

között. Hiszen mindkét esetben a konkrét forma foglalja magában azt a logikai struktúrát, amely a létrejövés folyamatát jelenti — amely által egy kimeríthetetlen teljesség formálódik meg.⁷ Ennek kapcsán a hozzászólók felvetették a lehetőséget, miszerint a *Természet* című töredék *ars poeticaként* is olvasható. Innen nézve válik láthatóvá az egység magában Goethe életművében is: mind irodalmi, mind tudományos, mind kritikai munkássága a természet kimeríthetetlen alakulásának és egységességének a szemléletéből áll, az alkotó feladatát az ehhez a folyamathoz hasonló működő teremtés aktusában jelöli ki.

Külön meg kell említenünk, hogy a kurzus sikerét a prezentációkat követő beszélgetések és hozzászólások biztosították, amelyek során többször olyan kérdésekhez jutottunk el, amelyek túlmutattak az adott szeminárium keretein. Ahogyan a *Werther* első levelének bekezdései, úgy a szemináriumok is megalapoztak egy, az életmű egészére érvényes értelmezési keretet, amelynek jövőbeni megvalósításai immár a résztvevők feladata lesz.

A harmadik napon az *Egmont* című drámában megjelenő politikai magatartásformákat vettük szemügyre. Igazán tanulságos volt a drámát Goethe korának politikai viszonyrendszerébe ágyazva olvasni. A beszélgetés dilemmáját főként a címszereplő bukásának értelmezése adta, mivel felmerült, hogy a politikálástól mentes, naiv bukás politikai tettként is értelmezhető. Ez az ülés volt a sorban az utolsó, amely konkrétan Goethe-életművel foglalkozott. De ez volt az az alkalom is, amelyen egészen világossá vált az önmagából kibomló, és a kibomlásának saját törvényszerűségeit is szemléletesen tevő forma elképzelése Goethénél. Egmont alakja ugyanis ennek az antiplatonikus modellnek a megtestesítője. Amíg szereplői ellenpárja, Alba tervez, majd a (politikai) tervet végrehajtja, addig Egmont politikai naivitása épp abban áll, hogy ez a kettősség nem jellemző rá: amikor cselekszik, már meg is valósítja azt a tervet, amely a cselekedettel együtt megnyilvánul, de amely a cselekvés végrehajtása előtt nem bírt pozitív létezővel. Ahogy egyik embere jellemzi őt: Egmont azért legyőzhetetlen célba lövésben, mert ő nem azt teszi, hogy először céloz, majd azt követően lő (és esetleg talál), hanem az ő nyílvevője úgy mond az új felemelésének pillanatában már célba is talált. Cselekvése anélkül éri el célját, hogy ez a cél előzetesen megfogalmazódott volna. „Nincs titok” — mondja magáról egy helyütt.

A csütörtök délelőtti előadás az irodalomtörténet-írás szer-teázó kérdéseivel foglalkozott. Wellbery felhívta a figyelmet arra, hogy egy angol nyelvű németirodalom-történetnek nem pusztán az a feladata, hogy az angolszász közönség számára bemutatassa a német irodalmat. Mégpedig azért, mert az angol mint világnyelv sokkal szélesebb réteget szólít meg, így a germanisztika legújabb irányai és eredményei ma tulajdonképpen az angolszász irodalomtudomány közvetítésével jutnak el a világ számos pontjára — ahogy eljutott hozzánk is a kurzus keretei között. Ezzel összefüggésben megjegyzendő, hogy miközben mi még mindig nemzeti irodalomtörténeteket írunk, szerzőink valójában nemzetközi környezetben alkotnak és hatnak. Richardson *Clarissája* például nagyobb hatástörténettel bír a német iro-

lom alakulásában, mint számos német nyelvű szöveg. Ezeket szem előtt tartva a világirodalom [*Weltliteratur*] Goethétől származó fogalma válik fontossá a lokális vagy nemzeti irodalomtörténetek esetében is.

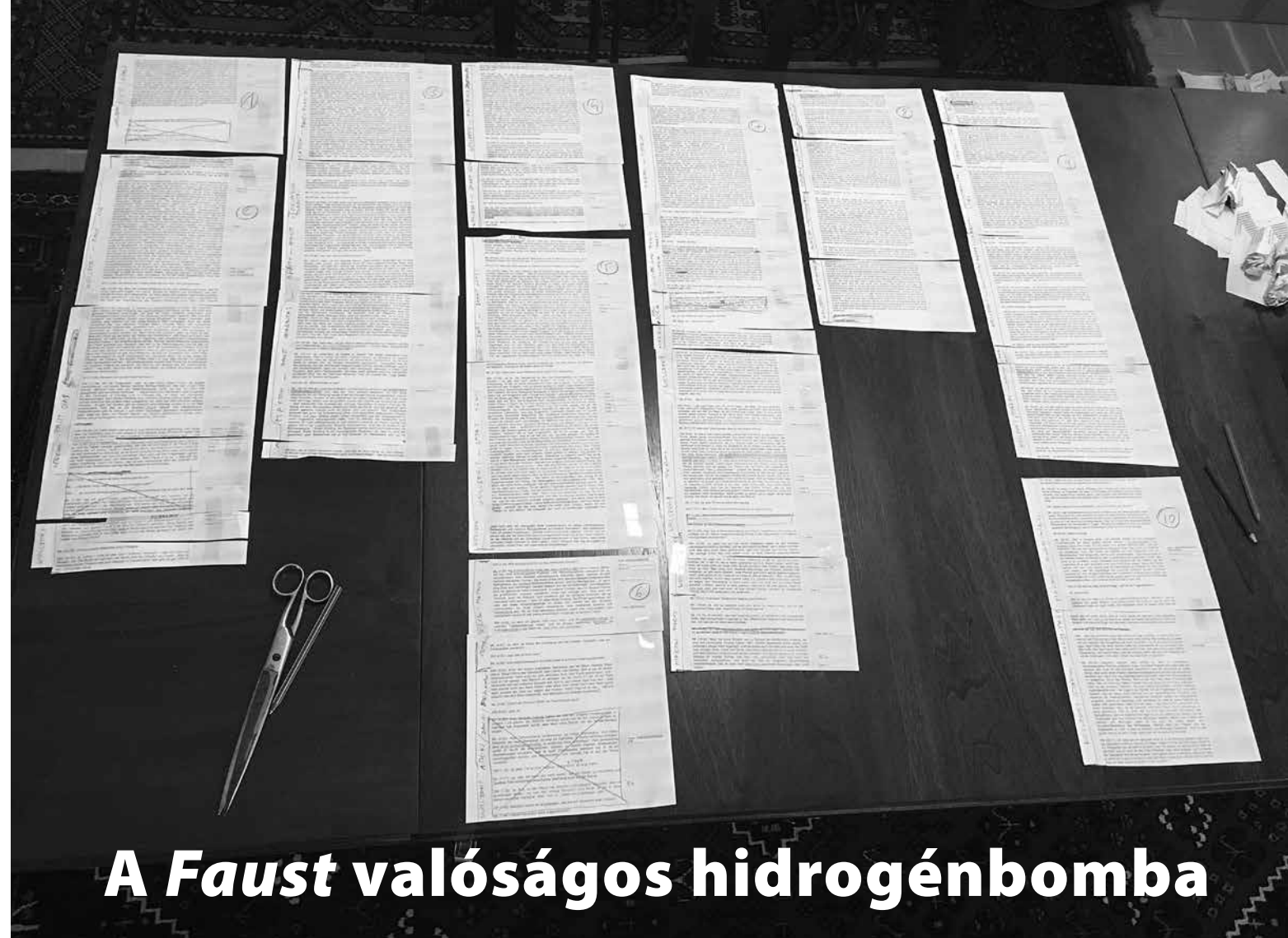
Az utolsó ülés a *hangulat* [*Stimmung*] fogalmáról szólt. Az oktató mindjárt a bevezetőjében fontos gesztust gyakorolt: a hangulat fogalomtörténetéről írt szócikkében⁸ korábban jóslattal ellentétben ma kénytelen belátni, hogy jóslata egyáltalán nem vált be: a fogalom szemantikája és tudományos teherbíró képessége nem merült ki végleg a 2000-es években, hanem nagyon is új erőre kapott. Wellbery jelezte, hogy már maga a német szó is különleges, amennyiben gyakorlatilag lefordíthatatlan. Az angol *mood* például nem hordozza magában a *tune* zeneiséggel kapcsolatban álló jelentésárnyalatait. A *hangulat* kérdésköre — irodalomtörténeti jelentősége mellett — attól válik rendkívül izgalmassá, ahogyan ellentétes fogalmakat képes magába sűríteni. Hiszen a szubjektivitás és az objektivitás egyszerre jelenik meg benne: a *Stimmung* mindig jelenti az individuum saját irányultságát és egyben a külvilág körülményeit, tehát egyfajta kollektivitást is. Fenomenológiai szempontból a külső és a belső ilyen átjárhatósága teszi sajátossá és érdekessé. További fontos mozzanat, a *hangulat* nem intellektuális karaktere. Míg az olyan viszonyulások, mint a beszéd vagy a figyelem, intencionálisak, addig a *Stimmung* nélkülözi ezt a fajta szándékoltságot, más szóval pre-intencionális: ahogyan az a különböző nyelvekben is érzékelhető, „es befällt uns”, „it takes hold of us”, vagyis hatalmába kerít minket. (A magyar kifejezés már implikálja azt az aspektust is, amelyet Wellbery a *Stimmung* veszélyes politikai hatalmának nevezett.) Ezzel ismét az elméletalkotással szemben meghatározott irodalomtudományos praxis került előtérbe.

A kérdések során kitértünk arra is, hogy értelmezhető-e a *hangulat* formaként. Strukturális hasonlóságuk ugyanis abban áll, hogy mindkét fogalom olyan dolgot jelöl, amiről nem igazán tudjuk megmondani, micsoda, mégis a különböző részek összetartásáért felelős. Végezetül megvizsgáltuk a terminus alkalmazhatóságának határait is, és feltettük a kérdést, hogy ennek az általános esztétikai tapasztalattá tágitott fogalomnak mennyi relevanciája van olyan kulturális produktumok megértésében, mint pl. a Holokauszt-irodalom, amelynek gyakori célja az olvasó elidegenítése. Ám Wellbery felhívta rá a figyelmet, hogy az elidegenítés tulajdonképpen logikailag előfeltételezi a tárgyhoz való olyan bensőséges viszonyt, melyet szintén a *Stimmung* fogalmával jellemeztük.

A jó hangulatú workshop egyszerre specifikus és tág horizontja tehát — talán ebből a rövid jelentésből is kiténik — igazán ösztönzően hatott az átalakulóban levő irodalomtudomány fiatal művelői számára.

⁷ Ehhez lásd Goethe elemzését a Laokoón szoborcsoportról: Johann Wolfgang GOETHE: *A Laokoön-szobor*, ford.: GÖRÖG LÍVIA = UŐ.: *Antik és modern*, Gondolat, Budapest, 1981, 196–203.

⁸ David E. WELLBERY: *Hangulat*, ford.: ZSELLÉR ANNA, Kalligram, 2017/7–8, 49–76.



A Faust valóságos hidrogénbomba

Beszélgetés David E. **WELLBERY**vel és **MÁRTON** Lászlóval
Goethéről, a *Faust*ról és az irodalmi forma jelentőségéről

David E. Wellbery, a Chicagói Egyetem germanisztikaprofesszora, a világ egyik vezető Goethe-kutatója 2017 szeptemberében mesterkurzust tartott *Goethe's Poetics of Form and the Problem of Form in Contemporary Literary Studies* címmel az ELTE-n. A vendégoktatóval és a teljes *Faust*ot a közelmúltban magyarra átültető Márton Lászlóval a kurzus alkalmából Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia beszélgetett.^{1*}

David Wellbery: Mielőtt belevágunk, elmesélhetek egy történetet? Egy személyes tapasztalatot az interjúval mint műfajjal? 1985-ben adtam ki az *Irodalomtudományi pozíciók (Positionen der Literaturwissenschaft)* című kötetet. Vettem egy Kleist-elbeszélést, *A chilei földrengést*, és megkértem nyolc irodalmárt, hogy írjanak róla. Ezek az emberek különböző módszertani pozíciókat képviseltek, és az volt a feladatuk, hogy ugyanazt a szöveget elemezve mutassák be ezeket. A közös tárgy által kellett az elemzéseknek összehasonlíthatóvá válniuk. Akkoriban a Stanford Egyetemen dolgoztam, és kollégám volt René Girard, aki ebben az időben még teljesen ismeretlen volt Németországban. Őt is felkértem. Tulajdonképpen nem is ismerte Kleistet, de nekiült, és végigragta magát az összes elbeszélésén. Aztán kijelentette, hogy bokros teendői miatt tanulmányt írni nem tud, de csinálhatunk egy interjút. Elzarándokoltam hát hozzá egy magnetonnal, és beszélgettünk vagy két és fél órát. A végén úgy éreztem, hogy te jó ég, ez briliáns, ez fantasztikus volt. És tényleg jó

¹ A rendezvény programját ld. <http://www.btk.elte.hu/babits>.

* David E. Wellbery írásaiból előzőleg a Kalligram folyóirat (2017/7–8, 11–93.) közölt válogatást. A *Faust I–II*. az Ós-Fausttal, valamint a 16. századi népkönyvvel együtt 2015-ben jelent meg a Kalligram Kiadó gondozásában.

volt, csak éppen beszélgetés volt. A beszélgetések jók, csak éppen nem írásbeli dolgok. Elkészítettem a leíratot. Egy teljesen kaotikus szöveget kaptam kézhez, amelyet aztán alaposan meg kellett szerkesztenem. Tudom, mennyi munkát jelent ez.

MŰÚT: Az Ön esetében a szerkesztés azt is jelentette, hogy a párbeszédes formát tanulmányformára kellett hozni. Ennek az átalakításnak a szükségszerűsége ott és akkor valószínűleg az egész vállalkozás szerkezetéből fakadt, és a pozíciók összehasonlíthatóságát szolgálta. Efféle szükségszerűség most nem áll fenn, ennyire sok munka biztos nem vár ránk. Lássunk tehát neki. Ön az Egyesült Államokból érkezett, a Chicagói Egyetem oktatója. Milyen megítélés alá esik Goethe és a *Faust* az Egyesült Államokban? Kanonikus a szerző, és kanonikus műnek számít a *Faust*, főleg az első rész? Utóbbi sokat játszzák? A Pennsylvániai Állami Egyetemen ez év novemberében rendeznek konferenciát *Újra-tájékozódások Goethe körül (Re-Orientations around Goethe)* címmel, ahol Ön is előad. De vajon számon tartják és olvassák-e Goethét az egyetemek falain kívül is? És lehet-e egyáltalán átfogó képet adni arról, hogy Goethe milyen szerepet tölt be az észak-amerikai kultúrában?

David Wellbery: Ez egy igen összetett kérdés. Attól függ, milyen időkeretben szemléljük a jelenséget. Tény, hogy az amerikai kultúrában volt egy nagy törés, ami a német nyelvű irodalmak és a német nyelv ismeretét illeti. Ez a törés 1917-ben következett be, amikor az Amerikai Egyesült Államok belépett az első világháborúba. De talán 1914-et, a háború kezdetét is megjelölhetjük ennek dátumaként. A második világháború persze csak rontott a helyzeten. Ez azt jelenti, hogy a német kulturális hagyomány azóta nem azt jelenti az amerikaiak számára, amit tulajdonképpen az Egyesült Államok alapítása óta jelentett. Az amerikai kultúrát alakító, meghatározó értelmiségiek sokféleképpen tájékozódtak a német kultúra irányába. Nagyon fontos példája ennek Ralph Waldo Emerson és az úgynevezett transzcendentalisták köre. Ténylegesen náluk és általuk jön létre az amerikai irodalom és értelmiségi kultúra, akkoriban még igencsak erős német orientációval. 1840 júliusában jelenik meg a *The Dial* című folyóirat, amely a transzcendentalisták mozgalmából nőtte ki magát, és amelynek egyik kiadója a briliáns fiatal hölgy, Margaret Fuller. Már az 1841. januári számban megjelenik egy több művet tárgyaló hosszú recenzió *Német irodalom (German Literature)* címmel. Irodalmon akkoriban nem kizárólag szépirodalmat értek, hanem beletartozott a filozófiai irodalom, a teológiai irodalom, a történeti irodalom stb. Ugyanebben a lapszámban jelenik meg az a cikk is, amelyben Fuller kritizálja, ahogy Wolfgang Menzel bányik Goethével *Német irodalom (Die deutsche Literatur)* című irodalomtörténetében. Egy későbbi lapszámban Fuller megjelentet egy rendkívül jelentős tanulmányt Goethéről, mégpedig a *Vonzások és választásoknak az ebben az időszakban született egyik legfontosabb értelmezésével.* Mindeközben magának a regénynek a 19. században végig elég nehéz dolga volt Németországban

az anyag immoralitása miatt, sőt már amiatt is, mert olyan nehezen emészthető.

Tehát ez a szakasz 1914 óta a múlté. Azóta a német nyelvű irodalmak és a német nyelv ismerete sokkal szűkebb. Képzljük csak el: a németek az Egyesült Államok második legnagyobb bevándorló csoportját alkotják, de a legtöbben már egyáltalán nem beszélnek németül. Számos bevándorló csoporttól eltérően asszimilálódnak, elvesztik, úgymond, német hátterüket. Mindeközben néhol még beszélnek a nyelvet, de ez is egyre ritkább. Például Wisconsinban, ahol még él a *Wisconsin German* dialektus, de létezik még a *Texas German* is. A német nyelv azonban szinte teljesen eltűnt az Egyesült Államok területéről. Mindent egybevetve a német irodalomnak elég nehéz dolga van az Államokban.

MŰÚT: És ezt csak nehezítette a második világháború.

David Wellbery: Pontosan. Miközben Goethe rendhagyó eset. Ez abból is látszik, hogy az Egyesült Államokban éppúgy, mint Németországban a második világháború megrázkódtatásai után abban a reményben fordultak Goethehez, hogy megtalálják benne a humanitás olyan ideálját, amely valamiképpen választ adhat az akkori jelen problémáira és valamiféle kulturális folyamatosságot biztosíthat. Ezért rendeztek 1949-ben Goethe 200. születésnapjának alkalmából egy nagy konferenciát, melyet egyébként az én egyetemem, a Chicagói Egyetem elnöke szponzorált, Aspenben, mondjuk így, Goethéről és a háború utáni kortárs világról. A jelenlevők egyike természetesen az időközben amerikai állampolgárságot kapott Thomas Mann volt. Nemcsak annak a kultúrának a képviselőjeként, amely Németországban romokban hevert, hanem azért is, mert munkássága bizonyos értelemben kapcsolódott Goethehez.

De a nyelv ismerete nélkül elég nehéz. A *Faust* természetesen világirodalmi rangú mű, és újra meg újra lefordítják amerikaiakra is. Nem tudom, Márton úr, hogy belenézett-e angol vagy amerikai fordításokba. Az amerikai költő, Randall Jarrell például 1976-ban fordította le a *Faust* első részét, bőven a háború után. Van egy bizonyos érdeklődés a *Faust* és a Faust-hagyomány iránt: a *Népkönyv*, Thomas Mann, Heine *Tánckölteménye* vagy éppen Harold Hart Crane utójátéka iránt, amelyet Goethe Heléna-felvonásához írt. De az a jelenlét, amellyel Goethe korábban bírt, nincs többé.

MŰÚT: Mi a helyzet napjainkban?

David Wellbery: A jelen pillanatban az érdekel engem — mert a Chicagói Egyetemen dolgozom és Chicagóban élek —, hogy a Nobel-díjas regényíró, Saul Bellow nyilvánvalóan igen intenzíven olvasta Goethét, ami kihatott jó néhány művére. De számomra sokkal fontosabbnak és nagyobb hatásúnak tűnik a befogadástörténet egy ettől eltérő csapása. Ezen haladva Goethe közvetlenebb módon jut el a világhoz. Ez pedig Rudolf Steiner

és a Waldorf-iskola. Waldorf-iskola mindenhol van, és minden (úgymond hívó) waldorfianus tudja, hogy Rudolf Steiner Goethétől kölcsönözte az eszméit. Rövid időre magam is egy Waldorf-iskolába jártam az egyik gyermekem, és nem győztem csodálkozni, amikor például azt láttam, hogy az egyes életkorokhoz rendelt szobák különböző színűre voltak festve, és mindezt Goethe színelméletéből vették... Goethe tehát inkább ebben a formában él tovább. Aztán persze létezik a befogadástörténetnek egy másik csapásiránya is. Két éve egyszer Ernst Osterkamppal beszélgettem a *Faust* második részéről, arról, hogy van-e egyáltalán bármi esélye a második résznek. Hiszen az első rész olyan mű, amelyet mindenki el tud olvasni. Van tematikus lendülete, műként ugyan összetett, de ezt egyáltalán nem szükséges olvasás közben észrevenni. Magával ragadja az embert, éppúgy, ahogy Shakespeare. De a második rész, hogy is mondjam, fejnéhez. Egyik utalás követi a másikat, végtelen mennyiségű versforma van benne, és a cselekményvezetés sem teljesen világos. Röviden és tömören: a *Faust* második része olvasásra szánt szöveggént nagy nehézségeket támaszt. Úgy vélem, bizony komoly segítséget jelentett, hogy Mahler a 8. *szimfóniában* megzenésítette a második rész zárlatát. Az Egyesült Államokban sok minden azért él elevenen a német nyelvű irodalmakból, mert a zene hordozza. A dalok például...

Márton László: És az egész középkor Wagneren keresztül...

David Wellbery: Igen. Brahms *Requiemjét* is németül hallgatjuk. A zene tartja ezt az irodalmat életben az Egyesült Államokban. A *Faust* egyáltalán nem bír olyan színházi jelenlétel, mint Németországban vagy — mint ahogy nemrég megtudtam — Magyarországon.

MŰÚT: Mit mondhatunk el ebben a tekintetben Magyarországról? Hogyan látja a fordító, mennyire van jelen Goethe és a *Faust* napjaink magyar kulturális életében? Különös feladatot jelentett a fordítás során, különleges műfogásokat követelt meg, hogy hozzáférhetővé tegye a darabot, az anyagot napjaink közönsége számára?

Márton László: Ilyenkor az okoz nehézséget, hogy a klasszikusokat unalmas klasszikusoknak szokás tekinteni, és az a feladat, hogy Goethét, illetve művét kiszabadítsuk ebből a kalitkából. Mi: vagyis a színház, a kiadó és a fordító. Egy műfordító, egy értelmező azt teheti ez ügyben, hogy minél meggyőzőbb bizonyítékokat hoz fel rá, hogy ez az anyag expanzív, és feszültségből, energiából óriási tartalékokat rejt. Márpedig a *Faust* valóságos hidrogénbomba. Különösen a második rész, mind az elméleti horderő, mind a tudományos kapacitás, mind pedig a dramaturgiai potenciál tekintetében.

A művet jóslatként, azaz baljóslatként is felfoghatjuk, az egész késői modernitás ott csírázik benne. Ha pedig valaki ilyesmit vesz észre a szövegben, és ezt ráadásul még össze is tudja kap-

csolni az előzményekkel, főleg a 16. századi régi Faust-könyvvel és talán még Christopher Marlowe nem sokkal későbbi Faustus-tragédiájával is, az már eléggé meggyőző tud lenni. Továbbá, ha észrevevessük a mű humorát és néha a szó szoros értelmében pokoli cinizmusát, a benne megszólaló vakmerő gúnyolódást, az felszabadító hatású lehet. A Goethével való találkozás számomra azzal a tanulsággal járt, hogy Goethe nem isten. Óriási tehetség, igazi zseni, de ezzel együtt is csak szerző, ugyanolyan pozícióban, mint a többi, és ugyanúgy megvannak az emberi tulajdonságai, értékek és hibák, mint a többieknek.

És ha ezt belátjuk, akkor a vele való találkozás nem egy istenség kultusza, hanem dialógus két személyiség között. Az egyik már nincs köztünk a maga testi valójában, a másik még élő személy. Az egyik egy világnyelven beszélt és írt, frankfurti tájjelleggel, a másik egy elszigetelt, rokontalan, kevesek által ismert nyelven. Az egyik többet tud a másikkal, mert tudása a múlt és a hagyomány része, ugyanakkor a másik is többet tud az előbbinél, mert ismeri és át tudja tekinteni a folytatást, például a két világháborút, amelyről Goethének csak bizonytalan sejtései lehettek, ismeretei nem.

Az ilyen találkozások közepette fokozatosan ébred rá az ember, hogy a párbeszéd, amelyet ezzel a személyiséggel folytatunk, milyen óriási nyereség az egész magyar kultúrára nézve. A magyar kultúra mindig is kisebbségi érzésben szenvedett. Ez néha nagyon is termékeny lehet, hiszen ez az egyik ösztönzője a világirodalom és egyáltalán az idegen kultúrák importjának. Ezért van Magyarországon ennyire gazdag hagyománya a műfordításnak. Ennek a hagyománynak az is része, hogy a legjobb magyar költők — elsősorban lírikusok, de nyelvismerettel rendelkező elbeszélők is — jelentős műfordítói életművet is létrehozhatnak. Lehet ennek az is az oka, hogy éppen diktatúra van, és nem publikálhatják saját műveiket, de nemcsak erről van szó: sok műfordítás azért jön létre, mert a fordító, aki többnyire szerző is, párbeszédet akar folytatni egy másik nyelven, egy másik kultúrában alkotó másik szerzővel. Fordítói munkáimmal tudatosan kapcsolódom ehhez a hagyományhoz.

Az én munkám azért is különbözhet a korábbi *Faust*-fordításoktól, mert sok középkori német irodalmat fordítottam, és a *Faustot* — mind Goethe művét és modernségét, mind pedig az egész mondakört — a középkor felől is nézem. Ez különösen a második rész esetében lehet termékeny, amelynek harmadik felvonásában az antikvitás szembesül az úgynevezett „modernséggel”, vagyis a középkorral és a középkori kereszties lovagokkal, és amelyet a negyedik felvonás a középkori Németországra jellemző polgárháborúként jelenít meg. Ám ennek kapcsán ahhoz a kérdéshez kanyarodnék, hogy a *Faust* mennyire heterogén mű, illetve fennáll-e a mű egysége. Vajon egy mű, különbözően komponált részekkel, vagy ugyanannak a szerzőnek két vagy három különböző műve, amelyeket a motívumok és a szereplők összekötnek, de nem olvasztanak együvé? Magyarországon a közelmúltig, vagyis az én munkámig az volt a szokás, hogy az első és a második részt mindig más-más fordító ültette át. A

mű évtizedeken át úgy jelent meg, legalább tíz, de inkább tizenöt kiadásban, hogy az első rész Jékely Zoltán, a második pedig Kálnoky László fordításában volt olvasható. Mindketten kiváló költők és fordítók voltak, de mégiscsak két különböző személyről beszélünk, akiknek eltérő elképzeléseik voltak a költészetről és magáról a *Faust*ról is.

Én viszont ugyanaz a személy vagyok — ez ilyen egyszerű. Ezenkívül nem vagyok költő, nincsenek saját verseim, ezért nem von el tőlem erőt és figyelmet, hogy fordítás közben kiiktassam, levetközzem saját lírikusi habitusomat. Megtanultam a verselés technikáját, tudok írni hexametert, stancát, szonettet és minden olyan versformát, amely a *Faust*ban előfordul, de sohasem voltak saját lírai ötleteim. Elbeszélő vagyok, pontosan tudom, hogyan jön létre egy regényötletből a teljes, kész regény. Azt is tudom, hogy egy színmű jelenetei hogyan jönnek létre és kapcsolódnak egymáshoz, mert drámaírói és színházi gyakorlatom is van, amely a *Faust* fordításakor ugyanúgy nélkülözhetetlen, mint a verselői technika vagy a középkori művelődéstörténet.

Szóval az én munkám esetében nemcsak a két rész fordítója azonos, hanem a két rész össze is áll egy, azaz egy művé. Ez is egy fordítói döntés. Nem tudtam volna lefordítani a második részt, ha nem jutok erre a belátásra. Kálnoky és Jékely nem így gondolta. Kérdés, hogy ez mennyire tudatos döntés volt a részük-ről. Ez talán sohasem fog kiderülni, de ha nem gondolták végig, akkor is meghozták a maguk döntését, meglehet, akaratlanul. Ezenkívül egy másik fontos dologról is határozni kell, mégpedig arról, hogy a művet költeménynek tekintjük-e, amely dialógusokban, vagyis drámai formában van írva, vagy pedig drámának, amelynek óriási költői potenciálja van. Goethe a művét tragédiának nevezi. Ha ezt komolyan vesszük — sok érv szól emellett, hogy így tegyünk —, akkor célszerű színpadi szövegnek tekinteni a szöveget. Ez volt a másik fontos fordítói döntésem.

Drámaírói tapasztalataimból tudom, hogyan működik egy használható színpadi szöveg, hogy milyen mondatokkal tud, és milyenekkel nem tud dolgozni egy rendező vagy egy színész. Verses szöveg esetében nem hátrány, ha a mondatvég egybeesik a sorvéggel. A soráthajlás, az enjambement kerülendő, mert attól a színész vesz egy nagy levegőt a mondat közepén, ami nem jó. Az eredeti szövegben, Goethe soraiban nincsenek is áthajlások, de ezt lírafordító-üzemmódban nem kötelező észrevenni, még kevésbé figyelembe venni.

Másrészt a poétikai eszközöket, a rímeket, a szó- és gondolatalakzatokat színpadi eszközökként kell felhasználhatóvá tenni. A nyelvnek a színpadi jelenetben érzékeltetnie kell az érzelmi és a hatalmi viszonyokat. A szövegnek leginkább ebben kell segítenie a rendezőt és a színészt. Én pedig erre törekedtem. Egy példa: az ördög a replikáival gyakran megalázza vagy nevetségessé teszi Faustot. Ez csak tiszta rímekkel érhető el, asszonáncokkal nem.

MŰÚT: Ez tehát azt jelenti: a színpadon hús-vér emberek mozognak, és ott vannak a tárgyak is, amelyek testi ellenállást fejtenek ki. Megjelenik ez a testiség az új fordításban?

Márton László: Remélem, hogy átjön. Annyi biztos, hogy ez esetben a költészet nem dekoráció, vagyis nem öncél, és nem dísznek van. Egy lírai költeményben a metaforák szabadon élhetik világukat, a rímeknek pedig színtiszta hangfestő funkciójuk lehet. A színpadon az ilyesmi vagy nem működik, vagy megvan a scenikai funkciója. Van a második részben egy jelenet, amelyben Goethe egy Harsdörffer nevű barokk költőt parodizál. Kezdő koromban sok német barokk lírát fordítottam, főleg Andreas Gryphius verseit — van a *Faust*ban Gryphius-imitáció is, még hozzá kiemelten fontos helyen —, de a nürnbergi „Pegnitz-pásztorok” munkáit is, márpedig Harsdörffer ennek a költőcsoportnak volt vezető személyisége. Már régen észrevettem, hogy a klasszikus Walpurgis-éjnek ez a részlete Harsdörffer-paródia, a németül modorosnak ható daktilikus verselést figurázza ki. Arról a részletről van szó, amikor jönnek a Telhinek és hozzák a Kabirokat.

Neptúnus szigonyát mi kezünk kalapálta:
Ettől lesz rohanó viharoknak elállta.
Mennydörgő Jupiter ha a felleget ontja,
Nem reccsen bele Neptúnusnak a csontja.
És ha a légben ijesztőn cikkan a villám,
Lentről kétszeresen fröccsen fel a hullám.
Ám ami ég és víz közt úszna, lebegne:
Hab töri, víz veri és veti mélyületekre.
Neptún mára megadta nekünk a jogart:
Így seregünk vigadozva a part fele tart.²

A kérdés: miért lesz ezen a helyen a szöveg ritmusa egyszerre csak daktilikus? Miért rángat elő Goethe egy olyan metrikai sémát, amelyet a nürnbergi Pegnitz-pásztorok dolgoztak ki száznyolcvan évvel a jelenet írása előtt? Miért volt ez Goethének fontos? Ez egy vicces szövegrész, vagyis az elfelejtett barokk költővel folytatott dialógus a komikum eszköze. Az egész Égei-tengeri fesztivál roppant mulatságos, és Goethe stílusimitációi erre még rá is erősítenek. A Telkhinek arról dalolnak zengő daktilusokban, hogy eljárt fölöttük az idő, és még büszkék is rá. Másrészt ez a gesztus egy addigra, az 1820-as évekre tökéletesen elfelejtett 17. századi költő tízpercnyi feltámasztását is jelenti. Azzal, hogy Goethe a szerencsétlen és jelentéktelen Harsdörffert húsz sor erejéig kimentette a feledés kárhozatából, a saját kanonizációs üdvözülését is előmozdítja. Kálnoky László sajnos nem tudta, hogy Goethe itt Harsdörfferre utal, én véletlenül tudtam, és nem véletlenül hasznosítottam. Megpróbáltam Goethe gesztusát átvinni a magyar nyelvbe. Stilisztikai cselekvésként ez olyan, mintha a mai magyar fordító Fazekas Mihályhoz és a 18. századi debreceni diákköltészethez folyamodnék. Telkhinek helyett csökmői sárkányhúzás, de ezt a trükköt a mai magyar olvasó úgysem fogja észrevenni.

² Johann Wolfgang GOETHE: *Faust I–II.*, ford.: MÁRTON László, Kalligram, Budapest, 2015, 8275–8284. sor.

MŰÚT: A komplett és egységes fordítás tehát elég soká váratott magára. De miért kellett ennyire sokat várnunk egy Faust-értelmezésre az egyik legjobb Goethe-szakértőtől, aki ráadásul 1982 óta ír rendszeresen a szerzőről?

David Wellbery: Na igen... Erre nincs jó válasz... A *Faust* nagyon sok mindent előfeltételez... Ahhoz, hogy az ember részt vehessen a *Faust*ról folytatott tudományos vitákban, előtte elég sok mindenen át kell rágnia magát. A *Faust*-kutatás és -szakirodalom olyan, mint egy cápától hemzsegő medence. Aki ebbe beleugrik, annak nincs sok esélye úgy kijutni belőle, hogy ne vesztse el az egyik kezét vagy lábát. Valószínűleg ez is belejátszott a dologba, de lehet, hogy csak egyszerűen nem találtam meg a műhöz a kulcsot. Most meg már legszívesebben semmi mással nem foglalkoznék, csak a *Faust*tal. Olyan nagyszerűnek találom — miközben persze a veszély fennáll, hogy bemegyek az erdőbe, és soha többé nem találok ki belőle. Az ember unalmassá válik, ha mindig csak ugyanazzal a szöveggel dolgozik, de én még szeretnék róla írni. Még annyi mindent el lehet mondani róla. Az én *Faust*-tanulmányom egy rövid írás. Ekkora terjedelemben nem lehet mindent elmondani. Tulajdonképpen rettenetes, hogy az ember nem mondhat el mindent, amit szeretne — de talán jobb is így.

Ezen a ponton talán elmesélhetek egy rövid anekdotát. Meier úr, annak a könyvsorozatnak a kiadója, amelyben az én írásom is megjelent, döntő hatással volt rám. Igen hálás vagyok érte. A következő történet ugyanis: ez az első írásom a *Faust*ról, és amint mondtam, ott van a cápákkal teli medence, nekem pedig természetesen egyáltalán nem akaródzott beleugrani. Épp ezért írtam egy hosszú bevezetést a módszerem igazolásaképpen. Meier úr azonban egészen más véleménnyel volt erről: „Ezt vegye innen ki, álljon a tézisei mögé, és hagyja, hogy a tézisei magukért beszéljenek. Magának nem kell bizonyítania az igazát. Amúgy sem fog egyetlen olvasó sem továbbjutni a huszadik oldalnál, hiszen ezek az oldalak tele vannak elméleti reflexiókkal és hivatkozásokkal mindenféle autoritásokra.” Ehelyett tehát így kezdtem: „Goethe a *Faust*ot tragédiának nevezte.” Pont. Azt hiszem, ez volt a legjobb tanács, amit valaha kaptam. Talán ebben találkozok az értelmező és a fordító, nevezetesen abban, hogy mindkettőnek bíznia kell a közönségében.

El kell még mondanom, hogy a *Faust*tal való intenzív foglalkozás is szerepet játszott abban, hogy valami új dolog történt az életemben. Korábban érdekesnek találtam a költészetet meg a regényt, a drámát és vele együtt a színházat viszont egyáltalán nem. Nemcsak Goethéről beszélek, hanem általában erről a három módozatról. Be kell vallanom, a színházat mindig butácska dolognak tartottam. A *Faust*tal való intenzív foglalkozáson keresztül azonban rájöttem, micsoda korlátolt nézet volt ez. A dráma egyre érdekesebbé válik a számomra. Annak az ötlete, hogy egy egész világot ábrázolni lehet azzal, hogy az ember megkonstruál egy tiszta cselekvést vagy cselekvéssort. A cselekvést mint kristályt, amelyben az egész világ tükröződik.

MŰÚT: És mi történt a módszertani bevezetővel?

David Wellbery: Ó, az... *(legyint)* Meg kell még írnom egy hosszabb munkát, egy hosszabb tanulmányt Goethe morfológiai gondolkodásáról a goethei esztétika összefüggésében. Az utóbbi években megjelentettem erről néhány kisebb írást, ezeket valahogy össze kell fésülni. De engem az interpretáció tulajdonképpen jobban érdekel, mint a módszertani reflexió. Talán öregkori tünet, de úgy hiszem, az elmélet... Friedrich Schlegelnek van egy mondása — még fiatal volt, amikor megfogalmazta, így rá is igaz —, mely szerint az ifjú zsenik téves hajlama, hogy mindent egyszerre akarnak elmondani. És az ifúságnak ez a téves hajlama gyakran az elméletben nyilatkozik meg. Az ember teoretikusan akar összefoglalni mindent. Én meg ma már boldog vagyok, ha az értelmező munkámat folytathatom.

MŰÚT: Könyvének alcíme így hangzik: „A tragikus forma reflexiója”. Ez kétértelmű lehet. Az értelmező reflexióiról vagy a mű reflexivitásáról van itt szó?

David Wellbery: Goethe *Faust*ja színház és metaszínház, ezt a művet azzal az önreflexivitással alkották meg, amelyről a romantikusok is úgy beszéltek, mint általában véve a modern irodalom összetevőjéről.

MŰÚT: Az előbb bepillantást nyertünk abba, hogy miben áll a legfrissebb *Faust*-fordítás újdonsága. Melyek a friss *Faust*-értelmezés legfontosabb tézisei, és miben áll ezek újdonsága?

David Wellbery: Ezzel a kérdéssel kezdem: Mi a filológus legnagyobb boldogsága? Úgy sejtem, hogy a fordító legnagyobb boldogsága az, ha valahogy megtalálja a helyes szót, ha megtalálja a helyes visszhangot a saját nyelvében. A filológus legnagyobb boldogsága viszont a források felfedezése. És nekem sikerült pár dolgot felfedeznem. Ha ez az értelmezés fennmarad, akkor az nem utolsósorban annak lesz köszönhető, hogy sikerült néhány dolgot felfedeznem.

Például azt, hogy a dramatikus cselekmény kiindulópontja, ha jól látom — miközben nem én vagyok az első, aki így látja, de én helyezem rá a legnagyobb hangsúlyt —, vagyis az első *Éjszaka* jelenettől az öngyilkossági kísérletig, egy monodráma. Ez egy magában álló, zárt mű. Természetesen a Húsvét reggellel fejeződik be, hogy *aztán A városkapu előtt* című jelenetben jöjjön a Húsvét, a Húsvét vasárnap. Itt kezdődik a tulajdonképpeni értelemben vett cselekmény, itt lép fel először Mephistopheles, még ha egy pudli formájában is. Itt vesz az egész lendületet, itt van Faust kint a világban. Most válik képessé arra, hogy drámai cselekedetet hajtson végre, drámai konfliktust hordjon ki. A darab ezt megelőzően tisztán monologikus volt, akkor is, ha Wagner egy időre bejön. Ebben az első jelenetben — úgy vélem, ez az egyik felfedezés — ott van az egészen egyértelmű hivatkozás Szophoklész *Oidipusz király*ának az elejére. Csak e



hivatkozáson keresztül állítja Goethe a művét a tragédia hagyományába. De itt elsősorban mégsem a forrásról és a felfedezésről van szó. Fontos látnunk, hogy Goethe mennyire komolyan vette a „tragédia” fogalmát. Pontosan ezt domborítom ki ebben a munkában.

Ekkor kerül Hölderlin a képbe, mégpedig elméletalkotóként. E minőségében Hölderlin látta, hogy a tragédia megkövetel egy bizonyos ritmust. Nem nyelvi ritmust, hanem a cselekménynek magával kell ragadnia az embert, de nem szabad pusztán végighajtania az elejétől a végéig. Kell valahol egy pontnak lennie, ahol meg lehet állni. Ez a pont a cezúra. Hölderlin nagyon szép elméletet dolgozta ki a tragikus cezúrának. Ennek fényében meg tudtam mutatni, hogy Goethe az első részt, az úgynevezett Gretchen-tragédiát úgy alkotta meg, hogy hirtelen megszakította a cselekmény menetét, szünetet iktatott be, a reflexió pillanatát. Ez az *Erdő és barlang* jelenet.

A legfontosabb pont tehát bizonyos források aktualizálása. Úgy vélem, azt is meg tudtam mutatni, hogy Goethe ezzel az egész első *Éjszaka* jelenettel tulajdonképpen egy ikonográfiai hagyományt folytatott, egy olyan hagyományt, amely a pogány

istenek Boccaccio-féle genealógiájával kezdődött, és amely aztán folytatódott a művészetben és az irodalomban. A képek, amelyeket Goethe ebben a jelenetben megidéz, valóban idézetek, odaillő idézetek. Így aztán kiderül valami a Földszellem értelméről is.

Ezzel elérkeztünk egy számomra fontos ponthoz. Tulajdonképpen ez áll az értelmezésem középpontjában. Mindig úgy gondolták, hogy a Gretchen-tragédia a polgári szomorújátékhoz kapcsolódik. A polgári szomorújáték pedig egy alapjában véve morális történetet mesél el, amely a szexualitás problémáját tárgyalja, azt a problémát, hogy a fiatal lányok elcsábíthatók. És gyakran el is csábítják őket, különösen a nemesek, vagyis magasabb társadalmi osztályba tartozó férfiak. Persze nem mindig kell ennek pontosan így lennie, a *Miss Sara Sampson*ban például nem nemes a csábító. A probléma viszont mindig a csábítás és a morál. Goethénél viszont ez az egész semmilyen szerepet nem játszik. Lehet, hogy visszanyúlt egy s máshoz ebből a hagyományból, lehet, hogy néhány dolog felismerhető belőle, de az egészet sokkal-sokkal mélyebben gondolta el. Goethe számára ebben a drámában a szexualitás problémája teológiai probléma. A szerelem, mégpedig a testi szerelem Faust számára az istenné

váláshoz vezető utat jelenti. Persze kudarcot vall, de ez az, ami, úgymond, a cselekmény magját alkotja. Ez az első részről adott értelmezésem fő pontja. Faust istenülés iránti vágya nem merül ki annyiban, hogy Isten felé tájékozódik, hanem azt kísérl meg, hogy ő maga váljon istenivé, hogy saját magát élje meg istenként, hogy megtapasztalja az isteni élvezetet, az isteni mivoltot. Ezt kísérl meg a monodrámban is mágikus cselekedetével. És ugyanezt próbálja meg most a szerelem eszközével. Ez némileg más fényt vet egyes jelenetekre, mint a korábbi értelmezések. Ezek tehát azok a pontok, amelyekben az én értelmezésem különbözik a *Faust*-értelmezések hagyományától.

Szabad most kivételesen nekem kérdezni valamit Márton úrtól? Mennyire szigorúan bánik a metrikai formákkal?

Márton László: A döntő kérdés számomra ez volt: mire való a metrika? Úgy látom, Goethe művében a metrikának dramaturgiai funkciója van. Jelenetről jelenetre megpróbáltam rekonstruálni, mik lehettek Goethe dramaturgiai szándékai. Vannak viszonylag laza metrikai sémák, mint a négyütemű „bunkóvers” (*Knittelvers*) vagy a madrigálvers — ezekben szólal meg többnyire Mephistopheles. Ha egy madrigálvers Goethénél négyütemű jambusból áll, és én öt ütemmel adom vissza, akkor, azt hiszem, nem dől össze a világ. Más formák esetében, amikor például Goethe a görög drámaköltőket utánozza, nagyobb formai szigorúságra van szükség. Ugyanez a helyzet a tercinnal, amelyek Dante szelleme előtt tisztelegnek, és a stancákkal, amelyek a Goethe szellemi fiaként elsiratott Byron alakját idézik fel. Aztán vannak olyan metrikai sémák is, amelyekről alig vannak vagy egyáltalán nincsenek ismereteink. Sejtelmem sincs, hogyan hangozhattak két és félezer évvel ezelőtt Pindarosz stórfái. Így azt sem tudhatom — de szerintem Goethe sem tudta —, hogy a harmadik felvonás kardalainak mi közük van a mintául választott pindaroszi vagy euripidészi eredetihez. Nekem az volt a fontos, hogy a stórfák verselményt nyújtsanak, ahol pedig rímek vannak, ott élményszerűek legyenek, rímélmény legyen. Nem tartom szerencsésnek, ha a fordító egy külsődleges forma mechanikus utánzását erőlteti, ahogyan tiszteletre méltó elődeim tették.

David Wellbery: Mivel a metrikus formák gyakran vonatkoznak a hagyományra, és a kultúrtörténet bizonyos rétegeit hozzák be a műbe, én úgy képelem, minden telhetőt meg kell tenni...

Márton László: Hogyne, persze, de közben ott ülnek a nézők, és jó lenne, ha megértenék, hogy mi a francokat mond az a szerencsétlen színész.

David Wellbery: Ez természetesen igaz...

Márton László: ...még hozzá öt másodpercen belül, nem pedig húsz másodperc után, mert addigra újabb információk zúdulnak rá...

David Wellbery: A *Faust* utolsó angol fordítóinak egyike Stuart Atkins volt. Germanista volt, nem író, nem költő, de jelentős Goethe-kutató, és írt egy fontos könyvet a *Faust*ról. Úgy gondolta, hogy a metrum fontosabb, mint a rím. Gyakran lemondott a rímről, mert az angol nyelv nem minden esetben enged akadálytalanul a rímeltetést. Ha egyre csak a rímeket keressük, akkor a vers elkezd kizárólag a rímek kedvéért létezni. Persze szükség van a rímre...

Márton László: ...igen, mert a rím a hatalomgyakorlás eszköze is.

David Wellbery: Igen, arra is jó...

MŰÚT: Világos, hogy Önök mindketten intenzíven szembeülnek és foglalkoznak formaproblémákkal. Egyikük értelmezi a formát, a másik dolgozik vele. De lehet-e egyáltalán a formát értelmezni, és létezhet-e egyáltalán olyasvalami, mint a formahűség?

Márton László: Az a döntő kérdés, amire már utaltam is, hogy mit jelent a forma, konkrétan egy adott metrikai forma. Most nem a műalkotás kompozíciójáról vagy belső formájáról beszélek, amely legalább ennyire fontos, és amelyet a fordítónak minél meggyőzőbben rekonstruálnia kell. Na de például: mi az, hogy hexameter? Nem a közismert definícióra vagyok kíváncsi, hanem arra, hogy egy könnyen leírható, ugyanakkor variábilis metrikai minta hogyan működik a különböző nyelvi közegekben. Egészen másképpen hangzik a görög hexameter, mint a latin, és mindkettőtől erősen eltér a 18–19. századi német költészet hexameterje, már csak azért is, mert a német nyelvben a hangsúly érzékelteti a szótag hosszúságát.

A modern német nyelvben nincsenek rövid nyílt szótagok, ezért nem is lehet szembeállító módon megkülönböztetni hosszú és rövid szótagokat. Ezt a szerepet a németben és más modern nyelvekben is a hangsúly és a hanglejtés vette át. Ha tehát Klopstock vagy Goethe vagy Hölderlin hexameterjeit olvassuk, tudnunk kell, hogy ezek a kvantitatív görög vagy inkább latin hexameter akcentuáló utánzatai. Viszont a magyar nyelvben meg lehet különböztetni hosszú és rövid szótagokat, és ezt a különbséget a magyar költők ki is használták a klasszicizmustól a korai modernségig, sőt olykor még napjainkban is.

Ha tehát egy német hexameter magyarra fordítunk, akkor egy görög–latin kvantitatív metrikai séma német akcentuáló utánzatának készíjtjük el másodlagos magyar (ismét kvantitatív) utánzatát. Nem visszagörögösíjtjük a hexameter, hanem az utánzatot utánozzuk, a hamisítványt hamisíjtjük. Ez nem baj, de azért jó, ha a fordító ennek tudatában van. Továbbá: a metrikai formák nem készen kapott, kőbe vésett szabályok, hanem folyamatosan alakulnak. Kezdő koromban egy idős költő szigorúan megrótt, amiért egy általam fordított disztichon pentameterjében a cezúra után daktilus helyett spondeust alkalmaztam.

Szerinte ilyen nincs, és nem is lehet. Szerintem pedig kisebb baj, ha spondeus van a cezúra után, mint az, ha egy absztrakt metrikai szabály erőltetése miatt értelmetlen mondatokból áll a vers. A metrikai szabályt minden új költői alkotás vagy verses műfordítás újraértelmezi, adott esetben felülbírálja. Főleg olyan versformák esetében, amelyek nem írhatók le olyan egyértelműen, mint a hexameter vagy a szonett. A 19. század közepén Szász Károly átültette magyarra a *Nibelung-éneket*, méghozzá szabályszerű nibelungizált alexandrinusban, amelyhez hasonló az eredeti középfelnémet szövegben csak elvétve fordul elő. De ő szükségét érezte, hogy kiegyengesse az eredeti versszöveg állítólagos szabálytalanságait. Így viszont az ő fordítása olyan, mintha nem is a középkori *Nibelung-éneket* olvasta volna, hanem egy nem létező későromantikus elbeszélő költeményt, amelyet írhatott volna Ludwig Uhland vagy, hogy kisebb tehetséget mondjak, Emanuel Geibel. Ők tényleg szabályos nibelungizált alexandrinusokat írtak, ahogyan azt a korabeli germanisztika meghatározta. Ezt a formát vette át később Radnóti Miklós néhány utolsó nagy versében, és amikor Walther von der Vogelweide híres időskori versét, az *Elégiát* fordította, akkor is a szabályszerű későromantikus formát alkalmazta ahelyett, hogy az eredetit érzékeltette volna.

Ebből következik, hogy a verses szövegek külsődleges metrikai formája folyamatos újraértelmezésre szorul. Újra meg újra el kell dönten, mely ismérvük fontos, vagyis megjelenítendő, és melyik nem. Ha egy iskolateremtő, jelentős fordító vagy egy fordítói irányzat ezt figyelmen kívül hagyja, annak káros következményei lehetnek. Azt hiszem, a *Nyugat* folyóirathoz kötődő fordítói iskola, amely létrehozta a modern magyar műfordítást, és amelynek pozitív hatása még most, száz évvel később is érezhető, szintén túl mechanikusan fogta fel a metrikai formákat, majdnem annyira, mint a romantika képviselői. Tisztelem a *Nyugaté*, de ideje volna leszámolni a nyugatos fordítói hagyomány dogmaival és babonáival.

MŰŰT: Ez a metrikus forma, ezzel dolgozik a fordító. De mit jelent a tragikus forma, amivel jelen esetben az értelmezőnek van dolga? Van annak bármi köze a metrikus formához?

David Wellbery: A *Faust* formájára vonatkozó kérdés, valamint az, hogy milyen szerep jut a formára vonatkozó kérdés megválaszolásában a különböző formafogalmaknak, kifejezetten összetett dolog. Először is, a fordítás problémáihoz kapcsolódva, a formák és metrikus formák reprodukciójáról szeretnék valamit mondani. Szinte biztos vagyok benne, hogy egyetértenek velem abban — valójában elég banális dolog ez, de nem lehet eléggé hangsúlyozni —, hogy a metrikus formák nem pusztán sémák, hanem hordozzák az egész kulturális kontextust, amelyből származnak. És amikor Goethe, nem is tudom, hányféle felismerhető metrikus formát alkalmaz...

Márton László: ...körülbelül harmincat...

David Wellbery: ...ez az, igen... tehát akkor mindez a kiterjedt kulturális idézés funkcióját hordozza. Goethe *Faustja* — alig akad ebben méltó párja — egy archívum. A nyugati, de nem kizárólag a nyugati irodalom archívuma, hiszen Goethe beledolgozta Háfízt is, a *Nyugat-keleti diván*ba pedig másokat is. Ami engem az idős Goethében egyre inkább érdekel és lenyűgöz — a *Faust* első része 1808-ban készült el és jelent meg, miközben a legnagyobb része korábban keletkezett, egészen az 1790-es évekig, vagyis a mű akkoriban már majdnem kész volt —, az annak a módja, ahogyan Goethe a maga irodalmát a kultúra történeti reflexiójává változtatja. Végig lehet követni a művein. Nemrég jelent meg egy másik könyvem Goethe ünnepi játékáról, a *Pandoráról*. Ez egy töredék, valamivel több, mint ezer sor, de negyvenhat metrikai formát tartalmaz. Tele van metrikai idézetekkel. És kimutatható az is, hogy a szöveg nem csupán a metrikai hagyományból szőtt szövet, hanem egyben az ikonografikus, a mitikus és az irodalmi hagyományból is.

MŰŰT: Ezt a művet is megérné újrafordítani, nem?

Márton László: A *Pandora* előző magyar fordítója Hajnal Gábor volt, az ő munkája 1960-ban jelent meg. Azóta eltelt jó néhány évtized, és egy új magyar fordítás bizonyára felfrissítené ennek a rejtett szépségekben bővelkedő műnek a magyar recepcióját. Ha valaki rá tud beszélni, hogy felnyissam Pandora szelencéjét, bizonyára megteszem. Kérdés, hogy ki az, aki erre képes lenne, és akarja is.

David Wellbery: Hadd térjek rá a második dimenzióra, a belső forma dimenziójára. A formafogalom nem csupán egy külsőleg érzékelhető, mérhető konstrukció fogalma, hanem egy formaelv is, amelynek ki kell bontakoznia. Ez a gondolat fontos Goethe számára. Azt mondhatjuk: a forma csak keletkezésben, csak fejlődésben létezik. Forma csak ott létezik, ahol nem valami szilárd dolog. Goethe így nyilatkozott a metamorfózistánról, az ő tudományos elméletéről: nem alaktan, vagyis nem a megszilárdult formák tana, hanem átváltozástan. Azért hangsúlyozom mindezt, mert köze van a szóban forgó műhöz is, amelyről persze több mindent el lehet mondani. Például azt, hogy nincs egységes cselekménye. A második rész tulajdonképpen öt különböző drámából áll, amelyek között nincs különösebben szoros összefüggés. Ezenkívül Goethe sokféle forrást használt. Ráadásul több mint hatvan évig dolgozott rajta. De ha a formát olyasvalamiként fogjuk fel, ami keletkezik...

Márton László: ...és mégis van formája... ennek a műnek igenis megvan a formája!

David Wellbery: Igen, van formája, és azt mondanám, elért formája van, nem előre adott formája. A mű elnyerte a formáját.

Lezárásakor Goethe a halál kapujában állt. Hat hónap múlva meghal. Lezárja a művet, aztán még egyszer megnyitja, de tulajdonképpen már befejezte és becsomagolta. Kisméretű csomagokban őrizte a dolgait. Alapjában véve amikor ezt becsomagolta, akkor becsomagolta az egész életét.

Márton László: És szerencséje is volt, mert hosszú élete volt, jutott neki idő, hogy lezárja.

David Wellbery: Nem volt könnyű! Újra és újra visszatérni rá... Képzelnék csak el ezt a szellemi teljesítményt! Feltételezem, Márton úr, hogy Ön ezt a pontot jobban átérzi, mint én. Goethének felfoghatatlan emlékezőtehetsége volt, olyan sorok is a fejében voltak, amelyeket hatvan évvel azelőtt írt. A lejegyzett ötleteit, a különböző benyomásait magában hordozta, és hagyta a dolgokat kifejlődni. De hogy visszatérjek a formára mint keletkezésre: példának vehetjük azt, ahogy a növényeket érzékelt. Linné megnézett egy növényt, megállapította, hogy ennek a növénynek ilyen és ilyen a formája, majd megpróbálta leírni a különböző részeit. Goethénél ez így hangzott: a növénynek van formája, nevezetesen a fejlődésének körkörös formája. Goethe számára a keletkezés a legfontosabb, és mivel a kreatív folyamat nála keletkezés, az eközben kialakuló forma keletkezett, elért forma. Hadd fűzzek hozzá ehhez valamit. Úgy látom, az irodalomtudomány nagyjából két évtizede a kelleténél kissé jobban beleszeretett abba az ötletbe, hogy semmiféle egység nem létezik. Mindenütt a hiányzó egységet keresik, az embernek az az érzése támad, hogy az egység valami ódivatú dolog. Goethe azonban nagyszerű egységet ért el ebben a műben.

Márton László: Igen, de az egység nem egyenműség.

David Wellbery: Ez így igaz.

MŰŰT: Világos, hogy a heterogenitás és az egység nem zárják ki szükségszerűen egymást. Goethe számára az egységben rejlő sokféleség megtartása a fontos. Jól értem, azt javasolja, hogy a metamorfózis elvét alkalmazzuk Goethe *Faust*-komplexumának értelmezése során?

David Wellbery: Inkább úgy mondanám: ott vannak Goethe természettudományi írásai, és ezek bizonyos ötleteket tartalmaznak. Átvehetjük ezeket az ötleteket, de ezt nem szabad szigorúan csinálni. Fontos látnunk, hogy Goethe tudományos nézetei annak módjában gyökereztek, ahogyan ő tapasztalta a világot, ahogyan ő dolgozott. Van egy Goethe-könyv, Peter Salm írta, amelynek a címe *A költemény mint növény: Goethe Faustja biológiai nézőpontból* (*The Poem as Plant: a Biological View of Goethe's Faust*). De talán mégsem kellene ennyire közvetlenül vonatkoztatni egymásra a morfológiai gondolkodást és az irodalmi termelést. Inkább kerülni kellene azt, hogy vesszük a növények Goethe-féle morfológiáját, amelyből megtudjuk, hogy

minden növény hat stádiumon megy keresztül, és aztán vesszük a *Faustot*, és rámutatunk: ez itt az első stádium. Nem, ezt bizonyára nem akarná senki így csinálni.

MŰŰT: A fordítás során is a heterogén egység képzete volt az irányadó? Ha igen, mennyiben?

Márton László: Igen. A *Faust* annyiban egységet képez, amennyiben sűrűn van összeszöve, és nagy benne a kohéziós erő. Egyszer egyetemi hallgatóság előtt azt állítottam, hogy a műnek nincs kézzelfogható, leképezhető szerkezete. Ez némi megütközést keltett az oktatók körében. Pedig tény, hogy a *Faust*nak nincs olyan előre megszerkesztett struktúrája, mint például Schiller drámáinak. Nem, Goethe organikusan fejlesztette ezt a művét, minden munkafázisban tovább és tovább. Emitt hozzákapcsolt egy újabb leágazást, ott egy kósza ötletet cselekményszállá vasztagított, máshol pedig egy földhözragadt motívum metafizikai mellékjelentésre tett szert. Ebben a fejlesztésben, fejlődésben, horribile dictu, a véletlen is fontos szerepet játszott. A véletlen és a szerencse. És Goethe ezekkel a tényezőkkal is elboldogult. Nem kis részt ebben mutatkozik meg a zsenialitása. Ez egyébként a mai költők számára is követendő példa. Aki képes rá, próbálja meg utánacsinálni. Egy sok évtizedes programot több hullámban megvalósítani, a fiatalkortól a késő aggastyánkorig. Továbbá megérni az aggastyánkort, méghozzá a teljes alkotóerő birtokában. Mindenkinek csak ajánlani tudom, úgy értem, minden valamirevaló tehetségnek.

MŰŰT: Térjünk vissza ahhoz az elgondoláshoz, mely szerint a *Faust* különféle formák, irodalmi koncepciók, motívumok és történelmi mozzanatok archívumaként is fölfogható. Úgy tetszik, idővel egyre nehezebb, illetve nehezebb lesz majd olvasóként hozzáférni ehhez az archívumhoz. Egyetért? El tud képzelni egy *Faust*-kiadást ma kommentárok nélkül, vagy elengedhetetlen rámutatni ezekre a tradíciókra?

David Wellbery: Érdekes kérdés. Úgy gondolom, több válasz is adható rá. Egyrészt teljesen világos, hogy manapság még a művelt irodalmi közönség sem járatos olyan mértékben bizonyos tradicionális formákban, motívumokban stb., mint 1800 körül. Még azzal együtt sem, hogy mögöttünk áll az irodalom kétszáz éve tartó tanulmányozása, hiszen ez pusztán tanulmányozás. Ám azoknak a dolgoknak a skálája, amelyet ezek az emberek 1800 körül fejben tartottak, rendkívül széles volt. Így hát egy bizonyos fokig szükségünk van kommentárookra. Hadd hozzak néhány példát. Szilárd meggyőződésemm — és biztos vagyok benne, hogy egyetértenek velem —, hogy legalábbis ami a négy evangéliumot, de még az Ótestamentum egyes részeit is illeti, Goethe fejből tudta a Luther-féle Bibliát. Nem azért, mert túlzottan vallásos ember lett volna, hanem mert mindez egyszerűen része volt annak a nyelvi miliónek, amelyből Goethe merített. Vagy tudjuk az önéletrajzából, a *Költészet és valóság*ból, hogy na-

gyon korán, úgy értem, rettenetesen, zavarba ejtően kis korától fogya kellett latint tanulnia, és rendszeresen olvasta Vergiliust. Akkoriban mindenki olvasta Vergiliust, így Goethe fejből tudott passzusokat az *Aeneis*ből. Nem kérdés. Vegyünk most egy művet és annak egy jelenetét. Mondjuk, egy vulkanikus hegyet, amelynek a gyomrában fegyvereket készítenek. Ez egy apró mozzanat Goethe *Pandorájában*. Goethe korában egy meghatározott, szűk, művelt csoporton belül mindenki, vagyis mindenki, aki olvasta a *Pandorát*, tudta, hogy ez utalás az *Aeneis* VIII. énekére, amelyben Aeneas megérkezik Latiumba, ahol pajzsot kell készíttetnie, és a pajzs az Etna mélyében készül el. Manapság a legtöbb ember nem venné észre ezt. Goethe saját tapasztalatból ismerte a teljes ikonográfiai nyelvet, és nem azért, mert művészettörténeti kurzusokat látogatott. Ezeknek a motívumoknak és dolgoknak, amelyek között az akkori emberek éltek, jó részét elvesztettük.

Szóval úgy gondolom, hogy létezett olyasvalami, amit európai *koiné*nek neveznék, egy közös irodalmi és művészeti nyelv, amelynek nagy részét elvesztettük, mint ahogyan számos más nyelvet is. Ezzel pedig valamit kezdenünk kell, úgyhogy igen, szükségünk van kommentárra. A nehézséget az jelenti, hogy átjöjjön a mű elevenése, az emberekre gyakorolt hatása és valósága, vagyis ezeket ne temesse maga alá a kommentár. Ez szintén kihívást jelent. Egyrészt meg kell találni a forrásokat, de nem elégedhetünk meg ezek listázásával. Ez elég unalmas volna. Valójában senkit sem érdekelnek a források *per se*, hanem csakis az, amit imagináriusnak neveznék, tehát az emberi imagináriusnak az a tartalma, amelyet éppen ezekben a szavakban érhetünk tetten.

MŰÚT: És Önnek miért voltak fontosak a fordításhoz fűzött kommentárok?

Márton László: Mert meg vagyok győződve róla, hogy a szöveg önmagában véve nem elég. Ha egy műfordítást olvasunk, akkor nem az eredeti művet olvassuk egy másik nyelven, hanem elsősorban a fordító koncepcióját és konkrét döntéseit. A fordítást kommunikációs folyamatnak tekintem, amelybe nemcsak a szerző van bevonva, hanem az olvasó is. Márpedig az olvasót mondatról mondatra, sorról sorra meg kell győzni róla, hogy a fordító tudja, mit miért csinál. Erről szólnak az értelmező kommentárok és a tárgyi jegyzetek. Miért éppen ezt a magyar szót választottam, hogyan hangzik az eredeti, milyen más jelentései vannak még, miért nem a másik vagy a harmadik jelentés mellett döntöttem?

Régebbi műveknél az sem árt, ha a fordító megvilágítja a történelmi hátteret, és ha kultúrtörténeti fogódzókat ad. A teljességhez tartozik, ha az olvasó láthatja a fordító viszonyát a szerzőhöz. Mindez legalább annyira hozzátartozik a lefordított mű befogadásához, mint a primér szöveg információi, az úgynevezett „tartalom”. Így kímélhetjük meg az olvasót attól a rosszféle bizonytalanságtól, hogy ugyan mi lehetett az eredetiben, hogy tényleg jó-e ez vagy az a megoldás. A fordító mit gondolt, és egyáltalán, gondolt-e valamit? Különösen radikális döntéseknél

van ez így. Én például hajlamos vagyok rá, hogy a stílusrétegek különbségeit ne elmossam, hanem inkább kiemeljem. Ez mindig probléma, ha például trágárság van a szövegben. Goethe elképesztően trágár tud lenni, csak éppen a 18. századi német nyelvű trágárság némileg más volt, más funkciót is töltött be, mint a mai magyar nyelvben használatos obszcenitások.

Kaptam bírálatot azért is, mert a második felvonásban a görög filozófusok szájából egy kis mai magyar szleng hallható. Pedig olyan a színpadi szituáció, hogy Thalész nem szólhat fennköltén Próteuszhoz, mert akkor meghal a jelenet. Komoly szakemberek megróttak emiatt, de azt ők sem tagadták, hogy itt is, máshol is határozott elgondolásaim voltak. A kommentár arra jó, hogy ezek ne csak érzékelhetőek, hanem nyomon követhetőek is legyenek.

David Wellbery: Mindez kiegészíthető egy további szemponttal. Az első pont volt a kommentár szükségessége napjainkban. A második az lehetne — szerintem nagyon érdekes, miközben még nem tudjuk, mire fut ki pontosan —, hogy vajon milyen formát ölt majd a kommentár az elektronikus sokszorosíthatóság, gyűjtés és archiválás új lehetőségei szerint. Ha valaki most a *Fauston* dolgozik, annak van egy könyvtára, testes kötetekkel, kiadásokkal stb., és meg is nézi a kommentárokat — van néhány magáról a *Faust*ról is —, de manapság már az is lehetséges volna, hogy ezeket a dolgokat egyben elérjük elektronikus úton, vagyis az, hogy bárhol üssem is fel a művet, pár kattintással hozzáférjek az összes kommentárhoz, amely valaha készült az adott szöveghelyhez. A frankfurti Goethe Múzeum épp most készített egy elektronikus *Faust*-kiadást, amelyben nemcsak a szöveg olvasható, hanem bárhova kattintva rögtön láthatóvá válik, mikor keletkezett az adott szöveghely, és hogy néztek ki a különböző szövegállapotok. Egy további kattintással még akár a kézirat is megtekinthető. A jelenlegi munkakörülmények mellett tehát minden rendelkezésre áll. Korábban könyvtárról könyvrára kellett járnunk, hogy ezeket mind megnézzük, most pedig minden itt van egyszerre. Egy barátom és kollégám egy hatalmas hálózati projekt keretében online elérhetővé tette a középkori francia irodalom egyik remekének, a *Rózsaregénynek* (*Roman de la Rose*) a különféle kéziratait, így össze lehet vetni egymással a variánsokat, és meg lehet nézni, hogyan illusztrált az egyik másoló, és hogyan a másik. Amennyiben mindez a kulturális emlékezet és archiválás, az utalás és intertextualitás kérdéskörébe tartozik, annyiban ez most átalakul. És a *Faust*, amely bizonyos szempontból maga is egy archívum, nagyon is bele van vonva ebbe a folyamatba. Talán ez lehet a *Faust* modernitásának egyik vetülete.

MŰÚT: Ernst Osterkamp 2016-ban, a berlini Humboldt Egyetemen tartott utolsó előadásában, amely a késő — és nem az idős — Goethéről szólt, az inkommensurabilitást tette meg Goethe kései műveinek esztétikai elvévé, főleg a *Vonzások és választások* tekintetében. Milyen kapcsolatban áll az inkommensurabilitás, vagyis az összemérhetetlenség, az össze-

vetetlenség a formával? Okozott a művek összehasonlíthatatlansága olyan fordítási és interpretációs problémákat, amelyek más szerzőknél nem merültek fel?

Márton László: Nem vagyok irodalomtudós, de annyi azért rémlik, hogy az inkommensurabilitás fogalma elsősorban a képzőművészetre vonatkozik. Arra a problémára, hogy a képek és a szobrok nyelvi eszközökkel nem írhatók le hiánytalanul. Az összemérhetetlenség emblematisz lovagja Winckelmann, aki szinte kizárólag nyelvi eszközökkel iparkodott megragadni a képzőművészet indukálta esztétikai tapasztalatot. Irodalmi alkotások esetében a helyzet egy kicsit más. És ezt nemcsak műfordítóként mondom, hanem szerzőként is. Saját tapasztalatból tudom, hogy a nyelv, a szó — mint szótári egység és mint kommunikációs megnyilvánulás — nem annyira szemlélteti vagy mutatja fel, mint inkább eltakarja a dolgokat. És ezt nem árt számításba venni írás közben. Másrészt nincs más eszközünk, hogy kifejezzük magunkat.

Ezért úgy látom, hogy az irodalom terén nem kellene megbékélnünk az összemérhetetlenséggel. Nem elfogadni vagy beletörödni volna helyes, hanem küzdeni ellene, íróként és fordítóként egyaránt. Máskülönbent lehetetlenség volna erős értelmezési javaslatokat tenni, és sem a szerző nem lehetne ura az alkotói folyamatnak, sem a fordító nem rendelkezne munkája közben annyi szuverenitással, amennyi a szerző másmilyen nyelvű helytartóját megilleti. Én is azért vagyok képes irodalmi alkotások átültetésére, mert mindannyiszor végrehajtom a magam — meglehet, téves — összeméréseit.

David Wellbery: Nem tudom pontosan, mit értett Osterkamp inkommensurabilitáson, de úgy vélem, hogy a *Faustot* illetően elég sokat kezdetünk ezzel a fogalommal. Úgy hiszem, Goethe *Faustj*ának irányadó gondolata az egységben rejlő kibékíthetetlen kettősség. Megpróbálok ezt megmagyarázni. A felütéssel kezdem. Nem az *Ajánlással*, hanem a *Prológussal*. Utóbbi az arkanalok dicsőítő énekével kezdődik:

A Nap most is, akárcsak régen,
Úgy zeng testvér-szférák között,
S amint végigvonul az égen,
Mennydörgés száll, amerre jött.³

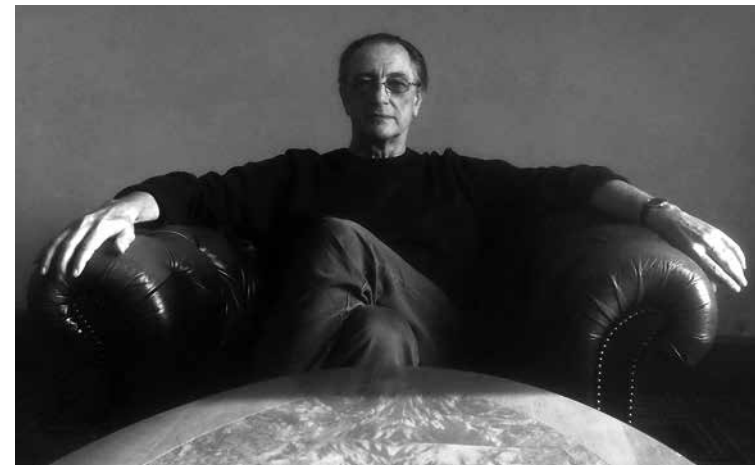
Ez a kozmikus harmónia csodálatos képe. A szférák harmóniája ez, amely egy hagyományos kép. Ám a dal folytatódik, és mire észbe kapunk, már a sziklák és a tenger nagy ellentétének kelletős közepén találjuk magunkat. Hullámok és sziklák ütköznek, és a világ, amelyet itt látunk, olyan világ, amely telis-tele van erőszakkal és konfliktussal. Vagyis ott van a harmónia álláspontja, de ott van a konfliktusé is. Ez egy inkommensurabilitás, de ebben a műben egyik fél sem létezhet a másik nélkül. Ennek az inkommensurabilitásnak a nagy jelképe Faust és Mephistopheles viszonya. Úgy is mondhatjuk, hogy az emberi tapasztalás

két oldalát képviselik. Például amikor Faust elmagyarázza Margarétának, hogy az Isten fogalmára tulajdonképpen nincs is szükség, mert ott van az ember számára az érzélem. Az érzélem minden, és ha, mondja Faust, a „szemem a szemedbe”⁴ néz, és eluralkodik rajtunk az érzélem, ki képes akkor Istent mondani, vagy bármi efféle? Ez a világirodalom egyik legnagyobb szerelmi vallomása. Ekkor azonban megjelenik Mephistopheles (Margaréta már távozott), aki a szemére süti Fautnak, hogy hazudott, ez az egész egy nagy hazugság. Vagyis két perspektíva létezik, a pillanatnyi érzélem tartalmára irányuló fausti, valamint a mephistophelesi ironikus-cinikus...

Márton László: ...és mindig igaza van neki...

David Wellbery: ...mindig csak egy bizonyos értelemben...

Márton László: ...dramaturgiai értelemben...



David Wellbery: ...bizonyos értelemben, hiszen azt a szerelmet, amelyre Faust gondol, nem lehet megélni, nem lehet kiélvezni. Ezek mégis az emberi valóság két perspektíváját jelentik. A dráma számos vetületén megmutatható ez, például az emelkedett és az alacsony stílus viszonyán. Kevés mű tartalmaz annyi valódi obszcenitást, mint ez, miközben számtalan emelkedett hely is van benne. Tehát az inkommensurabilitás mint feszültség, mint a kibékíthetetlen ellentétek egysége, de egységként megragadva, szerintem elfogadható elv a *Faust* számára. Ez a nagy különbség Goethe és Schiller között. Schiller mindig homogén egységben gondolkodott. A nagy szintézist akarta, mindent egybeterelni, míg Goethe terepe tulajdonképpen a kettősség volt.

Márton László: Igen, Schiller nyelvileg és stilisztikailag is egyenmű volt, Goethe pedig már csak az életidő hosszúsága miatt sem lehetett az. Hosszú élete során a német nyelv is igen sokat

³ *Uo.*, 243–246. sor.

⁴ *Uo.*, 3446. sor.

David Wellbery

változott. A *Faust* korai jelenetei nyelvileg is más jellegzetességeket mutatnak, mint a legutolsók. De stilsztikailag is nagyon sok rétege van a műnek.

David Wellbery

David Wellbery: Azt akarom mondani, hogy Goethe nagyon is tudott egységeset alkotni. *Az Iphigéniáját* minden további nélkül meg lehet ragadni egységként, egységes nyelvi szinten van, az egész maga az abszolút tökéletesség. De hogy még egy példát hozzak a *Faust*ból, az arkangyalok említett éneke úgy végződik, ahogy kezdődött:

E látványtól erős az angyal, Mert fel nem fogható a Mű, S mit alkottál isteni gondol, Urunk, örökké nagyszerű! ⁵	

David Wellbery

Ez megint csak a kozmikus egység dicsőítése. Erről az emelkedett dicsőítő énekről váltunk Mephistopheles cinikus-szatirikus hangvételére, amely számomra az Úrnak adott első viszontválaszában ütközik ki a legjobban. Az Úr: „Kritikád a földön mindenre támad?” mire Mephistopheles egy rímmel válaszol, amely megmutatja a rímelésnek őhozá kapcsolódó elvét: „Uram, a földön minden csupa bánat.”⁶ Ezzel megvan a Mephistopheles-hangzás, és megvannak a rímek, amelyekkel az ördög mindig zárni képes a mondanivalóját:

Hébe-hóba eljárók az Őreghez, Dehogy fogok vele szakítani! Egy nagyúrtól igazán kedves, Hogy az ördöggel ilyen emberi. ⁷	

Az inkommenzurábilítás tehát megfelelő elvnek tűnik.

David Wellbery

MŰŰT: A fordítói munka során tényleg nem kerültek elő inkommenzurábilis vagy csak nagyon nehezen összehasonlítható helyek?

David Wellbery

Márton László: Főleg az első részben gyakori, hogy Goethe összemérhetetlen dolgokat hoz össze, de ez a második részben is előfordul. Gondoljunk a legvégére, amikor az ördögnek rá kell ébrednie, hogy önmaga történelmévé vagy történelmi dokumentációjává vált. Ekkor következnek utolsó homoerotikus szenvedélykitörései, másrészt mindaz, ami akkor a színpadon a szerencsétlen Mephistophelesé, az már egyszersmind a múlté is. Az angyalokhoz így szól az ötödik felvonásban:

Mondjátok csak, ti gyönyörű fiúcskák: Nem ösötök nektek is Lucifer? Élvezzétek a csókom lucskát: Ittlétetektlől ez az óra nyer! [...]	

David Wellbery

És nem ártana némi meztelen bőr!
A hosszú hálóing nagyon szemérmes!
Elfordulnak! Így még szebbek, mint szemből!
A sok kis strici gusztá... aranyérmes!⁸

De aztán, amikor rádöbben, hogy Faust lelke nem lesz az övé:

David Wellbery

És most kihez menjek panaszra?
Írott jogomnak érvényt ki szerez?
Öregségedre át vagy baszva:
Dühöngjél! Kellett neked ez?
Rettentőn mellétenyereltem!
Sok fáradság — hiába voltak ők.
Ocsmány és abszurd vonzalomra lettem:
A lángra gyúlt ördög lebóg!⁹

David Wellbery

Itt is az összemérhetetlenség tüneményét figyelhetjük meg. Eltekintve attól, hogy Isten az utolsó jelenetekből ki van hagyva, ami az isteni, azaz keresztény üdvtörténettel szintén összemérhetetlen. Meg az is eléggé botrányos, hogy Faust a mennybe juthat anélkül, hogy állítólagos bűneit megbánta volna. Igaz, aki az ördög karmai közül kiszabadul, az már csak egy „metafizikai frottírtörülköző”, egy entelekheia.

David Wellbery: A zárlatról sokat lehetne beszélni, főleg arról, hogy Goethe hogyan alakította ki. Érdekes módon az arkangyalok énekében felvillantott feszültség rövideel a vége előtt ott jut kifejezésre, ahol Lynkeus énekli dalát a kozmikus harmóniáról:

Nézni születve, Látni, ki hág Toronyemeletre: Így szép a világ! ¹⁰	

Aztán meg bumm... jön a tűz, a gyilkosság és a rombolás...

Márton László: És erre még ráerősít a reformáció kiretusálása a tragédiából. Egyetlen utalás van Lutherre, az sem valami jelentős. Annak ellenére, hogy a történeti Faustus Luther kortársa volt, és a régi *Faust-könyv* azt állítja, hogy Luther városában, Wittenbergben lakott. A vallási megosztottság hiányzik a tragédiából, amelynek második része már merőben középkori színezetű. A történeti Faustus a 16. század első felében élt, de Goethe műve mindinkább eltolódik a 15., aztán a 16., aztán leginkább a 13. századba, a keresztes háborúk korába. A Császár alakja, illetve a Császár és az Ellencsászár közti háború teljesen középkori fejlemény, gondoljunk Braunschweigi Ottó és Stauf

^[5] Uo., 267–270. sor.

^[6] Uo., 295–296. sor.

^[7] Uo., 350–353. sor.

^[8] Uo., 11769–11772, 11797–11800. sor.

^[9] Uo., 11832–11839. sor.

^[10] Uo., 11288–11291. sor.

David Wellbery

Frigyes küzdelmeire. Azt hiszem, Goethe nem akarta beépíteni a tragédiába a történelmileg hiteles konfliktusokat, a reformációval járó ellentéteket, az augsburgi hitvallástól a schmalkaldeni szövetségig, a parasztháborúkról nem is beszélve, mert ezek nagyon beszűkítették volna a mozgásterét. Lehetetlenné tették volna az univerzalizmust, amely pedig számára mindennél fontosabb volt. Úgyhogy inkább lemondott a reformációról és a 16. század eszmetörténetéről. Ezt a nagyvonalúságot az irodalomtudósok ritkán veszik észre, pedig ezért is ajánlatos a művet a középkor felől olvasni, amikor a pápai hatalommal szembeni mégoly éles kritika még a katolikus egyházon belül fogalmazódott meg. Egyrészt a kereszténységen belüli világi hatalom felől, másrészt a népi vallásosság felől.

David Wellbery: Érdekes meglátás. Margaréta katolikus, ez világos.

Márton László: Az *Ős-Faust*ban még protestáns kislány volt, de az első rész végleges változatában már katolikus...

David Wellbery: ...és persze ott van még a fordításjelenet...

Márton László: ...bizony ám, a fordításjelenet, amelyben maga Faust lép fel műfordítóként. És amikor rátalál a legjobbnak látszó fordítói megoldásra, a kutyából előbújik az ördög.

David Wellbery

MŰŰT: Ebben Faust teljesen magára volt hagyatva, senki nem látta el tanáccsal, mint például Wellbery urat a saját *Faust*-értelmezésének megjelentetésekor.

David Wellbery: Magának Goethének viszont voltak segítői, például Schiller.

David Wellbery

Márton László: Eredeti művek esetében gyakran van így, műfordítások során ritkábban. A fordítás többnyire magányos munkafolyamat. Igaz, vannak fordítói munkacsoportok, de az megannyi osztódásnak indult magány. Így tehát a fordítói munkáim során, különösen az utóbbi évek nagy volumenű fordításai közben, egyedül kellett meghoznom fordítói döntéseimet. Svetlana Geier nevezte „öt elefántnak” a Dosztojevszkij-fordításait. Ez megtetszett, kölcsönveszem tőle. Az én öt elefantom: Sebastian Branttól *A Bolondok Hajója*, Gottfried von Strassburg *Tristanja*, Goethe *Faustja*, Walther von der Vogelweide teljes költői életműve és a *Nibelung-ének*.

David Wellbery

David Wellbery: Szabad újfent kérdéssel előhozakodnom? Csak egyszer fordítottam, az is egy tudományos könyv volt, egy kis könyv Rilkéről, a szerzője Egon Schwarz. Fordítóként hamar azon kaptam magam, hogy nagyon jól ismerem a szerzőt. Olyan dolgokra gondolok, amelyeket az ember normális olvasás közben természetesen nem vesz észre. Egy idő után, úgymond, tudja az ember, milyen színű alsóneműt hord a szerző. Áttekintése

David Wellbery

lesz, kiismeri a trükkjeit — hogy például mindig ugyanazt a szintaktikai formát használja —, megismeri a kis megszállottságait és sok mindent, amit a tartalmakban érdekelt olvasó vagy értelmező nem lát. Önnek nem volt hasonló tapasztalata?

Márton László: Hogyne, persze. De ezek az intimitások akkor szolgálják a szerző és a mű érdekét, ha hozzájárulnak az értelmezési keret kiépítéséhez. És ha már keret, akkor inkább erős legyen, mint gyenge. Az esetleges fordítói tévedésekkel együtt. A fordító természetesen sokszor téved, de ha ezek a tévedések következetesek, és valamiképp levezethetők a koncepcióból, akkor nem tekinthetők ostobaságnak vagy köznapi értelemben vett melléfogásnak. Csakhogy ehhez meg kell hozni az előbb említett döntéseket.

Walther von der Vogelweide esetében az egyes versek megértéséhez fel kell építeni a költői személyiség egészét. Egy-egy verset önmagából nem értelmezhetünk, mert a szöveghelyek nagy része a többi vers utalásaiból válik világossá. Ahhoz is az életmű egészét kell ismernünk, hogy eldönthessük, mely verseket sorolunk az ifjúkori költemények közé. Walther von der Vogelweide életrajzi értelemben vett fiatalkoráról semmit sem tudunk, és a legtöbb vers datálásához, keletkezésük időrendjéhez sincs fogódzónk. Ifjúkori költeménynek minősítem az olyan Walther-verset, amelyben több expanzív energiát érzek, mint élettapasztalatot vagy ítélőerőt. De ez inkább ízlésítélet, mint filológiai érv. A melankolikusnak, depresszívnek érződő, elmúlással szembenező versek az időskori költemények csoportjába kerülnek, holott semmi bizonyíték nincs rá, hogy Walther csak-ugyan időskorában írta őket. Még az is csupán autofikciókon alapuló feltételezés, nem pedig dokumentált tény, hogy viszonylag magas kort ért meg. Ráadásul nem minden versről állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy hiteles-e, vagyis tényleg Walther-e a szerzője. Számomra merőben új fordítói tapasztalat volt, hogy adott esetben majdnem mindegy, Walther-e a vers szerzője, vagy más. Nem ez a fontos, nem így kell feltenni a kérdést. Ha a *Szebbnél szebb dalokban* kezdetű vers szerzője Heinrich von Morungen, akkor ez a Minnesang-líra jó minőségű munkadarabja, azon túlmenően semmi különös. Ha Walther írta azzal a céllal, hogy kigúnyolja a „küzdő szerelmes” pózban tetszelgő Heinrich von Morungent, akkor zseniális. Nem az a kérdés, hogy milyen filológiai érvek hozhatók fel, tudniillik semmilyenek, hanem hogy melyik esetben jár jól az olvasó. Vagyis szerintem nem kérdés, kit tekintsünk a vers szerzőjének.

David Wellbery

David Wellbery: Én inkább abba az irányba akartam elvinni, hogy fordítóként talán... Tegyük fel, hogy egy fordító belép egy étterembe. Látja, hogy az egyik asztalnál ott ül a szerzője. Választhat: ahhoz az asztalhoz ül, vagy másikhoz? Én úgy képzelem, hogy a fordító másik asztalhoz ül, mert elege van a szerzőjéből. Túl jól ismeri, túl közel áll hozzá. Talán ki kellene ebből a viszonyból szabadulnia. De ezzel persze eltérítem a beszélgetést...

David Wellbery

Kelemen Pál és Tóth-Czifra Júlia fordítása