tudott maradni.” Íme, a költészet másik központi helye, par excellence megszólalási impulzusa. Char – élete későbbi szakaszában – személyesen is közel került Heideggerhez (három egymás utáni évben hívta meg nyári szemináriumot tartani a Sorgue-hoz közeli Thorba). Szellemileg talán mégis közelebb áll a nyelvfilozófus Wittgensteinhez. Még akkor is, ha fent idézett versmondata ellentétben látszik állni a TRACTATUS végső tanításával, amely szerint... de hát tudjuk... Valójában azonban egybehangzik vele. Hiszen ha arról nem szabad beszélni, amiről nem lehet, akkor mindarról kell beszélni, amiről lehet; talán pontosabban: mindaddig beszélni kell, amíg

lehet beszélni. És Char – e mondatával is – ehhez azt teszi hozzá: (a költészetnek) éppen arról és csak arról kell beszélnie, amiről még éppen hogy lehet. Vagy – talán, mégis – azon is egy picikét túl. VÁLASZOK KÉRDŐ FORMÁBAN HEIDEGGER EGY KÉRDÉSÉRE című írásában azt állítja (kérdézi?): „a költészet -énekelt gondolat-”. (Szöges ellentétben mindazokkal, akik az éneket [a költészetben] nem a gondolat transzformációjaként élik meg, hanem a gondolat eltörléseként.) Az ének burkában a gondolat, a gondolat magyában az ének a végsőnek látszó limeseken is átcsempészheti magát. Csak hát: ehhez az kell, hogy a nyelv is túllépje a maga határait, minden beszédbeni pontatlanságát a pontosság végső lehetséges határáig differenciálja. A költészet lehet, hogy „énekelt gondolat”, de mindenképpen magára hagyott nyelv, a beszéd-től elhagyott/megszabadult nyelv, amelynek gesztus és hang nélkül kell önmagáért helytállnia. Minden „legnagyobb” költő tudja ezt; Char különösen, „szignifikánsan” tudja, ha úgy tetszik. Szövegének homálya csupa fénypontból áll össze. A költészet Char számára sem tudomány, de – logika. Aki nem fedezi fel (s a fordításban nem reprodukálja) nyelvi szerkezeteinek logikáját (amelyek gondolati szerkezeteinek egy más síkra lefordított, eltorzított vagy csak árnyékként ábrázolt geometriai ábrái), az nem juthat közel hozzá (ehhez a távolihoz).

„Híd nincs, csak víz van, amin át lehet kelni.” A sok közül talán ez a legfontosabb kulcsmondat/vers/aforizma. Ennek a „csodának”, ennek a „száraz lábbal” való átkelésnek a tengeren kell részeseivé válnunk, ha olvassuk (még inkább, ha fordítjuk). Nem a hidat kell keresnünk, hanem a vízen járást. De semmiképpen sem valami misztikusan értett csoda értelmében. Char költészetében minden „laikus”: úgy is, hogy „világi”, úgy is, hogy nemcsak a művészetén kívüli dogmáktól, hanem a művészetén belüliektől is szabad: sajátos antidefiníció-definícióiban, amelyeknek legsajátabb sajátossága, hogy nem akarnak definitívek lenni. A költemény – a „beszéd” – éppen beteljesedésében, végső tökélyében *lörök porrá*. Ez a rejtélyből kibomló értelme egyik „megfejtetetlennek” látszó kötetcímének: LE POÈME PULVÉRISÉ.

Mindenekelőtt ezt – az ilyen „értelmeket” nem sikerült a kötet fordítójának a maga szá-

mára tisztán: Holott fordításai között szerepel az a szövegrész is, amelyben maga a költő adja „magyarázatát” e címnek, s amely e szövegben messze túlnó a cím magyarázatának funkcióján: Char egész költői módszerének egyik emblémájává válik. Idézni kell e néhány sort eredetiben, Parancs János fordítása előtt, hogy utólagosan hozzáfűzzem a magam értelmezését. A magyar kötet címét is adó vers-aforizma-sorozatban található: A KÖNYVTÁR LÁNGBAN ÁLL (LA BIBLIOTHÈQUE EST EN FEU):

„*Porquoi poème pulvérisé? Parce qu'au terme de son voyage vers le Pays, après l'obscurité prénatale de la dureté terrestre, la finitude du poème est lumière, apport de l'être à la vie.*”

A magyar kötetben:

„*Miért porlasztott vers? Azért, mert a Haza felé tartó utazás végén, a születés előtti homály és a földi könyörtelenség után a vers végessége fény, a lét avómanya az életnek.*”

A talány – természeténél fogva – olyasvalami, aminek megfejtése van. A magyar szöveget azonban nem lehet megfejteni, nincs saját logikája. Nem talányos, hanem zavaros. Lehetséges, hogy a technikában a „pulvérisé” szó „porlasztott” értelemben (is) használatos. E helyen azonban csak első jelentésében van (költői) érteleme: „porrá tört” (vagy „zúzott”), átvitt értelemben: megsemmisített vagy megsemmisült költemény. Megsemmisülése beteljesülésével következik be: pontosabban: megsemmisülése a beteljesedés: beteljesedése a megsemmisülés. Mire a költemény létrejön „születés előtti” homályából, amely az „e világi” (földi) „keménység” megjárása után, útja végére érve – egyáltalán nem a „Haza”, hanem az Ország, valamilyen ismeretlen ország felé haladva –, amely – minden vallási felhang nélkül – leginkább valamiféle profán „istenországával” analóg, fénné válik, s ekként adja át a lét, amelyből létrejön, az életnek, amely él vele. A fordítás mindjárt az elején elveszi logikáját, azzal, hogy a Pays szót „Házá”-val felelteti meg. A költeménynek, mely végül – meg születve/megsemmisülve – a lét ajándéka, hozadéka-vagy akár hozományként adódik át az életnek, porrá zúzódva a földi keménységen, semmiféle országhatárok vagy nemzeti vonatkozások által behatárolt, se nagy-, se kisbetűs Hazához nincs köze. A keménység által porrá zúzott költemény metaforája viszont való-

sággal porrá zúzódik azáltal, hogy a fordító nem veszi észre vagy az alapvető metaforát, vagy azt, hogy ez utóbbi a „könyörtelenség” által „porlasztva” elveszti metafora mivoltát, amely a „dureté” és „pulvérisé” szavak széttephetetlen kapcsolatának eredménye. De nemcsak e központi metafora tűnik el a fordításban, hanem még inkább az egész szöveg nagy-metaforája, amelyben a vers útjának (pontosabban: utazásának – „voyage”) végpontja („terme”) egyben a versnek nemcsak befejezettsége (a fordításban „végessége”) lesz, hanem eleve magában hordott végezete, sőt végzete („finitude”); csak ekként robbanhat ki az a fény, amelyben a lét át tudja adni magát az életnek.

Char nem filozófus, de nyelvi anyaga – mint más költőké a falusi vagy városi népnyelvből stb. – mindenekelőtt a filozófia nyelvéből táplálkozik. Szóhasználatát és szóalkotását – műve egyik részében – a filozófia elsősorban disztingváló (megint csak a használat által megkülönböztető) jellegéről mintázódik. Ebből következően: az előző idézetben nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a két „vég”, a költemény utazásának és magáé a költeményé, alapvetően eltérő jellegű. A költemény utazásának végpontja önmagán kívül áll: az „Ország”; önön beteljesülése, befejezettsége, befejeződése (azért kell keresni a szavakat, mert itt olyan szó áll az eredetiben, amelyet a szótárban is hiába keresünk) önmagán belüli. A terme a tárgyi világhoz tartozik; a finitude a szellemhez. A terme előre meghatározott; a finitude sorsszerű. A terme gyakorlati, a finitude egzisztenciális fogalom. A kettő ellentétesen egymáshoz kapcsolt viszonya geometriai megfelelője és előképe a szöveg zárómondatában az „élet” és a „lét” kapcsolatának, amiben az egész szöveg maga is egyszerre jut el kettős befejezéséig. Char homályos költő. De e homálynak fény a hozadéka.

Francia–magyar kitérő

A francia versfordítónak, ha magyar verssel kerül szembe, a legfőbb nehézséget általában a szabályos vers, a mérték és a rím, a formai „kötöttség” jelenti. A magyar versfordítás számára ugyanez a nehézség a fordítottjára „fordul”. A magyar fordítónak a francia versben nem a vers, hanem éppen a vers, a verselés hiánya okozza ugyanezt a nehézséget.

Ennek magyarázatát a két költészet fejlődésének, kivált a modernség időszakában ki-

rívó különbségeiben kell keresnünk; valamint, ennek kiegészítéseként: a magyar versfordításnak és a franciának elsősorban helyzetükből következő eltérő hagyományai. Ennek részletes kifejtése külön tanulmányt igényel. Itt csak a legmerészebb rövidülésben lehet ábrázolni. S elsősorban itteni tárgyunk, a magyar fordítás problémájának oldaláról. A magyar fordítónak a modern francia líra átvételében nem a verselés reprodukciója okozza a dilemmát és a problémát – hiszen legalább két százada erre van hitelesítve –, hanem ennek hiánya a modern francia költészetben. A francia fordítóval ellentétben, e hiány révén, a magyar versfordító éppen azt a hagyományát és leleményét, örökölt és begyakorolt technikáját nem képes működésbe hozni, ami legfőbb lehetősége, számos nagy mester s egy egész irodalmi és művelődéstörténeti folyamat révén valóságos „sajátértékévé” lett. Leginkább annál a francia „szabad versnél” történik így, amely a modern vers egyik kialakult formájaként átjárja a mai francia lírát, Apollinaire sokformájú költészetének egyik rétegében gyökerezve, a legnagyobbakon, Claudel, Jouve-on, Reverdyn, Saint-John-Perseen, Charhoz legközelebb pedig Bretonon és Éluard-on, majd ezek követőin át szétágazva, Char költészetének alaphangjává lesz.

Charnál a probléma tovább bonyolódik. Itt ez a szürrealista fogantatású szabad vers kifordul onnón szürrealista természetéből, s az automatikus írásmód nyelvi agresszivitása (vagy, ellentett pólusán, gyöngédsége) helyett egy kiegyensúlyozottabb klasszikus nyelvi hullámmozgást hódít meg magának, amely azonban minden klasszikus ismérvű költői eljárást mellőz. Char egyedülálló *tréuga deit* köt a szürrealizmus, mélypszichológia és strukturalista mélyanalízis által feltáruló minden káosz, valamint egy szinte minden eddigi költői méretezettségénél pontosabb, árnyaltabb nyelvhasználat között, amely éppoly végletesen egyéni, amilyen végletesen simul a közösbe.

Vers prózában – próza versben

További sajátossága Char költészetének, hogy fő műformájává egyre inkább a romantika végén kialakult prózaverset („vers – prózában”) avatja; statisztikailag minden bizonnyal szövegei túlnyomó többsége ehhez a százcú, meghatározhatatlan nemhez sorolható. Talán

nincs még egy nagy költő, aki ennyire ne írt volna soha szorosabb értelemben vett – narratív vagy esszéisztikus – (ahogy ő mondja egy helyen: *plane* – „*lapos*”) *prózá*t. És talán egyetlen nagy költőt sem ismerünk, akinek *költői* életműve ilyen nagy mértékben a *próza* álcájában jelennék meg. Mintha Huysmans híres századvégi regényhősének, Des Esseintes-nek jóslata Charon teljeseudnék be. Vers és próza – mint klasszikusan különváló princípium – egyensúlya akkor kezdett megbomlani. E megbomlást fedezi fel szenvedélyesen neofita és prozelita dekadens rajongással Huysmans–Des Esseintes, Mallarmé prózaversseinek egyik első ismerője és felfedezője. Charnál ez az egyensúly már nemcsak megbomlik, hanem egyenesen felborul; teljes fordulatot tesz: a színről a visszajára. *A rebours*. Mint Huysmans regényének címe előre jelezte, mint egy regényesen-vajákos irodalomtörténeti jóslás.

„Az irodalom minden válfaja közül a prózavers volt a legfontosabb Des Esseintes számára”, olvassuk a regényben. „Ez a forma, egy zseniális alkímista művehént, rövid terjedelmébe off meet állapotában belesűríti a regény teljes hatóerejét, kiküszöbölve abból minden elemző hosszadalmasságot és fölösleges leírást.” Des Esseintes, ezen az alapon, egy olyan regényt képzel el magának, amelyben „ily módon a kiválasztott szavak olyan mozdíthatatlanná válnának, hogy fölöslegessé tesznek minden más szót; a jelző, amely végleges leleményként állna a maga helyén, semmiféle jogcímen nem volna onnan elmozdítható, s olyan távolokat látna fel, hogy az olvasó hetek hosszában ábrándozhatna egyszerre pontos és sokértelmű jelentése fölött, úgy, hogy egyetlenegy jelző fényében megpillanthatná a személyek lelkének jelenét, felidézhetné múltját, és előre láthatná jövőjét. Az így komponált, egy vagy két oldalba sűrített regény teljes gondolati közösséget teremthetne a varázslatos tró és az ideális olvasó között [...] Röviden: Des Esseintes számára a prózavers jelentette az irodalom valódi magvát, igazi ozmózisát, a művészet erejét.” (J.-K. Huysmans: *A REBOURS*. Párizs, 1903. 264–65. o.)

Charnál a költemény valóban a prózába költözik át, és ritka verses szövegeibe szüremlik be inkább a „próza”; ez utóbbiakban több az „elemző hosszadalmasság” (még ha viszonylag rövidek is) és a „fölsőleges leírás”, a köznapi vagy közlírai nyelvhasználat. Char mindenesetre megvalósítja Des Esseintes álmát Bizonyára nem pontosan annak megfe-

lelően. De hát mikor valósulnak meg pontosan az álmok? Char talán még ennél az álomnál is magasabbra tör. „*Ma brièvement est sans chafnes*”. Az ő rovidsége – nem ismer béklyót. Ebben a végletes „skurcban”, többnyire nem is egy-két lapos, hanem néhány soros szövegeiben a Des Esseintes-i regényálmot keresztezi próza és vers a preszókrautikus filozófiában létrejött egységével. Szép, mint Hérakleitosz és Mallarmé váratlan találkozása a Sorgue-parlagian poétikus partján.

Mit kell lefordítani?

Mindezt egyszerre és együtt. Ellentétek keresztelési pontjait. Amelyek, jaj, ha nem keresztződnek. A parlagiságot az egyetemességel. A látszólagos köznapi nyelvet (amely sosem vág egybe a köznyelvvél) a látszólagosan filozofikus nyelvvel (amely sosem azonos semmilyen ismert filozófia nyelvével), a látszólagos prozódiai szabadságot a szavak kohéziós kötöttségével. S a magyar fordító „szerencsétlenségére” mindezt versformák, rím, mérték ésatöbbi nélkül, illetve mindezek helyett. Char homályos értelmű költő – ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni, és ezt a homályt is le kell fordítani. De Char – s ezt nem lehet hangsúlyozni eléggé – világos és pontos szöveget létrehozó költő; s ezt semmiképpen nem lehet lefordíthatatlanul hagyni.

Itt különösképp kritikus pontjához érkezik a fordítás mindig fennálló kettős veszélye, hogy úgy mondjam, „double fault”-ja: a szótár lebecsülése, illetve túlbecsülése. Nem szabad beérnünk a magunk nyelvtudásával, de éppúgy nem szabad beérnünk a szótár tudásával sem. (A fordító-költő nem vagy nem mindig tud[hat]ja mindazt, amit a szótár tud; a szótár viszont csak nagy ritkán tudja azt, amit a költőnek tudnia kell.) Tehát nem szabad szorosán a jelentés(ek)hez alkalmazkodni; de nem szabad a jelentéseket figyelmen kívül hagyni sem; el kell kerülni a szótári meghatározásokhoz való tapadást, de ki kell fürkészni az esetleges, minden szótári értelem és értelmezhetőségén túli jelentést. Mert a szavaknak (s a költészet ennek köszönheti igazi létét) megvan a maguk saját, tőlünk már-már külön élete. Char ezt is felejthetetlen paradoxonba foglalja: „*A felbukhanni készülő szavak tudják rólunk azt, amit mi nem tudunk óróluk.*”

Char többször ismételtlen idézi a Rimbaud-

nak tulajdonított replikát anyja kérdésére: mi az EGY ÉVAD A POKOLBAN érteleme? „*Az akartam vele mondani, amit mond, betű szerint és minden lehető értelemben.*” És a fordításban még csak nem is mindig az mutatkozik kockázatosnak, ha nem „minden lehető értelemben” értjük, sokszor az is, ha a „betű szerint” értelemben nem (sem) értjük. Char nemcsak Rimbaud egyenes idézésével foglal állást e kérdésben, hozzáfűzi a magáét is: „*A költeményben minden vagy majdnem minden szót eredeti értelemben kell használni. De vannak szavak, amelyek ettől az értelemről elszakadva többértelművé válnak. Vannak, amelyeknek kihagy az emlékeztetük...*” És aztán ehhez a nagyon is világos néhány mondathoz, befejezésül, váratlanul (magyarázatul?) hozzácsap egy látszólag sem „eredeti”, sem semmilyen más értelemben sem érthető mondatot: „*A Magányos csillagképe fesztett.*” Egyszerű metaforája-e ez annak, hogy: a Költő (a Magányos) verse (csillagképe) olyan mozdíthatatlan gravitációjú szavak halmazából áll, mint az egymás viszonyában végletesen „fesztett” égitestek? Amelyek egyike-másikának „kihagy az emlékezte”, vagyis kihull a gravitációból? Lehetséges; nem vagyok benne biztos; de annyi bizonyos, hogy itt a „*tendue*” szót legszélsőségesebb és leginkább tudományos-technikai alakjában kell érteni, nem egyszerűen „*feszes*”-nek; az „*amnésique*” szó pedig egészen bizonyosan és egész egyszerűen „*amnéziszt*”, „*emlékeztetkihagyásost*” jelent, nem pedig „*értelmét veszít*”, ahogy Parancs fordításában áll.

Hozzátehetjük – talán híven Charhoz – azt is, hogy vannak olyan szavak is, amelyeknek *túl*ságosan is éles az emlékeztetük; saját kivesszett jelentésükre is emlékeznek, és az olvasót (fordítót) erre is kell hogy figyelmeztessék. De a fenti idézetben a legfontosabb tén nem is az, amit eddig kiolvastunk belőle, hanem egy szinte észrevétlenül megbújó kulcsszó: a „*használni*” (*employer*) ige. Ez utal legmarkánsabban a Wittgensteini nyelvfilozófiához való rokonságra, amire fentebb utaltam. Wittgenstein általában a nyelvre mondja, de a költészetre még közelebről vonatkozik, hogy a szónak csak a *használatban van jelentése*. A feladat tehát, hogy a szó használatát fordítsuk le (a fent említettekben tehát ne *feszeszt* írjunk; az „*employer*”-t ne felhasználni értelemben használjuk, hanem használni értelemben, mert a nyelv nem *fel*-használja a szavakat, hanem

használja). A költemény teljes értelme olykor egyetlen szó (vagy: akárcsak igekötő) használatának megértésén vagy meg nem értésén nyeri vagy veszti el egyensúlyát. Mint a QU'IL VIVE! című vers példáján igyekszem kimutatni. Bár e versben nemcsak ez az egy szó billenti oldalára a hajót, hanem szinte minden „verset”-ben található egy vagy akár több ilyen egyensúlyhiba. Itt meg kell jegyezni, hogy az előbbieken éppúgy, mint az elkövetkezőkben, minden írásomban előforduló Char-szöveg-rész fordítása tőlem való; kivéve a megjelent kötetnek azokat a szövegeit, amelyeket közvetlenül bírálat tárgyává teszek. Mint például, jó előre, a szóban forgó verscímét is: HOGY ÉLJEN! – ez a szintagma magyarul nem képez mondatot, vagy nagyon hibás mondatot képez, azonfölül sejtetni sem lehet, mire vonatkozik. Holott itt még csak nem is a szöveghez tapadásról van szó, ellenkezőleg; a szöveget könnyűszerrel le lehet fordítani magyarra, csak az eredeti három szavából – *qu'(e)il vive!* – nem a *que*-t kell megtartani („hogy”), hanem az *ült* („ó”). *Éljen ó!* Így lesz alánya a magyar mondatnak is – ahogy a franciának is van. Hogy ez kire-mire vonatkoztatható? Az már kérdés. És nem is közvetlenül a fordító kérdése. Hanem az olvasóé. A fordítóban is természetesen benne rejlő olvasó értelmezése azonban nem fordítható (és nem fordítandó) bele a fordításba. Számomra világosnak tetszik, hogy az *ó* arra a szülőföldre vonatkoztató, amely olyan, amilyennek a címhez tartozó vers leírja. Mint mindjárt látni fogjuk.

Egy szó csapdája

A *pays* szó a francia nyelv egyik közkeletű szava. Fentebb egy idézetben láttuk már, hogy billen ki a fordítás a szöveg útjából, éppen e szó érthetetlenül helytelen használatától gellert kapva. De úgy látszik, a lapsus nem véletlen. A QU'IL VIVE! kilenc „verset”-jében (próza-versekben; vagy nevezzük inkább versmondatnak, bár egyike-másika több prózamondatból áll) a *dans mon pays* szintagma közvetlenül öt ízben fordul elő: mintegy hol előre-, hol hátravetett refrénként, még inkább a biblikus gondolatritmus felvetéseként. Íme, a fordítás máris végképp elhibázott kezdete:

„Az én hazámban a tavasz zsenge jeleit és a rosszul fölruházott madarakat jobban szeretik, mint a távoli célokot.”

A magyar olvasó az első szónál egy „hazafias” verset kezd el olvasni, amely azonban, meglepő módon, olyként büszke a Napkirály, a forradalom, a napóleoni világhódítás és a kommün nyomán kialakult s a XX. századi modernizáció élvonalába került Franciaországra (hiszen a költőnek ez a hazája), mint ahol a „távolai célokot” többre tartják „a tavasz zsenge jeleit”, sőt még a télvíz viszontagságai közt „rosszul fölruházott” (mellesleg, igazából: lerongyolódott, rosszul öltözött – *mal habillé*) madarakat is. A „gloire” és a „dekadencia”, a forradalmi gondolkodás és a modern ipari civilizáció nemzetét így „állítani be” romantikus-népesebb hazafiság lenne, mint akár százötven évvel ezelőtt a *Ha a föld isten kalupja...* volt. De Char nem romanikus, nem népies, nem múlt század középi és nem hazafias költő. Mint említettük: provinciális és univerzális. Ebben a versében is. Tovább folytatva az olvasást: ugyanebben a „hazában” nem hisznek „a győztes jóhiszeműségében”. Nos, Franciaországban – mint bármely más létező országban, főként „hazában” – általában, sajnos, a vesztesek jóhiszeműségét szokták kétségbe vonni. De hiszen már a vers mottójából (amelyről nem tudjuk meg, a szerzőtől való-e, vagy netán más szerzőtől, mindenesetre része, mintegy nyitánya vagy akár – Char esetében ritka módon – „magyarázata” is a versnek) azt tudjuk meg, hogy „ez a föld [nem »haza«!] csak a szellem vágyábná, ellen-sírbolt!”.

Mivelhogy a *pays* jelentése nem *haza*, és a *dans mon pays* szintagmáé még kevésbé az én hazámban. Nézzük először a latin szót, amelyből származik: *pagus* = járás, kerület, vidék, község, falu. Franciául pedig (a Nagy Eckhardt szerint): „1. vidék, táj, föld; 2. ország, terület; 3. szülőföld, haza.” Ám e legutolsó, „haza”-jelentésre szolgáló egyetlen példamondat – „Franciaország a bor hazája” – mutatja, hogy ez irányban csak átvitt és idézőjeles értelemben használatos. Minden más esetben, még a szólásokban is, a hazánál, sőt országnál kisebb, kisebb, közelebb, meghittebb, bensőségebb, főként a „haza” szó minden pátozásától ment tájegységet jelent. Még ott is, ahol szentimentális pátozással szól; mint a közkedvelt műnépdalban: „O donnez-moi ma Normandie / C'est le pays qui m'a donné le jour”. A „pays” az a közelebbi tájék, ahol „világra jöttünk”. Hogy is mondják azt franciául: „idevalósi”? – *être du*

pays (szinte tükörfordítása a magyar „földi”-nek). A *pays* a „kis hazát”, a „szűkebb hazát”, a kisbetűs „földet”, a „szülőföldet”, ha úgy tesszük, „szülőföldem földet” jelenti: „*kisded hajlék, hol születtem*”; „*szülőföldem szép haláira*” – ha már romantikus magyar megfelelőjét keressük. Kiváltképp pedig így működik a *dans mon pays* szintagma, amelynek – itt – legadekvátabb fordítását magam, még a „szülőföldemen” ünnepléességét is megkerülve, a jelentés legköznapibb, „legalsó” szintjén keresném: nálunk, minálunk, mifelénk, errefelé stb. Ez persze már fordítói ízlés és felfogás kérdése. Az azonban kétségtelen, hogy a QU’IL VIVE!-ben *ül, minálunk*, ahol születtem és élek (vagyis a *Sorgue* partján) „*várakozik az igazság a hajnalra egy szál gyertya mellett*” (nem a Fény Városában); itt, minálunk *tartják többre a szegény kis Lemmyolódott*, rosszul öltözött (semmiképpen sem: „*rosszul fölruházott*”) madarakat; minálunk, itt, L’Isle-sur-Sorgue-ban „*nem faggatják az embert arról, mi lelte*”; minálunk a *Sorgue*-parti platánok „*ágar választhatnak szabadon arról, hozzanak-e gyümölcsöt*”; s végül, minálunk szokás az, hogy mindenkinek „*kijár a köszönet*”.

Semmi esetre sem „*az én hazámban*”, vagyis Franciaországban és irdatlan metropolisában. Már csak. másodsorban, a birtokos eset miatt sem. „*Ma Normandie*” – igen. De „*Ma France*” – ezt még soha senkitől se hallottam mondani. Igaz, a BÁNK BÁN operában azt éneklük: „*Hazám, hazám...*” De ez az operalibrettő pongyola-patetikus szóhasználata, nem a költészeté. A haza nem az enyém, hanem mindnyájunké, nem tárgy, hanem fogalom. A haza. *La patrie*. Hozzá való viszonyunk nem birtokviszony. Még ha egyesek olykor annak tekintik is (kevésbé a költők, inkább a politikusok). Char biztosan nem.

„*Talpra, magyar, hí a haza!*”, „*Könny neked, ó Szerelem, és neked, ó Haza, vér!*”, „*A haza minden elő!*”, „*A haza fényre derül!*”, „*A haza ottlórán örökön ragyog a nemes élet!*”, „*Ó Hon, meghallasz-e engem?*”, „*Túl a mezőn, túl a hazán!*”, „*Legszentebb vallás a haza s emberiség!*”. (Kiemelések mindeütt tölem.) A reformkori klasszika és a népnemzeti romanika legnagyobbjai mind így szólanak. S ha már birtokos raggal látják el, nem csupán szerénységből és szeméremből, hanem éppen a fogalom kisajátíthatatlanságának tudatában, második személybe vagy többes elsőbe helyezik: „*hazádnak rendüellelnül!*”, és „*nem halt volna hazánk dísze-virága veled!*”, és

„*hazánk a bokréta rajta!*”. (A kiemelések továbbra is tölem.) S ha olykor mégis a magukénak nevezik, csakis akkor, mikor éppen *nem* birtokolják: „*Ha nincs hazám...*”; vagy ha nem lehetnek büszkék rá, és nem dicsérhetők, hanem ostorozniuk vagy szánniuk kell: „*...hogy hazámat ne szeressem...*”, „*Nézz le, ó sors, szenvedő hazámról!*”, „*Szegény hazám, szegény hazám te...*”, „*Hazám, hazám, melyen uton jársz...*”, „*Hazám szorú és fűj...*” Ilyen aurával adja a HAZÁM címet egy-egy nagy versének Rabits és József Attila is. Bizonyára – biztos! – lehet egyes ellenpéldákat felhozni; de az is biztos, magyarban és franciában egyaránt *La France, La patrie* – a haza dominál.

Magyar példákat is kellett felhoznom, hiszen a fordítás a magyar közéletet közegeiben valósul meg, és annak szöveggörnyezetében érvényesül. De talán még elgázitóbb a (matematikai értelemben) elvégzett francia próba. „*Allons enfants de la patrie!*”, éneklük máig a MARSILLAISE-ben. *Et la patrie* helyett itt semmiképp se állhatna: *pays*, kiváltképpen nem: *mon pays*. „*Allons enfants de mon pays!*”: erre a felhívásra legföljebb a falumbéliek kelnének fel. Esetleg a Vendée ellenforradalmára a Haza ellen. „*Fel, honfiak!*” helyett legfeljebb azt jelentené: „*Fel, földiek!*” Kivált, ha hozzávesszük, hogy a szólásokban a *pays* még fokozottabban, egészen a pejoratív felhangokig, még inkább ilyen értelemben használatos: „*arrivé du pays*” annyi, mint „*vidéki*” (újonnan érkezett – faluról); sőt: „*de son pays*” annyit tesz, mint „*mucsa!*”. Amint ez megannyi egy- vagy kétnyelvű szótárban egyaránt fellelhető – a Nagy Eckhardtban éppúgy, mint a Kis Robert-ben.

(Zárójelben: lehet, hogy a kritika fölösleges túlbiztosítása, mégis, úgy érzem, tanulságos itt megemlíteni, hogy a *L’Arc* című folyóirat 1963-as Char-különszámában a költő egyik német fordítója, Franz Wurm számára milyen hasonló módon merül föl ugyanez a fordítói probléma. Ottani, POÉSIE ET TRADUCTION című írásából [i. m. 91–96. o.] idézem:

„...*vegyük a főszereplőt, a »Land« szót. Itt meglehetősen kényes áttételről van szó. Mert a szöveg érezhetően eltér a franciától ott, ahol ezt olvassuk: »dans mon pays«, aminek íme néhány lehetséges megfelelője:*

»Die Gegend meiner Herkunft« – »dort, wo ich zuhause bin« – »dort, woher ich stamme« – »ahonnan származom – nálam – szülőhelyemen.

A birtokos névmás – »mon« – természetesen magára vonja figyelmünket, és könnyű lenne a következőképpen értelmezni:

»Das Land, dem ich mich zugehörig, in dem ich mich beheimatet fühle« – az a vidék, ahová tartozónak érzem magam, ahol otthon vagyok.

De még ez sem minden: a francia a Heimat (kis háza) auráját is felidézi. A »honvágy« szó németre »Heimweh«-vel fordítandó, s ez a vágyakozás semmiképp nem a Hazára (Vaterland), hanem a kedves és otthonos tájakra, a legszemélyesebb kis zugunkra vonatkozik...» És így tovább.

Ennyit a fordító és olvasó további meggyőzésére, ha az eddigiekkel tán nem érné be. A német fordító a továbbiakban nemcsak a „mein Vaterland”-ot nem tartja lehetséges ekvivalensnek, még a „Heimat”-nak a „Land”-dal váltakozó részleges használatáért is, úgy érzi, mentéssel és magyarázattal tartozik. Mindezt azért tettem zárójelbe, mert Franz Wurm cikke munka közben került a kezembe, mikor a fentieket már megírtam.)

Ez a Char versei közt egyik legkevésbé homályos szöveg, minden lényeges értelmét elveszti a fordításban. Holott éppen itt az értelmet még csak keresni se kellett volna: nem is csupán a vers szövegében adott, hanem az életmű teljes kontextusában. Itt még hírd is van, nemcsak folyó. Ha csak azon az egy versen megakadt volna a fordító szeme, amely ugyan nem került bele a fordításkötetbe, s nem is tartozik Char igazi remekei közé, mégis egyik alapköve az egész mű megértésének, már nem bukkantott volna el. Mert e versnek (LA SORGUE - CHANSON POUR YVONNE) már első két sora így szól:

„Rivière trop tôt partie, d'une traite, sans
compagnon,
Donne aux enfants de mon pays le visage de
la passion.”

Rögtönzött fordításban:

„Túl korán és túl hirtelen, társtalannul szakadt
folyó,
Légy földem gyermekeinek szenvedélyed
arcát adó.”

(Kiemelés tőlem.)

A békés dálnak ez az „enfants de mon pays”-je nem lehet azonos a harci ének „enfants de la patrie”-jával. Félreértések elkerülése végett: itt

nem egy szó félreértéséről van szó. Az bárkivel előfordulhat. Sőt: bármily különös, számos példa van rá, hogy ettől még akár remekmű is lehet egy fordítás. Hanem annak a teljes meg nem értéséről, amiről itt szó van.

A pays szóból alkotott szólások között a szótárakban található még egy, amely nagyon is ide talál. „Faire voir du pays à qn.” annyi, mint „jól megjárattni valakivel”. Itt a francia „föld” szó valóban sokszorososan „megláttatta a földjét” a fordítóval, magyarán szólva, alaposan „megjáratta vele”. A PARTAGE FORMEL ciklus (EGYENLŐ ELOSZTÁS – és megint nem: TÖRVÉNYES OSZTOZÁS, mint Parancs fordítása szerint; ti.: a törvény az, ami *formel* – vagyis: egyenlő, általános érvényű, határozott stb.; és nem a „formel” annyi, mint „törvényes”) XLVIII. aforizmájában „a költő javaslata: »Hajolj közel, hajolj még közelebb!«”. A recenzens sem tud ennél jobbat javasolni – olvasónak és fordítónak. Ha már maga Char oly *messzeről* szól...

Még egy szó-csapda

Azt kell hinni, Parancs János sehol sem találkozott az igen kiterjedt Char-filológiában azzal a pedig számos alkalommal felbukkanó felvilágosítással, hogy a FEUILLETS D'HYPNOS egy CARNETS D'HYPNOS című kézirat alapján készült, de elkészülése folyamán megváltoztatta címét és – önmagát. Az általunk ismert, 1944 második felében készült mű egyben önmaga átváltozásának „műve” is, „jegyzetek”-ből művé váltásának története és eredménye egyben. Ha találkozott volna ezekkel a többszörösen (mindenekelőtt maga Char által) közzétett adatokkal és elemzésekkel, bizonyára nem fordította volna a címet azon a címen, amely önnön eltörlésének címe. Amelyet a mű levetett magáról, mint egy kinőtt vagy nem „comme il faut” ruhát. Az Alexandre kapitány álnevű partizánvezér mindennapos fegyveres harcának és titkos diplomáciai küldetéseinek szüneteiben 1943–44 folyamán rendszeres naplót vezetett – saját maga számára; mint szokás, jegyzetfüzetek formájában, s erre utaló címmel. Ezeket a füzeteket, jegyzeteket aztán, „kapitányból” újra költővé lényegülve (itt, mint ezt látni fogjuk, ez az átlényegülés a legmegfelelőbb szó), az illegális harcusból visszaadva magának költői legalitását, a felszabadulás első pillanataiban, szétszórva és más-ként egybefűzve, illetve mintegy egybe se fűz-

ve, könyvvé alakította át. A CAHIERS-ból így FEUILLETS lett, „füzetek”-ből, „jegyzetek”-ből szétszórt lapok lettek. A kettő, a harcos naplója és a költő műve közötti különbség alapvető jellegét fejezi ki az árnyalatnyinak tűnő, ám lényegre utaló címváltoztatás (emlégettük, hogy Charnál mindig az árnyalatban van a lényeg). Maga írja a mű komponálása idején kelt levélben: „Ezt a naplót [az eredeti kéziratot hol füzetnek, hol naplónak, hol jegyzeteknek – cahiers, journal, notes – nevezi] készülőik most kiadni (egyfajta Marcus Aurelius). Rendet teremtek benne, rövidíték vagy bővítek, ahogy a helyzet megkívánja. [...] Mindenesetre valami merőben újat képvisel eddigi műveimhez képest (semmiféle ellenállási, pántlikás [«cocardier»] elbeszéléshöz vagy más efféléhez semmi köze).” (1944. július 17-én – Guilbert Lélynek.) Ebben a levélben, mely a megrás kezdetén kelt, még a CARNETS cím szerepel. Még nem tisztázódik az új „rend”, amely a műalkotások általános kialakulásának fordított folyamatában születik meg. Itt a rend egy rend felborítása lesz; nem a reális összefüggések megteremtése, hanem az összefüggések felbontása, nem a kiegészítés, hanem a kihagyás. „Char nem az összekapcsolás mozdulatához folyamodik, hanem a szétbontáséhoz. A széltűpéshez. A mű, a cselekvéshez visszacsatolva, eloldja magát az irodalomtól” – mondja Jean-Claude Mathieu, a Charról eddig megjelent legterjedelmesebb és legfontosabb könyvben (LA POÉSIE DE RENÉ CHAR - OU LE SEL DE LA SPLENDEUR 1–2. Librairie José Corti, Párizs, 1985). Char úgy írja meg a HUPNOSZ-t, hogy lapokká tépi szét. Mikor „a megtagadás éneke” után (I. CHANT DU REFUS, a háború legelején) az ének visszavételének ideje következik, megváltozik az „ének”, hogy úgy mondjuk, fogalma. A HUPNOSZ előttünk álló szövege és csupán rekonstruálható keletkezéstörténete mély rokonságban születik azzal, ahogy Adrian Leverkühn „visszaveszi” a IX. SZIMFÓNIA-t, és egyben cáfolata Adorno nevezetes mondaságának, amely e visszavétele korunkra véglegesnek tételezi. A legmegdöbbentőbb, hogy mindez milyen előrelátó, előresejtő tudatossággal megy végbe Charnál. Az említett rövid prózaszöveg már a háború legkezdetén pontos kompendiuma mindannak, ami a HUPNOSZ-ban majd benne lesz – s ami egy újabb fordulat után megint nem lesz benne. Ide is kell másolnom az egészet:

A MEGTAGADÁS ÉNEKE

Fellép a partizán

A költő hosszú évekre visszatért az atya semmisségébe. Ti, akik szerettétek őt, ne is szólítsátok. Ha úgy lájátok, hogy a fecskeszárnynak nincs több tükre a földön, feledjétek el ezt az üdvöt. Aki a szenvedés kenyereit sütötte, maga eltűnik letargiája vörös zászarában.

Adná meg a szépség és igazság, hogy minél számosabban jelen lehessetek a szabadulás üdvölvésében!

A FÜZETEK egy aktív parizán harcos jegyzetei (netán: titkos testamentuma); a LAPOK egy költő műve.

Jól tudom, a „feuillets” szó nehezen tehető át magyarba jelentésének teljes kiterjedésében. (Legfeljebb a régi magyar nyelvben, ahol, még a XIX. században is, „levél” az össze nem kötött nyomdai papíríveket, illetve „lapokat” jelentette.) A francia szó a falevél és írópapír együttes jelentőjének kicsinyített alakja, amely falevelet már nem, csupán különálló papírlapokat jelent.

Hasonló elemzését adja a címváltoztatásnak Raymond Jean is, RENÉ CHAR VAGY A MEGTAGADÁS című tanulmányában (Europe, 1974. július–augusztus): „Ilyenek HUPNOSZ LAPJAI: lapok, tehát közelállóak a falevelekhez, abban, ami bennük zöldellő, szállongó, mulandó, amit felkap a szél (azoknak a madaraknak, sárgarigókának, vörösbejegyeknek, kecskefejőknek a társaságában, amelyek sose hagyják el Char, mikor a test és a szellem ébersége a legélesebb), de írások is, a pilálatban örökre rögzített szavak, a kézvonás villám-ly rövidségével, a gondolat metsző herakleitoszi élével.”

Weöres Sándor abban az egyetlen rövid HUPNOSZ-szövegfordításában, amelyet évüzedekkel ezelőtt publikált, ezek nélkül is tudta ezt, mikor ennek A LÁZÁLOM LAPJAIBÓL címet adta. Abban, igaz, tévedett, hogy Hupnoszt – nyilván (elsietett) magyarázó szándékkal – tárgyasítottta. Ami, a mű egészéből kiindulva, lehetetlenség. Már a mottóban világossá válik, hogy személyről van szó („Hupnosz fogja a telet és gránitba öltözteti”). De Hupnosz még csak nem is egyszerűen az Olümposz előtti istenvilág alakja. Csak ennek metaforája. „Hupnosz emberi név”, mondja maga Char, idézett levélben. Csak olyan emberé, aki – mint a mot-

tóban tovább olvasható –, mikor „a lél alszik, tűzzé válik. A löbbi az emberekre tartozik”.

Legkevésbé pedig azért lehet a FEUILLETS-*„jegyzetei”*-vel fordítani, mert a szó Rimbaudra utal. Egyenesen és megkerülhetetlenül. Az EGY ÉVAD A POKOLBAN ugyancsak címtelen bevezetőjében (melynek a HÜPNOSZ címtelen bekészöntője szinte párja lesz) az utolsó, legfontosabb „információt” tartalmazó mondat így hangzik: „*Kedves Sótán [...], kitépem neked ez a néhány ocsmány lapot [quelques hideux feuilletts] a noteszemből, egy elkárhozottnak a noteszából [de mon carnet de damné].*” (Kardos László fordítása.) A *feuilletts* és a *carnet* nyelvi és alkotáslélektani viszonya a két szövegben geometriai pontossággal egybevág. Rimbaud is egy (fiktív vagy valódi) naplót transzponál, egy pokolbeli évadban, úgy, hogy kitépi belőle a lapokat, amelyeket nemcsak szövegüktől szakít el, hanem szövegekörnyezetükből is kiszakít. Még az alkotás mozdulatát jelző ige (*détacher* = kitépni) is azonos, nemcsak a két szövegben, hanem másutt is, ahol Char vagy később kriukusai beszélnék a HÜPNOSZ születéséről. „*Un détachement!*”, mondja Mathieu. Itt nem lapokból lesz füzet, hanem füzetből lesznek kitépelt lapok, amelyek egy végső tapasztalat szabadságát teremtik meg; azt, amely már sem a valóságos eseménytörténethez nincs hozzákötve, sem belső összefüggésekre nincs szüksége. Itt – mint József Atulánál – „*elvált levélen lebeg a világ*”: legnagyobb tragédiájának teljes súlyát hordozva

És itt van Char vallomása a már elkészült műről: „*A HÜPNOSZ LAPJAI-nak nincs más kézírata; az eredeti jegyzeteket, könnyen helátható okokból, megsemmisítettem. – Kivéve az a néhány lap, amü a Fontaine címü folyóirat számára lemásoltam, ahol meg is jelentek.*” HÜPNOSZ JEGYZETEI tehát egy nem létező mű címe, amelyet a szerző a HÜPNOSZ LAPJAI megírásának főnixi akusával megsemmisített.

S a címváltozásnak van még egy el nem hanyagolható, mintegy „metafizikai” árnyalata is. „*Jegyzetek*” (notes, carnets, journal stb.) azt jelölik, amü valamire írunk; „*lapok*” azt, amire valamit írunk (vagy nem írunk). A HÜPNOSZ JEGYZETEI-t „*a partizán fellépése*” hozta létre, mint „*a megtagadás énekét*”. A HÜPNOSZ LAPJAI-t az újrafellépő költő, mint a tagadás tagadását, a visszavétel visszavételének énekét.

Amely úgy lett a francia ellenállás költészetének bizonyos legnagyobb műve (nem be-

csülve le ezzel a kijelentéssel az ellenállásban valóban részt vevő nagy költészetet, Aragonét, Éluard-ét, Pierre Emmanuel-ét, Supervielle-ét, Guillevicét, Frénaud-ét stb.), hogy *nem vett részt az ellenállásban*. Nem a riadó, hanem a némaság kiáltásaként. A HÜPNOSZ mögött az ellenálló és nem az ellenállásra buzdító személye áll. A költészet harcbevetése helyett – helyét a harcnak átadó költészet. Az „igazság”, amely a harcok szünetében De la Tour háromszáz éves festményének „*egy szál gyertyája mellett várja a hajnal*”, a mindennapi következő harc hajnalát és az „*igazságot*” – ha emlékszünk az évekkel később írt, de cikkünkben már fentebb elemzett QU’IL VIVE! soraira. Az ottani „*szál gyertya*”, immár a békéé, a harcok éjszakaiából került oda; innen, a harcok közeléből, ahol – s ez már a HÜPNOSZ LAPJAI-n olvasható – „*emberi lények párbeszédével leu úrrá a hulleri sötétség*”. Egyébként az egész HÜPNOSZ-ban ez az egyetlen hely, ahol a történelem ismert és konkrét ténye szerepel (a „*hüllériennes*” szó).

A HÜPNOSZ a költészet elnémulásának kiáltása. Nem „*francia riadó*” (mint Aragon híres kötete, az 1944-ben illegálisan megjelent LA DIANE FRANÇAISE); a *francia* szó, ha nem tévedek, egyetlenegyszer sem fordul elő a 237 bekezdésben. Az *országé* egyetlenegyszer, az egyetlen, csupa nagybetűvel írt FRANCEDES-CAVERNES talányos összetett szót tartalmazó 124-es bekezdésben. Ezzel sem maga Char, sem a kritikus nem kívánja ezt az ellentétet kizárásá élesíteni. Hiszen Charnál senki se tudja jobban, hogy a költészetnek nem egy igazsága van. 208-as bekezdés: „*Aki csak egy forrást lát, az csak egy vihart ismer.*” Char – és a költészet – a források és viharok sokaságát ismeri.

Annai bizonyos azonban, hogy a költészet talán soha még nem nyilvánította ki ily sokatmondóan a maga autonómiáját a történelemmel szemben; s épp egy olyan költő által, aki maga évekre azonosította magát a történelemmel, a történelem „*vörös izzásában*” tűnve el. A megfelelő távolságból nézve, s a megfelelő áttételekkel, a nagy Babits-vers szoboralakja dereng fel Hüpnosz mögött:

„*Mint a bábos szentek állnak a fiúlkében,
késütről a szemnek kifaragva szépen,
de befelé, hol a falnak fordul hátok,
csak darabos szikla s durva törés tátog:*

ilyen szentek vagyunk mi!”

Újabb paradoxon – a fordítóé

Parancs válogatását semmiképpen sem szeretném bírálni. A mintegy ezerkétszáz sűrűn szedett és szorosan tördelt könyvoldalni életműből csakis (ilyen vagy olyan oldalról) elégtelen válogatást lehet készíteni egy viszonylag kis fordításkötet részére. S hogy melyik fajta elégtelenség kedvesebb vagy elfogadhatóbb – nekem, neked, neki –, az merő szubjektívítás kérdése. Egyetlen olyan verset sem találok a kötetben, amelynek ne lehetne ott a helye; s egyetlen konkrét verset sem hiányolok. Olyan viszonylagos egyenletességgel a maga magas szintjét tartó versvonulatnál, amilyen Charé, nem is túl nagy a hibalehetőség.

Nem számonkérő tehát, csupán némi-képp elcsodálkozó megjegyzés az az észrevétel, hogy éppen egy magyar nyelvű válogatásban csupán egyetlenegy szerepel Char dalszerű, kötött formájú versei közül, amelyek pedig elszórva Char szinte minden kötetében jelen vannak. S még ez, a LIED DU FIGUIER IS DAL A FÜGEFÁRÓL címen szerepel, holott a *Lied* nagyon is sokatmondó a címben. Ezekben a dalokban van valami, ami nem a francia „chanson”, hanem a német „Lied” családjához közelítő őket; nem Musset-hez, Verlaine-hez vagy, mondjuk, Toulet-hez, inkább a német romantika természetittas bensőséggel szóló dalaihoz. Feltűnő az is, hogy legtöbbjük a Char számára amúgy is jelképértékű „madár”-motívumot tartalmazza; a fent említettnek is a sárgarigó a főszereplője, a fügefafa „prófétája”.

Ez a hiány főként azért meggondolkodtató, mert a kötött versek fordításában talán könnyebb lett volna érvényesítenem a magyar versfordító legendás aduját, a legendás (és tényleges) „formahűséget”, a verselés „szemantikáját” (mert annak is van ilyen, s erre a magyar versfordítás eszközei alkalmasabbak). De azért is, mert talán egyengethetné a magyar olvasók többsége számára göröngyös utat Char elvontabb, aforisztikus szövegeihez.

Ismétlem, ez csupán megjegyzés. Az azonban bírálathoz, ha látunk kell, hogy a LASCAUX (Char egyik kiemelkedően fontos ciklusa) második darabjában a fordító nem veszi észre (vagy „nem fordítja le”) az első sor világos *décasyllabe*-ját, s a rákövetkező öt sor szabályos alexandrinusát, az ezeket egybefűző markáns hármas rímmel (*air – millénaire – j'espère*).

Annál is meglepőbb ez, mert a kötet előszavának írója, Vajda András is felhívja a figyelmet egy másik helyre, ahol „*az eredetiben bizony határozott versmérték valósul meg (két nyolcas kapcsolódik össze egy tizenhatossá), mely ráadásul egy belső rímmel is fel van ruházva...*”.

Ezek után nem is meglepő, hogy a fordító más helyeken sem ismeri fel a bujkáló „alaksejtelmeket”. A már más szempontból elemzett QU'IL VIVE! utolsó sora szabályos, sőt „pattogó” nyolcas; egy másik sora pedig hibátlan (jambikus) triméter. Amellyel Char már említett német fordítója éppen ebből a szempontból külön is foglalkozik. „*A vers jambikus lejtése – írja Franz Wurm – megmaradt a fordításban, igaz, a kezdő hangsúlytalan szótag elhagyása árán. De a németben egyedül a hangsúlyos szótag határozza meg a verslábát.*” Ezzel szemben a magyar fordítás – „*Alig odavevett köszöntés ismeretlen az én hazámban*” – az eredeti (és a német szöveg) tizenkét ritmikus szótaga helyett tizennyolc ritmizálhatatlan szótagból áll, s még ebben az ötvenszázalékos (!) redundanciában sem tudja világosan visszaadni a sor jelentésárnyalatát.

Újabb double-fault lehetőségek

Ez a példa átvezet a fordítás újabb kettőshibaváltozataihoz. Ezek pedig egyrészt a redundancia, másrészt, ellentéte, az érthetlenné tevő (vagy a szöveg meg nem értéséből eredő), az eredetühez tapadó túltömörítés. Éppen a magyar kötet címét adó A KÖNYVTÁR LÁNGBAN ÁLL sorozatban találjuk ezt az elkülönített mondatverset: „*L'aigle est au futur.*” A szó szerinti nek szándékolt magyar fordítás – „*A jövőben van a sas*” – azonban sem a szavak, sem a mondat jelentésének szintjén nem értelmezhető. A sas nem a jövőben „van” (akkor „*dans le futur*” vagy még inkább „*à l'avenir*” volna). *Au futur* a grammatikai *jövő időt* jelenti. „*Conjuguer le verbe au futur*” annyi, mint *jövő idejű ragozás*; „*mettre un verbe au futur*” – az igét *jövő időbe tenni*. A fordítás tehát: „*A sas jövő idejű.*” A nyílsebesen röpülő sas mindig önmaga előtt, a tér és az idő következő szakaszában van. Pontosabban: csak ott figyelhető meg. Akár az elektronok.

Ugyanebben a sorozatban találhatunk példát az ellenkező eljárásra is. „*L'éclair me dure.*” Szokatlan (szabálytalan?) grammatikai fordulattal elért végső tömörítés ez. Ennek a négy

szótagos tömondatnak a magyar fordításban két üzenhét szótagból álló (!) bővített mellérendelt mondat felel meg. Így: „*Nem egy pillanatra tart, számomra folyamatos a villám.*” Ez Char (vagy bármely költészet) fordításánál túl van az explikatív redundancia minden szélső túréhatárán. Char mondata is olyan, mint a vilám; éles és hirtelen. A fordítóé – akár egy csüörtököt mondó petárda. A fordítónak nem azt az iskolamesteri kérdést kell feltennie a vers előtt, hogy „mit akart a költő mondani?”, hanem arra kell válaszolnia (a maga módján), amit a költő mondott.

Ehhez persze, legalább a jelentés legalsó szintjén, meg kell érteni a szövegeket. Köztük a verscímekeket is. Ez, úgy látszik, Parancsnak külön gyengéje. Alig is hihetem, hogy ne tudná, hogy L'ARTISANAT FURIEUX nem ÖRJÖNGŐ KÉZMŰVES-t, hanem ÖRJÖNGŐ KÉZMŰVESSÉG-et, sőt a kézművészek összességét is jelenti. Ez a megőrült, abszurd kézművesség tombol a vers négy rövid sorában. Az eredetiben.

A magyar SADE című vers valódi címe: SADE, AZ EGKE SARÁBÓL VÉGRE KIMENTETT SZEREMEM, EZ AZ AZ ÖRÖKSÉG, AMELY MEG FOGJA VÉDENI AZ EMBERT AZ ÉHÍNSÉGTŐL – maga is a vers integráns része, önmagában is egy vers; elhagyhatatlan.

LA COMPAGNE franciául nem társat, hanem nőnemű társat jelent; ez a csekély különbség életben és költészetben gyakran alapvetőnek bizonyul. LA COMPAGNE DU VANNIER nem A KOSÁRFONÓ TÁRSA, hanem házastársa vagy élettársa. Ennek a megkülönböztetésnek híján a versben szereplő „szerettelek”, „csók”, „szerelem” az azonos neműek szerelmének az eredetiben nem létező gyanúját kelte fel. (Eckhardt-Kéziszótár: „compagne n. fr. 1. társnő; kísértőnő; 2. feleség; 3. által nősténye.”) A „társ” megfelelője „le compagnon”, de ez nem szerelmi partnert, hanem kartársat, fegyvertársat, céhbelt stb. jelent.

Hasonló tévedések egész sorával találkozunk címekben és szövegekben egyaránt. De elégedjünk meg még egy címmel, a legmeglepőbbel. Minden magyarul olvasó – még a netán több idegen nyelvet ismerő s netán idegen szóra gyanakvó is – értelesen áll a CENTOVERS cím előtt. Igaz, az eredeti francia cím jelentését sem könnyű fellelni a szótárakban. De ha nem vagyunk restek és utánajárunk (márpedig a fordítás utánajárás is), mégiscsak rátalálunk,

ha máshol nem, a GRAND LAROUSSE külön XIX. századi szótárában. Itt megtudjuk, hogy Centon latin szó, a régi Rómában a szegények különböző darabokból összefoldozott ruháját jelentette. Később Harlekin – az előbbiekhöz hasonló – kosztümjét. Valamint, átvitt értelemben, olyan zenedarabokat vagy irodalmi alkotásokat, amelyek különböző művek részeitől, netán szólásokból és közmondásokból vannak összeférelve. Ha ezt nem tudjuk, annyira magunkra vagyunk utalva, hogy a „le sceptre de mon pouvoir”-t „hatalmam szellemé”-nek fordítjuk, a kézenfekvő „hatalmam jogara” helyett, pedig az a spectre-nek a fordítása. Ami újabb értetlenségre/értetlenségre vezet. Mert a szöveg azt állítja erről a jogarról, hogy „il glace, il brûle... Vous en éventeriez la sensation”. Ezt – nyilván a situációt meg nem értése s az ebből szerzendő költői szabadság híján – teljesen szó szerint fordítja Parancs, úgy, ahogy a magyarban semmi értelme nincs: „Az érzését gyorsan felfedezték.” Holott ez valójában a király (a vers titkos első személyű alanya, egyfajta Bohóckirály, Pünkösdi király) egyenes fenyegetése. Magyarul valahogy így: „Még a bőrölkön is érezhetitek.” – Némi költői szabadsággal, de talán a leghívtebben így: „Lehet, hogy megemlegetitek.” Az már mindebből sem érthető, hogy a teljesen szólássá rögzült francia szintagmát, „Je n'ai ni chaud, ni froid”, szó szerint így fordítja: „Nincs melegem és nem fázom...” Holott az annyit jelent: „Nekem mindegy, közömbös vagyok iránta” stb. A szövegkörnyezetben – megint csak némi (szükséges) költői szabadsággal, amely segít a szólásjelleget is megtartani – leginkább így: „Bánom is én: uralkodom.”

Akárhogy is: a fordítónak a fordítandó szövegen valamiképp uralkodnia kell; a jelentések különböző szintű tisztázatlansága azonban csak szolgálva tehet a szöveggel szemben.

Kozjáték – utóhangul

Utazásom miatt a közepe körül félbe kellett szakítanom e cikk írását. Rómába érkezve, az első meghívás a Villa Medicebe szólt, ahol Cartier-Bresson retrospektív kiállítása nyílt. Egy ilyen kiállítást amúgy sem lehet „végig” nézni – a megnyitón meg éppen nem. Igyekeztem gyorsan fölmérni a terepet: mit is lehetne mégis látni. Túl voltam az első termen, a másodikon, lépcső nyílt, amelynek két falán to-

vább csordogáltak a képek – fotók mellett remek rajzok is –, mint két párhuzamosan felfelé folyó patak; innen balra fordult az utolsó terem, amelynek legvégén, *al fondo*, a záró falon egyszerre ott volt, amiért ide kellett jönnöm. Az ezzel a képpel való találkozás most éppoly váratlan, esetleges és egyben szükségszerű volt, mint – ahogy a mellé írt „legendából” kiderült – a művész számára egykor fényképezőgépek elkattintása. Látogatóban járt Charnál, olvasható itt, nagyobb társaságban sétáltak, a városka nevezetességeit szemlélve. Ezek azonban, mint írja, egy idő után untatni kezdték. „Hátrafordulham – írja – a fák, a fény érinthezése a víztükörrel, egy kacsá...” Valóban: pontosan ennyi látható a fényképen, amelynek címe L'ISLE-SUR-SORGUE. Es valóban: nem lehetne pontosabban illusztrálni, jobb kifejezéssel szólva, *illuminálni*, vagyis ábrázolva megvilágitani azt, amit Char költészetében L'Isle-sur-Sorgue reprezentál, amiben L'Isle-sur-Sorgue Char költészetét reprezentálja. Hámló kérgűk fényfoltjaival a platánok, a platánok árnyai a fényfoltos vízen, a naptól szinte „megérintett” víz, a kép sarkában egy magányos kacsá... Ennyi. De ennyi-e? Chart – éppúgy, mint Carüer-Bressont a kiránduláson – nem a világ „nevezetességei” érdekelték, hanem a világ ismeretlen dolgainak megnevezése. A dolgok bensőségének kimeríthetetlen árnyalatai, amelyek a végtelenig differenciálódnak, a dolgok egymás közti titkos kérdés-feleletei, amelyeknek értéséhez akár egy életre elég egy vízfelület, a ráhajló fákkal és a sarokban egy magányos kacsával. Meg, persze, mivelünk, akik látjuk. Char belső látása egy ember nélküli, az emberi érzékenységgel, még egyszer meg kell ismételnünk a szót: „megérintettséggel” csordulig telt parányi nagyvilág.

Mondhatnám azt is: nézzék meg Carüer-Bresson fotóját L'Isle-sur-Sorgue-ról, s aztán már nem is kell értelmezni René Char költészetét. De ez a kritikus gyáva kibúvója lenne. Csak azt köszönöm Carüer-Bresson képeinek, hogy megerősített abban, amit – részben a fordítás kritikájának kettős tükrében – magam is sejteni véltem. Mert e sejtések egy részét, minden kritikái észrevétel ellenére, a fordításnak is köszönhetem. *Dans mon pays*: akárhol is, a chari értelemben, tágabban értve: a költészet értelmében – azt jelenti: igazán a világban lenni.

Függelékül

két Char-vers fordításkísérlete. A kritikus úgy érzi, ha már annyi oldalról élesen megbírált egy fordítást, nem menekedhet meg attól, hogy a negatívok után valami pozitívummal is ne hozakodjék elő, s meg ne próbálkozzék saját kísérletén demonstrálni, amit eddig pályatársán igyekezett kimutatni. Íme, a QU'IL VIVE! egy talán valamivel kevésbé tökéletesen fordításváltozata:

ÉLJEN Ó!

*Ez a föld csak
a szellem vágyálma,
ellen-sírbolt.*

Nálunk többre tartják a tavasz zsenge tanújeleit meg a rosszul öltözött madarakat a távoli céloknál.

Az igazság egy szál gyertya mellett vár a hajnalra. Az ablakra nincs semmi szükség. Mire való az a várakozás figyelőnek.

Nálunk nem faggatják az embert, hogy mi lelte.

Nem vetődik kárörvendő árny a felborult hajóra.

A majdnem-köszönést nem ismerik minálunk.

Csak annyit kérnek kölcsön, amennyi tetézve megtérülhető.

Lomb van, temérdek lomb van a fákon minálunk. De az ágak szabadon választhatnak arról, hoznak-e gyümölcsöt.

Nem hisznek a győztes jóhiszeműségében.

Nálunk kijár a köszönet.

Másodjára egy kiegészítés: hogy a magyar Char-kötet olvasója kapjon legalább egy kis mutatványt Char igazi dalaiból is, amelyek egyrészt elszakíthatatlanok filozófiko-lírai szövegeitől, másrészt azok ellenpontjaiként állnak az életmű különböző fordulataiban, naiv verselésük bájjával a naiv festészet rafináltan egyszerűsített ábrázolásmódját idézve:

NÉVONS-I IFJÚSÁG

(Jouvence des Névens)

*A park falai között a tücsök
csak azért hallgat el, hogy
annál jobban rákezdje*

*Itt a névens-i parkban
Mely mezőkkel szegett
Egy partialan patak s egy
Baráttalan gyerek
Bánatukat becézik
Hogy jobban éljenek.*

*Itt a névens-i parkban
Lázadás ragad el
Patakot, gyereket
Ábrándképeivel.*

*Halálosak lennének
A névens-i nyaralók,
Ha nem szólna tücsökszó,
Mely néha bennszakad.*

Fennmaradt Charnek egy margójegyzete e vers kéziratán. „A gyerek, a patak, a lázadó egy és ugyanaz az élőlény, ahogy változik a sorjázó évekkel. Hol felragyog, hol kihuny a láthatár lépcsőin.” Egyébként Névens-nak nevezték Char szüleinek a nagy városzéli parkban álló házát, ahol a költő 1907. június 14-én született.

A vers pontos mértékű, megszámlálható szótagú sorokból áll, a felkeltett várakozásnak megfelelően visszatérő, laza asszonáncokkal. A kor kötött formájú, klasszicizáló verseivel vagy az Aragon által átrendezett, csupa bravúrt és akrobatikát mutató, látványos új rímeléssel szemben ezek a Char-versek mintha a rím fejlődésének szűz kezdetén születnének. S e naiv elégikusság mégsem a népköltészet ihletettje, bármilyen dalszerű. Egy dalon ineni dal. Mint jeleztem, titkos rokonságban a naiv festészettel. Az utolsó rímpár különösen varázslatosan képviseli ezt a bájtt: nem keresett, mégis meglepő, nem bravúros, de ritka és szabálytalan összecsengésével (*été – se taït*) az egész verset nem ritka drágakövel, csak egy szerény, de ritka virággal zárja le.

A tücsökszó korunk állandósult gépdübörgésében újból a költészet egyik imágója lett (TÜCSÖKZENE stb.): mint a lélek szavának folytonossága. Char költészetében különösen e folytonosság hirtelen, sokszzerű, a törvény-

szerűség esetlegességére és az esetlegesség törvényszerűségére ráébresztő elakadásai, Arany kölcsönvett szavával, „bennszakadásai”, a drámai kihagyások a döntők: a csendek, amelyek után új erőre kap és nagyobb erejű lesz az újramegszólalás.

Somlyó György

ZENGŐ ÉRC ÉS PENGŐ CIMBALOM?

Somlyó György: Párizsi keltős
Szépirodalmi, 1991. 356 oldal, 150 Ft

Vallomás, napló, önéletrajz, művészetelméleti, egzisztenciálfilozófiai esszé, Don Juan-parafraízis egy kötetben – avagy regény, önálló és homogén műalkotás? Egy ráadás csak a magyar Párizs-írások sorában, művelődéstörténeti kuriózum-e, a rácsodálkozás, hogy lám, még mindig születhetnek írások Párizsról, a magyarról – vagy több ennél? Vagyis: más-e Somlyó György Párizsa, mint Justh Zsigmondé, Adyé, Szomoryé, Kuncz Aladáré, Kassáké, Illyésé, Hevesi Andrásé, vagy csak motívumaik összegyűjtése, nosztalgiajuk megisméltése, időben áthangolt utalások halmaza, a regényíróöszton automatizmusa? Azonban éppen hogy nem az ösztönösség, ellenkezőleg, a túlzott tudatosság, az állandó önreflexió az, amely nemcsak a műfaji sokszínűséget okozza, de a PÁRIZSI KEITŐS regényként való értelmezését is megnehezíti. Ez az, ami az őszinteséget, az élmény valódiságát kérdőjelezi meg azért, hogy az olvasó tanúja a regényíró műhelytöprengéseinek is, annak, amelynek jobb esetben az eredményét érzékeli csak. Az őszinteség furcsa módon ellenkező hatást ér el, magának az őszinteségnek a rovására megy. Feltárja azt a szégyellve ismert, de elhallgatott titkot, hogy a regény nem az élményből születik, hanem a regényíró-akarat hozza létre a szándéknak megfelelő élményt. „Egyszerre elébem állt a regény, akár egy fantom [...]. S e fantom mo, itt – még jelenésszerűbben – egy egész sorozat fanto. i, egy regénykísértel mögé sorakozó sok kísértel- i regény a már régen megírt – s részben már semmibe i foszlott, megfakult írású – magyar Párizs-regényel: íjraéle-