jegyeként emlegetett. És ez rajzolja ki ugyanakkor a textualitás eminens állapotát is, amely – legalábbis Gadamer szerint – az olyan (ebben a tekintetben viszont egyáltalán nem dermedtté rögzült) önprezentáció kibontakozását teszi lehetővé, mely az ismétlést írja elő a szöveghez való hozzáférés tulajdonképpeni modalitásaként.

A klasszikust magunknál tartjuk

Kerekasztal-beszélgetés Kulcsár-Szabó Zoltán, Márton László, Nádasdy Ádám és Szirák Péter részvételével

Szirák Péter: Nádasdy Ádámmal és Kulcsár-Szabó Zoltánnal a klasszikusról szóló előadása után beszélgetünk, ekképpen mód van arra is, hogy reagáljunk a két előadónk által elhangzottakra, vagy akár, hogy újabb szempontokat hozzunk szóba. A kerekasztal-beszélgetés résztvevője még Márton László író, főleg régi német szövegek – többek között a *Faust*, a Grimm-mesék, Novalis, Kleist, Walther von der Vogelweide műveinek és a *Nibelung-ének*nek – fordítója.

Hans Ulrich Gumbrecht a második budapesti előadásában (2011) emlékeztet rá, hogy a nyugati történelemben a reneszánsz idején használták először a „klasszikus" fogalmát, s annak, vagyis közvetlenül hozzáférhető, követendő példaképnek tartottak minden antik görög és római szöveget, gyakorlatilag mindenféle szelektálás nélkül. A klasszikusoknak való megfelelés volt a legnagyobb érdem. Ahogyan azt Nádasdy Ádám említette az előadásában, a 17. században, a francia akadémia korszakában történt változás ebben a vonatkozásban, amikortól kezdve a klasszikus nem a meghaladhatatlant, nem a végérvényesen tökéletest jelentette, hanem azt, amihez fel lehet nőni, sőt, amit meg is lehet haladni. Gumbrecht azt mondja, hogy ez a klasszikus-felfogás azzal az új időszemlélettel áll összefüggésben, amely azt tételezi, hogy létezik olyasvalami, amit ma haladásnak nevezünk. A gadameri értelemben vett klasszikus az az, ami tulajdonképpen kivétel, hiszen az idő elválaszt bennünket a régi művektől, és mégis vannak olyan művek, amelyek Gadamer szerint legyőzik az időt: közvetlenül szólnak hozzánk, örök közlőerővel bírnak. Olyan nagyhatású, erőteljes művekről van szó, amelyek az időbeli elválasztottságot legyőzik, így válnak kivételekké. Gumbrecht a már említett előadásának végén arról beszélt, hogy a jelen korszakunkban az „egyidejűségek táguló jelenében élünk", a múlt az nem valami meghaladott dolog, hanem állandóan jelen van. Ezért nem hiszünk abban, hogy a világ a fejlődés vagy a haladás útján jár, mert éppen kifogyóban van a készleteiből, és ebben a világban a klasszikushoz fesztelenebbül viszonyulunk. Ez a fesztelenség pedig azt jelenti, hogy a klasszikus az nem kivétel, hanem valami olyan mű, amit – és itt kapcsolódnék újra Nádasdy Ádám előadásához –, szükségképpen fordítani *kell* a szónak mindkét értelmében. Tehát nemcsak abban az értelemben, hogy (régi) idegen nyelvű szöveget kell magyarra fordítani, hanem régi magyar nyelvű szöveget is a mai magyarra. Ez a gumbrechti jelenségtörténet akár lehet kiindulópont, amihez képest megfogalmazhatjuk, hogyan viszonyulunk a klasszikus fogalmához. Nádasdy Ádám előadásában az átírás, a fordítás, valamint a tartalom és a forma

közötti különbségtétel, a tartalomhűség és a nem teljes formahűség jelenségei mutatkoztak meg, míg Kulcsár-Szabó Zoltán a gadameri értelemben vett klasszikus és eminens szövegekről beszélt, amelyekben benne van a kiteljesedés, az idők vége, a meghaladhatatlanság, a végérvényesség, és megjelenik általuk az értelem és a hangzás szétválaszthatatlansága. Laci, Te hogyan látod a tartalom- vs. formahűség problémáját?

Márton László: Számomra Ádám *Színjáték*-újrafordítása egy nagyon nagy élmény volt. Sokakkal beszéltem, akik kritizálták amiatt, hogy elszakadt a szoros értelemben vett formától. Én ezt velük ellentétben üdvözlendőnek tartom, egész egyszerűen azért, mert egy eleven szöveget hozott létre, amely valóban nem prózai, hanem igenis verses formában van, csak éppen nincs meg az a rímkényszer, ami miatt a szöveg értelmi egységei elhomályosulnak, szétaprózódnak vagy összetapadnak. Egy olvasható és élvezhető Dante-fordítás jött létre. Azt kell mondanom, hogy Babits fordítását én soha nem tudtam élvezni. Noha részletszépségeit világosan láttam, de sajnos nyelvismeret hiányában nem tudtam olaszul elolvasni az eredeti szöveget, amit nagyon sajnálok. Azt gondolom, hogy amit itt Ádám véghezvitt, annak mélyebb értelme van. Nevezetesen, hogy rímtelen drámai jambusokban adta vissza a dantei versezetet, mert azzal, hogy a tercinák rímképletéről lemondott, igazából a Szentháromság-szimbólumról is lemondott, és ezzel mintegy protestantizálta az *Isteni színjáték*ot. Azzal pedig, hogy drámai jambusokat alkalmazott, az Erzsébet-kori drámához vitte közelebb a szöveget, amellyel tudjuk, hogy igen bensőséges kapcsolata van, hiszen Shakespeare-fordításai ugyanolyan híresek, mint a Dante-fordítása. Ezzel arra inti az olvasót kimondatlanul is, hogy a „színjáték" szót vegyük komolyabban, mint ahogy szokás, úgyhogy ez egy nagy fegyvertény. A *Bánk bán* átigazítását – vagy akár fordításnak is mondhatjuk –, szintén üdvözlendő dolognak tartom. Katona verseit nagyon szeretem, kiváló költő volt, ezzel szemben a *Bánk bán*-dráma rossz, és szerintem igen helytelen dolog, hogy az iskolákban erőltetik a tanítását. A tanárok és a diákok se szeretik.

Nádasdy Ádám: De klasszikus!

Márton László: Sajnálom, ez nem menlevél! És újra kéne gondolni a klasszikusság fogalmát. Egyszer nekem Nemes Nagy Ágnes azt mondta, hogy neki felfordul a gyomra attól, hogy a nyílt színen egy férfi egy védtelen nőt lemészárol, és azt hazafias hőstettként adják elő. Ebben szerintem van igazság, ráadásul az utolsó felvonás teljesen fölösleges. Nádasdy Ádám számtalan dramaturgiai hibát is említett, amelyek sajnos nyüzsögnek. Szóval Ádám átvilágította a szöveget, és ha dramaturgiailag nem is lett jobb, viszont Illyés Gyula – szerintem – sikertelen akciójára nem vállalkoztál, de nyelvileg legalább kicsit tisztult.

Szirák Péter: Saját fordításaidat hogyan kommentálnád e tekintetben?

Márton László: Nekem három újrafordításom van. Az egyik Kleist *Kohlhaas Mihály* című elbeszélése, a másik Goethe *Faust*ja, a harmadik Walther von der Vogelweide összes versei. Ez utóbbinál nem a szó szoros értelemben vett újrafordításról van szó,

mert Walthernek rengeteg olyan verse van, ami nem volt korábban lefordítva, de azért a leghíresebb, legismertebb versek igen.

A *Kohlhaas*nak több fordítása is volt korábban, például Mikes Lajosé, de a legismertebb és legtöbbet kiadott szöveg az Kardos Lászlóé, ez először 1949-ben jelent meg. Kardos nem volt egy marxista-leninista szellem, ellentétben a fiával, Pándi Pállal, de mégis egy olyasféle népi hősnek tekintette Kohlhaast, mintha egy német Dózsa György volna. Ezzel összefüggésben leegyszerűsítette a szöveget. Nem arról van szó, hogy pár helyet félreértett, hanem arról, hogy a függő beszédet feloldotta párbeszédekben, gondolatjelekkel hasította a szöveget szilánkokra. Az eredetiben szereplő hosszú tagmondatokat és hosszú összetett mondatokat, amelyekben plusz nyelvi időutazást valósított meg Kohlhaas, Kardos egyszerű mondatokra vagdalta szét, és az időutazást, és egyáltalán a dobozolást mint irodalmi eljárást, megszüntette. Úgy láttam, hogy ez Kleist írásmódjának a lényegéhez tartozik, ráadásul az összkiadását hárman csináltuk, Földényi F. Lászlóval és Forgách Andrással. Sokszor beszélgettünk erről, és ebben egyetértettünk, hogy a kleisti mondatritmust, a mondatok zeneiségét helyre kell állítani, és erre törekedtünk az összkiadás létrehozásakor.

A *Faust* esetében nem nagyon létezett olyan, hogy egyazon magyar műfordító lefordította volna mind a két részt. Egy ilyen volt, a Kozma Andoré, de az régi fordítás, és nyelvileg sem túl jó. A leghíresebb fordítás, amit az Európa Kiadó újra meg újra kiadott, ott az első részt Jékely Zoltán, a második részt Kálnoky László fordította. Lehetett volna egy olyan verziót is készíteni, hogy az első részt Franyó Zoltán, a másodikat Csorba Győző jegyzi, de ilyen formában sohasem jelent meg. Jékely és Kálnoky is kiváló költők voltak. Nagyjából nemzedéktársak, és még a költői világuk sem állt nagyon távol egymástól, de lássuk be, hogy két különböző személy. Következésképpen nem ugyanazt a szöveget olvasták, nem ugyanazt a dolgot értették, és ezért aztán, ha feltesszük azt a kérdést – ami egy nagyon fontos kérdés a *Faust* esetében –, hogy ez egy mű vagy kettő, akkor a kétféle fordítás miatt a magyar recepció eltolódott abba az irányba, hogy ez bizony két különböző mű. Valahogy úgy, mint Shakespeare esetében a *IV. Henrik* és *A windsori víg nők* – mind a kettőben ott van Falstaff, de attól még senki nem gondolja, hogy ez ugyanaz a mű volna. Én nem vagyok olyan jó költő, mint ők voltak – semmilyen költő nem vagyok –, viszont a verselési technikákat megtanultam. Az, hogy nem vagyok költő, az én szempontomból könnyebbséget jelentett, mert a saját költői énem nem kellett, hogy odaálljon a szöveg és az olvasó közé. Volt egy másik kérdés, amit el kellett dönteni, hogy akkor ez most egy nagy költemény, ahol véletlenül nevek vannak a bal szélen, és időnként dőlt betűs szerzői utasítások; vagy pedig ez egy drámai szöveg, ami óriási költői potenciállal rendelkezik. Mert mind a két esetben más-más nyelvi megoldásokat alkalmaz a fordító. Például a Jékely-Kálnoky páros nem akar tudomást venni arról, hogy Goethénél a mondathatár egybeesik a verssor végével. Pedig így tudja jól mondani a színész.

Nádasdy Ádám: Sok az enjambement, különösen a Jékelyében, ami ráadásul régi és ritka erdélyi tájszavakkal is tele van, a Kálnokyé kevésbé. Jékelynek van egy ilyen komor, zord hangütése, Kálnoky egy kicsivel játékosabb és derűsebb.

Szirák Péter: S mi a viszonya a Vogelweidédnak és a *Nibelung*odnak a korábbi fordításokhoz?

Márton László: Ami Walther von der Vogelweidét illeti, ott nagyon sok döntést meg kellett hozni. Az előző fordító, Keresztury Dezső 1961-ben adta ki Walther válogatott verseit. Az akkori kortárs irodalom színe-java beledolgozott, de persze akadtak jelentéktelen, gyenge munkatársak is. Róluk ne essék szó, viszont szebbnél szebb versfordítások jöttek létre Jékely Zoltán, Nemes Nagy Ágnes, Weöres Sándor és Illyés Gyula tollából. Van még néhány klasszikus is: Babitsnak *A hársfaágak csendes árnyán*, Radnótinak az *Ó jaj, hogy eltűnt minden*, de ugyanezt lefordította Szabó Lőrinc és Áprily Lajos is. De akármilyen szépek lettek ezek a versek, nem középfelnémet nyelvről fordították le, hanem Bernáth István nyersfordításait használták. Nem tekintették át az életmű egészét sem, és nem látták azokat a belső összefüggéseket, amelyek az egyes versek között vannak. Voltak mindenféle egyéb problémák is: hogy nézzen ki a kötet felépítése? Aztán el kellett dönteni bizonyos versekről, hogy ezeket Walther írta-e vagy sem. Például Karl Lachmann német filológus hitelességi sorrendben közölte a verseket. Elől voltak a nagy vallásos versek, aztán a szerelmi versek közül azok, amelyeket szerinte biztosan Walther írt, majd a politikai versek és így tovább. Aki ezt a gyűjteményt az elejétől a végéig elolvassa, és abban a legcsekélyebb örömét leli, azelőtt háromszor a földig fogok hajolni. Ez egész egyszerűen olvashatatlan. Én kitaláltam egy sorrendet, az ifjúkori költeményektől kezdve az időskoriakig, és ezek körülveszik a Spruch-okat, amiket én beszólásoknak fordítottam. A hitelesség szempontjából nézzünk egy verset. Abban az esetben, ha azt mondjuk Reinmar von Hagenau írta, akkor ez egy nagyon színvonalas, tisztességes mestermunka, ami nem túl érdekes. Ha viszont ezt Walther írta, azért, hogy mesterét kigúnyolja, és szatirikusan olvassuk, akkor zseniális. Mikor jár jól az olvasó? Ha kap egy zseniális Walther-verset, vagy kihagyunk egy középszerű Reinmar-verset? A válasz magától értetődik.

A *Nibelung-ének* esetében pedig megint csak azt kellett eldönteni, hogy hogyan értelmezzük. A művet először Szász Károly fordította le 1868-ban. Ő úgy döntött, hogy átveszi a német romantikus irodalomtudósok és költők, az előbb említett Lachmann álláspontját, miszerint ez a német *Iliász*, tehát eposz, és ennek szellemében fordította. Belenézett a középfelnémet szövegbe, s látta, hogy milyen szabálytalan. Beleírta a kötet előszavába, hogy kicsit döcög az eredeti verselése, és ő kijavította. Amikor Térey Jánosnak megmutattam az én fordításomat, azt mondta, hogy közelítem a szabad vers felé. Magyarán szólva vannak a páros rímek, azokat meg kell őrizni, van egy sormetszet, azt meg kell őrizni. Egyébként semmilyen lényeges fogódzó nincsen. Szász Károly egy felső regiszterbe tolta fel a *Nibelung-éneke*t, de nem ilyen a valóságban. Amikor viccel a szerző, azt Szász nem akarja észrevenni. A mű mindenféle apró, belső ellentmondásait sem akarja észlelni: a szöveg elején például van egy kis csónakunk, amivel a révész átevez a Dunán egyedül. Utána meg Hagen átvisz 1000 lovagot és 9000 csatlóst, az egy kicsit nagyobb csónak. Utána pedig, amikor ezek mind átértek, akkor egyetlen rúgással pozdorjává zúzza, hogy ne lehessen visszatérni vele, vagyis megint kicsi és rozoga csónakunk lesz. Én azt mondtam, hogy ez a modern történelmi regény egyik középkori előfutára, ahogyan a modern pszichológiai regény előzményének tekintem Gottfried von Strassburg Trisztán és Izolda szerelméről szóló

regényét. Az is egy közkeletű, régebbi felfogás, hogy a *Nibelung-ének* egy népköltészeti alkotás. Akinek írói gyakorlata van, az tudja, hogy mi fán terem a szerzői jelenlét, meg a szerző koncepciójának jelenléte a szövegben. Ebben a szövegben ez annyira erős, hogy nyilvánvalóan nagyon markáns szerzői egyéniségről van szó – hogy miért nem ismerjük a nevét, ennek okairól lehet spekulálni. Az a magyarázat, hogy a hősi eposz névtelen, ez szerintem nem kielégítő magyarázat.

Nádasdy Ádám: Zoltán, jól értettem, amit mondtál, hogy Gadamer szerint a klasszikus mű csak nagyon jó mű lehet?

Kulcsár-Szabó Zoltán: De hát mi az, hogy jó? Gadamer nem beszél erről, nem adja meg a jóság kritériumát, inkább úgy képzelem, hogy azért kerül elő nála ez az egész kérdés, mert bizonyítani szeretné azt a tézist, hogy mindenfajta megértésben van egy történeti mozgás. A klasszikuson az mutatkozik meg, hogy vannak szövegek, amelyeknél eltagadhatatlan a történelmi távolság, ám amelyek mégis mintegy maguk legyőzik ezt a távolságot. Gadamer foglalkozott kortársakkal is, Celanról is rengeteget írt, de azért a klasszikus-fogalmában meghatározó ez a kettősség, az, hogy a klasszikus látszólag eltávolodott a jelentől, ám ezt a távolságot képes áthidalni. Itt azt a kérdést kell megoldani, hogy mi ennek a titka, hiszen vannak olyan szövegek, amelyekhez visszatérünk, amelyeket nem tudunk úgy otthagyni, mint egy csomó más szöveget.

Nádasdy Ádám: Na, de bocsáss meg! De akkor ennek nincs köze az illető mű belső értékeihez vagy milyenségéhez. Akkor ez egy kicsit a zarándokhely-metaforát támasztja alá: mindegy, hogy milyen szép az a templom a dombtetőn, a lényeg, hogy évszázadok múlva is oda zarándokolunk. Ott tulajdonképpen nem nagyon történik semmi, de hát ránk köszön annyi évszázad távola.

Márton László: De ez a kanonizálódás kérdésével is összefügg. Nyilvánvaló, hogy a klasszikus mást jelent, mint a kortárs szerzők kanonizálódása. Az ókorból, a görög és a római irodalomból rengeteg gyengébb vagy lapos szamárság is fennmaradt, és a kánonba benne maradt művek sem egyformák. Ha a történetírókat nézzük, akkor Tacitus más mércével mérhető, mint Suetonius, noha ő is kiváló volt, csak nem akkora fajsúlyú szerző. Felvetődik a kérdés, hogy mitől jó egy mű? Mi teszi ki az értékeit? Ki dönt ezekről? A középkorban – ezt Ernst Robert Curtiusnak a *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* című művéből tudjuk – volt az iskolában tanított szerzőknek egy listája, és az egyáltalán nem fedte le a teljes római vagy latin nyelvű ókori irodalmat. Benne volt Lucanus és Martialis is, akiket manapság nem szokás olvasni. Ki olvasta a *Pharsaliá*t? Elég kevesen ismerik – szerintem csodálatos. De például Statius *Thebais*áról ezt nem merem mondani, mert egyszerűen túlzásnak érzem a vérfürdő-leírást, érzek benne egy kis aránytalanságot. És akkor még a rómaiaknál vagyunk! Meg kell vizsgálni T. S. Eliot állítását, hogy az angolok nem jutottak el a klasszikáig vagy a klasszicizmusig. Vajon ezt hogy értette? Ezen túlmenően ezt ki lehet-e terjeszteni, és elképzelhető, hogy az angol irodalomnak igenis vannak klasszikusai. Nem vagyok anglista, úgyhogy ezt nem tudom megítélni, de hasonló kérdést a német irodalomban már tudnék fontolgatni.

Szirák Péter: Itt csak azt vetném közbe, hogy persze a klasszikus, meg főleg az evidens szöveg nyilván elválaszthatatlan a hatástól. Ehhez hozzáadódnak a kanonizációnak az intézmény- és politikatörténeti összefüggései – most ne nyissuk ki ezt a Pandora szelencéjét. De mégiscsak az a mű kanonizálódik, aminek hatása van, és akkor ilyen értelemben a klasszikus az, ami Gadamer felfogása szerint korokon átívelő hatású, és mintegy önmagát interpretálja. Ám Hans Robert Jauss szerint, aki megbírálta Gadamernek ezt a humanista „újrafelismerésen" alapuló klasszikus-felfogását, semmilyen mű nem kerülheti ki a jelenbéli olvasónak a művet a múlt távolságából a jelenbe visszahozó kérdését. Ugye azok a döntések, amiket Laci mond, olvasói-műfordítói döntések: el kell dönteni, hogy a mű milyen műfaji mintázathoz tartozik, és arról is döntést kell hozni, hogy tartalomhűség és formahűség közül melyiket tartom elsődlegesnek. A klasszikus is rászorul a közvetítésre. Nádasdy Ádám végig arról beszélt, hogy nincs nem közvetített dolog. Nincs olyan dolog tehát, ami a maga közvetítését mintegy végrehajtaná, hanem olvasói, fordítói, értelmezői döntéseket kell hozni. A döntések mögött mindig ott van persze az az előfeltevés, hogy valahogyan gondolkodunk a klasszikusról. Nádasdy Ádám előadása azt hangsúlyozta az elején is, hogy az emberiségnek az alaptörténeteit át kell örökíteni. És hogyha ennek az az ára, hogy el kell tekintenünk a hangzástól, akkor ezt az árat meg kell fizetni. A gadameri eminens szövegnél ez viszont nem merül fel, mert az az értelem és a hangzás egybehangzásáról vagy szétválaszthatatlanságáról szól. Tehát eleve egy olyan klasszikus vagy eminens szövegfogalom, ami kizárja az ilyenfajta döntéseknek azt a szabadságát, amelyekről Márton László beszélt. A magyar műfordítás-irodalomban és az adaptáció diskurzusában is jól ismert kifejezéspárral élve: miképpen alakul a hűség–hűtlenség relációja?

Márton László: Maradjunk a *Faust*nál. Ha drámának tekintjük, akkor a versformának dramaturgiai funkciója van. Ezenkívül egyéb funkciói is vannak, de körülbelül 28-30 versforma található a *Faust*ban. A második rész harmadik felvonásában Heléna végig jambikus trimeterben beszél. A jambikus trimeter emelkedett, nyugodt, kiegyensúlyozott versmérték. A szolgálólányok viszont nagyon gyakran trochaikus tetrameterekben szólalnak meg, ami viszont izgatottságot fejez ki. Vannak az egy- és kétsoros feleselések, ezek mind-mind megtalálhatóak Euripidésznél. Goethe azt mondja, hogy gyerekek, én is tudok olyan drámát írni, mint Euripidész, csak éppen németül, és kicsit korszerűbben. (Persze ő nem Euripidészt utánozza, hanem Johann Heinrich Voss Euripidész-fordításait.) Ugyancsak ebben a felvonásban van egy olyan jelenet, ahol Heléna felfigyel valami furcsa hangzásra, nevezetesen, hogy a keresztes lovagok, akik itt a modernitást testesítik meg (fura módon Goethénél az antikvitás és a modernség találkozása a középkor és az antikvitás találkozása). Szóval észreveszi, hogy rímelnek a modern nyugatiak. És akkor ez neki nagyon megtetszik, és elkezd ő is rímelni. Amikor aztán kiderül, hogy forrásnimfákká meg nádszálakká változnak a szolgálólányok, akkor abbahagyják ezt a verselést, és visszatérnek a jambikus trimeterhez. Ha ezt egy fordítás nem érzékelteti, akkor egy lényeges cselekményelem vész el vele együtt. A második felvonásban van egy olyan jelenet, hogy mindenféle mitológiai csoda történik, és fura daktilikus szövegeket mondanak. Most, ha véletlenül valaki ismeri a német barokk irodalmat, akkor tudja, hogy ez a nürnbergi „Pegnitz-pásztorok" nevű költői kör kedvenc formája volt. Georg Harsdörffer és Johann Klaj nürnbergi barokk

költők gyakran alkalmazott versformája. Ha ezzel valaki tisztában van, akkor tudja, hogy itt Goethe viccel. Ez nem egy komoly passzus, hanem egy vicces passzus. Ha valaki nem veszi észre, vagy nem jut ez az eszébe, akkor valami furcsaságnak véli. Na, most akkor feltesszük a kérdést, hogy ki a jobb költő? Harsdörffer vagy Goethe? Goethe sokkal nagyobb költő, és sokkal jobb is, mint Harsdörffer, akármilyen is a jóság meg a nagyság. Ezzel szemben, ha feltesszük a kérdést, hogy ki az igazi Harsdörffer, akkor azt tudom mondani az ABBA-film reklámját parafrazeálva, hogy Harsdörffer óta Goethe a legjobb Harsdörffer. De azért az igazi, az a 17. századi költő volt. És ennek is megvannak a formai konzekvenciái. Szóval Nádasdy Ádám kijelentését vagy tézisét, vele egyetértve, azzal egészíteném ki, hogy minden mű másmilyen feltételrendszert támaszt ebből a szempontból, és valahol ezt jobban figyelembe kell venni, valahol el lehet rugaszkodni tőle.

Szirák Péter: Miben áll a viszonya a kanonikusnak és a klasszikusnak?

Kulcsár-Szabó Zoltán: Gumbrechtnek van egy tanulmánya, amiben azt írja, hogy amikor a klasszikus fogalma újra népszerűvé válik a német klasszika környékén, azzal párhuzamosan kijelenthető, hogy megtörténik a kánon fogalmának bizonyos hangsúlyvesztése is, ha lehet így fogalmazni. Gumbrecht azt állítja, hogy ez a történeti tapasztalat alakulásával függ össze. Miközben pedig – javítsatok ki, lehet, hogy ezt most rosszul rekonstruálom, de ha jól tudom, akkor – a fogalomtörténet a classicusból ered, a római vagyonos adófizető osztály elnevezésének metaforikus átvitele történik meg a kiváló művekre. Ez azért is érdekes, mert ugye a Frank Kermode által emlegetett *surplus* van benne, tehát aki gazdag, annak van tartaléka, mint a klasszikus műveknek, amelyek a történelmen keresztül még mindig újra és újra fel tudnak kínálni valamit, amit esetleg más művek nem. Sokáig persze körülbelül mégiscsak azt jelenti, mint a kánon, tehát preskriptív: vannak mintaszerű alkotások, ezeket kell követni. Aztán ez megváltozik, és a klasszikusnak lesz valamifajta retrospektív perspektívája. Tehát a klasszikus ott válik el a kanonikustól, legalábbis egy időre, amikor egy ilyen történeti horizontot nyer, és csak az lehet klasszikus ebben az értelemben, amiről felismerjük, hogy egyszerre van velünk, meg egyszerre van a múltban. Ha a klasszikus fogalmát használjuk, akkor nagyon nehéz különválasztani az esztétikai és a történeti értelmet. Persze beszélünk kortárs klasszikusokról, de hozzátesszük, hogy kortárs. Amikor a mindennapos használat során metaforizálódik a köznyelvben ez a szó, akkor is ott van a történeti szempont. Mindenki tudja, van egy nagy hagyományú, kiemelt jelentőségű mérkőzés a spanyol bajnokságban – nem is olyan régen volt a legutóbbi –, az El Clásico. Ezt nemcsak a mindenkori résztvevők aktuális színvonala teszi klasszikussá, hanem azoknak a rárakódott kulturális, sporttörténeti és politikai jelentéseknek a rétegei, amelyek közvetítik azt az egész történetet, ami azzá tette, ami. Egyszer egy kaliforniai egyetemen töltöttem időt, amikor sor került az éppen aktuális El Clásicora, és az egyetemen külön hirdettek egy olyan szemináriumot, amely mintegy felkészítette az érdeklődőket, hogy értsék, mi az, nem csupán egy európai focimeccs, amit meg fognak nézni. Ez hozzátartozik a klasszikussághoz, és így visszakötve az irodalomhoz: a művek nagyon nehezen választhatóak el a történetiségüktől, attól, ami azzá tette őket, amik, és ami lehetetlenné teszi, hogy hátrahagyjuk őket. Miközben természetesen

a hozzáférés lehetőségei és változatai nagyon különbözőek. Tehát, számomra talán az az egyik legfontosabb mozzanat, hogy klasszikusok azért lehetnek, mert vannak művek, amelyeket egy kultúra nem tud elhagyni vagy elfelejteni. Miért kellene régen írt, régen letűnt kontextusokat megszólító, tartalmilag megjegyzett vagy feldolgozott szövegeket magunknál tartanunk, újra szó szerint elolvasnunk? De valamiért erre, úgy látszik, a kultúráknak szüksége van. Itt egyébként valóban az egy fontos kérdés, hogy adott esetben ezeknek a szövegeknek a megőrzése a hűtlenség útján valósulhat-e meg inkább. Hiszen adott esetben be kell avatkozni valamilyen módon. Tulajdonképpen a kultúra nagy része ebből áll.

Nádasdy Ádám: Ugye, van azért olyan, hogy kikopik valami? Én a múltkor elővettem Byront, és elgondolkoztam, hogy mennyire kikopott a kánonból. Vagy nem is tudom, hogy mondjam, a klasszikusok rovatából, holott ugye körülbelül 1920-ig, gondolom, mindenki olvasta, Puskintól Babits Mihályig, és hogy azért ez érdekes, nem? Vajon ez számít attól, hogy ő mit írt, és milyen az ő munkája? Vagy éppen egészen másról van szó, és talán a véletlen műve?

Kulcsár-Szabó Zoltán: Az érdekes lehet – mondjatok erre ellenpéldát, de azon gondolkodom –, hogy olyan viszont nem nagyon van, hogy úgy válik egy alkotás klasszikussá, hogy a saját korában teljesen ismeretlen volt. Vannak újrafelfedezett klasszikusok – de az mindig szükséges hozzá, hogy a saját korában valahogy számon tartsák, nyomot hagyjon, mert különben nem marad meg. Erről Hölderlin jut az eszembe, akit majdnem száz évre elfelejtettek, és akkor a 20. század elején robbanásszerűen megtalálták, de azért ennek is volt előzménye, hiszen kortárs recepciója valamennyire volt. A kikopás min múlik? Valószínűleg az irodalom alakulásán, ki mikor miben leli fel a termékeny előzményeket, milyen nyelv ígérkezik termékenynek a keletkező irodalom számára, és természetesen nagyon sok mindenen múlhat az, hogyan történik mindez. Miért tartjuk például egy adott esetben fontosnak, hogy egy magyar klasszikust magyarra fordítsunk? És más klasszikusokat meg nem? Nyilván lehet ez egy mechanikus döntés, azért csinálom, mert ezek az én klasszikusaim, de az is lehet, hogy valamelyik, váratlanul vagy sem, támaszt egy ilyen feladatot, megszólít, de úgy, hogy közben igényt tart a megszólaltató közvetítő beavatkozására.

Szirák Péter: Ádám esetében például a Shakespeare-fordítások, ugye, színházi megrendelések. Azért fordítottad másképpen, mint ahogy eddig volt fordítva, hogy például kiküszöböld az enjambement-okat, ezáltal a színházban jobban tudják a színészek mondani a sorokat. Újra használatba veszik a szövegeket, de ehhez már egy új fordítás révén jutnak hozzá.

Márton László: A német irodalomban nagyon sok példa van arra, hogy ismeretlen szerzők berobbannak a köztudatba. Egyáltalán a német középkor mint olyan nem létezett évszázadokon át. A 18. században kerültek elő a kéziratok, akkor készültek el az első szövegkiadások és fordítások. Legalább 300 évig ezek a nagy költők, meg a kisebbek is el voltak felejtve, többek között azért, mert megváltozott a nyelv, és mert a középfelnémet szövegeket nem értették már. De új példák is vannak. Szerin-

tem Hölderlin is félig-meddig ilyen, de Kleist még inkább, mert őt a saját korában egyáltalán nem becsülték, majd a 19. század végén fedezték fel.

Kulcsár-Szabó Zoltán: Számon tartották, úgy értettem. Például Kleistról Goethe, egy kortárs klasszikus is megnyilatkozott, ha nem is feltétlenül támogatóan.

Márton László: De nem játszották a drámáit, egyet mutattak be, de az megbukott, egyáltalán nem volt számon tartva. Jó, olvasták biztos a berlini esti lapokat. De hát a németekben nagyon nagy a felfedező kedv. Például Arno Schmidtnek ismeretes egy rakás ilyen felfedezési javaslata Karl Philipp Moritztól Christoph Martin Wielandon át Barthold Hinrich Brockesig, és ebből egy csomó minden bejött.

Nádasdy Ádám: De Laci, Kleistet egyszer valaki a zászlajára tűzte és keresztülnyomta?

Márton László: Például Nietzsche nagyon sokat tett Kleist észrevételéért. Most tulajdonképpen sokkal jobban áll, mint Goethe és Schiller. Schillernél mindenképpen jobban áll Németországban, de szerintem Magyarországon is. Ilyenre van példa, de ezt meg kéne vizsgálni, és ehhez érteni kellene sok kultúrához egyszerre, hogy ez nagyobb kultúránként hogyan működik. Lehet, hogy a spanyol nyelvű kultúrákban ez másképpen van. De ez csak egy halvány elképzelés.

Kulcsár-Szabó Zoltán: Valahogy meg kell maradni egy szövegnek. Nagyon sok szöveg egyáltalán nem marad meg, tehát ahhoz, hogy Kleistet felfedezzék, ahhoz azért kellenek Kleist-szövegek, amelyek valójában hozzáférhetők.

Márton László: Azért nem tudjuk megítélni, hogy Kleist milyen regényíró, mert elégette a regényeinek a kéziratát. Vagy még inkább ideilleszkedik Georg Büchner, akit szintén utólag fedeztek fel, és például az *Aretino* című drámáját nem tudjuk megítélni, és azért ez nem is futott be nagy recepciót, mert a menyasszonya megsemmisítette, annyira megbotránkozott a szövegen Büchner halála után. Van ilyen, és nyilván olyan is van, hogy valakinek a teljes életműve megsemmisül, és akkor esetleg hallunk róla, hogy írt, meg esetleg a kortársak el voltak ragadtatva tőle, de nem tudjuk. Hans Erich Nossack, amikor írni kezdett, akkor jött a nemzetiszocialista uralom, egy sort sem publikált, és 1943 novemberében Hamburgot porig bombázták, megsemmisült minden, amit addig írt. Amit azután írt, azt ismerjük, de ez két különböző személyiség. Számon tartják azok között az írók között, akik a náci Németországban maradtak, és nem voltak a náci rezsim hívei, ennyi tudható róla, több nem.

Nádasdy Ádám: A fordíthatóságról van szó Gadamer idézett tanulmányában?

Kulcsár-Szabó Zoltán: Sokat beszél róla, mint a hermeneutika alapesetéről, de amikor az eminens szöveget magyarázza, akkor annak az egyik fontos attribútuma az lesz, hogy fordíthatatlan. Ezt mindig elmondja. Persze van egy ilyen, részben műfaji skála: itt inkább a fordíthatatlanságról beszél, elsősorban a költészet vonatkozásában, máshol, főként a próza vonatkozásában, megengedőbb.

Nádasdy Ádám: És akkor kérdezlek téged, mint az ELTE professzorát. Igaz ez?

Kulcsár-Szabó Zoltán: Nem biztos.

Szirák Péter: Hogy biztos-e vagy sem, azt majd egy másik alkalommal tudjuk megtárgyalni! Köszönöm a beszélgetést!

Olvasni még mindig mást jelent

Beszélgetés az Alföld-díjasokkal

Herczeg Ákos: Szeretettel üdvözlöm a 2023-as esztendő Alföld-díjasait! Elsőként arra kérnélek benneteket, meséljetek arról, ki hogyan emlékszik az együttműködés kezdeteire, pályája alakulásában kinek mit jelentett a folyóirat!

Bednanics Gábor: Az *Alföld* közölte első publikációim jó részét, fontosabb induló tanulmányaimat, majd jöttek a felkérések kritikaírásra, utána pedig az Alföld Stúdió munkájába kapcsolódhattam be. Mégsem egy csapásra alakult ez a (kölcsön)viszony, hanem folyamatosan, ami azt eredményezte, hogy ma is – a szakmai affinitáson túl – személyes, emberi, vagyis közösségi viszony fűz a laphoz, amit lehet érzelminek is felfogni, de magam inkább a folyóirat mögött álló műhelyhez kapcsolom. Amikor a hazai folyóirat-kultúráról esik szó, nem árt szem előtt tartani, mely kiadványok köré épült olyan professzionális közeg, amelyben a kritikai, egyetemi leágazások mellett a tehetséggondozás személyes oldala is nagy szerephez jut – ami pedig a szerkesztők kvalitásának köszönhető. Az *Alföld*ben ilyen műhelyre leltem, és ezt bizonyítja, hogy 25 esztendőnyi kapcsolatunk még mindig képes új irányokat venni, azaz nem pusztán nosztalgikus emlékeket idéz fel bennem a lappal való viszony, hanem új és új lehetőségeket tár fel előttem, amelyekből új feladatok is származnak.

Nem valósulhatott volna meg mindez, ha nincs (vagy nem alakul) baráti-kollegiális-szövetségi viszony a szerkesztőkkel, főként Szirák Péterrel, akivel e hármas konstellációban számos irodalmi színtéren kerültünk egymás mellé az elmúlt évtizedekben. De a saját példámon túl is azt látom, hogyan alakul tovább a Stúdió munkája immár az én (szűkebb és tágabb) tanítványaim életében, hogyan nem zárul magába az a teljesítmény, amely még a mi mestereinket vezette az *Alföld* kötelékébe. Mivel minden változik, különösen fontos, hogy valamiféle mércéhez legyünk képesek viszonyítani a tevékenységeinket, ennélfogva az *Alföld* követi az irodalom alakulását, de azoknak a pályáját is befolyásolja, akik reagálni tudnak erre az alakulásra. Ezt nem lehet sem tekintélyelvű, sem doktriner módon irányítani, és ha ez a lap képes volt több nemzedéken és évtizeden át (az irodalom bemutatásán és értékelésén túl) a szakmai közösségért ennyit tenni, akkor az elévülhetetlen érdemeket jelent a nemzet kulturális életében is. Manapság nem esik nagy hangsúly a mester–tanítvány-viszonyra, mert vagy avítt, vagy autoriter mellékjelentéseket tulajdonítunk neki, de épp ez az a reláció, amelyik szavatol a hosszú időn át tartó, meghatározó és eredményes munka