

ez megtörténhet. Újabb, még szikrázóbb logikájú beadványt fogalmazott, és ügyvédet váltott. Újra és újra nekirohant a falnak, fáradhatatlanul, töretlen harci kedvvel, igazán biztos tudatában. Én meg mit tehettem volna: biztattam. Az ördög tudja, hogy miben reménykedtem: talán még hittem valami olyasmiben, hogy *igazság*. De talán már csak végtelenül fáradt voltam.

Mindeközben ráadásul élni is kellett volna valamiből: a széphalmi birtoka, amelyet az uram az anyjától örökölt, keveset jövedelmezett, s a hozzá nem értésünk és a váratlan csapások miatt az a kevés is egyre kevesebb lett. Az öcsémnek természetesen igaza volt: alig konyítottunk valamit a gazdálkodáshoz, és a perköltségek is magasra rúgtak. Kénytelenek voltunk kölcsönökhöz folyamodni. A hitelezők eleinte szívesen adtak, hiszen volt mire. Maga a széphalmi birtok is kellő fedezetet nyújtott, de amikor ez megtelt jelzáloggal, még mindig lehetett hitel kapni – igaz, magasabb kamatra – a majdan birtokolni remélt ingatlanokra, amelyek egyelőre a perünk tárgyát képezték. Adtak erre is. Aztán az évek során a kamatok egyre magasabbra hágtak. A pénz évről évre romlott, a költségek emelkedtek. Már a kamatok megfizetésére kellett kölcsönkérni. A helyzet kilátástalanná kezdett válni. Egyetlen esélyünk maradt: a királyi tábla döntése. Ha a bíró a javunkra dönt, a megnyert örökrészből még épp ki lehet fizetni a hitelezőket, talán a széphalmi házat is meg lehet váltani; legalább nem csak adósságokat hagyunk a gyermekeinkre. Bár igazából már mindegy volt. A növekvő aggodalomban, egyre boldogtalanabban töltött húsz évet nem adhattuk vissza magunknak: sem mi, sem a gyerekek nem leszünk már boldogabbak.

(Folytatása következik.)

Dávidházi Péter

EGY UTALÁSNYI KULTURÁLIS EMLÉKEZET (I)

The Waste Land, Ezékiel és a magyar fordítások

Amióta 1922-ben megjelent, T. S. Eliot *THE WASTE LAND* című költeménye szenvedélyes vitákat keltett, de leghuzamosabban utalásai szövevényével foglalkoztatta kritikusait. Irodalomtudósok nemzedékei igyekeztek azonosítani egy-egy utalás forrását, köztük a csontok völgyének borzongató látomását EZÉKIEL 37,1–14-ben. Azonban bármennyire hasznosnak ígérkezett a költemény motívumait visszavezetni (feltételezhető) közvetlen előzményükre vagy (feltételezhető) végső eredetükre, ez a törekvés egyrészt nem vetett eléggé számot a hatáskutatás lappangó elméleti problémáival, főként a korábbi szövegek hatásába beleértett oksági kapcsolat bizonytalanságával, másrészt a forrásokra irányuló figyelem mind öncélúbbá vált, és egyre szűkebb korlátok közé szorította a híres mű megtárgyalását. Eliotnak a költeményhez csatolt jegyzetei olyan figyelmet kaptak, amelyet maga a költő is megsokallt, s 1956-ból visszatekintve már úgy látta, hogy a forrásnyomozókat elhibázott érdeklődés hajtotta, mert azt hitték, egy költeményt puszt-

tán abból meg lehet magyarázni, *amiből* lett, vagyis eredetéből és létrejöttének okaiból, anélkül, hogy arra is tekintettel lennénk, *mivé* próbál válni, azaz saját entelechiájára.¹ Bár voltak, akik azért próbálták megfejteni a költemény utalásait, hogy a mű egészében betöltött szerepüket tisztázzák, s épp az EZÉKIEL 37,1–14-re történő utalást Northrop Frye a maga értelmezésében már évekkel azelőtt használta, hogy az első tanulmány megjelent volna e lehetséges kapcsolatról,² egyet kell értünk az 1984-ben megfogalmazott panasszal, miszerint a hatáskutató furor általában kimerült a források azonosításában, s az utalásokat nem próbálta meg új kontextusukban értelmezni.³ Egészen a közelmúltig egy másfajta figyelemszűkülés korlátozta e mű magyar fordításának elemzőit: az eredeti és a lefordított mű sorait olyan esszencialista és normatív ellentétpárok jegyében próbálták összehasonlítani, s főként rangsorolni, mint hűség és hűtlenség, pontosság és pontatlanság, megfelelés és meg nem felelés, annak megállapítására törekedvén, hogy bármelyik adott (általában elszigetelten vizsgált és nyelviként felfogott) problémának melyik „megoldása” lett vagy *lehetett volna* a legjobb.⁴ Ez a megközelítés a maga előíró beállítódásával sokkal inkább azt kereste, hogy egy adott kifejezést hogyan kellett volna lefordítani, mint azt, hogyan fordították le, miért úgy, és az milyen poétikai következményekkel járt a mű egészére nézvést. Akár a forrásnyomozás esetében, a vizsgálat fókuszának beszűkülése kizárta több ígéretes kontextus figyelembevételét, így a fordítások összefüggéseit a fordítók saját költészetével vagy kultúrájuk irodalmi és más hagyományaival, s nem hagyott lehetőséget arra, hogy például kiderítsük, Eliot bibliai és egyéb utalásai miként viszonyulnak a fordító saját költeményeinek hasonló utalásaihoz vagy éppen a magyar költészet korabeli szokásaihoz.

Mindkét eljárás szűkösége kizárta, hogy láthatóvá váljék az utalás egy különösen izgalmas vonatkozása: hogy a kulturális emlékezet próbaköveként szolgálhat. Márpedig Eliot utalásai nemcsak forráskutatás vagy műértelmezés tárgyaként érdekesek, hanem úgy is, mint a kulturális emlékezet működésének tanulmányozható egységei. Azon túl, hogy honnan vétettek, illetve hová kerülnek új szövegkörnyezetükben, érdemes figyelemmel kísérnünk, mi történik velük az olvasói befogadás folyamatában, s milyen sors vár rájuk a szerkesztők vagy fordítók kezén. Különösen érdemes megfigyelni, hogyan élnek tovább, és miként hatnak, vagy hogyan tűnnek el, és miért nem tudnak hatni (vagy miért csak hiányukkal tudnak) az egyes fordításokban; hányattatásaik tanulmányozása fölfedheti, milyen különbségek lappanganak a közösség egységesnek hitt kulturális emlékezete mélyén, azaz mennyire félrevezető lehet szokás szerint határozott névelőt tenni a *kulturális emlékezet* elé. Ezért érdemes innen közelíteni a THE WASTE LAND magyar fordításaihoz, ennek megfelelő kérdésekkel. Mi történik, amikor két magyar fordító, Weöres Sándor és Vas István, mindkettő (ha nem is egyformán) jelentős költő, egymástól függetlenül, de egyazon korszakban találkozik a THE WASTE LAND szövegének terepén az Ezékiel látomására emlékeztető száraz csontokkal? Az utalás kezelése hogyan világít rá kulturális emlékezetük működésének szétválására és különbségeire? Fordításaik hogyan függnek össze a BIBLIA-hoz fűződő viszonyukkal, öröklött vagy választott hagyományaikkal s nem utolsósorban saját költészetükkel, amelyben a versek közt mindketekjükéknél találunk bibliai átiratokat és kapcsolódásokat a XX. századi magyar költészet profetikus utalásaihoz? Egy bibliai utalás fordításainak összehasonlító vizsgálata segít megérteni, hogy mi minden befolyásolhatja a más kultúrába átkerült utalás túlélési esélyeit, milyen szükséges, bár nem elégséges feltételei lehetnek megmaradásának, s egyáltalán: az irodalom életében hogyan működik és milyen szerepet játszik mindaz, amit összefoglalóan kulturális emlékezetnek szoktunk nevezni.

(1) A legkisebb vizsgálható láncszem: irodalmi utalások működése a kulturális emlékezetben

Kiinduló feltevésem szerint az utalások létesítik a kulturális emlékezet legkisebb működő egységeit az irodalomban. Ebből a szempontból nézve összekötő láncszemek, amelyek kapcsolatot próbálnak létrehozni, hogy a múlt egy darabka szövegmaradványát új kontextusba foglalva átadják a jelennek, s ezáltal átértelmezve megőrizték a jövőendő számára. Mivel esetenként nagyon kicsinyek és töredékesek, és mivel egy sokkal későbbi, más nyelven írott és eltérő kulturális összefüggésrendű szövegben kerülnek elő, töredékességük olyasféle, mint magáé az emlékezeté Petőfi EMLÉKEZET című költeményében. „Emlékezet! / Te összetört hajónk egy deszkaszála, / Mit a hullám s a szél viszálya / A tengerpart-ra vet... –”. Ez a rendkívül kifejező kép, a valaha pompás építményből megmaradt egyetlen lécdarabé, különösen illik az utalásoknak arra a fajtájára, amelyet nemrég „*phraseological adaptation*”⁵ (kifejezéskénti bedolgozás) névvel különböztettek meg a többitől, mert ez is kicsinynek és jelentéktelennek látszik a szöveghez képest, amelyből vétetett, ez is könnyen elkerülheti figyelmünket, és eltűnhet, átmenetileg vagy örökre, s ez is bajosan azonosítható, azaz nehéz felismerni, hogy egy épp nem látható szerkezet része, majd meghatározni, hogy melyikből származik, s hogy abban pontosan hová tartozott. Közlebről figyelve egy-egy sérülékeny és tűnékeny utalás látszólag esetleges sorsát, megismerhetjük merőben véletlenszerűnek látszó fennmaradása vagy eltűnése egyedi okait, ezáltal túlélési esélyei változó feltételrendszerét.

Az utalások közvetítő szerepét vizsgálva, célba érésük vagy eltűnésük okait keresve fölfedezhetjük azokat az egyedi tényezőket, amelyek egy közösség egységesnek hitt kulturális emlékezetébe lépten-nyomon sokféleséget visznek. T. S. Eliot THE WASTE LAND című költeménye önmagában, fordításai nélkül is szemléltethetné a közvetítés veszélyeztetettségét. Ahogy Ország László, a magyarországi anglistika egyik úttörője már 1938-ban jellemezte, ez a „helyenként rendkívül nehezen érthető mű tele van elejtett célzásokkal ismertnek feltételezett történelmi vagy irodalmi személyekre, rejtett vonatkozásokkal korábbi kultúrák párhuzamos eseményeire, hangulatokeltő jelöletlen idézetekkel, bonyolult szimbólumokkal, melyeket megfejteni és koordinálni csak hosszas tanulmányokkal lehet”.⁶ Ebből főként az ismertnek feltételezett személyekre vagy dolgokra utaló célzásokat emelném ki mint telibe találó megfigyelést, mely itteni problémáink mélyébe világít. Valóban, míg a költészetbeli utalások mindig feltételezik és mintegy elvárják, hogy az olvasó ismerje a szöveget, amelyre céloznak, és elég jól emlékezzen rá ahhoz, hogy az új műben felbukkanó részlete láttán eszébe is jusson, Eliot e költeménye esetében állandóan kétséges, hogy az olvasó eleget tud-e tenni ennek az elvárásnak. Az utalásban rejlő feltételezés olyan, mint egy váratlan szakadék, amelyet olvasás közben át kell hidalnunk, de gyakran annyira el van rejtve, hogy alig észrevehető (s nincs mellette a londoni metró „Mind the gap!” figyelmeztetése), és éppen észrevételének sikerét vagy kudarcát megvizsgálva érthetjük meg működésének sajátosságait. Észrevételük bizonytalanságát maga Eliot is érezte, és hol könnyed magabiztossággal gondolt rá, hol aggódó nyugtalansággal, hol pedig, rá még jellemzőbben, egyszerre mindkettővel. Bármennyire sokféle indítékból csatolt szerzői jegyzeteket a THE WASTE LAND-hez, szükségességük érzete jelzi, hogy valamennyire tudatában volt a kulturális emlékezet elfakulásainak, kieséseinek, megbízhatatlan, gyakran téveteg esendőségének. Igaz, 1922. október 16-án a verset még jegyzeteletlenül közölte a *The Criterion*-ban, s november 20-án ugyanígy a *Dial*-ban, tehát a híres, ma már elmaradhatatlan jegyzetek először csak az év decemberében, könyv alakban megjelent költeménnyel együtt láttak napvilágot, s eredetileg nem

képezték részét a műnek.⁷ De bármi volt is a céljuk kezdetben, a plágiumvád lehetőségének elhárítása vagy a kötet nemkívánatos terjedelmének elérése,⁸ a jegyzetek némelyikével Eliot láthatólag segíteni és szabályozni akarta a kulturális emlékezet kiszámíthatatlan működését; ennek érdekében igyekezett tájékoztatni olvasóit a forrásként alapul vett szövegekről és megvilágítani számukra a forrásai használatában szerepet játszott képzetársításait. Levelezése arról tanúskodik, hogy szerinte a jegyzetek még a legavatottabb olvasóknak is segítséget nyújthattak; amikor például W. B. Yeats a *Criterion*-ban elolvasta a jegyzeteletlen költeményt, és szóvá tette, hogy nem boldogult egyes részeinek megértésével, Eliot azonnal megígérte neki, hogy elküldi a jegyzetelt változatot, mielőtt a könyv megjelenik.⁹

Mindazonáltal olykor úgy érezte, hogy utalásait az olvasóknak elég *felismerniük* ahhoz, hogy szándékolt jelentésüket máris kellőképpen megértsék. A jegyzetekhez írott bevezetés zárómondata olyan egyszerűnek látszik, hogy sok olvasót, köztük néhány kritikust is megtéveszthetett. „Mindazok, akik e művekben jártasak, azonnal felismernek a költeményben bizonyos utalásokat a termékenység szertartásokra.”¹⁰ Nem csak az a kérdés, vajon Eliotnak igaza volt-e abban, hogy Jessie L. Weston *FROM RITUAL TO ROMANCE* és Frazer *THE GOLDEN BOUGH* című könyvének ismeretében bárki azonnal felismeri költeménye idevágó utalásait. (Valószínűleg nem volt igaza, hiszen az utalt mű ismerete legfőljebb szükséges, de nem elégséges feltétele egy utalás felismerésének.) Legalább ennyire kérdéses mindaz, amit Eliot ilyen mondataiban az utalás egyszerű felismerésének („*recognize*”) könnyed szóhasználata magában foglalt: hogy az utalás olyan, változatlanul adott dolog lehet, ami mintegy készen vár a maga mindent-vagy-semmit felfedezésére, s az utalt szöveg ismerete már önmagában elegendő ahhoz, hogy kiváltson egy azonnali, közvetlen, semmiféle erőfeszítést nem kívánó, automatikus felismerő aktust, amely (ha egyáltalán létrejön) eleve nem lehet más, mint teljes és tökéletes, s az utalást annak mutatja, ami. Vagyis ez a magabiztos kijelentés hallgatólagosan azt sugallja, hogy az olvasó vagy meglátja az utalást, vagy nem, azaz vagy olyanként veszi birtokba, amilyenek szánták és amilyen valójában, vagy egyáltalán nem veszi észre, de az érzékelés aktusa egyik esetben sem igényel tőle értelmezést vagy teremtő hozzájárulást. Pedig e hallgatólagos előfeltevést már legelemibb tapasztalataink cáfolják, ugyanis még amikor (nagyon ritkán) tudjuk is, milyenek szánták az utalást, azt sohasem tudhatjuk, milyen valójában, ugyanis az utalásoknak nincs eredendő lényegük, ezért a *felismerni* ige legfőljebb annak jelzésére elégséges, hogy a szöveg olvasásakor észrevesszük egy (valamiféle) utalás lehetőségét, de nem elegendő (és nem is alkalmas) azoknak a mentális folyamatoknak vagy műveleteknek az összefoglalására, amelyek révén az olvasott szöveg valamely darabjából egy konkrét utalást megalkotunk magunknak.

Valójában már az utalások észrevételéhez szükség van az olvasó tevőleges, alkotó részvételére, hiszen az utalásokat bizonyos szövegelemeknek és az olvasó képzetársításainak teremtő kölcsönhatása formálja. Nem arról van szó, hogy az utalásokat előbb észrevesszük, majd újratertjük, hanem hogy a kettő ugyanaz, sőt (némi szemléltető túlzással) újra kell teremtenünk őket, hogy egyáltalán észrevehessük. S mivel valamit újratertetni itt annyi, mint egy későbbi történelmi pillanatban, valaki más által és ezért más tapasztalati örökség jegyében megteremtetni, az utalás újratertése eleve különböző perspektívából történik, azaz máshogyan. (Az utalások újratertésében részt vevő képzetársítások létrejöttéhez az olvasónak fogékonynak kell lennie a nyelvi vagy képi érintkezésre az utaló szöveg és az utalt között, ehhez meg általában a hasonlóságokra és átvitelekre, amit Arisztotelész még a költő eltanulhatatlan, különleges

adottságának tekintett, a modern irodalomelmélet és nyelvészet pedig mindannyiunk közös képességének tart;¹¹ mivel e készség eltérő mértékben van meg bennünk, az utalások túlélési esélyei akkor is változók, ha az olvasók egyformán jól ismerik az utalt szöveget.) Jegyzeteiben később Eliot felidézte, hogy egyik-másik utalása létrejöttében nagy szerepe volt a saját egyéni képzettársításainak, de nem gondolta, hogy befogadásukhoz az olvasó jelentős, netán döntő képzeleti hozzájárulására volna szükség. Abban már 1922-ben kételkedett, hogy az olvasók akkor is megbízhatóan fel tudnák ismerni utalásait, ha nem kapnának hozzá útbaigazítást. Évtizedek múltán (1950-ben) úgy emlékezett, azért tartotta szükségesnek jegyzetet fűzni a költemény Dantétól kölcsönzött soraihoz, hogy akik felismerték az utalást, a forrás pontos megadása által igazolva érezték magukat, és megtudják, hogy enélkül valami fontosat mulasztottak volna. („*And I gave the references in my notes, in order to make the reader who recognized the allusion, know that I meant him to recognize it, and know that he would have missed the point if he did not recognize it.*”)¹² Ha elhithetjük, hogy Eliot itt jól emlékezik három évtizeddel korábbi indítékaira, e jegyzetek azt voltak hivatva megerősíteni, hogy az utalásoknak látszó sorok csakugyan azok.

Eliot nyilatkozataiból jól kivehető, hogy nemcsak akkor érezte szükségét ilyesféle biztosító jegyzetnek, amikor a kölcsönzött sor vagy szövegdarabka módosítva, tehát kevésbé felismerhető és azonosítható formában bukkant föl költeményében. A „*recognize*” ige ismételt hangsúlyozása, a felismerés megkísérelt elősegítése, majd tudatosításának igyekezete arra vall, hogy az utalásokat olyan elemeknek tekintette, amelyeket a szerzőnek meg kell próbálnia szabályozni, és sikerülhet uralma alatt tartani. De éppen a biztosítás feltűnően nagy igyekezetében fedezhetjük fel, hogy Eliot mégsem tudott zavartalanul hinni az utalások tényleges uralhatóságában. Az utalásokhoz mellékelt figyelmeztető jegyzetei ugyanúgy nem tudták eloszlatni aggodalmait, ahogy az érzelm költői kifejezését illető szabályozási modellje sem tudta megszüntetni kétségeit a jelentés irányíthatóságára és célba juttatására nézvést. Véleménye szerint a művészetben csak egyetlen módon lehet érzelmet kifejezni, nevezetesen egy „*tárgyi megfelelő*” („*objective correlative*”) által, azaz olyan tárgycsoport, helyzet vagy eseményláncolat felmutatásával, amely egy bizonyos konkrét érzelm formulájaként tud hatni, vagyis érzékelése az olvasókban azonnal és közvetlenül felkelti a megfelelő érzelmet, ahogy e pontos egyenértékűséget („*exact equivalence*”) Shakespeare egyes tragédiái megvalósítják.¹³ Eszerint persze magától értetődő volna, hogy a tárgyi megfelelők minden olvasóban vagy nézőben ugyanazokat az érzelmeket keltik fel, ám Eliot gyakran tapasztalhatta, hogy saját költeményei nagyon különböző érzelmeket keltettek olvasóiban. A kétféle vonatkozásban hangoztatott (és inkább vágyott és remélt, mintsem biztosra vett) tétel, miszerint az olvasók azonnal és közvetlenül felismerik („*immediately recognize*”) az utalásokat, illetve hogy a tárgyi megfelelők azonnal és közvetlenül kiválthatnak („*immediately evoked*”) bizonyos konkrét érzelmeket, egyaránt arra a feltevésre épített, hogy a költőtől valami érintetlenül jut el az olvasóhoz, maga az érzékelési aktus sem változtatja meg; ugyanakkor Eliot saját költői tapasztalataiból ismerte e kettős tétel kikezdedhetőségét, s az utalásokhoz csatolt jegyzetei egyaránt tanúskodnak a jelentés pontos irányíthatóságának hitéről és kétségeiről. Tapasztalhatta, ezért tarthatott is tőle, hogy amit utalásnak hívunk, azt nem egyedül a szerző létesíti és uralja, de nem is pusztán az olvasói képzelet teremti, hanem a kettő mindenkor kölcsönhatása adja, ezért lesz szükségképpen egyedi, nem szabványosítható, uralhatatlan és megjósolhatatlan.

Olykor Eliot nemcsak az értelmező művelet félhomályos zónájának érezte nyugtalanító jelenlétét egy szöveg valahonnan átvett kifejezése és annak olvasói észlelete között,

hanem azzal is számot kellett vetnie, hogy saját utalásai a THE WASTE LAND írásakor maguk is személyes, sőt szeszélyes képzettársításokon alapulnak, ezért magyarázó jegyzetek nélkül könnyen észrevétlenek maradnának olvasói számára. Jegyzete az I. rész (THE BURIAL OF THE DEAD) 46. sorának egy kifejezéséhez („*With a wicked pack of cards*”) jelzi, hogy egyik-másik képzettársítását nélkülözhetetlenek tartotta a közlendő jelentés kialakulásához, sőt megértéséhez is. „*Nem ismerem pontosan a tarokk-kártya összetételét, és szabadon el is tértem attól a magam céljainak megfelelően. Az Akasztott Ember kétféleképpen is illik a szándékomhoz: mert gondolkodásomban összekapcsolódik Frazer Akasztott Istenével; és mert összekapcsoltam az emmausi tanítványok útjának csuklyás alakjával is az V. részben. [...] Az ember a három bottal (a tarokk-kártya hiteles lapja) nálam, teljesen önkényesen, a Halászkirályhoz kapcsolódik.*”¹⁴ Ami e fordításban „*összekapcsolódik*”, „*összekapcsoltam*”, illetve „*kapcsolódik*”, az Eliotnál rendre „*is associated*”, „*I associate*”, illetve „*I associate*”;¹⁵ tehát ugyanúgy háromszori ismétléssel hangsúlyozza a képzettársítás igéjét, mint főtebb a felismerését („*recognize*”), ráadásul elismeri annak hiányos tárgyi tudáson alapuló és amúgy is saját céljait szolgáló önkényességét. Mindez egyúttal pontosan illeszkedik F. H. Bradley tételéhez, amelyet Eliot a költemény 412. sorához („*We think of the key, each in his prison*”; „*A kulcsra gondolunk, kiki börtönében*”) csatolt jegyzetben idéz, a külvilág érzékelésének egyedien személyes voltáról, saját világunk mások számára zárt és átláthatatlan, sajátos magánjellegéről.¹⁶ Voltaképpen ez annak a problémának filozófiai vetülete, amelyet I. A. Richards elemez néhány évvel később, amikor megpróbálja elkülöníteni a költemények értelmezőinek „*mellékes képzettársításait*” („*irrelevant associations*”).¹⁷ Természetesen Eliot nem nevezi saját képzettársításait irrelevánsnak, de évtizedekkel később, amikor (1959-ben) a fordításhoz készülődő Vas István megkérdezte tőle, mit tegyen költeményei rejtetten utalásos, az európai civilizáció motívumaiból egyidejűen építkező soraival, azt válaszolta, hogy versei az utalások nélkül is felfoghatók.¹⁸ Ez idő tájt (1956-ban) némi büntudattal sajnálkozott azon, hogy a vershez csatolt jegyzeteit az értelmezők túl komolyan vették, s a forráskutatás minden fajtájára kiterjedő igazolást véltek kiolvasni belőle. „*Nem, nem azért vezeklek, mert más költőknek rossz példát mutattam; hanem azért, mert a jegyzeteim rossz fajta érdeklődést ébresztettek a forrásnyomozókban. Kétségtelenül igaz, hogy hálával tartozom Jessie Watson könyvének; de fájjalom, hogy annyi nyomkeresőt belekergettem a tarokk-kártyák meg a Szent Grál utáni hiábavaló hajzába.*”¹⁹ Bár még ez a kései, önostorozó kifakadás sem akart mindenfajta forráskutatás elítélése lenni, hanem csak egyes motívumok kényszeres túlhangsúlyozásának meddőségére figyelmeztetett, Eliotnak kétségkívül elege lett a filológiai divatból, amely az ő jegyzeteit tette meg a versértelmezői képzelet egyetlen hivatkozási alapjának. Ha arra gondolunk, hogy e korlátoltan egyenműsítő módszer iránti ellenszenvéhez másrészt valamiféle zsigeri gyanakvás járult a társadalmi sokféleséggel szemben, sőt ez a harmincas évek közepére aggodalomból főbiává erősödött benne,²⁰ akkor látjuk az ellentétet, de számára egyaránt nyugtalanító pólusokat, amelyek erőterében az utalások észlelésének problémája rendkívül fontossá válhatott.

Aggodalmai ezúttal szorosan kapcsolódtak témájához, s az utalások veszélyeztetettsége összefüggött költeménye alapmotívumaival, hiszen a THE WASTE LAND az európai kultúra közös örökségének széttöredezettségével néz szembe. Mivel az utalások elvárják tőlünk, hogy ismerjük az utalt szöveget, és emlékezzünk rá, próbára teszik kulturális emlékezetünket. Kipróbálják, van-e olyan kulturális emlékezetünk, amely eléggé egyenmű ahhoz, hogy a *miénknek* nevezzük, s így igazolja a kulturális és értelmező közösség többszám első személyű birtokosi tudatát. A ráismerés és emlékezés kudarcai önkén-

lenül feltárják a közösség rejtett kulturális eltéréseit; ennyiben az utalások különösen gazdag szövevényéből álló THE WASTE LAND olvasatai és fordításai (melyek maguk is olvasatok) esettanulmányként szolgálhatnak, amelyből kiderül, hogy személyes előtörténetünk kísértő emlékei és emlékezetünk észrevétlen kihagyásai hogyan határozzák meg versértelmezői műveleteinket, s hogy előfeltevéseink különbségei hogyan ássák alá a látszólag problémátlan és ezért gyakran könnyed fesztelenséggel használt *mi* névmás fogadtatástörténeti érvényét. Bármennyire érvényes bizonyos olvasókra nézvést, félrevezető például kijelenteni, hogy „amikor Eliot a Szikláról beszél, az Izráel Sziklájára emlékeztet bennünket, a próféták Istenére”, vagy biztosra venni, hogy „amikor az Akasztott Emberről beszél, az Krisztusra emlékeztet bennünket”, vagy még időtlen érvényességet is tulajdonítani az efféle többes szám első személyű általánosításoknak, magabiztosan hirdetvén, hogy „ha e neveknek volt érvényességük és jelentésük a múltban, akkor van érvényük és jelentésük most is, és lesz mindig, azaz jelentésük a költemény részévé válik”.²¹ Az efféle kijelentések nemcsak megkerülik a rejtett kérdéseket, hanem úgy tesznek, mintha azok nem is léteznének.

Pedig már az is fogas kérdés, hogy kiket foglal magába ez a fesztelen *mi*, és azok milyen kritériumok alapján tartoznak együvé. Hisz még ha akadnak is, akik elég egy ségesen ismerik, felidézik és alkalmazzák, amit egy utalás megkíván, s így azt működésbe tudják hozni, ezt mindegyikük másképpen teszi, függően kulturális háttérük, élettörténetük és gondolkodásmódjuk sajátosságától; így az imént idézett Szikla legjobb esetben is különböző bibliai Izráelekre fog emlékeztetni, az Akasztott Ember különböző jelentésű Krisztusokra, s mindez a költemény más-másféle értelmezéseihez igazodik. Eliot még legmagabiztosabb pillanataiban is számolt ezzel; amikor például azt állította, hogy Weston és Frazer könyveinek olvasói azonnal fel fognak ismerni versében bizonyos utalásokat a termékenységi rítusokra,²² az állításba nyilván beleértette, hogy lesznek, akik nem olvasták e könyveket, s ezért nem (vagy nem okvetlenül) ismerik fel az ilyen utalásokat. Bár hasonlóképpen elfogadhatjuk, hogy e költeményben „az idő zsidó-keresztény perspektívája uralkodik”,²³ egyúttal azzal is számolnunk kell, hogy akik nem ismerik ezt a perspektívát, bajosan érthetik meg bizonyos célzások jelentését, s még e perspektíva örökösei is különbözhetnek a hozzá tartozó alapfogalmak vonatkozásában, például arra nézvést, hogy hisznek-e a feltámadásban vagy sem, s eszerint másként érthetik a szöveget. Lehet, hogy az utalásoknak egyesíteniük kellene az értelmező közösséget, vagy megerősíteniük egységét, de többnyire inkább megosztják az olvasókat, akik közül némelyek más hagyományban nevelkedvén vagy egyéb okból (például képzetlenség miatt), nem rendelkeznek kellő háttértudással az utalások megértéséhez vagy akár csak észrevételéhez. Ahogy a legfrissebb idevágó tanulmány megállapította, „az utalások egyik hatása az lehet, hogy kettéosztják a közönséget, azokra, akik kulturális rokonságban állnak a szerzővel, és azokra, akik nem”.²⁴ Ráadásul az utalásban szereplő neveknek vagy szavaknak nincs rögzített és egyetemes jelentésük, mely a múltban, jelenben és jövőben egyaránt érvényes volna, amint a THE WASTE LAND egyik elemzője feltételezte,²⁵ így nem várhatjuk, hogy ugyanazzal a jelentéssel rendelkeznek most és mindörökké. Igaz, az utalások észrevételéhez, főként a „phraseological adaptation” típusába tartozókéhoz mind a szerzőnek, mind olvasóinak már alaposan ismernie kellett a forrásként szolgált művet, sőt azt mindegyikük társadalmának elég nagyra kellett becsülnie ahhoz, hogy tüzetes figyelmet szenteljen a szöveg minden apró részletének, és előírja azok emlékezetben tartását.²⁶ De az a kitüntető megbecsülés, amely lehetővé teszi, sőt megköveteli mindezt, maga is változásoknak van kitéve, s a szöveg kulturális státusának hullámozása veszélyezteti utalásai megértését. Az 1950-es évek második felében, épp, amikor Vas István EZÉKIEL című

költeménye átírta EZÉKIEL 37,1–14 szövegét, a politikai rendszer eltökélten világi ideológiája az oktatási rendszer minden részében megpróbálta leszállítani a BIBLIA értékét; három évtizeddel később, 1986-ban, Vas a BIBLIA-t illetően már nemcsak tudatlanságot tapasztal a fiatalok körében, hanem e tudatlanság szégyenkezés nélküli bevallását, sőt büszke hangoztatását;²⁷ mindebből világosan következik, hogy az EZÉKIEL megértésének szintje és módja nem maradhatott érintetlen az évtizedek során, s a szellemi éghajlat változásai hasonlóképpen fenyegették minden utalásos költemény felfogását, főként amelyeknek utalásai a forrásszöveg kicsiny töredékeire támaszkodtak.

Bármennyire kétségbe vonnánk mint általános tételt, az utalásokra nézve érvényes lehet Berkeley ismeretelméleti elve, az *esse est percipi*, ugyanis azok létezése vagy legalábbis esetenkénti túlélése csakugyan mindenestül a befogadó érzékelésétől függ, s ha ő nem érzékeli, éppúgy nem beszélhetünk létezésükről a műben, ahogy Berkeley szerint a dolgok nem létezhetnek felfogó elme nélkül. („*Their esse is percipi, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them.*”²⁸ „*Lenni [esse] és észlelnek lenni [percipi] számunkra ugyanaz; és nem lehetséges, hogy az őket észlelő elméken vagy gondolkodó dolgokon kívül bármiféle létezéssel bírjanak*”)²⁹ Az utalásokra nézvést még az is Berkeley tételének igaza mellett szól, hogy ugyanúgy nem férhetnék hozzá „az” utaláshoz vagy akár „a” költeményhez mint elvont entitáshoz, ahogy Berkeley szerint semmiféle elvont, nem érzékelhető entitáshoz sem, például (saját példájával) „az” anyaghoz, szemben a konkrét, érzékelhető tárgyakkal. Az utalások csak a konkrét szerzők és olvasók (köztük fordítók) tudata által léteznek, az általuk adott formákban és az ő műértelmezéseik szolgálatában; ennél fogva csak egyes esettanulmányokként vizsgálhatók, s az azokból levont általános következtetések érvénye akkor is szűkösebb és bizonytalanabb, ha éppen „a” kulturális emlékezet működéséről szólnak. Sőt, éppen az utalások tanulmányozása leplezheti le a határozott névelő voltaképpeni alkalmatlanságát, akár „az” általában vett, akár „a” nemzeti kulturális emlékezetéről van szó. Bár a kulturális emlékezet fogalmát eleve közösséginek szánták, közvetlenül tanulmányozni csak egyénekét lehet, s a határozott névelő itt ugyanúgy egy füst alatt általánosítja és tárgyiasítja a merőben különféle jelenségeket, ahogy azt más esetekben régóta megfigyelték, sőt már dekonstruálták, mielőtt a dekonstrukció szó létrejött volna.³⁰ Egy költemény utalásainak története sokkal hatékonyabban föltárhajtja „a” kulturális emlékezetben vagy a „mi” kulturális emlékezetünkben lappangó különbségeket, mint azt önállóbb (bár alig kevésbé intertextuális) elemeinek vizsgálata tehetné. Ennek példaként érdemes megnézni, mi történt a THE WASTE LAND felidézte száraz csontokkal a költemény angol és magyar olvasataiban.

(2) „*Dry bones can harm no one*”: Eliot Ezékielje és az európai kultúra csonthalmi

Eliot legelső jegyzete a THE WASTE LAND-hez éppen Ezékielre utal. Mégpedig a „*Son of man*” kifejezéshez kapcsolódva, egy olyan tájkép közepette (a 19–24. sorokban), amely kiszáradástól szenved:

*„What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of the water.”*³¹

Ez a szakasz döntő fontosságú, találoan jellemezték azzal, hogy a költemény első profetikus fordulópontja: „*valakinek a riadt hangja után, aki még attól is fél, hogy a tavasz életet hoz neki, illetve a hanyatló Európa töredékes hangjai után, egy Ezékiel hangját halljuk kiemelkedni*”.³² Eliot jegyzete a 20. sorhoz kapcsolódik, és mindössze ennyit mond: „*Cf. Ezekiel II, i.*” A KING JAMES BIBLIA-ban EZÉKIEL 2,1 így szól: „*And he said unto me, Son of man, stand upon thy feet, and I will speak unto thee.*” („*És monda nékem: Embernek fija! állj lábaidra, és szólok veled.*”)³³ Fenséges mondat, de nem tudni, hogy Eliot miért éppen ezt választotta a „*Son of man*” mintegy száz előfordulásából Ezékiel könyvében, illetve a további említései közül, beleértve az újszövetségeket. De a „*Son of man*” mint utalást jelző és emlékezésre ösztökélő kifejezés vagy (új keletű nemzetközi műszóval) mint „*spur*”, vagyis az utalás sarkantyúja,³⁴ illetve (a rímhívó mintájára képezhető magyar szakszóval) mint utaláshívó elég jellegzetes, legalábbis azon angol nyelvű olvasók számára, akiket a KING JAMES BIBLIA hozzászoktatott az eredeti héber kifejezés szóról szóra fordításához. (Eltérően azoktól, akik már csak az újabb fordítások szabadabb megoldásait ismerik, mint például „*Mortal*”, „*halandó*” vagy „*Human*”, „*ember*”.) Eliot második jegyzete, mely ugyanezen szakasz 23. sorához kapcsolódik, nem kevésbé szűkszavú, „*Cf. Ecclesiastes XII, v.*”, maga az utalt bibliai vers azonban hosszabb: „*Also when they shall be afraid of that which is high, and fears shall be in the way, and the almond tree shall flourish, and the grasshopper shall be a burden, and desire shall fail: because man goeth to his long home, and the mourners go about the streets.*” (A KÁROLI-BIBLIA-ban ez két verssel később jön, vö. PRÉD. 12,7: „*Mikor minden halmocskától félnek, és az úton való botlástól; és mikor a mandolafa megvirágzik, és a sáska megkövéredik, mikor az ő kívánsága megfogyatkozik: és mikor az ember az ő életének utolsó idejére jut, és mikor kerülnek az utcán a sírók.*”) Itt azonban a választás nyilvánvalóbb, mert a virágzó mandulafa érzékletes ellentétet képez a 23. sor holt fájával, mely nem ad védelmet. Mivel a két első jegyzet egyaránt az ÓSZÖVETSÉG-re utal, az olvasó úgy érezheti, joggal várhat további motívumokat innen.

Ilyen kezdet, majd többszörnyi különféle jegyzet után talán meglepő, hogy az olvasó nem kap jegyzetbeli útbaigazítást az V. rész 386–391. sorainak kísérteties helyszínéhez, ahol végül a száraz csontokkal találkozunk:

*„In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind’s home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.”*

Ez a szakasz felidézhetné JEREMIÁS 31,40-et is („*The whole valley of the dead bodies and the ashes [...] shall be sacred to the Lord*”; „*És a holttesteknek egész völgye, és a hamunak helye [...] az Úrnak szenteltetik*”), de a száraz csontok mégis inkább EZÉKIEL 37,1–14-re utalnak, főként mivel ennek első három verse egyaránt tartalmazza az előző utaláshívóként szolgált „*Son of man*” kifejezést és a száraz csontok többszöri említését. „*The hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and set me down in the midst of the valley which was full of bones, And caused me to pass by them round about: and, behold, there were very many in the open valley; and, lo they were very dry. And he said unto me, Son of man, can these bones live? And I answered, O Lord God, thou knowest.*” („*Lón én rajtam az Úrnak keze, és kívűn engem az Úr lélek által, és helyeztete engem egy mező közepette, mely csontokkal rakva vala. És áltavűn engem azok mellett köröskörül: és ímé felette sok vala a mező színén, és*

ímé igen megszáradtak vala. És monda nékem: Embernek fija! Nemde élnének-é ezek a tetemek? és mondék: Uram Isten, te tudod!” EZÉKIEL 37, 1–3.) Az utalás fölött mégis könnyű átsiklani, mert a 391. sor és az egész szakasz nélküle is érthetőnek látszik, és mert Eliot korábbi hivatkozása Ezékielre (a 20. sorhoz csatolt jegyzetében) vissza is hat, azaz olyan következtetésre ösztönözheti az olvasókat, hogy ahol nincs hasonló jegyzetbeli hivatkozás, ott nem kell utalásra számítani. Ez máris jelzi, milyen csalóka lehet az akár legmegbízhatóbb szerzői jegyzet, és hogy Eliot jegyzetei milyen észrevétlenül, de meghatározóan ösztönzik, irányítják vagy éppen gátolják utalási kapcsolatok újratemtését, azaz milyen nehéz eldönteni, hogy végül (egy elemzőjük találó szavával) akadálynak vagy segítségnek tekintsük őket.³⁵ Ha Eliot első jegyzete nem eredeztette volna a „*Son of man*” kifejezést Ezékiel könyvéből, a költemény 391. sorához érve a BIBLIÁ-n nevelkedett olvasók akkor is felfigyelhettek volna a „*dry bones*” jelzős szerkezetre, mert ez ugyanolyan jellegzetes cégre Ezékiel nyelvezetének, mint a „*Son of man*”, és eszükbe juthatott volna a jelenet, amelyet felidéz, mert EZÉKIEL 37,1–14 az egyik legemlékezetesebb látomása az ŐSZÖVETSÉG-nek, sőt az egész BIBLIÁ-nak. Egyesekben közvetve szintén felidézhetette volna a DEM BONES, DRY BONES spirituálét, amelynek zenéjét James Weldon Johnson (1871–1938) afrikai-amerikai dalszerző komponálta, de ennek szövege is EZÉKIEL 37,1–14 átírata, így végső forrása ugyanaz.

Tovább növeli a képzettársítás esélyét, hogy a „*dry bones*” és EZÉKIEL 37,1–14 nem csak úgy viszonyulnak egymáshoz, mint idézett rész és annak eredeti szövegkörnyezete: ezen túl kapcsolatuk az állítások szintjén nyelvtani és logikai egyaránt. A „*dry bones*” említése magában foglalja, hogy előzőleg bizonyos csontokról azt állították vagy kellett volna állítani, hogy (valahol) *léteznek* és hogy *szárazak*; eszerint a 391. sorban a „*dry bones*” hirtelen, logikailag előkészítetlen említése mint utaláshívó azért is mutat EZÉKIEL 37,1–14 felé, mert jelzős szerkezetként pontosan így *származtatható* az ott szereplő állításokból, vagyis ott találjuk meg azokat a (logikailag) korábbi állításokat, amelyek értelmét szavatolják. Első lépésként, ha a „*dry bones*” szókapcsolat, mely mind a THE WASTE LAND-ben, mind EZÉKIEL 37,4-ben előfordul („*Again he said unto me, Prophecy upon these bones, and say unto them, O ye dry bones, hear the word of the LORD*”), már eleve feltételez egy előzetes állítást, miszerint a csontok szárazak voltak, ezt megtaláljuk EZÉKIEL 37,2-ben, amely a völgyben látható csontokról azt mondja, „*and, lo, they were very dry*” („és *ímé igen megszáradtak vala*”). Második lépésként, ha az állítás, miszerint a csontok szárazak voltak, maga is feltételez egy logikailag még korábbi állítást, miszerint ott egyáltalán *voltak* csontok, ezt is megtaláljuk EZÉKIEL 37,1–2-ben, mely a csontok létének megállapítása mellett még többes számukat is külön állítás tárgyává avatja: „*the valley which was full of bones, [...] and, behold, there were very many in the open valley*” („egy mező közepette, mely csontokkal rakva vala [...] és *ímé felette sok vala a mező színén*”). Ha összehasonlítjuk Eliot 391. sorát és EZÉKIEL 37,1–14 szövegét, meggyőzőbben szemléltethetjük a költői szövegekben előforduló kijelentések (assertions) és előfeltételezések (presuppositions) különbségét, mint azt Jonathan Culler tette Ted Hughes OCTOBER DAWN (OKTÓBERI HAJNAL) című költeményének példáján, amely a jelenségnek csak közvetett és feltételes módú megtárgyalását tette lehetővé. (A vers állítással kezdődött, hogy „*October is marigold*”, magyarul „*Az október gólyahír*”, és Culler ehhez képest vetette föl, miben különbözött volna előfeltételezéssel kezdődnie, azaz ha nyitósora „*In marigold October*” lett volna, ami az *October* és a *marigold* összekapcsolását mint előfeltételezést kezeli, azaz kapcsolatuk megteremtését vagy felfedezését egy korábbi szöveg hatáskörébe utalja, azt sugallván, hogy e metaforikus szókapcsolat már beletartozik a költői látásmód vagy nyelvezet meglevő készletébe.)³⁶ Önmagában véve a „*dry bones*” nem olyan meglepő szókap-

csolat, hogy két elemének összekapcsolásához előzetes felfedezést éreznénk szükségesnek, mivel azonban Eliot költeményében nem volt még szó róla, és váratlanul jelenik meg, logikailag itt is olyan kijelentésekre *támaszkodik*, amelyek a csontok létezését és száraz voltát állították, hagyománytörténetileg pedig EZÉKIEL 37,1–14-re *utal*, mint közismertnek számító korai szövegre, amelynek jellegzetességét nemcsak éppen e szókapcsolat többszöri előfordulása adta, hanem a hozzá logikailag szükséges kijelentéseké is, amelyeket a költemény utalása éppen úgy a maga szolgálatába tud állítani, mint a jellegzetes szókapcsolatot és annak egész bibliai kontextusát.

EZÉKIEL 37,3 nagy kérdése, a „*Can these bones live?*” („*Nemde élnének-e ezek tetemek?*”), éppen e bibliai kontextus sokszázados hagyományát visszhangozza a THE WASTE LAND háttéréből, s kaphat fontos, szerintem meghatározó szerepet a költemény értelmezésében. Miután a „*Son of man*” idézésével a vers szövegszerűen utalt Ezékiel könyvére, majd ezt szerzői jegyzettel is megerősítette, a „*dry bones*” említése már nemcsak azért idézhet fel a nagy kérdést, mert a kettő egymás mellett fordul elő EZÉKIEL 37,3-ban („*Son of man, can these bones live?*”), hanem mert a költemény egészének látomásában az európai kultúra már nem mint élő szervezet, hanem épp mint csontokká vált, mondhatni osszifikálódott tetemek halmaza jelenik meg, vagyis nemcsak „*a heap of broken images*”, azaz tört képek halma, hanem száraz csontok halmai (mint Kölcsey HYMNUS-ában a „*vert hadunk csonthalmain*”, de nemzeti helyett európai méretekben), szétszórva a völgyben. Noha a „*stony rubbish*” és a „*dry stone*” is része a vers képvilágának, és épp a 19–24. sorokban, ahol először utal Ezékielre, a költemény egésze mégsem egy petrifikálódott, azaz kővé vált európai kultúra látomását vetíti elénk, hanem egy (átvitt értelemben vett) osszifikáció nyomán csontokká vált kultúráét, mely nem kevésbé rideg, mintha kő volna, de törekenyebb annál, és közvetlenebb ellentétet sugall az egykori élő szervezettel, amelynek szétesve, de még felismerhetően őrzi belső formáit. Mi több, a költemény végső kérdése éppen az lehet, hogy ezek a csontok, az egykori testek e kiszáradt, élettelen maradványai, amelyek egy dicsőséges európai múlt elhalásának jelképei, vajon életre kelthetők-e még; eszerint tehát EZÉKIEL 37,3 kérdése úgy értelmezhető, mint a költemény aggodalmának ősi alapszólama és végső összefoglalása. Másfelől ez az értelmezés tökéletesen egybevág azzal, hogy a költemény eredetileg, 1922-ben, a *The Criterion* első számában kulturális kritikai szerepet kapott: mint kimutatták, költemény létre valamiféle vezércikkyszerű politikai feladatot is ellátott, s még töredékességét is „*lehetett úgy értelmezni, mint annak a kulturális betegségnek jelzését, amelyről a költemény diagnózisa hírt adott [...]: azaz hogy az európai kultúra egy rakás tört kép, szétvért könyvek szekrénye, és egészében annyira lepusztult és steril, hogy már verset sem lehet írni, és a kulturális alkotás nem lehetséges többé*”.³⁷ Eliot költeménye persze nem megválaszolja e kérdést, hanem megtestesíti; a kérdésben rejlő dilemma és kétség fogja össze e bonyolult szöveg egyébként szerteágazó motívumait. Olvashattunk olyan véleményt, mely szerint Eliot e versében a termékenységi mítoszok és a bibliai próféciaik egyaránt fontosak, de végül nem egyeztethetők össze, és szétszakadással fenyegetik a verset,³⁸ más álláspont szerint a bibliai próféták, Ésaías, Ezékiel és főként Jeremiás hatása olyan erős benne, hogy a költemény egészében az Ó- és ÚJSZÖVETSÉG prófétai írásaiból szedett témák összedolgozása, nem pedig az Eliot jegyzeteiben említett termékenységi mítoszoké;³⁹ szerintem az alapkérdés, hogy a száraz csontok feléleszthetők-e, mindkét gondolatrendszerben értelmezhető, de Ezékiel látomása jussán kaphat történelmi jelentőséget az I. világháború után, a „Nagy Háború” másnapján egy olyan kultúra számára, amelyet hosszú időre traumatizált a lövészárkokat és csatatereteket elborító tetemek, majd csontok példátlan tömegének látványa.

Így hát Ezékiel, a Jeruzsálem lerombolása utáni próféta, aki a poszttraumatikus testi-lelki bénultságban arra volt hivatva, hogy életre sarkalló hangjával lelket öntsön a babiloni fogságban demoralizálódásnak kitett népbe, egyszer csak különös jelentőséget kap a modern költő számára, aki hiteles hangot akar találni az új katasztrófa utáni teperen. A nagy kérdésnek Ezékiel kontextusában és Eliotéban az a közös eleme, hogy a csontok újjraéledésének látszatra alig van esélye, s ha egyáltalán van, csoda kellene hozzá. Ezékiel szerint csakis az Úr képes végrehajtani ezt a példa nélküli tömeges feltámasztást, Eliot költeményében pedig előbb megtudjuk, hogy a holtak elveszítették csontjaikat, ami azt is jelentheti, hogy nincs miből feltámasztani őket, majd arról értesülünk, hogy „*dry bones can harm no one*”, azaz a száraz csontok már senkinek sem árthatnak, tényezőként nem számítanak többé. Persze ezt a sort különbözőképp szokás értelmezni, de akár ironikusnak, illetve komoly arccal előadott gúnynak szánták,⁴⁰ akár egy katasztrófális kudarc súlyos jelzésének,⁴¹ a benne szereplő „*dry bones*” mint utaláshívó mindenképp emlékeztet Ezékiel látomására és a vele járó értelmezési problémára, azazhogy EZÉKIEL 37, 1–14 jelentését miként vonatkoztathatnánk a költeményre. Ráadásul a két szöveg értelmezhetősége roppant különböző: Ezékiel látomásának metaforikus üzenete önmagát magyarázza, kifejtése majdnem annyira teljes, mint egy allegóriáé, így igen távol esik a THE WASTE LAND enigmatikus sokértelműségétől. EZÉKIEL 37, 11-ben maga Isten végzi el a metafora két alapelemének (Richards terminusaival „*tenor*” és „*vehicle*”) pontos megfeleltetését („*Ezek a tetemek az Izráel egész háza*”); amit Isten a holtakkal ugyanitt elmond, az a párhuzamos tagmondatok analógiát sugalló logikája által fényt vet csontjaik szárazságának szimbolikus jelentésére („*Elszáradtak a mi csontaink, és elveszett a mi reménységünk*”). Fogas kérdés, hogy e jelentésből mennyi kerül át és marad érvényes az új kontextusban, illetve mennyi változik meg; EZÉKIEL 37, 11 végén fölsejlik egy komor végkifejlet lehetősége („*kivágattunk mi magunkban*”), másrészt azonban ott az Úr ígérete, hogy feltámasztja a csontokat, mint 37, 12-ben mondja: „*Ímé én megnyitom a ti koporsóitokat, és kihozlak titeket a ti koporsóitokból.*” A THE WASTE LAND értelmezései megoszlanak abban, hogy a reményteljes vagy a reménytelen szólamot hallják ki e kettős üzenetből. De akárhogy is, a remény, amely oly erős isteni támaszt kap Ezékiel előadásában, éppen az utalás révén nem hiányzik teljesen Eliot költeményéből sem: ki tudja, talán az Úr föltámasztja a száraz csontokat, bármennyire értelmetlenné és jelentéktelenné látzanak már, s talán az eső is meghozza, hogy a kietlen szárazság végre éltető vízhez jusson. Bár a tehetetlen csontok képéből más klasszikus műben is következhetett még új élet, ahogy Vergilius AENEIS-ében ebből támad a bosszúálló („*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*”, IV, 625), de Eliot költeménye számos ponton érintkezik Ezékiel könyvének motívumaival, így a kép leginkább azokkal összefüggésben kap jelentést. A költemény Ezékielre utaló első kifejezéséhez („*Son of man*”) olyan figyelmeztetés társult, mely szerint mi halandók nem tudhatunk semmit töredékes képeken kívül („*Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images*”); márpedig a próféta is ugyanezt mondja, amikor az Úr kérdésére („*Can these bones live?*”) magába szállván így felel: „*O Lord God, thou knowest.*” („*Uram Isten, te tudod!*”) Az Ezékiel könyvére utaló mindkét szakasz (19–24., illetve 386–391. sor) ugyanazon ellentétre épít az isteni mindentudás és a szűken korlátolt emberi ismeretek között, s mindkettő a félelem és remény közös forrását látja benne.

Fontos észrevennünk, hogy ugyanez a kérdés bujkál Eliot esszéiben a THE WASTE LAND megírása idején. Nem véletlenül, hiszen az Úr Ezékielhez intézett kérdése, a „*Can these bones live?*”, nemcsak az egész európai kultúra sorsára vonatkoztatva kaphat új értelmet,

hanem illik arra a pillanatra is, amikor egy új irodalmi mű Eliot elképzelése szerint belép az addigi művek rendszerébe. Ezt a pillanatot, amely egyaránt fontos Eliot *ars poeticája* és *ars criticája* számára, az esszéek rendre úgy jelenítik meg, hogy közben holtakra, feléledésre, olykor éppen csontokra utalnak. Klasszikus dolgozata, az 1919-ben megjelent TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT (HAGYOMÁNY ÉS EGYÉNI TEHETSÉG) azt fejtegette, hogy bármely költő vagy művész jelentőségét csakis a holt költőkhöz és művészekhez viszonyítva lehet megállapítani, sőt egy költő esztétikai értékelésekor olyan összehasonlításokra van szükség, amelyekhez be kell őt helyezni a holtak közé („*you must set him, for contrast and comparison, among the dead*”). E gondolatmenet szerint magának a költőnek is rendelkeznie kell történeti érzéssel, csontjai éppen ennek az ösztönös tudásnak letéteményesei, az idők követelményeit megérző fogékonyságé (talán az időjárás változásait érző csontok analógiájára), ugyanis a múlt múltbeliségének és jelenvalóságának együttes átéléséhez szükséges történeti érzék birtokában a költőnek írás közben nemcsak saját nemzedékét kell éreznie csontjaiban, hanem az egész európai irodalom történetét („*compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence*”).⁴² Andrew Marvellről közölt esszéje (1921) szerint a kritikai reflexió több, mint egy elhalt hírnév feltámasztása („*the resurrection of a deceased reputation*”), ehelyett az áhítat olyan aktusa, mely a költő egyedi lényegét képes feltámasztani. Vagyis úgy kelti életre a költőt, hogy arra érdemes művei lényegét hozza vissza az ismeretlenségből. („*To bring the poet back to life – the great, the perennial task of criticism – is in this case to squeeze the drops of the essence of two or three poems; [...] we may find some precious liquor unknown to the present age.*”)⁴³ Eliot azonban nemcsak az irodalomkritikát szemléltette feltámasztásként, hanem a műveletnek átfogóbb jelentőséget tulajdonított. Mint 1921-ben a költészet és próza viszonyáról rendezett szimpózium hozzászólójaként kifejtette, szükségessé vált az angol irodalom újraélesztése, mert immár egészében élettelen, beszédkészsége pedig olyasformán szorul frissítésre, mint az elnyűtt idegrendszer vagy a végtagok beteg izületei; az esszé jellemző módon annak mérlegelésével zárult, hogy mennyire lehet mozgásra serkenteni az élettelenné vált irodalmat („*to impart motion to this lifeless condition*”).⁴⁴ Az ilyen érvelések kimondott vagy hallgatóságos alapmetaforája nincs messze a feltámasztás bibliai képzeteitől, s megkockáztatom, hogy EZÉKIEL 37,1–14 mögöttes szöveggént vagy (az angol „subtext” terminus mintájára) alszöveggént szolgál Eliot kultúrafelfogása egészéhez.

Mivel tehát a „*dry bones*” utalása EZÉKIEL 37,1–14-re eszerint nemcsak a költemény, hanem Eliot egész kultúrafelfogása szempontjából sokatmondó motívum, az is fontosá válik, hogy milyen sors vár rá a magyar fordításokban. Fennmaradását veszélyezteti, hogy utaláshívóként a „*dry bones*” sokkal hatékonyabban felidéri az Ezékiel látomásából ismert csontok völgyét, mint a „*száraz csontok*”, ezért a magyar fordító számára az utalás könnyebben észrevétlen marad. Hatékonyságuk különbségét az okozza, hogy a KING JAMES BIBLIA szövegezése EZÉKIEL 37,1–14-ből sokkal jobban előtérbe hozza a csontok képét, mint az idők folyamán legolvasottabbnak bizonyult KÁROLI-BIBLIA teszi, így pedig az utóbbihoz szokott olvasóban a szókapcsolat valószínűleg nem kelti fel olyan magától értetődően a bibliai kontextust. Ugyanis a héber עצמות szót, ami az עצם ('csont', 'anyag', 'saját lényeg') többes számú alakja, a KING JAMES BIBLIA e szakaszban mindig „*bones*”-nak fordítja, ezért az angol szó nem kevesebb, mint tíz alkalommal fordul elő e szakaszban, ezáltal uralja képvilágát, hangzásban pedig még jobban rányomja bélyegét, mint az עצם az eredeti héber szövegre, ott ugyanis a magánhangzók a szó különböző nyelvtani

alakjaival együtt változnak, ezért sokkal kevesebb ismétlődést hallunk. Ezzel szemben a KÁROLI-BIBLIA különböző kiadásai 1590-től napjainkig megegyeznek abban, hogy az עצמות szót e szakaszban vagy „csontok”-nak, vagy „tetemek”-nek fordítják, mégpedig sokkal gyakrabban az utóbbinak, úgyhogy itt csontok mindössze kétszer bukkannak fel, tetemek nyolcszor. (Bár nem egészen világos, mi indíthatta Károlit erre, bizonyosan nem a VULGÁTA, amelyben az „ossa” alakváltozatai vonulnak végig a szakaszon.) Habár ez a megosztott szóhasználat 1590-től napjainkig jellemző marad e szakasz fordításaira a KÁROLI-BIBLIA-ban, Károli idejében a „tetem” jelentése még nem állt olyan messze a „csont”-étól, mint manapság, és a szó új (‘holttest’) jelentésében még érezni lehetett a régit, azaz a ’csont’-ot (ahogy a szó finnugor rokonai is ’csont’-ot jelentettek, mielőtt fölvtették a ’maradványok’ és ’holttest’ jelentést), így Károli és fordítótársai számára „csont” és „tetem” még majdnem szinonimák lehettek.⁴⁵ (Innen érthető, hogy a többes számú „tetemei” vagy akár Petőfinél a „tetemimre” nemcsak régiesnek hangzik manapság, hanem nyelvtanilag furcsának is, miután eltűnt az a hajdani jelentése, amelyet még probléma nélkül el lehetett képzelni többes számban. Ugyanez magyarázza, hogy EZÉKIEL 37,7 egyik részlete, amely a KING JAMES BIBLIA-ban „the bones came together, bone to his bone”, miért lehetett Károlinál 1590-ben „és egybemenének a tetemek, mindenik tetem az ő teteméhez”, mégpedig anélkül, hogy a holttestek párosodásának nem túl szerencsés képzetét fölkelte volna, mint e szöveg mai jelentése tenné.) Míg tehát a KING JAMES BIBLIA e szakaszának uralkodó képe csontokat szemléltet, a KÁROLI-BIBLIA mai olvasata holttesteket. Ha minden más tényezőt egyenlőnek veszünk, egy KING JAMES BIBLIA-n felnőtt olvasónak a THE WASTE LAND-ben előforduló „dry bones” hamarabb és biztosabban eszébe juttatja Ezékiel látomását a csontok völgyéről, mint a KÁROLI-BIBLIA-hoz szokott magyar olvasónak.

Habár kevésbé sorsdöntő, mint a „dry bones” utaláshívó erejének váltakozása, a másik szembeötlő eltérés, ami a csontok völgye felidéződésének esélyét különbözővé teszi a KING JAMES BIBLIA és a KÁROLI-BIBLIA ismerői számára, az Ezékiel látomásának eltérő színhelye: az előző fordítás egy völgy képét vetíti az események mögé, az utóbbi egy mezőét. Az eredeti héber szöveg EZÉKIEL 37,1-ben בתוך הבקעה, ami azt jelenti, hogy ‘egy völgy-sík közepén’, de Károlinál kimarad a völgy, és csak a sík marad: „az mező közepett”. Bár fordításának XX. századi kiadásai 1908 óta a „mező”-t már „völgy”-re cserélték, Vas István a maga válogatta kiadásában 1986-ban visszatért az 1590-es szöveghez és benne a „mező”-höz, de talán ezért is kárpótlásul a CSONTVÁZAK VÖLGYE fejezetcímet iktatta be a szakasz elé, eltérően mind az 1590-es kiadástól, amelyben nem szerepelt fejezetcím, mind a KÁROLI-BIBLIA újabb javított kiadásaitól, amelyekben a 37. fejezet egésze az IZRÁEL FELTÁMADÁSA címet szokta kapni. Maga Vas láthatólag megelégedett a mező képével, mert EZÉKIEL című saját költeményében is, mely EZÉKIEL 37,1–14 átköltése, ugyanúgy megtartotta, ahogy a „tetemek” szót is mindazokon a helyeken, ahol Károli ezt választotta „csontok” helyett. (Bár az utóbbiak elvesztéséért még busásabban kárpótolta átköltése képvilágát: bővítő parafrázisának első szakaszai szinte tobzódnak a csontok említésében, s végül a szöveg egészében kilencszer bukkannak fel, így szerepük a vers képvilágában hatalmasan megnő a Károli-szövegben található mindössze két előforduláséhoz képest, miközben a tetemek ugyanúgy nyolcszor fordulnak elő, mint Károlinál.) Mindezeknek döntő jelentősége lehet, amikor egy fordító Eliotnál hegyek közti üregről olvas a száraz csontok szövegkörnyezetében.

(Folytatása következik.)

Jegyzetek

1. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2009, 121, 122.
2. Northrop Frye: T. S. ELIOT, Edinburgh, London, Oliver and Boyd, 1963, 65.
3. Marianne Thormählen: DRY BONES CAN HARM NO ONE: EZEKIEL XXXVII IN THE WASTE LAND V AND ASH-WEDNESDAY II, *English Studies* Vol. 65, Issue 1, February 1984, 39. k.
4. Lásd erre főként Rózsa Olga: T. S. ELIOT FOGADTATÁSA MAGYARORSZÁGON, Akadémiai, 1977. Vö. Szili József: A WASTE LAND MAGYARUL, *Kritika* VIII. évf., 1970/10, 26–34. Másféle megközelítésre l. Kappanyos András: KÉTSÉGES EGYSÉG. AZ ÁTOKFÖLDJE ÉS AMIT TEHETÜNK VELE, Janus/Osiris–Balassi, 2001.
5. Gregory Machacek: ALLUSION, *PMLA* Vol. 122, March 2007, Number 2, 526.
6. Országh László: A LEGÚJABB ANGOL LÍRA = ORSZÁGH LÁSZLÓ VÁLOGATOTT ÍRÁSAI, szerk. Virágos Zsolt, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 246.
7. Vö. T. S. Eliot: THE ANNOTATED WASTE LAND WITH ELIOT'S CONTEMPORARY PROSE, szerk. Lawrence Rainey, New Haven, London, Yale University Press, 2006², 32.
8. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, 121. Vö. Kappanyos András: i. m., 200. k.
9. T. S. Eliot W. B. Yeatshez, 1923. január 23-án = THE LETTERS OF T. S. ELIOT, szerk. John Haffenden, vol. 2, 1923–1925, szerk. Valerie Eliot, Hugh Haughton, London, Faber and Faber, 2009, 22.
10. T. S. ELIOT JEGYZETEI AZ ÁTOKFÖLDJÉHEZ [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, MACSKÁK KÖNYVE, ford. Ferencz Győző, Fodor András és mások, Európa, 1986, 61; vö. T. S. Eliot: NOTES ON "THE WASTE LAND" = T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1963, 70.
11. Arisztotelész: POÉTIKA ÉS MÁS KÖLTÉSZETTANI ÍRÁSOK, ford. Ritoók Zsigmond, szerk. és jegyz. Bolonyai Gábor, [Budapest], PannonKlett, 1997, 59a, 90; I. A. Richards: THE PHILOSOPHY OF RHETORIC, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1965², 89–95; George Lakoff, Mark Johnson: METAPHORS WE LIVE BY, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1980, 3–6.
12. T. S. Eliot: WHAT DANTE MEANS TO ME = TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1965, 128.
13. T. S. Eliot: HAMLET = SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT, szerk. Frank Kermode, London, Faber and Faber, 1975, 48. Magyarul: T. S. Eliot: HAMLET, ford. Takács Ferenc = T. S. Eliot: KÁOSZ A RENDBEN. IRODALMI ESSZÉK, vál. és előszó Egri Péter, ford. Bódis Edit, Falvay Mihály és mások, Gondolat, 1981, 77. k.
14. ELIOT JEGYZETEI AZ ÁTOKFÖLDJÉHEZ [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, 61.
15. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 70. k.
16. ELIOT JEGYZETEI AZ ÁTOKFÖLDJÉHEZ [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, 66; vö. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 75.
17. I. A. Richards: PRACTICAL CRITICISM. A STUDY OF LITERARY JUDGMENT, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1976², 235–240.
18. Vas István: VALLOMÁS ELIOTRÓL: 2. LÁTOGATÁS ELIOTNÁL (FELJEGYZÉS 1959-BŐL) = T. S. Eliot: VÁLOGATOTT VERSEK, GYILKOSSÁG ASZÉKESEGYHÁZBAN, ford. Vas István, Európa, 1966, 11.
19. T. S. Eliot: A KRITIKA HATÁRAI, ford. Várady Szabolcs = T. S. Eliot: KÁOSZ A RENDBEN, 498; vö. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, 122.
20. T. S. Eliot: AFTER STRANGE GODS. A PRIMER OF MODERN HERESY, London, Faber and Faber, 1934, 19. k.
21. Florence Jones: T. S. ELIOT AMONG THE PROPHETS, *American Literature*, XXXVIII, 3 (November 1966), 285. k.
22. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 70.
23. Florence Jones: i. m. 286.
24. Gregory Machacek: i. m. 526.
25. Florence Jones: i. m. 285. k.
26. Gregory Machacek: i. m. 526.
27. Vas István: AJÁNLÁS A BIBLIÁHOZ = BIBLIA. VÁLOGATÁS A VIZSOLYI BIBLIÁBÓL, ford. Károli Gáspár, vál. és bev. Vas István, szerk. Gerencsér Zsigmond, Király László, Európa, 1986, 5.
28. George Berkeley: THE PRINCIPLES OF HUMAN KNOWLEDGE; THREE DIALOGUES BETWEEN HYLAS AND PHILONOUS, szerk. G. J. Warnock, London and Glasgow, Collins, 1975, 66.

- 29.** George Berkeley: TANULMÁNY AZ EMBERI MEGISMERÉS ALAPELVEIRŐL = TANULMÁNY AZ EMBERI MEGISMERÉS ALAPELVEIRŐL ÉS MÁS ÍRÁSOK, ford. Fehér Márta, Gondolat, 1985, 176. k.
- 30.** Vö. Northrop Frye: MYTH AS INFORMATION = Northrop Frye: CULTURE AND LITERATURE. A COLLECTION OF REVIEW ESSAYS, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1978, 70. k.
- 31.** T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 53.
- 32.** Vö. Louis L. Martz: MANY GODS AND MANY VOICES. THE ROLE OF THE PROPHET IN ENGLISH AND AMERICAN MODERNISM, Columbia, London, University of Missouri Press, 1998, 26. (Fordítás tőlem – DP.)
- 33.** A KING JAMES BIBLE egy olyan kiadását idézem, amelyik forgalomban lehetett Eliot gyermekkorában. THE HOLY BIBLE, CONTAINING THE OLD AND NEW TESTAMENTS, London, The British and Foreign Bible Society, 1881. A magyar idézeteket a KÁROLI-BIBLIA egy korabeli, még revideálatlan kiadásából vettem: SZENT BIBLIA. AZAZ ISTENNEK Ó ÉS ÚJ TESTAMENTOMÁBAN FOGLALTATOTT SZENT ÍRÁS, ford. Károli Gáspár, Budapest, Brit és külföldi Biblia Társulat, 1901.
- 34.** Gregory Machacek: i. m. 528. kk.
- 35.** Vö. Christopher Ricks: ALLUSION TO THE POETS, Oxford, Oxford University Press, 2002, 181.
- 36.** Jonathan Culler: PRESUPPOSITION AND INTERTEXTUALITY = Jonathan Culler: THE PURSUIT OF SIGNS. SEMIOTICS, LITERATURE, DECONSTRUCTION, London, Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, 113.
- 37.** Bernard Sharratt: *DAYADHVAM*. LOOKING FOR THE KEY = *CIEFL Bulletin*, New Series, Vol. 11, Nos. 1 and 2, December 2001, 37.
- 38.** John Richardson: AFTER THE IMAGINATION OF OUR OWN HEARTS. BIBLICAL PROPHECY AND “THE WASTE LAND”, *English* Vol. 48, Number 192, Autumn 1999, 187–198.
- 39.** Florence Jones: i. m. 285. kk.
- 40.** Uo. 296. k.
- 41.** Marianne Thormählen: i. m. 42.
- 42.** T. S. Eliot: TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT = T. S. Eliot: SELECTED ESSAYS, London, Faber and Faber, 1948, 14. (Ebben a gyűjteményben és másutt szívósan tartja magát a téves adat, miszerint e szöveg először 1917-ben jelent meg; pedig a *The Egoist* 1919. szeptemberi és decemberi számában.)
- 43.** T. S. Eliot: ANDREW MARVELL = THE ANNOTATED WASTE LAND, 146.
- 44.** T. S. Eliot: PROSE AND VERSE = THE ANNOTATED WASTE LAND, 158, 164.
- 45.** A MAGYAR NYELV TÖRTÉNETI-ETIMOLÓGIAI SZÓTÁRA, szerk. Benkő Loránd, III. köt., Akadémiai, 1976, 909. k.

Fogarassy Miklós

„...ÓVATOSAN A KEKSSZEL”

Tandori Dezső „Proust akaratlan” című költeményéről

Ismételen rácsodálkozom, hogy egy-egy költeménynek – ha nagyszerű és „szívünkhöz közel álló” – milyen hatalmas, sűrű szellemi, lelki, esztétikai tere épülhet ki bennünk, ha vesszük a fáradságot ehhez a szédítő építkezéshez. Olyan ez a folyamat, mint mikor valamely lángoló, napszerű égitest elégséének végéhez ér, felfúvódik, felduzzad, majd felrobban, és egész anyagát – minden képzeletet felülmúló gravitációs teret alkotva – sűrű és sötét testté tömöríti össze.

Meglehet, túlzó a hasonlat. Ez a nem méretarányos metafora azonban arra kíván utalni: az ilyen költői művek anyaga, robbanó sűrűsége képes bennünk mintegy part-