

Éva Gerevich-Kopteff

Madách Az ember tragédiája
és finn fordításai a nemzeti kultúrák,
az irodalmi recepció és fordításelemzés
tükrében

Esitetään Helsingin yliopiston
humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Franzenian A-salissa
perjantaina 28. marraskuuta 2003 klo 12.

Helsinki 2003

Éva Gerevich-Kopteff: *Madách Az ember tragédiája és finn fordításai a nemzeti kultúrák, az irodalmi recepció és fordításelemzés tükrében*. Castrenianumin toimitteita 61. Folia Hungarica 12.

Julkaisijat: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen laitos
Suomalais-Ugrilainen Seura

Vastaava toimittaja: Ulla-Maija Kulonen

Tilaukset:

Tiedekirja
Kirkkokatu 14
FIN-00170 HELSINKI
Fax +358 9 635 017
tiedekirja@tsv.fi

Tämä julkaisu luetteloidaan ja indeksoidaan ARTO-tietokantaan tunnuksella Urbis.

ISBN 952-5150-70-4
ISSN 0355-0141

Madách Imre Az ember tragédiája és finn fordításai a nemzeti kultúrák, az irodalmi recepció és a fordításelemzés tükrében.

Madách Imre's *The Tragedy of Man* and its Finnish translations in the mirror of national cultures, literary reception and translation studies. Éva Gerevich-Kopteff, Helsinki University, FIN.

Abstract

The dissertation examines Madách's *The Tragedy of Man* and its Finnish translations. The analysis takes into account hermeneutic, reception-aesthetic and poetical-rhetorical aspects, and explores attitudes towards alterity and the unfamiliar within the threefold process of comprehension, interpretation, and translation.

Focusing on *The Tragedy of Man* and its translations by Otto Manninen and Toivo Lyy, the Hungarian and Finnish literary systems are compared with respect to the relations between author, text and recipient and the open and dynamic system of correlations within the text; points of intersection are sought between the different systems.

In the analysis of the Hungarian literary system, assessments concerning the genre and interpretations of *The Tragedy of Man* are analysed in terms of the poetical categories of generic norms and conventions, that are part of the process of creating meaning and comprehension, such as hubris and catharsis. The Finnish literary system is analysed with respect to the notion of national culture and the creation of a national canon, and the potential for the Hungarian culture to play an exemplary role in this process. The analysis is conducted in part via the translations themselves, and in part via the generic interpretations of tragedies with a similar theme. The translations by Otto Manninen and Toivo Lyy, the first of which is incomplete, are discussed in terms of their reception, and the reasons are explored for Lyy's contradictory strategies of translation.

This large-scale comparison of literary systems reveals that the intersection of these systems has been minimal. For the Finns the salient aspect is Petőfi's passionate, exotic and revolutionary attitude, which is singularly missing on the part of the untypical, "traditional" Hungarian Madách.

Key words: tragedy, literary reception, national cultures and canons, Hungarian and Finnish literary systems, Finnish translations.

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
I. Bevezetés.....	9
1. A dolgozat tárgya.....	9
2. A dolgozat szerkezete.....	14
II. Az elemzés szempontjai.....	18
1. Irodalmi műalkotás szövegelemzése.....	18
2. A szövegelemzés szemiotikai modellje.....	24
3. Fordításelemzési modell – irodalmi rendszerek összehasonlítása.....	29
4. Fordítási aspektus: az idegen másik.....	37
III. Szerző, szöveg és befogadó Magyarországon.....	48
1. Téma és a műnemek.....	48
2. Pesszimizmus, hangnemek és ellentétes igazságok.....	70
3. A tragédia jellemzői – Arisztotelész és néhány modern értelmezője.....	83
4. Az ember tragédiájának műfaji jellemzői.....	97
5. A hübrisz mint újból megtalált tulajdonság.....	104
6. Összegezés.....	117
IV. Szerző, szöveg és befogadó Finnországban.....	121
A. Finnország irodalma a 19. században és a századfordulón	
1. Az ébredő nemzet nyelve és irodalma valamint a fordítások szerepe.....	121
2. A magyar irodalom Finnországban.....	131
3. A finn tragédia: Aleksis Kivi és a <i>Kullervo</i>	147
4. Az ember küzdelmének témája a századfordulón: Linnankoski és az <i>Ikuinen taistelu</i>	161

B. A *Tragédia* a 20. századi finn irodalmi kontextusban...174

1. Otto Manninen és a magyar irodalom..... 174
2. Toivo Lyy és a magyar irodalom.....196
3. Lyy magyar versantológiájának recepciója a
hetvenes években.....215
4. Manninen és Lyy fordításainak olvasói értékelései....223
5. Az olvasói értékelések összefoglalása és az
alliteráció szerepe..... 238

V. A szöveg mikro-, makroszintjei és rendszerkontextusai a magyar *Tragédiában* és Lyy fordításában.....248

1. A *Tragédia* nyelvének parallelizmusa.....248
2. A *küzdés* lexéma jelentései, koherenciás szerepe és
intertextuális kapcsolata..... 270
3. A *fény* lexéma jelentései és összefüggései..... 308
4. A teljes finn *Tragédia* terjedelme.....337

VI. Összefoglalás és következtetés.....349

Bibliográfia.....363

Yhteenvedo ja johtopäätökset..... 381

Mottó: „*a rokon dolgok pedig egymás számára természetesek, ezért többnyire kellemes a rokon és a hasonló,(...) De a hiányt pótolni is kellemes, mert ezt is saját alkotásunknak tekintjük.*”
Arisztotelész: Rétorika, I.11.fejezet,1371b.

Előszó

E dolgozat létrejöttét olyan tényezők segítették elő, amelyek részben a dolgozat tárgyává is váltak. E tényezők egyik legfontosabbika a köztesség problémája, a két kultúra közötti létezéssel járó ellentmondásos, ambivalens és heterogén helyzet, mely állandó készenlétet igényel és feszültségeket okoz. Ebben a helyzetben van az, aki idegenként él egy másik kultúrában. Ebben a helyzetben él a fordító is, aki olyan, mint Hermész.¹ Két hely között mindig úton van, és állandóan határokon keresztül közlekedik és közvetít. Útjaival és üzenetközvetítésével határokat tör át. Érintkezéseket és interferenciákat hoz létre. Nekem is két kultúra, a finn és a magyar között kellett közvetítenem és magyaráznom a számomra ismerőst az ismeretlen másiknak, akiből lassan ismerős lett.

Dolgozatom a finn és a magyar irodalom és kultúra közötti érintkezéseket vizsgálja és ezeket az érintkezéseket meghatározó feltételeket. Magyarul jelenik meg Finnországban a Helsinki Egyetem Finnugor Tanszékének kiadványaként. Valójában annak az olvasónak szól, aki Finnországban tud magyarul, de annak az olvasónak is hozzáférhető, aki Magyarországon érdeklődik a finn kultúra iránt. E kis körök olvasói horizontját magyar és finn normák szabályozzák. E normák követése és összeegyeztetése állandó kompromisszumot követelt a dolgozat szerzőjétől, ahogy a fordítók is munkájukban állandóan kompromisszumkötésre kényszerülnek. Kosztolányi azt írta a *Holló* című vers fordításával kapcsolatban: „*a műfordítás (...) kompromisszumok sorozata.*”² A fordítás és a fordítással kapcsolatos íráskok eltérő kontextusok állandó figyelembevételét, a változások és változtatások lehetőségét igénylik. Kompromisszumokra és rugalmasságra volt szükségem, hogy a kultúrák, gondolkodásmódok és írásnormák között megtaláljam az arany középutat. Arra törekedtem, hogy írásom

¹ Kirkkopelto, Esa: Johdanto. In: Friedrich Hölderlin: Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä. Helsinki, Loki-kirjat, 2001: 11–12.

² Kosztolányi Dezső: A Holló. 177–183. In: Kosztolányi: Ábécé. Illyés Gyula bevezetőjével. Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T. Évszám nélkül: 178.

áttekinthető, logikus és érthető legyen mindkét kultúra olvasói számára, de helyenként nem volt egyszerű igazodni ezekhez a várható igényekhez.

Sokan segítettek abban, hogy megfeleljek e feladatoknak és kitartsak ebben a hosszú munkában. Hálásan köszönöm nagy segítségét a következő kollégáknak: Andrew Chesterman, Csepregi Márta, Dobos István, Domokos Johanna, Gerevich András, Satu Grünthal, Horváth Katalin, Kovács Magdolna, Kovács Ottília, Outi Paloposki, Richly Gábor, Szegedy-Maszák Mihály, Viljo Tervonen, Voigt Vilmos. Hálás vagyok még a Finn Akadémiának, a Helsinki Egyetem Finnugor Tanszékének, a Finnugor Társaságnak, a kollégáknak, tanítványaimnak, a Budapesti és Debreceni Egyetemek Finnugor és Magyar Tanszékeinek, a Helsinki Egyetem Fordításkutatási szak tanárainak és hallgatóinak. Közülük is a legfontosabbak a következők: Raija Bartens, Görömbei András, Leena Huima, Liisi Huhtala, Soila Hänninen, Imre László, Kerényi Ferenc, Arto Kilpiö, Klaudy Kinga, Tuula Komsi, Mikko Korhonen, Pasi Koste, Ulla-Maija Kulonen, Riika Kuokkanen, Tuomo Lahdelma, Anitta Laine, Hannu Launonen, Lendvay Katalin, Ritva Onnela, Päivi Pakarinen, Polgár Anikó, H. K. Riikonen, Sirkka Räsänen, Katariina Ruppel, Henna Salo, Sirató Ildikó, Szathmári István, Riitta Toivonoja, Tolcsvai Nagy Gábor, Juha Valkeapää, Irene Wichmann.

A dolgozatomban felhasznált idegen nyelvű írások idézeteit magyar fordításban közlöm. Ha a magyar fordítás már megjelent, akkor azt jelzem a lábjegyzetben feltüntetve a fordító nevét. Ha nem létezik magyar fordítás az idézetről, akkor a fordítás az enyém, és a lábjegyzetben idézem az idegen nyelvű eredetit.

Helsinki 2003 júniusában.

Gerevich-Kopteff Éva

I. Bevezetés

1. A dolgozat tárgya

E dolgozat Madách Imre *Az ember tragédiája* szövegének és finn fordításainak vizsgálatával foglalkozik. Első fázisaként licenciátusi munkám készült el, amely célul tűzte ki a teljes finn fordítás összehasonlítását az eredeti művel. Ez a tanulmány az 1980-as 90-es évek fordulóján készült el, akkor, amikor a fordításkutatásban a legnagyobb változások játszódtak le. Akkorra vált valóban új diszciplínává ez a tudományág, hosszú harcot folytatva elfogadtatásáért. A tekintélyért, az akadémiai legitimizációért meg kellett küzdeni. E folyamat egyik elindítója a fordítók szakmai büszkesége volt, mely védekezésre kényszerült a könyvkiadók és a fogyasztói szempontok manipulációjával szemben.¹ E részben szakszervezeti jellegű harcok mellett, azt támogatandó, az akadémiai fordításkutatás is fellendült az új tudományág megerősítésére és a hatalomért folytatott harc eszköze lett.² E harcnak egyik küzdőtere volt maga az elnevezés és az azal járó definíciós problémák. Megérdemli-e a fordítástudomány vagy a fordításelmélet nevet, vagy csak fordításkutatásnak nevezhetjük, és így tovább. Óriási ellentmondások jellemezték a fordításelméleteket: nincs fordítástudomány, sok fordításelmélet létezik, a fordítástudomány csak gyakorlati, alkalmazott, idealisztikus, a fordítástudomány a fordíthatatlanság tudománya, a fordításelméleti szemléletnek nincs szüksége fordításelméletre, és

¹ Paloposki, Outi: Variation in Translation. Literary Translation into Finnish 1809-1850. Helsinki: Department of Translation Studies University of Helsinki, 2002: 85, 94.

² Lambert, José: Translation, Systems and Research. The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies. 105–152. TTR 8:1. 1995: 112. Paloposki i.m.: 94.

így tovább.³ E vita és harc annyiban volt létjogosult, hogy e kutatási terület valóban nagyon sok más, létét már rég megalapozott diszciplínával van közeli kapcsolatban, így a nyelvészettel, irodalomtudománnyal, stilisztikával, filozófiával, pszichológiával. Másrészt bár a szaktudományok egyre specifikusabbak, a határok mégis egyre nehezebben meghatározhatók, és a nagyobb összefüggések meglátásához szükség van minden diszciplínában a többi tudományág eredményeire vagy szemléletére. Az sem véletlen, hogy mostanában egyre inkább használják egyes kutatási területek más területek módszereit is. Mindezek a tudományágak közti vetélkedésekhez vezettek. A diszciplínák közül az irodalomtudomány ellenállása volt a legerősebb. De nemcsak a többi diszciplínával szemben, hanem a fordításon belül is ellentétek alakultak ki, főként a nyelvészek közül jövő elméletírók és a gyakorlati fordítók között.⁴ Anthony Pym legutóbbi könyvében még mindig a tudományág elnevezésén medítál, és azt javasolja, hogy a fordítás helyett kultúrák közöttiség (intercultures) legyen az új elnevezés.⁵

Munkám során én is átéltem az elméletek közti harcokat és ingadozásokat megfelelő utakat, módokat keresve. Eleinte a fordításösszehasonlításban a német fordítási szakirodalmat és nyelvészeti attitűdöt követve az analízis eszközeinek egzaktabb meghatározására és használatára törekedtem az ekvivalencia terminussal. Majd Anton Popović⁶ szlovákiai kutató fordításelméleti tanácsait vettem figyelembe. Szerinte irodalmi műalkotás elem-

3 Pl. Lefevere, André: *Translating Poetry*. Assen, Amsterdam: Van Gorcum, 1975: 2–5. Newmark, Peter: *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981: 37. Pym, Anthony: *Translation and Text Transfer*. Frankfurt am Main: Lang, 1992: 181.

4 Paloposki i.m.: 9.

5 Pym: *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome Publishing, 1998: 177–192.

6 Popović, Anton: *Fordítás és fordításelmélet*. In: *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*. Szerk. Bart István-Klaudy, Kinga. Budapest: Tankönyvkiadó, 1986: 63–64. Popović: *A műfordítás elmélete. (A szöveg és az irodalmi metakommunikáció szempontjai)*. Ford. Zsilka Tibor. Bratislava: Madách, 1980: 79–83, 94–111.

zésekor az eredeti művek poétikai tulajdonságaiból kell kiindulni és így lehet megtalálni a fordításelemzés kulcsát. De ő is, ahogy a legtöbb kutató akkoriban, az eredeti művekből indult ki, a forráskultúra tekintélyét tartotta fontosabbnak és az eredeti dominanciáját. Bár már akkor is voltak más hangok hallhatóak. Gideon Toury⁷, az irodalmi alkotás irodalmiságára helyezve a hangsúlyt, egyre erősebben hangoztatta a lefordított mű dominanciáját a fogadó kultúra kontextusában. Magam egy olyan leíró elemzésre törekedtem, amely az eredeti szövegből kiindulva a poétikai eszközök aspektusából hasonlítja össze a szövegeket. Az egyik probléma az volt, hogy *Az ember tragédiája* nyelvéről nem készültek szövegelemzések, akármennyit is foglalkoztak annak látásmódjával, elődeivel, intertextuális kapcsolataival, műfajával. Mivel Katharina Reiss⁸ tétele alapján a fordításelemzéseknek első lépése műnemüknek, műfajuknak meghatározása, úgy gondoltam, hogy a *Tragédia* esetében is ebből tudok kiindulni. A műfaji besorolás azonban e művel kapcsolatban a legnagyobb nehézségekkel járt, de éppen ez segített hozzá a *Tragédia* recepciójának, kanonikussá válásának és a körülötte folyó vitáknak a megértéséhez. Ez segített kialakítani azokat a poétikai aspektusokat is, amelyeknek alapján sikerült átvilágítani a *Tragédiát* mint szöveget. Korábbi tanulmányom összehasonlító részében pedig ráhúztam ezt a kialakított bonyolult szerkezeti hálót a finn fordításra. E művelet eredményeképpen láthatóvá vált, hogy milyen elemek funkcionálnak továbbra is, és milyen elemek tűntek el részben vagy teljesen a fordításból. Bár e részben recepcióesztétikai, részben strukturalista elemzési módszer használatának következményeképpen e munka során a fordítás folyamatában és végeredményében sok minden vált érthetővé, sok kérdésre mégsem született válasz. Többre van ahhoz szükség, hogy megérthessük az eredeti és a műfordítás közötti összetett viszonyt. A

⁷ Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.

⁸ Reiss, Katharina: Szövegtipológia és fordítás. 253–274. In: *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából*. Szerk. Bart István – Klaudy Kinga. Budapest: Tankönykiadó, 1986.

fordítás kontextuális természete miatt látnunk kell a kulturális kontextusokat és azt is, milyen motivációk irányítják a fordítási attitűdöt. Ezek feltérképezését tűzte ki célul e disszertáció, és a következő két, egymásnak látszólag ellentmondó állításból indul ki. A magyar nemzeti irodalmi kánon kiemelkedő alkotását, egyik klasszikusát a magyar irodalomtörténet a nemzetközi kánon részének is tartotta és gyakran még most is annak tartja, hiszen ezt a magyar művet fordították le a legtöbb nyelvre. Mégis, ha megnézzük a magyar szakirodalmat, a legjelentősebb szerzők azon sajnálkoznak, hogy a műfordítások ellenére a magyar irodalom nem szerepel (még Madách *Tragédiája* sem) a világirodalmi kánonban.⁹ Mi lehet ennek az ellentmondásnak az oka? Ezt a kérdést ebben a fázisban csak kérdések sora követheti. Az okok közé tartozhat-e a fordítások színvonala, a megjelenések időpontja vagy Magyarország és a magyar irodalom periferikus helyzete, alacsony presztízse? Beszélhetünk-e a fordítások egyéni értékéről, vagy a fordítandó irodalom tekintélye alapján sorolja-e be a nemzetközi kánon a műfordításokat? Milyen kategóriák, kritériumok alapján állíthatjuk, hogy egy fordítás jó? Hogyan alakulnak művészi, irodalmi szövegek nemzeti és nemzetközi kanonikus értékei? Milyen kapcsolatban vannak ezek a kánonok egymással? Milyen szerepet játszanak e kapcsolatban a fordítások? Milyen szempontok irányítják a fordításra alkalmas művek kiválasztását és a fordítási stratégiákat? Ezeket az általánosabb kérdéseket ebben a tanulmányban csak a magyar és a finn irodalomra korlátozom; a gyakorlatban két periferikus, egymástól többé-kevésbé távol fekvő, bár európai kultúra és irodalom kapcsolatait vizsgálom *Az ember tragédiájának* központba helyezésével. E két irodalmi paradigmát mégis egymáshoz közelíti egy különleges, ma már kevésbé ható viszony, a finnugor rokonság, amely kezdetben alapvetően meghatározta e kapcsolat mibenlétét. E kap-

⁹ Kulcsár Szabó Ernő: Az új kritika dilemmái. Budapest: Balassi, 1994: 13, 22. Szegedy-Maszák Mihály: A kánonok szerepe az összehasonlító irodalomkutatásban. 5–36. Irodalomtörténet, 1995: 6. Szegedy-Maszák: Fordítás és kánon. 47–71. In: Irodalmi kánonok. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998: 62.

csolat erőssége, jelentősége részben éppen a fordítások számában nyilvánult meg a 19. század közepétől kezdve.

Finnországban a második világháború idején a magyar irodalomnak egyetlen komoly klasszikus fordítása jelent meg: *Az ember tragédiája*, *Ihmisen murhenäytelmä* címen. Ezt Toivo Lyy készítette Paavo Siro nyersfordítása alapján, és 1943-ban látott napvilágot.¹⁰ A kor finn sajtójában is felfigyeltek a megjelenésre.¹¹ Radó György a hatvanas–hetvenes években összegyűjtötte és megvizsgálta az addig készült *Tragédia*-fordításokat; akkoriban már több mint félszáz létezett, főként azért, mert néhány nyelvre többször is lefordították. Radó György a *Tragédia* néhány részletét választotta ki és hasonlította össze a fordításokkal, ezek alapján arra az eredményre jutott, hogy az egyik legjobb éppen Toivo Lyyé. Bár Radó maga nem tudott finnül, de segítségére volt a megítélésben egy finnül tudó magyar, Erdődi József.¹² Véleményével teljesen szembenáll Toivo Lyy legjelentősebb finn kritikusa, a magyarul jól tudó Lauri Kettunen, a balti-finn nyelvek professzora, aki keményen bírálta Lyy fordítását. Azt állította, hogy Lyy félbemaradt munkája sokszor olyan benyomást tesz rá, mintha Lyy egyenesen Paavo Siro nyersfordítását vette volna át. A bírálat oka főként a ritmus, a metrika fogyatékosai: az ötlábú jambusok és trocheusok közé prózamondatok kerültek. Kettunen ugyanis elsődlegesnek tartotta a formai követelményeket¹³, melyeknek Lyy fordítása nem tett eleget.

Nehezen lehet összeegyeztetni e két egymásnak teljesen ellentmondó véleményt. Mind a két esetben az eredeti mű és a

10 Madách Imre: *Ihmisen murhenäytelmä*. Suomentanut Toivo Lyy. Helsinki: WSOY, 1943.

11 Varpio, Yrjö – Szopori Nagy Lajos: Ismerkedő ismerősök. A magyar irodalom fogadtatása Finnországban – a finn irodalom fogadtatása Magyarországon. 1920–1986. A finn nyelven írt tanulmányokat fordította: Szopori Nagy Lajos. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1990: 38–40, 178.

12 Radó György: *Az ember tragédiája a világ nyelvein*. IV. 75–112. A finn fordítás. 103–109. *Filológiai Közlöny*, XIV. 1968: 106.

13 Kettunen, Lauri: Imre Madách *Ihmisen murhenäytelmä*. Kirjallisuutta. *Valvoja*, 22./1944: 283–286.

fordítás összehasonlításáról van szó, hacsak egyes részleteket hasonlítottak is össze. Vajon milyen megoldásra jut az, aki az egész művet vizsgálja meg, és mind a két nyelven jól ért, bár csak az egyikben anyanyelvi szinten? Hogyan értékelhető Toivo Lyy fordítása, melyik kritikusként van igazsága? Milyen normák érvényesültek az irodalom területén a fordítás és a megjelenés időpontjában, milyen fordítói stratégiák irányították Lyyt munkájában? Hogyan illeszkedik Lyy fordítása a finn fordítási irodalomba, része-e a finn szempontú nemzetközi kánonnak? Ezekre a kérdésekre keres választ ez a komparatív munka, amelyet többszintűvé és átfogóbbá tesz az, hogy az összehasonlításban fölhasználhatok még egy részfordítást is. A *Tragédia* hatodik színet, a római színt ugyanis a húszas években a kor egyik legjelentősebb finn költője és műfordítója, Otto Manninen is lefordította a Madách-évforduló tiszteletére.¹⁴

2. A dolgozat szerkezete

Az irodalmi műalkotás meghatározásából kiindulva felállítom a szövegelemzés szemiotikai modelljét, röviden bemutatva a felhasznált elméleteket. E modell a szerző, a szöveg és a befogadó hármasságára épül; és ezen belül a szöveget is három alapvető szintre vagy tartományra osztom, amiből világossá válik, hogy többféle elmélet terminusait kapcsolom össze, elvben nem látva különbséget e szempontok, elméletek lényegi felosztása között. Az első a grammatikai és retorikai szint, amely mikroszintnek is nevezhető. A második a szemantikai vagy makroszint, a harmadik pedig a pragmatikai vagy diszkurzív szint, amely viszonyrendszernak és rendszerkontextusnak is nevezhető. Ezek után ismertetem José Lambert fordításelemzési modelljét, amely szerint a forrásmű és a fordított mű irodalmi rendszereit kell bemutatni és összehasonlítani. Az általam kidolgozott képlet az előbbi szemiotikai modellen alapul, amelyet annyiban módosítok, hogy a

14 Madách Imre: Ihmisen murhenäytelmä. Kuudes kuvaelma. 73–85. Suomentanut Otto Manninen. Valvoja-Aika, 2./1924.

fordított mű mellett egy kortárs finn tragédiát és egy hasonló tematikájú későbbi finn tragédiát is bevontam az elemzés körébe. A fordítási aspektusok közül kiemelem az idegenség és másság szempontjai által felvetett lehetőségeket.

Az elemzés modelljének leírása utáni fejezetek az előbbi modell alapján épülnek fel. A harmadik fejezetben a szerző, a szöveg és a befogadó viszonyait vizsgálom Magyarországon, vagyis azt, hogyan alakulnak *Az ember tragédiájának* történelmi kontextusai, milyen jelentősége van Madáchnak és tragédiájának a magyar irodalomban és kultúrában. Bemutatom, milyen volt Madách tragédiaelfogása. Ismertetem a tragédia műfajának fontosságát *Az ember tragédiája* értelmezésének folyamatában, bemutatva fogadtatását 1862-től 2001-ig, és azt, hogy ebben a fogadtatásban milyen alapvető szerepe volt a kritikusok, irodalomkutatók tragédiaelfogásának. Ezzel kapcsolatban áttekintem a *Tragédia* témájának és műfajának körét és intertextuális kapcsolatait, és meghatározom a téma és a műfaj viszonyát. A műnem-műfaj meghatározásához az arisztotelészi poétika szempontjait és annak modern értelmezéseit is figyelembe veszem, ennek alapján kísérem meg meghatározni magának a tragédiának és egyben *Az ember tragédiájának* is a műfaját. Az így felállított műnemi, műfaji jellemzők segítségével mérem fel a *Tragédia* szintjeit és viszonyrendszerét.

A negyedik fejezetben megnézem a szerző, a szöveg és a befogadó kontextusait Finnországban. Áttekintem a finn irodalom helyzetét és a fordítások szerepét a nemzeti irodalom kialakulásában a 19. században, a finn nemzeti identitás kialakulásának a korában. Ezek után a magyar irodalom finnországi recepcióját és annak fő irányvonalait is feltérképezem. Elemzem az első jelentős finn tragédiának, Aleksis Kivi *Kullervo* c. művének recepcióját a tragédia műfaji elemzéseinek szempontjából. Megvizsgálom a századforduló finn irodalmát tematikus és tragédia-műfaji szempontból, majd a hübrisz aspektust kiemelve foglalkozom Linnan-*koskin*ak ebbe a téma- és műfajkörbe tartozó *Ikuinen taistelu* (*Az örök harc*) c. színdarabjával, amely 1903-ban készült. A fejezet

második részében ismertetem a Madách születésének százéves évfordulójára készült Manninen-fordítást és az 1920-as évek finn költészetét is áttekintem. Megvizsgálom, hogyan illeszkedik ez a fordítás Manninen fordításainak körébe és a húszas évek finn-magyar kapcsolatainak keretébe. Megnézem Manninen fordításainak újraértékelését a finn irodalmi rendszer változásának szempontjából. Ezek után az 1930-as és 40-es évek finn irodalmi rendszerét és fordításirodalmát tekintem át: a kor finn irodalmának nyelvét és normáit, és ezekben a fordítások szerepét és fogadtatását, kiemelve a magyar fordításirodalmat. Az *ember tragédiája* teljes fordításának kontextusait elemzem a forráskultúra és a fordítói kompetencia és etika ellentmondásaiból kiindulva. Beszámolok Paavo Siro nyersfordításáról, Toivo Lyy szerepéről a fordítási folyamatban, a Lauri Kettunen és Toivo Lyy közötti vitáról, Lyy magyar fordításairól, fordítási stratégiájáról és a finn-magyar kulturális kapcsolatok szerepéről. Megvizsgálom Lyy magyar fordításainak recepcióját. Foglalkozom a VI. szín Manninen-féle és a Lyy-féle fordításával. Felmérem a fordítási tesztek eredményeit, a fordításoknak a mai finn olvasóra tett hatását. A célkultúra és célirodalom aspektusából elemzem a szövegeket, figyelembe véve az elfogadhatóság kategóriáit, majd az alliterációt vizsgálom és a recepció értékelését mérem fel.

Az ötödik fejezetben a grammatikai-retorikai és szemantikai szinten kiválasztott poétikai és szerkezeti elemeket, fókuszjelenségeket elemzem. A választás a harmadik szinten, a viszonyrendszerben felismert funkció alapján történt. A mikro- és makroszinti elemzés bizonyítja és megerősíti, hogy a viszonyrendszerben vagy rendszerkontextusban kialakuló jelentésalkotás folyamatában ezen elemeknek, szerkezeteknek, jelenségeknek döntő szerepük van. A parallelizmus jelenségét, a *küzdés* fókuszlexémát, a *fény* jelentéseit és összefüggéseit mind a három szinten megvizsgálom és a szintek közötti viszonyait és intertextuális kapcsolataikat is feltérképezem. Mindezeket a jelenségeket felmérem a Lyy-féle fordításban is, tehát a fejezet egyes pontjai komparatív dimenzióban is funkcionálnak. Végül a teljes finn

fordítás terjedelmességének, amely a tragédia koherenciájának egyik poétikai jellemzője, az okait vizsgálom, és ennek hatását a *Tragédia* színpadi bemutatásának elmaradására. Az összegezésben felmérem a *Tragédia* eltérő szerepét és jelentőségét a két irodalmi rendszerben, egyrészt a magyar és a finn irodalmi rendszerek különbségeinek, másrészt a fordítások értékelésének segítségével.

II. Az elemzés szempontjai

1. Irodalmi műalkotás szövegelemzése

Mivel a fordításkutatás átfogja az irodalomtudományt, az irodalomtörténetet, az esztétikát, a szövegtant és a nyelvészetet is, ezért mindezeket a diszciplínákat, elméleteiket és módszertanaikat felhasználva igyekeztem kialakítani saját nézőpontomat, teóriámat, azt a hipotézist vagy modellt¹, amelyen keresztül szemlélhetem elemzendő tárgyamot, *Az ember tragédiája* szövegeit. Dolgozatom az irodalmi műalkotás és fordításai közti kapcsolat leírását, megértését és interpretálását teszi elsőrendű feladatává. E feladat elvégzéséhez hosszú és bonyolult folyamatra van szükség. A legátfogóbb, legáttekinthetőbb és legrendszeresebb, az irodalmi nyelv elemzésére legalkalmasabb módszernek egy olyan szemiotikai megközelítést találtam, amelyben a hermeneutikai, recepcióesztétikai és poétikai megközelítés együttesen van jelen. A szövegelemzés alapszempontjaihoz szükségesnek tartottam az irodalmi műalkotás meghatározását. Ennek problematikáját csak röviden érintem, bár jól tudom, hogy ez a kérdéskör sokat foglalkoztatta a kutatókat kezdve az irodalom, az irodalmiság definíciójától. E meghatározás első és alapvető feltétele a dialógusban megvalósuló gadameri megértés, amely jóakaratóan olvassa és interpretálja a szöveget.² Ez a hermeneutikai interpretáció a jelentésalkotás bonyolult folyamatára irányul fenntartva a műalkotás szövegének tekintélyét. Az irodalmi szöveg saját státusszal, „*saját autenticitással rendelkezik*” és a nyelvi megjelenítésben reprezentálódik, nem csak közlésfunkciót

¹ Chesterman, Andrew: *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1997: 1–3.

² Gadamer, Hans-Georg: *Szöveg és interpretáció*. 17–43. Ford. Hévizi Ottó. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Hely nélkül: Cserépfalvi, 1990: 27.

gyakorol.³ Az irodalmi műalkotás értelmét, „jelentését” a hatása adja.⁴

Az *ember tragédiáját* mint műalkotást Hankiss Elemér nyomán olyan egészként határozom meg, amely dinamikus viszonyrendszert alkot és közvetít emberi élményként.⁵ E viszony- és összefüggésrendszerek bonyolultak, kauzalitás- és feszültségrendszerekként funkcionálnak. A műalkotás formája, amelyhez műneve, műfaja is tartozik (ebben az esetben a tragédia), mint forma maga is feszültséget tartalmaz és ad tovább. Az irodalmi műnek alapvető jellemzője a jelek többértelműsége vagy magas konnotációs tartalma.⁶ Jakobson a többértelműséget a költészet (irodalom?) legfontosabb jellemzőjének tartja. „A többértelműség minden önmagára irányuló közleménynek elidegeníthetetlen, belső jellemzője, röviden a költészetnek lényegéből következő jegye. Ismételjük meg Empsonnal: Mély a gyökere a többértelműség felhasználásának a költészetben.”⁷ Gadamer is „a költői szó sokatmondó többértelműségéről” beszél, amelyben „különbféle, sőt szembenálló jelentések rejtett egysége” valósul meg.⁸ Paul de Man a nyelv retorikai figuratív képességét azonosítja az irodalommal Monroe Beardsleyre hivatkozva, aki azt tartotta az irodalmi nyelv jellegzetességének, hogy az átlagosnál nagyobb arányban van jelen benne implicit jelentés, mint az explicit jelentés.⁹ A műalkotást mint szöveget nézve is megállapíthatjuk, hogy a szövegnek mint komplex szemantikai jelnek több jelentés-

³ Gadamer i.m.: 33.

⁴ Szegedy-Masák: A regény amint írja önmagát. Elbeszélő művek vizsgálata. Budapest: Tankönykiadó, 1980: 38.

⁵ Hankiss Elemér: A komplex műalkotás. Budapest: Gondolat, 1985: 34.

⁶ Hankiss i.m.: 240, 522.

⁷ Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. 229–276. In: Jakobson: Hang – jel – vers. Szerk. Fónagy Iván és Szépe György. Budapest: Gondolat, 1972: 262.

⁸ Gadamer i.m.: 35.

⁹ de Man, Paul: Szemiotika és retorika. 115–129. Ford. Orsós László Jakab. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Hely nélkül: Cserépfalvi, 1990: 120.

dimenziója van, „és pedig annyi, ahány önmagában összefüggő és egymással összekapcsolható, a szöveg alkotóelemeire és a szöveg egészére vonatkozó szemantikai és szemiotikai értelmezést tartalmaz.”¹⁰ Az ember tragédiája jelentésének többértelműsége, a szembenálló jelentések rejtett egysége, az implicit és explicit jelentések, az összetett jelentésdimenziók a megértés és interpretálás folyamán válnak nyilvánvalóvá.

A műalkotás műalkotássá válásának folyamatához tartozónak látom annak műnemét is, annak ellenére, hogy egyrészt a gadameri-jaussi interpretáció minden mű számára „új szabályt”, új műfajt tesz lehetővé, másrészt a műfaj Derrida szerint sem eredeti szabályrendszer, hanem a szöveg maga jelöli ki a saját műfaját.¹¹ Szerintem létezik architextus¹², műnemi-műfaji konvenció, amelyre ráfeszül a textus, a konkrét megvalósuló szöveg, a maga egyéni, önálló jellegzetességeivel. Az architextus adta lehetőségek is alakítják a mű jelentésének hálózatát. Maga Jauss is értékeli a műfajnak és szövegtípusnak a szerepét az elvárási horizontok alakulásában: „A folyamatos horizontalkotás és horizontalkítás megfelelő folyamata határozza meg az egyes szöveg és a műfajt képező szövegsorozat viszonyát is.”¹³ Szegedy-Maszák Mihály szerint is a műfaj azonosítása segítséget adhat a szövegértelmezéshez, hiszen a műfajokat olyan szokásrendszereként is felfoghatjuk, melyek szerepet játszanak a norma alakítá-

¹⁰ Murvai Olga: Szöveg és jelentés. Bukarest: Kriterion, 1980: 86.

¹¹ Kulcsár-Szabó Zoltán: Az esztétikai tapasztalat apologétája. 431–452. In: Jauss, Hans Robert Recepcióelmélet–esztétikai tapasztalat–irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris, 1997: 434.

¹² Genette, Gérard: Introduction `a l'architexte. Paris: Éditions du Seuil, 1979: 89.

¹³ Jauss, Hans Robert: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. 36–85. Ford. Bernáth Csilla. In: Hans Robert Jauss Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Osiris: Budapest: Osiris, 1997: 52–53.

sában.¹⁴

A műalkotás önálló entitás, amelynek a valóság dimenzióival való viszonya összetett. A műalkotás szövegében a referenciális kapcsolatok összetett módon jelentkeznek, mert a szöveg részben ábrázolt, részben lehetséges, teremtett világot épít föl.¹⁵ Különösen azokban a műalkotásokban, amelyekben történelmi személyek szerepelnek, válik a referenciális kapcsolat fontossá és szemantikailag jelentőssé, így *Az ember tragédiájában* is. Ennek az az oka, hogy az olvasónak fokozottabban kell tudomást vennie a szövegen kívüli utaltakról.¹⁶ Hivatkozom a valóság és a fikció összetett és lényeges referenciális kapcsolatára, bár de Man után én sem állíthatom szembe a fikciót a valósággal, hiszen a fikcionális narrációk is a világ és a valóság részei.¹⁷

Nem foglalkok állást abban a nehéz kérdésben, hogy az irodalmiság mennyiben esztétikai minőség, hiszen ha az, akkor mimetikus. (de Man szerint az irodalom érvényteleníti az esztétikai kategóriákat. Szerinte a nyelvnek inkább retorikai, mint esztétikai szerepe van, és a nyelv szabad a referenciális kötöttségekkel szemben: ez a képesség az irodalmisággal lenne kapcsolatban.¹⁸) Ezért én szinonimaként használom az esztétikai és retorikai kifejezéseket. Szegedy-Maszák Mihály szerint az irodalmi nyelvet nem megformáltsága, hanem inkább igazságigénye révén lehet megkülönböztetni a nem irodalmi nyelvtől.¹⁹ E véleménye Bahytin azon gondolatán alapul, hogy a verbális művészet esztétikai objektumába nem a nyelvi forma, hanem annak értékjelentése épül be. A fikció és a valóság, a mimézis és az esztétikai vagy

¹⁴ Szegedy-Maszák: Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete. 113–153. In: A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben. Szerk. Szili József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992: 142.

¹⁵ Szegedy-Maszák 1980: i.m.: 32.

¹⁶ Szegedy-Maszák 1992: i.m.: 151.

¹⁷ de Man, Paul: Ellenszegülés az elméletnek. 97–115. Ford. Huba Miklós. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Hely nélkül: Cserépfalvi, 1990:104.

¹⁸ de Man i.m.: 103.

¹⁹ Szegedy-Maszák 1992: i.m.: 151.

irodalmi minőség bonyolult kérdéseit én sem próbálom itt megoldani. Bár témámnak része lenne az irodalmi nyelv szabadsága a referenciális kötöttségekkel szemben és az is, mennyire gyanús a nyelvi megnyilatkozás megbízhatósága²⁰, de leegyszerűsítve a valóság és az igazság viszonyát, azt állítom, hogy a műalkotás a valóságból kiemelt elemeket, jeleket „fordítja át” saját nyelvévé. Ezeknek az elemeknek, jeleknek a kiválasztása, szelektálása, kombinációja nyelvi, logikai, retorikai, esztétikai és etikai aspektusokból történik. Ezek az aspektusok, az eme aspektusokban működő rendezőelvek mozgatják, alakítják a műalkotást ontologikus alapú, univerzális képletek szerint. I. A. Richards a műalkotás és hatásának elemzésében nyilvánvalóvá tette, hogy a műalkotás a valóság disszonáns tényeinek szokatlanul nagy mennyiségét tudja koherens, harmónikus egésszé összefogni.²¹ Ingarden is a heterogenitásra épülő műalkotás harmóniáját hangsúlyozza: a műalkotás lényegi struktúrájára az jellemző, hogy több heterogén rétegből áll, melyek polifóniához vezetnek, de e rétegek sajátosságainak összefüggései és együttes hatása mégis egységet, harmóniát képviselnek. Ezért beszél Ingarden a műalkotás esztétikai értékminőségeinek polifonikus harmóniájáról.²² A heterogenitás harmóniája, a szembenálló jelentések rejtett egysége nagy szerepet játszik az olyan összetett és sokjelentésű, sokféleleképpen értelmezhető műalkotásoknál, mint *Az ember tragédiája*.

Madáchnak *Az ember tragédiája* c. drámája esetében klasszikus alkotásról van szó, remekműről, ezért a klasszikus mű problematikájának kérdését is érintem Jaussra hagyatkozva, aki szembekeült Gadamerrel a klasszikus mű meghatározásában. Jauss úgy látja, hogy a „*klasszikus művel szemben is kötelessége a befogadó tudatnak, hogy a szöveg és a jelen között feszülő viszonyt felismerje.*”²³ Vagyis a történelmi távolság mássága, idegensége

²⁰ de Man i.m.: 103.

²¹ Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*. (1924) London: Routledge & Kegan, 1950.

²² Ingarden, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. (1931) Ford. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1977: 39–42, 65.

²³ Jauss i.m.: 64.

által kialakult feszültséget. Tehát a klasszikus művek hagyományában kulminálódik a múltnak és a jelennek a távolság feszültségében kifejeződő kapcsolata. Az irodalmi mű történeti léte elképzelhetetlen olvasójának aktív részvétele nélkül.²⁴ A klasszikus mű keletkezésekor még nem tűnt klasszikusnak, sőt előbb maga is új látásmódot kínált és új tapasztalatokat vetített előre, amelyek csak később látszottak állandó és örök igazságoknak. A recepcióesztétika az irodalmi mű aktuális és virtuális jelentése közötti változó távolságra hívja fel a figyelmet, mely szerint egy műalkotás művészi jellegét nem lehet első megjelenésének horizontjában mindig és azonnal észlelni.²⁵ Gadamer a megértést úgy értelmezi, mint „*bekerülést abba a hagyományozási folyamatba, amelyben a múlt és a jelen állandó kölcsönhatása lejátszódik*”.²⁶ Jauss pedig kiemeli folyamatos megértésalkotó funkcióját, amelyben szerepet játszik a hagyomány bírálata és a felejtés is.²⁷ E dolgozat mindhárom közelebbről elemzett alkotásán, *Az embert tragédiáján* (és fordításain), a *Kullervo* és az *Ikuinen taistelu* (*Az örök harc*) című műveken tetten érhetők e folyamatok.

A műalkotások jelentésalkotó, immanens feszültségrendszerei és jelentésdimenziói a megértés és az interpretálás során lassan láthatóvá válnak. Az olvasással és megértéssel visszatérünk a szöveg eredeti autenticitásához,²⁸ a szöveg kínálta elemekhez. Ebben az esetben a műalkotás szövege a *Tragédia* magyar nyelvű szövege, amelyet e dolgozat szemiotikai entitásként kezel: feltérképezi annak lehetséges szövegalkotói összetevőit, jellemzőit, szintjeit, viszonyait, viszonyrendszereit, feltárható jelentéseit. Az előbbiektől azokat emelem ki, amelyeket a szövegértelmezés és a jelentésalkotás szempontjaiból a recepció folyamatában a koherenciát erősítő összetevőnek találok. Ezen kiemelt alapvető jelentéseket, tartalmakat pedig kapcsolatba hozom a másik két

²⁴ Jauss i.m.: 65–66.

²⁵ Jauss i.m.: 69.

²⁶ Jauss i.m.: 280.

²⁷ Jauss i.m.: 66.

²⁸ Gadamer i.m.: 28.

szöveggel: a teljes finn fordítással, és a részleges finn fordítással, amely a *Tragédia* VI. színét tartalmazza. A műalkotás elemzése és megértése által explicitté vált esztétikai-retorikai jellemvonásokat keresem meg a fordított szövegekben. E folyamatban az is láthatóvá válik, hogy azok milyen új, csak a célszövegben létező poétikai és egyéb jellegzetességekkel gazdagodtak. Az elemzésben a műalkotás értékének és a fordítás minőségének a problematikáját is érintem, a felhasznált (mű)fordítás jellemzések jó és a rossz attribútumai kapcsán.

2. A szövegelemzés szemiotikai modellje

Bemutatott tárgyam elemzésére azért választottam szemiotikai modellt, mert véleményem szerint ennek az átfogó témának irodalmi dimenzióit ez a modell érvényesíti legjobban. Másrészt a szemiotikai rendszerek heterogének, nyílt struktúrával rendelkeznek²⁹, ezért alkalmasak egy heterogén tárgy vizsgálatára. E modell többféle elméletre épül, amelyeknek mindegyikében megtalálható az az elképzelés, hogy a szöveget két, hármas egységre épülő kapcsolatrendszer mozgatja. Az egyik a Bühler-féle háromszög: a szövegező, a szöveg mint jel, a szövegértő és e három közti viszony: a kifejezés (éthos), a felhívás (páthos) és a tárgy mint ábrázolás. Valójában minden szövegelemzés erre a viszonyrendszerre épül valamilyen módon. Ez van jelen az esztétikai hatásfunkció hármas rendszerében is: poieszisz mint az esztétikai tapasztalat produktív oldala; aisztheszisz mint az esztétikai tapasztalat receptív oldala; katharszisz mint az esztétikai tapasztalat kommunikatív oldala.³⁰ A másik kapcsolatrendszer is egy háromszintű szemiotikai alapképletre vezethető vissza. E szerint a szövegek is (az előbbi hármas egység egyike) három szintre ta-

²⁹ Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies. *Poetics Today*. 11:1./1990: 11.

³⁰ Jauss: Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai. 158–178. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest: Osiris, 1997.

gozódnak: 1. szintaktikaira vagy grammatikai-retorikaira, 2. szemantikaira és 3. pragmatikaira.³¹ Ez a felosztás van jelen a szövegek mikro-, makro- és szuper- vagy globális struktúrájában is.³² Even-Zohar Jakobson sémájára épít, amikor vizsgálja az elemek szintjét, a szintagma szintjét és a modellek szintjét.³³ Ezeknek a szinteknek a pontos szétválasztása, elkülönítése, meghatározása nem egyértelmű; az egyes szerzők más és más aspektusokat emelnek ki. Minél dinamikusabbnak látják a szintek közti viszonyt, annál nehezebbé válik a szintek, dimenziók, tartományok definiálása és elkülönítése.

de Man szerint a irodalmi szemiológia együtt használja a retorikai struktúrát a grammatikaival, és nem veszi észre a köztük fennálló ellentmondást: a retorikát a trópusok és alakzatok vizsgálatával azonosítja.³⁴ Todorov szerint a retorika mindig megelégedett a szavak paradigmatis rendjének szemlélésével (egymást helyettesítő szavak), de nem kutatta a szintagmatikai kapcsolatokat (a szavak egymás közötti összefüggése).³⁵ A grammatika és retorika bizonytalan kapcsolata nyilvánul meg pl. a trópusok státuszában a két terület vitatott határai közt.³⁶ A középkorban a trópusok a grammatikai stúdium részei is voltak, de a szemantika eszközének is tartották.³⁷ Mindenesetre hangsúlyozni szeretném, hogy nehéz szétválasztani a grammatikai és retorikai elemeket és szemantikai funkcióikat, valamint nehéz azt is meghatározni, milyen viszonyban vannak ezek az elemek a stílussal. Hiszen a stílus is részt vesz a jelentésalkotás folyamatában. Magának a

³¹ Balázs János: A szöveg. Budapest: Gondolat, 1985: 222. Bencze Lóránt: A szóképek, az alakzatok és a metaforaalkotás. 234–310. In: Hol tart ma a stilisztika? Szerk. Szathmári István. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996: 240.

³² van Dijk, Teun A.: Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1980.

³³ Even-Zohar i.m.: 31–41.

³⁴ de Man i.m.: 117.

³⁵ de Man i.m.: 117.

³⁶ de Man i.m.: 107

³⁷ de Man i.m.: 107–108.

stílusnak és a stilisztikának a meghatározása is problematikus. Különösen akkor, amikor „*manapság a stilisztikát alig-alig űzik önálló diszciplínaként – legalábbis Franciaországban nem,*” idézi Jolanta Jastrzębska.³⁸ A stílus mind a három szintet érinti, mind a három szinten van jelentésalkotó szerepe. Valószínűleg a stílus a mű egyik esztétikai minősége, a koherenciaháló egyik fonala.

Ezt a képletet továbbmunkálva a strukturalizmus utáni irodalomkutatás sokdimenziós hálózatrendszerként szemléli az irodalmi szöveget és hangsúlyozza a jelentés folyamatát és kontextualitását. A viszonyrendszerek és szintek ismétlődnek például Benjamin Hrushovski szemiotikai modelljében, amely a szöveget szemiotikai objektumként szemléli, és amelyben az olvasó – interpretáló hozza létre a jelentést oly módon, hogy a szöveg szemantikai anyagát a szövegen kívüli kontextussal, viszonyrendszerrel hozza kapcsolatba. Ebben a modellben három különböző jelentésalkotó szint fonódik össze bonyolult szemantikai viszonyrendszerben a szinteken belül és a szintek között is.³⁹ Ezeket a szinteket Hrushovski dimenzióknak nevezi.⁴⁰ A jelentés abból a rendszerből áll össze, amely a szövegben szétszórtnan lévő szemantikai anyagból épül. Hrushovski szerint a szöveg alkotórészei szemantikai viszonyban vannak a kontextus mellett a szövegen belüli (makroszint) és a szövegen kívüli (intertextualitás) elemekkel. Hrushovski modellje a nyelv és a világ közti kapcsolatokra

³⁸ Jastrzębska, Jolanta: *Tragikus és groteszk alakok a kortárs magyar irodalomban*. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 2001: 13.

³⁹ Hrushovski, Benjamin: *The Structure of Semiotic Objects: a Three-Dimensioned Model*. 363–376. *Poetics Today*. 1: 1–2./1979: 373. Hrushovski: *An Outline of Integrational Semantics*. An Understander's Theory of Meaning in Context. 59–88. *Poetics Today*. 3–4./1982: 75.

⁴⁰ a-szintként *The Dimension of Speech and Position*, b-szintként *The Dimension of Meaning and Reference*, c-szintként *The Dimension of The Organised Text*. Ezekre az alkotórészekre és jelentésalkotásokra hatnak még egyéb összetevők a modell b-szintjén, ahol a jelentés és a referenciák további három részre oszlanak: *Regulating Principles*, *Sens*, *Field of Reference*.

épül. A modell szerint a jelentés egy folyamatban születik, amelyben az interpretáló a szövegen belüli és kívüli viszonyrendszerhez kapcsolja a szöveg szemantikai anyagát. A szöveg témák, jelentések hálózatából épül. A viszonyrendszer hálózata közvetíti a nyelv és a reprezentáció között, és egyben lehetővé teszi, hogy a nyelv formális szintjéről átkerüljünk egy nyitott, konceptuális kommunikációba. Hrushovski modellje nem veszi figyelembe az irodalmi szövegek speciális minőségét, hanem tulajdonképpen mindenfajta szöveg jelentésalkotásának analizálására alkalmas.

Az előbbieken leírt elméletek a következő leegyszerűsített elemzési képlethez vezetnek, amelyre a fordításelemzési modell is épül.

Az elemzés modellje vagy alapképlete:

1. szerző és kora	2. szöveg:	3. befogadó és kora
	<i>a.</i> grammatikai-szintaktikai, retorikai / mikroszint <i>b.</i> szemantikai / makroszint <i>c.</i> pragmatikai, diszkurzív szint / viszonyrendszerek	

E különböző szintek, dimenziók és viszonyok meghatározásában a kontextus fogalmának fontos szerepe van. A következőkben röviden meghatározom a kontextus és a vele kapcsolatban lévő koherencia és fókusz terminusokat. A kontextust is különféleképpen próbálták meghatározni. José Lambert a harmadik szinten rendszerkontextusról beszél fordításelemzési modelljében.⁴¹ A jelentésalkotás és folyamata a kontextushoz kötődik és megegyezően alapul, ezért a kontextualitás és a történetiség szoros kapcsolatban vannak egymással. Michael Riffaterre után Szege-dy-Maszák Mihály kétféle kontextust különböztet meg: mikro- és

⁴¹ Lambert, José – van Gorp, Hendrik: On Describing Translations. In: The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Ed. Hermans, Theo. London: 1985: 42–53.

makrokontextust. A mikrokontextus a mű belső folytonosságát szolgálja, míg a makrokontextus a mű és más művek közt teremt kapcsolatot, kifelé utal a szövegből, meghosszabítja a mikrokontextust.⁴² Mások ezt a mikrokontextust különválasztják a kontextustól, és koherenciának nevezik, ugyanis a kontextus szoros kapcsolatban áll a koherenciával is. Vannak, akik ezt úgy határozzák meg, hogy a koherencia kontextusfüggő tulajdonság⁴³, és a koherencia alkotja a szöveg tematikai és konceptuális hálóját.⁴⁴ A koherencia funkciója az, hogy a témához való viszony határozza meg a szöveg elemeinek (szavainak, mondatainak, mondategyütteseinek) relevanciáját. Minél nagyobb mértékben járul hozzá a szövegnek valamely eleme a téma meghatározásához, annál relevánsabb az adott szövegkontextusban, és fordítva.⁴⁵ Balázs János ezt úgy fogalmazza meg, hogy a szemantika síkján jelentkező szövegbeli összefüggés a koherencia. Egyértelmű, hogy a szöveget összefüggővé, koherenssé témájának azonossága teszi.⁴⁶ Greimas izotópiának hívja a közös tartalmi jegyek alapján létesülő szemantikai viszonyt, amely létrehozza a szöveg mondatainak jelentésbeli összefüggését, koherenciáját.⁴⁷

Mások véleménye szerint a szöveg belső összetartó ereje a szövegkohézió. A szöveg szerkezetének összetartó ereje a lineáris kohézió, a szöveg egységes jelentésének megalapozója pedig a szemantikai kohézió. A szövegegész jelentése a szemantikai

⁴² Szegedy-Maszák: Világkép és stílus. Budapest: Magvető, 1980: 388.

⁴³ Terestyéni Tamás: Szövegelméleti tézisek. 7–33. In: Szemiotikai szövegtan 4. Szerk. Petőfi S. János – Békési Imre. Szeged: JGYTF Kiadó, 1992: 24.

⁴⁴ Eco, Umberto: Semiotic and the Philosophy of the Language. Bloomington: Indiana University Press, 1984: 35, 36. Tolcsvai Nagy Gábor: A magyar nyelv stilisztikája. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996: 89, 95, 117, 124.

⁴⁵ Terestyén i.m.: 25.

⁴⁶ Balázs i.m.: 138.

⁴⁷ Greimas, Algirdas Julien: Struktuaalista semantiikkaa. (1966) Ford. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus, 1979: 84–86.

kohézióra épül.⁴⁸ Tehát a szakirodalom általában szinonim kifejezésként használja vagy megcseréli a kohézió és a koherencia kategóriákat. Én a koherencia terminust használom: ezalatt nemcsak a szemantikai síkon jelentkező jelentéskapcsolatokat értem, hanem a műalkotás retorikai és poétikai vonásaiban is megnyilvánuló összefüggéseket, amelyek a stílussal is kapcsolatban vannak. Fókuszunk pedig ez összetett viszonyok hálózatában, a tematikai-konceptuális hálózatban kialakuló találkozási pontokat nevezem, a következő meghatározásra támaszkodva: a *„fókusz magában foglalja mind a szöveg felszíni, mind pedig elvont szerkezeteinek (struktúráinak) lényegi információit.”*⁴⁹

3. Fordításelemzési modell – irodalmi rendszerek összehasonlítása

José Lambert deskriptív modellje az előbbi hármas rendszerekből indul ki. Az egyik a szerző, a szöveg és a befogadó irodalmi rendszerét alkotja, a másik a szövegét, ahol a makro- és mikroszinten át a rendszerszinthez vagy rendszerkontextushoz juthatunk el. Bár Lambert e háromhoz egy negyedik szintet is hozzátesz, de ez kifejezetten a fordításelemzést elindító első szint, a fordított műre utaló, részben a fordított művön kívüli legfontosabb adatokat tartalmazza.⁵⁰ Tehát ez a modell két irodalmi műalkotás (az eredeti és a fordítás) leírásának mozzanatait tartalmazza a szerző, a szöveg meg az olvasó másik hármas egysége közti viszonyainak hatásrendszere alapján, amit kiegészít Even-Zohar és G. Toury poliszisztéma hipotézise.⁵¹ Even-Zohar poliszisztéma rendszere arra épül, hogy a kultúrák és ezen belül az irodalmak rétegekből, szintekből tevődnek össze, amelyek közt ellentétek nyilvánulhat-

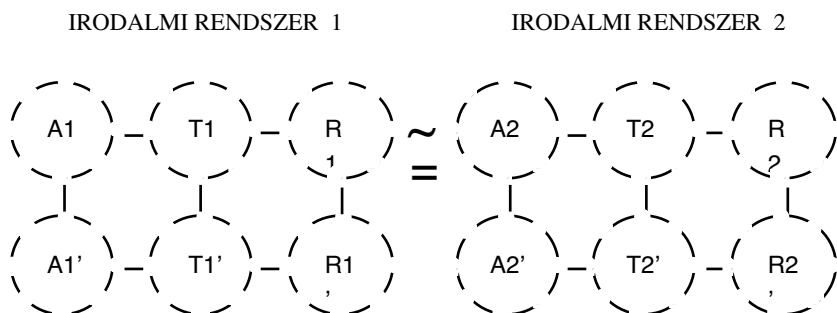
⁴⁸ Murvai i.m.: 59.

⁴⁹ Vass László: Szupertextuális kohézió és stilisztika. 45–57.
In: Szemiotikai szövegtan I. Szerk. Petőfi S. János, Békési Imre.
Szeged: JGYTF, 1990: 47.

⁵⁰ Lambert, José – van Gorp, Hendrik i.m.: 42–53.

⁵¹ Lambert – van Gorp i.m.: 43.

nak meg, pl. a magas és az alacsony kultúrák vagy a központok és a perifériák vagy a tradíciók és az újítások között. Az ezek közti dinamikus viszonyok szabályozzák az irodalmi kánonépítést, mely kapcsolatban van a szociális rendszerekkel is.⁵² Anthony Pym szerint a poliszisztéma helyett elég, ha szisztémáról beszélünk, mert hiszen minden rendszer lehet plurális és nyitott.⁵³ Maga Lambert funkcionálisnak és szemiotikainak nevezi modelljét.⁵⁴ A mű körül kialakult hármass viszonyok alkotják az irodalmi rendszert, és az e rendszeren belüli összetett kapcsolatok határozzák meg az irodalmi alkotás helyét, értékét, a rendszerek közti viszonyok pedig a műfordítás helyét és értékét. Even-Zohar a két rendszer közti kapcsolatokra épülő érintkezéseket interférenciáknak nevezi, amelyeknek egyik legjelentősebb csatornáit a fordítások.⁵⁵ Rövidítve ismertetem ezt a modellt megjegyzéseket fűzve hozzá.



Az első irodalmi rendszer:

a forrásirodalom szerzője: A1, szövege: T1, és olvasója: R1.

A második irodalmi rendszer:

a célírodalom szerzője: A2, szövege: T2, és olvasója: R2.

⁵² Even-Zohar i.m.: 10–23.

⁵³ Pym i.m.: 1998: 116.

⁵⁴ Lambert – van Gorp i.m.: 46.

⁵⁵ Even-Zohar i.m.: 25.

Kapcsolatok a forrásirodalom szerzői, szövegei és olvasói között: A1', T1', R1'.

Kapcsolatok a céliródalom szerzői, szövegei és olvasói között: A2', T2', R2'.

A szaggatott vonalak azt jelzik, hogy a kapcsolatok komplexek és dinamikusak. A két elemzett mű irodalmi rendszere, a forrás- és célkommunikáció közötti kapcsolat nyitott és a rendszerekben uralkodó normák működésétől függ.⁵⁶ Ezek az irodalmi rendszerek természetesen nagyobb kulturális rendszerek részei. Mind-egyik rendszer nyitott és interaktusban van a másikkal: a szövegek egymással (T1---T2), a szerzők egymással (A1---A2), az olvasók, a befogadó egymással (R1---R2), a szerzők a szövegeikkel (A1---T1) = (A2---T2), a szövegek olvasóikkal (T1---R1) = (T2---R2), a szerzők kultúrájuk, irodalmuk szerzőivel (A1---A1', A2---A2'), a szöveg irodalmának egyéb szövegeivel (T1---T1', T2---T2'), az olvasók a többi olvasóval (R1---R1', R2---R2'). A modell szerint a két művet a legkülönbözőbb szinteken és a legkülönbözőbb aspektusokban lehet összehasonlítani: Lambert felsorol néhány fontos aspektust, pl. ekvivalencia, domináns normák, forrás- vagy célirányultság. Hangsúlyozza, hogy meg kell keresni a rendszer/ek domináns kapcsolatait és funkcióikat.

A fordítás leírásának képlete az előbbi modellhez illeszkedik. Lambert a fordításleírás szintetikus képletében négy nagy csoportot különböztet meg: az első az alapadatok, mely a fordítás para- és metaszoégeit tartalmazza: pl. cím, a borítólap adatai, előszavak, lábjegyzetek, fordítástípus. Ezek alapján állíthatjuk föl a makro- és mikroszinti elemzéshez vezető hipotézisünket. A modell második, harmadik és negyedik csoportjában a szöveg már ismert hármas felosztása valósul meg: a második a makroszint, amelyben a szöveg felosztása, belső narratív szerkezetek, a drámai bonyodalom fajtái, poétikai szerkezetek vannak. A har-

⁵⁶ Lambert – van Gorp i.m.: 43.

madik a mikroszint, amelyhez a fonológiai, grafikai, mikroszintaktikus, lexikális-szemantikai, stilisztikai elemek tartoznak. Azonkívül domináns grammatikai elemek és formai irodalmi szerkezetek (ritmus, rím stb.), modalitások (pl. ambiguitás). A mikroszerkezeti stratégiáknak ezen adatai alapján újraírhatjuk a makrostratégiánkat és ily módon építhetjük fel az utolsó, a negyedik szintet, a rendszerkontextust. A rendszerkontextusban a mikro- és makroszintek, szöveg és elmélet közti összefüggések (normák, modellek stb.) intertextuális viszonyok (más fordításokkal és alkotásokkal), interszisztematikus viszonyok (pl. műfaj-szerkezetek, stilisztikai kódok stb.) találhatók.⁵⁷

Ez a modell irodalmi alkotásokra vonatkozik, láthatóan hangsúlyozza a poétikai szerkezetek, funkciók szerepét. A modell szintjei vagy mikro- és makrostruktúrái közti határok nyitottak és dinamikusak, a szerzővel és a befogadókkal való viszonyok szintűgy. A szintek és a viszonyok egymással állandó kapcsolatban vannak és hatnak egymásra.

Lambert ebben az összefüggésben nem említi az ekvivalencia fogalmát és később is óvatosan használja azért, mert már a nyolcvanas években is megkérdőjelezték a műfordítások esetében az ekvivalencia terminust és létjogosultságát. Ehelyett célorientált-ság esetében inkább a célnyelvű olvasók figyelembe vételét az elfogadhatóság (acceptability), vagy forrásorientáltság esetében az adekvátság (adequacy) terminusokat, a forrásnyelvi szövegnek való megfelelést preferálták.⁵⁸ Vannak, akik elfogadják a terminus használatát, mint például Albert Sándor, aki az ekvivalencia terminust a következő megkötéssel használja: *"a fordítónak szöveg-szintű diszkurzív ekvivalenciát kell létrehoznia,"*⁵⁹ majd ezt később nagyon fellazítja: *„Egy megértett tartalom, egy konceptualizált és értelmezett üzenet mindig többé vagy kevésbé fordí-*

⁵⁷ Lambert – van Gorp i.m.: 52–53.

⁵⁸ Toury i.m.

⁵⁹ Albert Sándor: A fordításelméletek tudományfilozófia alapjairól. 12–27. Fordítástudomány, I:1/1999: 20.

tható, betartva a célnyelv morfoszintaktikai szabályait.”⁶⁰ Egyben megkérdőjelezi az ekvivalencia terminus használatát vagy a jelentését pontosítja azzal az állítással, hogy a fordítás nem abból a gyakorlati műveletből áll, hogy ekvivalenciákat szolgáltasson, Ugyanis egy jelentéssel bíró formát nem lehet átvinni egy másik kommunikációs rendszerbe.⁶¹

Ennek ellenére Andrew Chesterman az ekvivalenciát a fordításkutatás középpontjában álló egyik legfontosabb kategóriának nevezte, vagy pontosabban fordítói *meme*-nek. A *meme*-k szétterjedt ötletek, gondolatok, alapideák, amelyek a kultúrát, a hagyományt stb. építik. Chesterman kijelöl ún. fordítói *meme*-ket, amelyekhez való viszony alapján alakulnak a különböző fordítói megközelítések. Ezek közül a legfontosabbak elméleti kategóriákká válnak: normákká, stratégiákká, értékekké. Körük öt fő vagy alap *meme*-vé szűkíthető, amelyek egymással szoros kapcsolatban állnak. Az első a forrás és cél *meme*-pár, a második az ekvivalencia gondolatköre, a legtöbbet vitatott kategória.⁶² Hogy ez az azonosság micsoda, akörül hosszú viták folytak és folynak. A harmadik a fordíthatatlanság eszméje, a negyedik a szabad és a szószerinti fordítás ellentétpárja, az ötödik pedig az intertextualitás vagy az a destruktív gondolat, hogy minden írás fordítás, mely tulajdonképpen a fordíthatatlanság ellentétpárja, és azt állítja, hogy nincs eredeti szöveg, mert minden szöveg valahová való. Ezek mindegyikében a forrás és a cél közti mozgásról van szó: a szószerinti, forrástekintélyű és a szabad, a célkultúrából nézett fordítási módszer közti mozgásról. Az egyik véglet a fordíthatatlanság, a másik pedig az, hogy minden fordítás. Az ekvivalencia pedig az a kategória, mely ezt a viszonyt igyekszik mérni. Az előbb felsorolt kategóriákra én is hivatkozom elemzéseimben, de teljesen mellőzöm az ekvivalencia terminust, belátva, hogy az irodalmi műalkotások, műfordítások esetében ez a természettudományoktól kölcsönzött szakszó milyen félrevezere-

⁶⁰ Albert i.m.: 24.

⁶¹ Albert i.m.: 20.

⁶² Chesterman i.m.: 9.

tő és hamis lehet. Például Susan Bassnett hivatkozik James Holmesre, aki az ekvivalencia terminus használatát kifejezetten perverznek tartotta.⁶³

E fordítási modell adta szempontokat felhasználom a kiválasztott korpusz, *Az ember tragédiája* és fordításainak elemzéséhez. A magyar irodalmi rendszerben a *Tragédiának* (T1) a makroszinten meghatározott műfaji szerkezetét a szerző, Madách (A1) és az olvasókritikusok (R1) tragédiaelfogásának kontextusában tekintem át, összekapcsolva egyes tragédiaszerzők (A1'), egyes tematikában hasonló tragédiák (T1') és értékelésük (R1') felmérésével. Ezek az elemzések bemutatják a *Tragedia* jelentőségét és jelentését napjainkig a magyar irodalomban. Mivel a klasszikus alkotás finn fordítása időben sokkal később történt és két fordító által, ezért a finn irodalmi rendszert több egységre bontottam, hogy az időbeli csúszás hatása és a két fordító szerepe szembetűnőbb legyen. Így a Lambert-féle modellnek befogadó irodalmi rendszerén módosítást hajtottam végre. Kibővítettem, vagy pontosabban kétszer is kettéosztottam a kettes rendszert, először az A2, T2, R2 rendszert:

A2a	T2a	R2a
A2b	T2b	R2b

Ebben a finn irodalmi rendszerben az A2a Madáchot és finn fordítóját, Otto Manninent, a T2a a Manninen-féle *Tragedia*-fordítást jelöli, míg az R2a a Manninen-féle fordítás recepcióját. Az A2b Madáchot és Toivo Lyyt, a T2b a Lyy-féle *Tragedia*-fordítást és az R2b ennek a fordításnak a recepcióját jelenti. Az irodalmi rendszer másik egységét is kettéosztottam, az A2', T2', R2' egységet:

A2'a,	T2'a	R2'a
A2'b	T2'b	R2'b

⁶³ Bassnett, Susan: Teoksesta toiseen. Johdatus kirjallisuuden kääntämiseen. (1980) Käänt. Oittinen, Riitta. Jyväskylä: Gummerus, 1995: 43.

Ebben az egységben az A2'a Aleksis Kivit jelenti, a T2'a a madáchi művel egy időben született tragédiáját, a *Kullervot*, R2a a tragédia recepcióesztétikai nézőpontjából bemutatott finn irodalmi kontextust. Az A2'b-T2'b-R2'b pedig a hasonló tematikájú, a századfordulón keletkezett tragédiát, Linnankoskinak az *Ikuinen taistelu* c. darabját írja le hasonló szempontokból.

Az ún. alapadatokban megadott para- és metaszövegek meghatározták *Az ember tragédiája* fordításainak és a recepcióknak az elemzését, a finn fordítók (A2a-b), a fordítások (T2a-b) és az olvasók (R2a-b) közti viszonyok felmérésével, az újságreценziókban, irodalomtörténetekben, olvasói tesztekben és a fordítók közti vitákban. E viszonyokat kapcsolatba hozom a fordítók korának szerzőivel, szövegeivel és olvasóival is, a húszas és negyvenes évek költői nyelvével, magyar irodalmi kapcsolataival és olvasóközönségével. A fordítások kontextuális természetét is feltérképezem, és a fordítói és olvasói attitűdöt irányító motivációkat is, valamint a kor érték- és normarendszerét, hiszen ezek határozzák meg, milyen normák alapján, milyen értékek irányításával, milyen stratégiák segítségével születik meg a fordított mű. Ehhez felhasználom a különböző paratextuális szövegeket is: címeket, ajánlásokat, elő- és utószavakat, epilógusokat, kiadói információkat, irodalmi társaságok évkönyveit, újságcikkeket, értékeléseket, vitákat, olvasói véleményeket stb. E fordítói tevékenység körüli írások alapján tudjuk megérteni a fordítás szerepét. Ezenkívül az elemzés folyamán igyekszem válaszolni azokra a kérdésekre is, hogy milyen kritériumok alapján döntenek el a fordítás értékét és színvonalát.

A makro- és mikroszinten megadott végtelen számú viszonyok, viszonyrendszerek közül kiemelek néhányat, amely *Az ember tragédiájában* működő koherencia és az irodalmi rendszerek interferenciájának szempontjából domináns. A makroszinten megadott elemek közül a jelen esetben relevánsat, a tragédia műfaji szerkezetét, esztétikai minőségét választottam, amelynek meghatározása alapján kitűntek a mikroszint domináns lexikális-sze-

mantikai, retorikai, stilisztikai összetevői, a jelentéshálózat fókuszoknak is tekinthető metszéspontjai. E fókuszok jelentésalkotó szerepe az egész *Tragédia* rendszerében, intertextuális viszonyai más alkotásokkal és műfajszerkezetekkel alkotják a negyedik szintet, az ún. rendszerkontextust. A T1 e szintjeit pedig a fókuszok segítségével kapcsolatba hozom a T2b hasonló szintjeivel.

A szöveg hármasszintű egységének elemzésénél felhasználom az irodalmi elemzésnél kiemelt szempontokat: dinamikus viszonyrendszereket, a jelek közti feszültségrendszereket, a jelek többértelműségét, implicit jelentések sokaságát, több jelentésdimenziót, a műalkotás referenciális vonatkozásait. A heterogén jelek, jelentésdimenziók harmóniájának oka e dimenziók poétikai koherenciája. E poétikai koherenciák egyik alapvető eleme a műfaji konvenció vagy architextus. A jelentésdimenziók között univerzális poétikai eszközök teremtenek kapcsolatot. A klasszikus alkotás recepciójának jelentős a szerepe a hagyományépítés folyamatában. Az irodalmi jelentés recepcióesztétikájának történelmi alakulása, változása jól kimutatható az ebből a szempontból elemzett művek, a *Tragédia* és a *Kullervo*, majd a finn fordítások esetében. Hivatkozom arra, hogy a retorikai struktúrák a grammatikai szint mellett a szemantikai szintnek is részei, a mikro- és makrodimenziókban ható összetevők a pragmatikai-intertextuális szinten is hatnak, ahogy ez nyilvánvalóvá válik az elemzésekben. Tehát bonyolult és dinamikus hálózatot alkotnak.

E modellnek az az egyik célja, hogy láthatóvá tegye azt, milyen összetevői vannak az irodalmi műalkotásnak, ebben az esetben a madáchi műnek és ezek megvannak-e a fordított szöveg/ekben és milyen új poétikai vonások találhatók benne. Másrészt a modell segítségével összehasonlíthatom a szerző, szöveg, befogadó hármassága által meghatározott rendszereket, a két kultúra irodalmi rendszereit is bizonyos szempontokból vagy bizonyos szinteken: így mindkét irodalom recepcióesztétikai nézőpontjából, irodalmi hagyományával és aktuális igényeivel való kapcsolata alapján. Ezenkívül megkeresem azokat a feltételeket és

kritériumokat is, amelyek alapján egy irodalmi rendszer elfogad és értékel műfordításokat. A műfordítás tekintélyének és értékelésének kialakításában jelentős szerepet játszik a másikkal, az idegennel való találkozás aspektusa.

4. Fordítási aspektus: az idegen másik

A fordítások és ezen belül a műfordítások a kultúra alappillérei; fordított művekből áll minden nemzet verbális kultúrájának jelentős része, a kultúra nemcsak az időben, hanem a térben is átvitt, átvett jelentéseken alapul.⁶⁴ A valamely kultúrából elindult gondolatok fordítás és tolmácsolás útján kerülnek el a többi kultúrába, némileg megváltozva.⁶⁵ A fordítások célja átvenni valami fontosat, érdekeset, hasznosat a másik kultúrából, irodalomból, ami számunkra is fontos, érdekes lehet, ami gazdagít minket, és amit ezért a mi kultúránkhoz igazítunk, megváltoztattunk. Chesterman a különbségeket és a változást hangsúlyozza a fordítási folyamatban az angol lexéma (translation) etimológiájában adott gondolat helyett, amely szerint a fordítás valaminek az átvitele. Azt emeli ki, hogy az áthozott dolog valami más és mássá is változik: *„a fordító célja nem az, hogy valamit megőrizzen, hanem az, hogy szétterjessze és fejlessze azt: a fordítók a változás – változtatás ügynökei.”*⁶⁶ Ahogy Walter Benjamin is írta korábban: *„az eredeti mű megváltozik.”*⁶⁷ Vagy ahogy Kosztolányi Dezső írta 1928-ban a versfordításairól, hogy

⁶⁴ Steiner, George: *After Babel*. London: Oxford University Press. 1975: 31. Szegedy-Maszák: *Fordítás és kánon*. 47–71. In: *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998: 49.

⁶⁵ Chesterman i.m.: 2.

⁶⁶ *“a translator is not someone whose task is to conserve something but to spread and develop it: translators are agents of change.”* Chesterman i.m.: 2.

⁶⁷ *“the original undergoes a change.”* Benjamin, Walter : *An introduction to the translation of Baudelaire’ Tableaux Parisiens*. Task of the Translator. English Transl. Harry Zohn. 13–24. In: *Readings in Translation Theory*. Ed. Andrew Chesterman. Loimaa: Finnlectura, 1989: 16.

azoknak „*lényegük – a formájuk – változott meg*”, az eredeti vershez való kapcsolatáról pedig, hogy „*a műfordítóköltő egy másik verset ír.*”⁶⁸

A fordítás magával hozza a mássággal való találkozást, a különbségeket és a hasonlóságokat a másik kultúrájában: a nézőponton múlik, hogy az azonosságot vagy a különbséget látjuk-e, hogy mire helyezzük a hangsúlyt. Arisztotelész a mimésziessel kapcsolatban írja, hogy az a felismerés okozza a gyönyörűséget, „*hogy az utánzat és az utánzott tárgy azonos, (...) a rokon dolgok pedig egymás számára természetesek, ezért többnyire kellemes a rokon és a hasonló (...). De a hiányt pótolni is kellemes, mert ezt is saját alkotásunknak tekintjük.*”⁶⁹ Ezek a gondolatok irányítják a fordítások szelekcióit is. Jauss recepcióesztétikájának egyik alappillére a szöveg másságának megértése, főként az időbeli távolságra vonatkozva, mely szerint előbb láthatóvá kell tenni annak a világnak és azoknak a befogadóknak a másságát, akik számára a szöveget megalkották.⁷⁰ Ebbe a gondolatkörbe tartoznak azok az elképzelések is, amelyek szerint a kulturális határok, kulturális összeütközések (cultural bumps) nagyobb problémát jelentenek a fordító számára, mint a szöveg szintaktikai vagy szemantikai nehézségei.⁷¹ A kulturális háttereket kiemelő fordításelméletek (cross-cultural communications) a köztességet hangsúlyozzák, a kultúrák, nyelvek, diszciplínák közöttiséget, és a nyelven belüli és kívüli kontextu-

⁶⁸ Kosztolányi: Abécé a fordításról és fordításról. 184–190. In: Abécé. Illyés Gyula bevezetőjével. Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T. Évszám nélkül: 190.

⁶⁹ Arisztotelész: Rétorika. Ford. Adamik Tamás. Budapest: Telosz, 1999: 66. I.11.fejezet, 1371b.

⁷⁰ Jauss: Jónás könyve – Az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája. 373–395. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Jauss, Hans-Robert recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Budapest: Osiris, 1997: 374.

⁷¹ Leppihalme, Ritva: Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions. Topics in Translation 10. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters LTD. 1997: 2.

sok szerepét helyezik előtérbe.⁷² Egyes fordításelméletek is, különösen a műfordítással foglalkozók, az eredeti szöveg és kultúra idegenségét hangsúlyozzák és azt, hogy ezt az idegenséget, másságot kell láthatóvá tennie a fordításnak. Ezen alapul Walter Benjamin klasszikus esszéje⁷³, mely szerint az igazi fordításnak „transparensnek” kell lennie, átlátszónak, hogy ne fedje le, ne takarja be az eredeti mű fényét, hanem a mögötte rejlő „igazi nyelvet” hozza elő. A fordító célja az, hogy „saját nyelve” korlátait lerombolja, és megújítsa magát e „tisztá nyelv”-vel való kapcsolatban, alkosson, teremtsen valamit. Kosztolányi is a nyelv szellemét említi, amikor a fordítótól függetlenül működő nyelvi sajátságok hatásáról ír,⁷⁴ vagy Shakespeare szellemének visszaadásáról.⁷⁵ Úgy látja, hogy a fordítónak *„ha egy részlet homályos, nem szabad kifényesítenie, nem szabad kibontania a maga burkolt titokzatosságából, különben az egészet meghamisítja.”*⁷⁶ Hölderlinnek a kortársak által kinevetett fordításában⁷⁷ is „idegenítési” módszerről van szó. Hölderlin az eredeti szöveg idegen, „más szellemét” akarta megőrizni, közvetíteni, megidézni. Az azonosság és a másság közti szembenállásra épít Gorrée pierce-i alapú szemiotikai megközelítése.⁷⁸

A nyelvben levő energiának ez az idealisztikus elmélete szemben áll azzal, amely meg akarja „szelídíteni” az eredetit. Etikai szempontból erőteljesen motivált magyarázatával Lawrence Venuti is fellépett a célszöveg folyékony és folyamatos ”meg-

72 Snell-Hornby, Mary: Translation Studies. An Integrated Approach. Amsterdam: John Benjamins, 1988: 35.

73 Benjamin i.m.: 182–195.

74 Kosztolányi i.m. 186–187.

75 Kosztolányi: A Téli rege új szövegéről. 191–211. In: i.m.: 193.

76 Kosztolányi i.m.: 196.

77 Riikonen, H. K.: Käännöskritiikin historiasta: suuntaviivoja ja esimerkkejä. 34–62. In: Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki. Toim. Outi Paloposki ja Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I. 2000: 40.

78 Gorrée, Dinda: Semiotics and the Problem of Translation, with Special Reference to The Semiotics of Charles S. Pierce. Amsterdam and Atlanta, GA.: Rodopi, 1994: 171.

szelidített” olvasatának, a domesztikálásnak „etnocentrikus erőszaka” ellen.⁷⁹ A fordító nem láthatatlan, hanem átlátszó, átengedi magán a forráskultúra jelenségeit. Rossz fordítás az, amely megszünteti a másságot azzal, hogy familiárisná teszi, a jó fordítás pedig megőrzi ezt a másságot. Az idegenítési stratégiával a fordításban nyoma marad az eredeti idegen szövegnek, a Másik jelenléte érezhető marad. Az idegenítési követelmények mögött egy újfajta érzékenység áll, amely tiszteletet és toleranciát kíván a Másik számára.⁸⁰ Az idegenítés megkérdőjelezi a célkultúra uralkodó esztétikai értékeit azzal, hogy jelzi a különbségeket, az eltéréseket, az eltérő kontextusokat, és megakadályozza az etnocentrikus erőszakot. A domesztikáló stratégia pedig asszimilálja a szöveget a befogadó kulturális és nyelvi értékeibe.⁸¹ Venuti ezzel az elképzeléssel akarta rávenni a domináló nagy nyelveket és kultúrákat, hogy elfogadják a „kisebbek” másságát. Az ebben a gondolkodásmódban rejlő veszélyt többen észrevették demokratikusabb nézőpontból. Leginkább Anthony Pym kifogásolta, hogy az elidegenítési stratégiával fordított művek nem kedveznek az átlagolvasónak, mert túl nehezzé teszik a szöveget azzal, hogy sokszor nem érthetők a kontextusok és a konnotációk.⁸² Ezzel éppen az ellenkező hatást érik el, még nehezebb lesz megérteni és tolerálni az idegen Másikat. Az olvasók számára érthetővé kell tenni a referenciális kapcsolatokat. Outi Paloposki is pragmatikai szempontból nézi ezt, szerint az eredeti idegenségének, másságának megmutatása nem feltétlenül vezet annak elfogadásához, hiszen e másságok megszeliítés nélküli megmutatása csak megerősítheti a sztereotípiákat és az előítéleteket, és az idegenséget még idegenebbé és nehezebben elfogadhatóvá teszi, nagyobb terhet rakva az olvasóra.⁸³ Paloposki elemzésében kifejtette, hogy a kis kultúráknak bizonyos időszakokban szükségük

⁷⁹ Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge, 1995: 18–22.

⁸⁰ Paloposki i.m.: 93.

⁸¹ Chesterman i.m.: 28.

⁸² Pym: 'Venuti's Visibility,' 165–177. *Target*, 8: 1./1996: 175.

⁸³ Paloposki i.m.: 55–56, 102.

van a domesztikáló stratégiára, hogy saját „gyengébb” kultúrájukat erősítsék, gazdagítsák.⁸⁴ Nagy kultúra domesztikálása tehát hősi tett, de mi a helyzet két kis kultúra között?

Ezek a szemléletmódok természetesen az idegen és a hazai értékek közötti harcra mennek vissza, amelyek mélyen áthatják a kultúrákat és az önmeghatározási folyamatok összetevői. Így a politikai, szociális és etikai aspektusok is egyre láthatóbbak lettek a fordításelemzésekben, és nyilvánvalóvá vált, hogy az irodalom funkciója nem csak és nem mindig esztétikai.⁸⁵ Ezeket az elképzeléseket az a viszony irányítja, amely a fordítót az eredeti vagy forráskultúrához kapcsolja és a fordítói attitűdöt alakítja. A fordító felnézhet az eredeti alkotásra és kultúrájára, aláveti annak nyelvét és elfogadja gondolkozásmódját, vagy pedig lenézi azt, megszelídíti és legyőzi a Másikat, mint ahogy a rómaik tették pl. a görög eredetikkel, vagy ahogy egyes mai nyugati fordítók felsőbbiségérzéssel viseltetnek a keleti művészetek iránt, lenézve az eredeti alkotást. Susan Bassnett Edward Fitzgerald Omar Khajjám fordítását hozta erre példának.⁸⁶ Bassnett Schleiermacherre is hivatkozik, aki a fordításban azért őriz meg idegen vonásokat, hogy az értékes, eredeti mű idegenségét jobban megértse, ezzel szemben a gyengébb eredetit szerinte javítani kell a fordítással.⁸⁷ A Másik státusza és a befogadó kultúra együtt határozzák meg az idegenség iránti attitűdöt. Az idegen kultúra magasra értékelt státusza emeli az idegen szöveg tekintélyét, megkérdőjelezett értéke pedig csökkenti. Távoli vagy kisebb nyelveket gyakran fordítanak egy nagyobb nyelv, angol vagy német közvetítésével. Ezt az indirekt fordítást bizonyos időszakokban, bizonyos feltételek között nagyon is tolerálták.⁸⁸ Ez a fordítási attitűd azonban lenézi az eredetit, vagy legalábbis nem értékeli pozitívan, a kor neves műfordítói nem tartják fontosnak, hogy megta-

⁸⁴ Paloposki i.m.: 102.

⁸⁵ Paloposki i.m.: 57.

⁸⁶ Bassnett i.m.: 91. Paloposki i.m.: 85.

⁸⁷ Bassnett i.m.

⁸⁸ Toury i.m.: 33.

nulják a forrásnyelvet, megismerjék azt a kultúrát. Az eredetiség problémája mögött az idegen kultúra státusza áll és a befogadó igényei. A finn fordításkritikákban gyakran hivatkoznak arra, hogy a fordítás jobb, mint az eredeti, pedig nem is ismerik az eredetit. Az is igaz, hogy nagy nyelvek sok közepes vagy gyengébb alkotását lefordítva a fordítás minősége valóban jobb lett, mint az eredeti.⁸⁹ Paloposki hangsúlyozza, hogy nemcsak az eredeti és a befogadó kultúra közti értékkülönbségről van szó, hanem szövegek és szerzők közti harcról is. A szövegek eredetiségének megkérdőjelezésével azt állították, hogy a lefordított szöveg már egy új, eredeti szöveg, valamint, hogy a műfordító új, eredeti szerző, és a szövegek egyenértékűek és mimésziszkapcsolatban állnak egymással.

A szerzők egy része presztízsigénye, „hübrisze” miatt nem tudja elfogadni, hogy a fordító valamennyire megváltoztatja az eredeti szöveget. Például Déry Tibor nem akarta elfogadni, hogy francia fordítója nem valósította meg gyakori jelzőhalmozásait, arra hivatkozva, hogy a francia olvasók szeretik a mértékletességet.⁹⁰ Gara László fordító szerint az ő ízlésüket figyelembe véve jobban képviselte a szerző érdekeit. A befogadó kultúra sajátosságait figyelembe véve úgy képviseli a fordító az író érdekeit, hogy nem teljesen hűséges hozzá, a szép hűtlenek metafora jegyében. Valójában arról van szó, hogy a fordítás a változtatásaival gazdagítja az eredetit, nem elárulja!⁹¹ Wilhelm von Humboldt az Aiszkülosz-fordítások előszavában már 1816-ban kiemelte, hogy a fordításokban kell valamelyest idegen színeknek maradniuk, de magát a fordítást nem szabad idegennek érezni, mert ez az idegenesség homályossággá válhat és akkor az olvasót árulja el a fordító, nem az író.⁹² Tehát Humboldt is fontosnak tartotta az olvasó figyelembe vételét és az érthetőség alap-

⁸⁹ Paloposki i.m. 92.

⁹⁰ Nyéki Lajos: Az író és fordítója. Adalékok Déry Tibor és Gara László kapcsolatához. 101–105. Kortárs, (június 6.) 46./2002: 104.

⁹¹ Paloposki i.m.: 57.

⁹² Lefevere: *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum. 1977: 43.

vető pragmatikai követelményét, amit etikailag elítélő igéje (elárul) fejez ki. Ő is az idegen Másik és az ismerős, az otthonos, az anyanyelv közötti viszony arany középútját választotta, ahogy a gyakorlati fordítók nagy része teszi.⁹³

A fordítás nehezen meghatározható volta részben a fordítás egyik alapvető jellegzetességéből fakad, abból, hogy a fordítás sohasem végleges, mindig vannak alternatívák, mindig születnek újabb és újabb fordítások,⁹⁴ vagy ahogy Anthony Pym állítja: *„nem csak egy módon lehet fordítani és lehetőségünk van arra is, hogy azt válasszuk, ami akkor éppen a legjobbnak látszik.”*⁹⁵ Dinda Gorlée megállapítása szerint a fordítás valódi szemiozis, és mint ilyen, mindig nyitott, a jeleket újból és újból más jelekké lehet interpretálni, új és új fordításokat lehet létrehozni. Ehhez kapcsolja a fordítás értékének kritériumát is leegyszerűsítve a folyamatot: a jó fordítások megmaradnak a folyamatban, míg a rosszak kiesnek a sorból, a játékból.⁹⁶ A legtermészetesebb dolog, hogy bizonyos szövegeket (általában a kanonizáltakat) újra és újra lefordítanak, mert az új generáció másképpen értelmezi a műveket és más elképzelései, más elvárásai vannak azzal kapcsolatban, hogy milyen legyen egy fordítás, vagy milyen egy jó fordítás.⁹⁷ Sokan – többek közt Walter Benjamin⁹⁸, Susan Bassnett⁹⁹ – hivatkoznak Goethe megjegyzésére arról, hogy milyen fázisokon is megy, mehet keresztül egy fordítás. Goethe a forma organikus változását értette fordításon: a különböző periódusokban lefordított szöveg e metamorfózisban különböző fázisokat foglal magában, amelyek kapcsolatban állnak a forrás- és a célkultúra fejlődő fázisaival és azzal, hogy a célkultúra milyen

93 Kosztolányi: „a műfordítás (...) kompromisszumok sorozata.” A Holló. 177–183. In: Kosztolányi i.m.: 178.

94 Chesterman i.m.: 118.

95 „that there is more than one way to translate and select the one which appears (at that moment) to be the best.” Pym i.m.: 1992: 175.

96 Gorlée i.m.: 231

97 Chesterman i.m.: 118.

98 Benjamin i.m.: 78–79.

99 Bassnett i.m.: 81–82.

szinten van a forráskultúra elsajátításában, megértésében, familiárisá tételében. Goethe szerint minden irodalmi rendszer három fordítói fázison megy keresztül. Ezek a szakaszok ismétlődhetnek, és egy rendszeren belül egyszerre jelentkezhetnek. Az első periódusban saját feltételeink szerint ismerkedünk meg az idegen országgal. A második fázisban az idegen forráskultúra művét pótlással és újraírással sajátítjuk el, ami azt jelenti, hogy a fordító elfogadja az idegen mű tartalmát, és azt újraírja saját nyelve és kultúrája terminusaival. A harmadik, a legfejlettebb periódusban a forrás- és célszöveg közt teljes azonosság van. Ezt a szakaszt csak új kifejezőmóddal lehet elérni, amely egybeolvasztja a forrásszöveg egyszerűségét az új formával és szerkezettel. Goethe „eredetiség” gondolatában megjelenik az univerzális mélyszerkezet. Bassnett szerint ez az elmélet már a fordítás lehetetlenségének elméletét közelíti meg.

Egy adott kor fordítása alapján meg lehet állapítani, milyen kapcsolatban van a forrás- és a célkultúra egymással, hogyan értékeli, érti a célkultúra a forrást, milyennek látja, mit lát azonosnak és különbözőnek, azonosságnak és különbségnek, elfogadja-e a forrásmű értékét vagy sem, milyennek akarja bemutatni, mit tart meg, mit változtat rajta. Az is kideríthető, hogy olvassák-e vagy sem a fordított alkotást. Az is kielemezhető, milyennek látja, hogyan értékeli a célkultúra önmagát a forráshoz való viszonyában. A forrás és a cél közti dialógus a fordítás folyamatában jelentkezik, mely a megértéssel és az interpretálással kezdődik, majd a kész szöveg és a célolvasó közti olvasási, befogadási folyamat dialógusában folytatódik, melyet szintén a megértés és az interpretálás alakít. A megértés és az interpretálás folyamatainak fontosságát minden szerző alapvetőnek tartja: „*A fordítás annak a reprezentációja, hogyan is ‘nézi’ a fordító a forrásszöveget a megértés, az interpretálás értelmében.*”¹⁰⁰ Hans-Georg Gadamer is megállapította a fordítással

¹⁰⁰ „The translation is a representation of how the translator sees the source text: ‘sees’ also in the sense of understands, interprets.” Chesterman i.m.: 117.

kapcsolatban: „*Minden fordítás, még az úgynevezett szó szerinti visszaadás is, egyfajta interpretáció.*” A szöveg megértése pedig „*minden esetben kommunikatív feltételektől függ.*”¹⁰¹ Szegedy-Maszák Mihály ezt úgy foglalta össze, hogy a „*fordítás volta-képpen nem egyéb, mint egyfelől az értelmezésnek, másrészt a szövegközöttiségnek, sőt a legtágabb értelemben vett idézésnek sajátos esete, s a fordíthatóságnak különböző mértékei lehetnek.*”¹⁰²

Már a mássággal való találkozással kapcsolatban felmerült az ún. erőszakossági momentum a fordítási stratégiában, amelyet Venuti nagyon negatívnak ítélt. De éppen a megértés folyamatának egyik jellemzője az erőszakosság, ahogy azt George Steiner állítja Heideggerre hivatkozva: a megértésben a másikat „elsajátítjuk”, bekebelezzük.¹⁰³ Gadamer szerint is az interpretálónak egy szövegben le kell győznie azt, ami idegenül hat, és ezzel hozzásegíti az olvasót ahhoz, hogy megértse a szöveget. A szöveg megértésében alakul ki a kommunikáció, amelyben a szöveg és az olvasó horizontja közötti feszültség feloldódik.¹⁰⁴ Ezek szerint a megértés az idegenség, a másság okozta feszültségek feloldása. Ezt a gondolatot folytatva a megértés is katartikus folyamat (amelyben történhetnek erőszakos, agresszív cselekedetek), de amely a dialógus ellentéteit érthetővé téve enyhíti a feszültséget. Gadamer ezt a folyamatot nem a katonai támadás ellenszenves aktusának látja, hanem éppen a pozitív összekapcsolást hangsúlyozza. Gadamernek a megértés dialogikus folyamatára alkalmazott híd és korlát metaforája még erőteljesebben használható a fordításra: azon gondolkozva, hogy miként jön létre közvetítés „*az értelem közössége, mely a beszélgetésben alakul ki, és mások másságának áthatolhatatlansága között (...) és hogy végső soron mi a nyelviség: híd-e vagy korlát. Híd-e, amely révén valaki másokkal kommunikál s a másság sodró folyama*

¹⁰¹ Gadamer: Szöveg és interpretáció. i.m.: 1990: 26.

¹⁰² Szegedy-Maszák i.m.: 1992: 116.

¹⁰³ Steiner i.m.: 297.

¹⁰⁴ Gadamer i.m.: 32.

*fölött önazonosságokat épít; vagy korlát, amely határt szab saját önfeladásunknak és elzár minket a lehetőségtől, hogy magunkat teljesen kifejezzük és közöljük.”*¹⁰⁵ Arra a megoldásra juthatunk, hogy a nyelviség, ahogy minden emberi tevékenység, paradoxon, híd és korlát is egyben.

Bár a hermeneutikai és pragmatikai elgondolások szerint a szövegnek nincs végleges olvasata, ez mégis más jelenség, mint az, hogy egy eredeti műnek sok fordítása lehetséges. Az adott konkrét eredeti szövegnek, irodalmi alkotásnak lehet sok olvasata, de ezek impliciten benne rejlenek az adott, már meglévő, megváltoztathatatlan, szerzői jog által védett szövegben.¹⁰⁶ Thomas O. Beebee a *Clarissa* angol és francia fordításait elemezve megállapítja, hogy e fordítások félreértései, félrefordításai vagy szándékos változtatásai által kapott „új életet” az eredeti mű, új intertextualitást: a különböző fordítások merész megoldásai közelebb visznek a mű lényegéhez, „esszenciájához”, a „reine Sprache”-hoz vagy a „sacred structure”-hoz.¹⁰⁷ Az élő műhöz hozzátartoznak értelmezései és fordításai is.

Az „idegen” szöveg és kultúra megértése, interpretálása és a sajátunkba való illesztése a fordítás első fázisa, amelyre hat a befogadó kultúra és irodalom érték- és normarendszere, majd ezek hatása megerősödik a fordítás második fázisában, a konkrét szöveg létrehozásában, majd még erőbben jelentkezik a befogadó olvasatában. A fordítások a két ország kultúrája, irodalmi és kulturális rendszerei közötti kölcsönhatásokat, viszonyokat, interferenciákat képviselik. E kapcsolatok, viszonyok legszembetűnőbb pontjai az ún. kulturális összeütközések. A kulturális másságba, idegenségbe ütközés hozza létre a kulturális sokként érzékelt jelenségeket. Hogy mi ez a másság és idegenség, és ez hogyan jelentkezik a kultúra különböző szintjein, azt csak az

105 Gadamer i.m.: 22.

106 Kulcsár Szabó: Történetiség, megértés, irodalom. Budapest: Universitas, 1995: 9.

107 Beebee, Thomas O. *Clarissa on the Continent: Translation and Seduction*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1990: 194.

adott, konkrét kultúrák elemzése és megértése alapján tudjuk eldönteni.

Általában két szemléletet látnak gyümölcsözőnek a további kutatások szempontjából. Az egyik szemléletmód szövegközpontú: a célszöveg leíró szempontú megközelítését tartja fontosnak, a fordítást létrehozó törvényeket, a szövegen belüli faktorok szerepét vizsgálja, míg a másik szocio-kulturális, ideológiai és etikai aspektusokból kísérel meg bemutatni a fordítói kontextusokat.¹⁰⁸ Tanulmányomban mindkét szemléletmódot igyekszem felhasználni.

¹⁰⁸ Chesterman i.m.: 47.

III. Szerző, szöveg és befogadó Magyarországon

1. Téma és a műnemek

A magyar irodalom egyik alkotásáról sem írtak annyit, vitatkoztak annyit – igen sokféle vonatkozásban – mint Madách *Tragédiájáról*, drámairodalmunk e klasszikus remekművéről. Éppen e vitákban vált nyilvánvalóvá, hogy „szokatlan” alkotásról van szó¹ amely műfaját tekintve „rokontalan mű”.² Nem dráma, de „remekmű”³, nem filozófiai mű, hanem „zárt formavilág, ritmusban és kompozícióban kiteljesedő bámulatos művészi alkotás.”⁴ Az értelmezésen kívül a műfaji meghatározás is a viták központi tárgyát képezte. A mű értelmezése és műfajának meghatározása mélyen összefüggött, ahogy ezt a későbbiek folyamán látni fogjuk. Különösen egyes, a dráma szerkezetéhez tartozó elemek felismerése volt problematikus, mert az egész emberiség sorsát érintő tematikája révén ezek az összetevők döntően az értelmezés részévé is váltak. Éppen a tematika átfogó, enciklopédikus volta teszi az értelmezés részévé a *Tragédia* műnemét és műfaját. A *Tragédia* történelmi szituációi és valóságos személyei pedig erősítik a mű referenciális kötöttségét, és így annak jelentésalkotásában nagy szerepet játszanak. Mivel a műalkotás létrejöttében annak teleológiája is szerepet játszik, tehát a világnézettel és látásmóddal ebben a vonatkozásban is szoros kapcsolatban van, végül is nem csodálkozhatunk azon, hogy Madách és *Az ember tragédiájának* világlátása és annak vizsgálata ilyen kiemelt helyre

1 Sőtér István: Álom a történelemről. Madách Imre és *Az ember tragédiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965: 7.

2 Németh G. Béla: Madách Imre. 150–163. In: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971: 151.

3 Alexander Bernát: *Az ember tragédiája*. In: Madách Imre *Az ember tragédiája*. Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta Alexander Bernát. (1900) Budapest: Athenaeum, 1904: 17.

4 Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Cluj-Kolozsvár: Erdélyi Szépműves Céh, 1934: 393.

került, és nem csodálkozhatunk a recepcióban jelentkező világnézeti harcon sem. Műfaját Madách maga így határozta meg: *drámai költemény*. Ebből hol a költeményt hangsúlyozták, hol a drámát, főként inkább a költeményt, mert a múlt század szigorúbban felfogott, szűklátókörűbb drámaképébe, mely a dráma legjellegzetesebb tulajdonságának a konfliktust tartotta, nem fért bele. Pedig a műfaji besorolás döntően kihathat az értelmezésre is, mert nem véletlen a műfajválasztás.

Magyarországban a 19. században a nemzet, az írók, a kritikusok, az egész magyar nyelvi közösség a nemzeti eposz megszületésére vagy inkább pótlására várt.⁵ Az eposz korszerűtlenségével kapcsolatos viták is erre utalnak. E viták arról folytak, hogyan lehet feloldani az ellentétet eme anakronisztikusnak számító műfaj és „*a hiányzó magyar nemzeti eposz utólagos megteremtésének vágya között*.”⁶ A vitát Szontágh Gusztáv indította el a *Figyelmező* lapjain, azzal az állításával, hogy a hazai szerzők mindenáron drámát akarnak írni, mert azt tartják korszerűnek, pedig „*egyedül a líra és eposz igazán korszerű, a regény az kezd lenni, s a dráma ideje még következni fog*.”⁷ Toldy Ferenc válaszában megvédte a drámát: „*mióta a költő csak egy helyt van élő, közvetlen közlekedésben hallgatóival: a színházban tudniillik, azóta az eposz korát, hol tömegek a szerepvivők, a dráma kora követé, melyben az egyedek tesznek és határoznak*.”⁸ Évekkel később Erdélyi János belátta, hogy bár Magyarországon „*nem lehet számolni oly szigorúan következetes fejlődéssel, mint azon boldog népeknél, melyek mindent magukból sarjadtak ki*,” mégis hitte azt, hogy „*erős lélek és törekvés, szellem és hajlam*

⁵ Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége. Budapest: Argumentum, 1994: 114–136.

⁶ Dávidházi i.m.: 114.

⁷ Szontágh Gusztáv: Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi. 319–323. In: Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szerk. Szalai Anna. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981: 322.

⁸ Toldy Ferenc Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról Szontágh Gusztáv ellen. 328–331. In: Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szerk. Szalai Anna. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981: 330.

sok részben fognák enyhíteni a múlt időktől reánk hagyott szégyenséget.”⁹ A korszerűséggel kapcsolatban pedig az volt a véleménye, hogy a magyar művelődésnek nem árthat az, ha „*elébb volna is jó drámánk, mint jó eposzunk*”.¹⁰ Tehát a dráma után is írhatnak eposzokat. Dávidházi Péter szerint e gondolatok és Arany János eposzainak sikere többeket, így Gyulai Pált is meggyőzték¹¹, és úgy látja, hogy az új eposzfajták iránti fogékonyság különösen Magyarországon maradt meg, ahol bizonyos helyi sajátosságok, így az ősi dicsőség iránti vonzódás és az archaikus vidéki életforma továbbélése kedveztek e műfajváltozatoknak. Arany János azonban állandó bizonytalanságban élt a sikerek ellenére, és a választ a kérdésekre az eposz korszerűsítésében találta meg.¹² Arany úgy érezte, hogy a nemzeti eposz megteremtésére a közösségtől kapott kötelező erejű megbízást.¹³ Arany „*kiformálta epikus szerepét, misszióját*”, mely történelmi tárgyú eposszal kívánta feltámasztani és korszerűsíteni az egységes nemzettudatot.¹⁴ Dávidházi megjegyzi, hogy Arany eposz iránti vonzódását csak részben magyarázza, hogy az újarisztoteliánus reneszánsz műfajelmélet csúcsára került az eposz, és Magyarországon e normával egyesült az emberiségköltemény követelménye¹⁵, mely „*természetszerűleg összekapcsolódott a reprezentatív eposz utáni vágygal*”.¹⁶ Az *ember tragédiájával* tulajdonképpen e hiányokat töltötték volna részben be, és e vágyak váltak volna valamelyest valóra. Epikus vonásainak hangsúlyozása is részben ezzel lehet összefüggésben. Másrészt Gyulai Pál 1857-ben a Nemzeti Színház és a drámairodalom kapcsolatáról írva hangsúlyozta,

⁹ Erdélyi János: Vörösmarty Mihály. 201–247. In: Erdélyi: Pályák és pálmák. Budapest: Franklin, 1886: 203.

¹⁰ Erdélyi i.m.: 1886: 203.

¹¹ Idézi Dávidházi i.m.: 121.

¹² Dávidházi i.m.: 125–127.

¹³ Dávidházi i.m.: 128.

¹⁴ Németh: Arany János. 62–96. In: Türelmetlen és késlekedő félszázad. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971: 86–88, 95–96.

¹⁵ Dávidházi i.m.: 133

¹⁶ Szörényi László: Epika és líra Arany életművében. In: Multaddal valamit kezdeni. Budapest: Magvető, 1989: 166.

hogy a virágzó nemzeti életnek egyik feltétele a dráma, „a költészet legmagasabb kifejlésének virága,” és „nagy drámai költők csak ott állhatnak elő, ahol egy nagy jövőre hivatott Nemzet nemzetiségét megalapította és terjeszteni kezdi.”¹⁷ Ennek a feladatnak is megfelelt volna *Az ember tragédiája*. A 19. század elején a *Kalevala* kompilációjának motívumai közt szerepelt a hiányzó irodalmi hagyomány¹⁸, ez esetben az antik és a skandináv eposz mintájára a nemzeti eposz megalkotása, hogy a „boldog” népekéhez hasonló nemzeti irodalmat teremthessenek. A *Kalevalát* angol fordításainak előszavában éppen ezekhez a hagyományokhoz igyekeztek kötni.¹⁹

Mielőtt a műnemi és a műfaji meghatározás kérdéseit kezdenénk körülírni, a tematikát kell egy kicsit megvizsgálnunk, már csak azért is, mert a tematika azonosítása könnyebb feladat volt. Igaz, ez a tematika, ahogyan látni fogjuk, szorosabban kötődik meghatározottabb műfajokhoz, pontosabban két műfajhoz, vagy ezek bizonyos keveredéséhez. A világirodalomnak abba a témacsoportjába tartozik, amely az ember létének nagy és örök problémáival, az élet értelmével, céljával, az ember feladatával foglalkozik, és ezt a témakört az irodalomtörténetírás szerint a múlt században leginkább kétféle, egymással összefüggésben álló, egymásba olvadó műfaj dolgozta fel. Ezeket Goethe *Faustjára*ól fausztíádáknak illetve emberiség-költeményeknek, más néven poèmes d'humanité-nek nevezték²⁰, amelyekre a szimbolikus-mitikus ábrázolásmód jellemző. Horváth Károly valójában az emberiség-poéma két megjelenési formájának tartja a drámai költeményt (misztérium és lírai dráma címen is) és az epikai

17 Gyulai Pál: *A Nemzeti Színház és drámai irodalmunk*. (1857) 262–286. In: Gyulai Pál *Válogatott Művei*. Budapest: Szépirodalmi, 1989: 286.

18 Voigt Vilmos: *Kalevala – nemzeti eposz*. 418–424. *Nyelvtudományi Közlemények*, 8./2./1985: 419.

19 Lefevre: *The Gates of Analogy: The Kalevala in English*. 76–89. In: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Susan Bassnett and André Lefevre. Clevedon: Multilingual Matters, 1998: 78, 84.

20 Horváth Károly: *Az ember tragédiája mint emberiség-költemény*. 27–47. In: *Madách-tanulmányok*. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978: 28.

formájú emberiség-költeményt.²¹ Így módon meghatározása valójában tematikai meghatározásnak tűnik. Tulajdonképpen mind a három műnem érdekes kapcsolatáról van ebben az esetben szó, hiszen jelentőséget kell tulajdonítanunk a költemény terminusnak is. Felvetődhet az a kérdés is, hogy az újabb kor műfaji határainak összemosódási folyamata indult-e itt meg, vagy tényleg a határok összemosódásáról és nem kitágulásáról, lehetőségeinek megnövekedéséről van-e szó? Kifejezetten a 19. századra jellemző ez a szintetizáló megoldás, de a téma elődjait megtalálhatjuk régebbi korokban is, epikusi keretek között kibontva, homogénabb világképre támaszkodva; akár Dante művében, de inkább Milton eposzában az *Elveszett Paradicsomban*, ahol Mihály arkangyal az emberiség jövőjét látomásokban mutatja meg Ádámnak. Milton eposza komoly szerepet játszott az eposz formájában megjelenő, francia emberiség-költemények kialakulásában.

A drámai költemény típusának első és legkiemelkedőbb műve a *Faust*, aztán Byron *Manfredja* következik, és a misztériumnak nevezett *Cain*. Ez után Shelley következik a lírai drámának nevezett *Megszabadított Prométheuszával*. Ebbe a sorba sorolhatók még a lengyel romantika alkotásai is; így Mickiewicz *Ősök* című műve, Slowacki *Kordian* és Krasinski *Istentelen* című színjátéka, melyek nemzeti témán alapulnak. Nem szabad elfelejtkezni a hazai kapcsolatokról, Vörösmarty *Csongor és Tündéjéről* sem, amelyről Martinkó András mutatta ki, hogy szoros eszmei-költői rokonságban van a *Tragédiával*, és ebben az összefüggésben modern filozófiai drámának nevezte azt.²² Barta János a műfaj utolsó gyermekének Ibsen *Peer Gyntjét* tartotta, sőt még Strindberg utolsó drámáiban is fölfedezte e téma nyomait.

A másik típus az epikai formájú emberiség-költemény, amelynek első jelentős képviselője Lamartine az 1836-ban megjelent

²¹ Horváth i.m.: 29.

²² Martinkó András: Vörösmarty és Az ember tragédiája. 185–215. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978:

Jocelynnel, amelynek előszavában a következőképpen ír: „Az eposz többé sem hősi, sem nemzeti, hanem több annál: emberi, tárgya: az ember sorsa, azok a szakaszok, amelyeket az emberi szellemnek be kell járnia, hogy céljaihoz érjen Isten útján.”²³ E Lamartine-idézet jelentősége az, hogy e korban jelenik meg annak a gondolata, hogy a nemzet és a hős háttérbe szorulhat az egyetemes mögött, és úgy néz ki, mindez összefüggésben van ennek az új műfajnak, műfaji változatnak a kialakulásával. Ez a háttérbe szorulás gyakorlatilag sokkal később lett általánosabb, azonkívül országonként változott, de mindenesetre egy fejlődési folyamat következő fázisa van itt alakulóban. Lamartine nagyon világosan megadta az emberi fejlődés fázisait és az egyértelmű célt is. Lamartine tíz történelmi szakaszon keresztül akarta az emberiség fejlődését bemutatni, ezeket a szakaszokat vízióknak nevezte. A vízió lexémában a látvány és képzelet ereje válik döntővé. A vízió szót jelentősnek tartom a *Tragédia* szempontjából is. Lamartine egyes történelmi korokban a történelmi fejlődést a főhős sorozatos újjászületésével ábrázolta volna. A tíz önálló eposz együtt egy ciklust adott volna, de ezekből csak az első és az utolsó készült el. El nem készülésében is műnemi, műfaji probléma játszhatott szerepet, valószínűleg epikai formában mégsem lehetett kibontani a témát. Ahogy Vörösmarty is rájött, hogy az új tudományos és filozófiai eszméknek, tételeknek művészi transzformációjára a töméntelen műfaji rekvizítummal agyonterhelt verses epika nem alkalmas többé.²⁴ A francia irodalom legteljesebb emberiség-poémája pedig Victor Hugo 1859-ben megjelent *A századok legendája* c. eposza. Önálló kisepikai művekből áll, amelyekben a pozitív fejlődést, a Haladást mutatja be. A fogalom már Hugónál is megfoghatatlan és meghatározhatatlan, de a *Tragédiában* sem valósul meg a haladás gondolata²⁵. Madáchhoz képest Hugo sokkal egyértelműbb volt, a progresszív romantika szelleméhez hű egyenes vonalú haladása

²³ Horváth i.m.: 29.

²⁴ Martinkó i.m.: 193.

²⁵ Martinkó i.m.: 200.

problémamentes, valóban epikai keretekbe illő.

Horváth Károly *Az ember tragédiáját* a fausti típusú drámai költeménynek és az egész emberi történelmet epikusan megéneklő francia poème d'humanité-nek egy művészileg rendkívül szerencsésen és e műformában páratlanul szilárdan megkomponált megjelenési formájának tartotta.²⁶ Valójában kevert műneműnek látta: az elsőhöz tartozónak dramatikája révén, a másodikhoz pedig szorosabban vett tematikáján keresztül. Barta János egy nagy európai áramlat szélső hullámveréseként említi a *Tragédiát*, és hozzáfűzi: „*Ennek a műfaji keretnek a megtalálása volt a legszerencsebb mozzanat a Tragédia keletkezésfolyamatában.*”²⁷

Az a tény, hogy a világirodalomban leginkább a 19. században szerepelnek hasonló tematikájú alkotások, azt mutatja, hogy akkor vált az európai kultúra újból érzékenyebbé az általánosabb filozófiai problémák iránt. Nem feltétlenül hatásokról van szó, bár arról is beszélhetünk néha, hanem párhuzamosságokról, eszmei rokonságról, amelyek a társadalmi, emberi-egyéni változásokban, fejlődésben és általában válsághelyzetben gyökereznek. A felvilágosodás rációkultusza által hirdetett egyenesvonalú fejlődés, a lineáris haladás illúziónak bizonyult²⁸. A homogén világkép megrendült, az ellentmondások erősödtek, az egyértelmű válaszok hiánya egyre szembetűnőbb lett, a társadalom válsága elmélyült, a nagy humanista hagyomány értékrendje felbomlott: „*a kor levegőjében egynéhány régóta alakuló embertípus jut uralomra: a nagy kérdezők és a nyugtalan keresők: a fausti örökség, nem annyira az örök törekvő, hanem az örök kérdező és tépelődő.*”²⁹ Az egyetemesség került jobban az előtérbe, a nemzeti hősökkel szemben az emberiség haladóbb képviselői; az elpolgárosult, túlcivilizálódott és anyagi létének vége felé közeledő világban nincs mód többé a nagy, egyéni romantikus gesztu-

²⁶ Horváth i.m.: 30.

²⁷ Barta János: Madách. 11–17. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978: 12.

²⁸ Horváth i.m.: 29.

²⁹ Barta i.m.: 13.

sokra.³⁰

Érdemes lenne megvizsgálni a műnemek, műfajok országok és korok szerinti megoszlását, hiszen így is nyilvánvaló a lokális és időbeli mozzanatok szerepe: bizonyos területeken, bizonyos korokban inkább kedvelik a drámai formát, máshol pedig az eposzt. Bár az író egyénisége is szerepet játszik ebben a választásban, de az adott kor társadalmának hagyományai, konvenciói, értékrendszere, normái, beállítottsága, mentalitása és igénye is megszabja a választást. Nemcsak a téma határozza meg a műnemet, hanem a látásmód is. Bizonyos korok, bizonyos területek másképpen, más szemszögből látják ugyanazt a témát; másképp dolgozzák föl, más művészi-erkölcsi, esztétikai-etikai megoldásokat találnak. Végül is adva van egy meghatározott tematika, és ehhez több irodalmi műfaj, amelynek mindegyikében erős vizuális vonás érvényesül: a drámáknál a drámai színen, az epikus megoldásnál pedig legtöbbször a látomásosságban, víziószerűségben.

Az *ember tragédiája* kritikusainak nagy része, bármelyik oldalról is értelmezi a művet, legfőképpen ideológiai aspektusból nézi, mintha csak bölcseleti rendszerről lenne szó, és nem műalkotásról. Mintha elfelejtkeznének arról, hogy az esztétikai szempont az elődleges, akármennyire is filozófiai kérdéseket tesz fel a szerző, ha világnézete, világlátása hat is műve létrejöttének folyamatára, formálja is a végső műalkotást. A műalkotás történelmi személyeinek referenciális vonatkozásai természetesen befolyásolják ezeket az elvárásokat. A műalkotásban mégis más törvények érvényesülnek, mint a filozófiai értekezésben, más a műalkotás valósága. Igaz, Sőtér már határozottan leszögezte 1965-ben, hogy „Az ember tragédiája azonban költői mű, nem pedig bölcseleti értekezés.”³¹ A legtöbben ellentmondásokkal vádolták Madáchot, és filozófiai megoldást vártak a feltett kérdésekre, és a filozófus logikáját várták tőle. Már a megjelenés pillanatától kezdve a radikálisabb gondolkodók, majd különösen

³⁰ Martinkó i.m.: 214.

³¹ Sőtér i.m.: 51.

az 1950-es évek marxista irodalmárai, elsősorban Lukács György, kérték számon rajta haladó világnézetét. Velük szemben aztán Madách védői értelmezték túlzottan demokratikusnak, radikálisnak és optimistának Madách gondolkozásmódját és művét. Sőt a kettőt össze is keverték, ahogyan az ún. teológiai értelmezés is tette. A *Tragédiát* eszmeileg támadók műfaji, műnemi tekintetben teljesen egy véleményen voltak a védelmezőkkel. Hiszen Lukács György sem tartotta drámának, éppen a konfliktus hiánya miatt, mert a dráma lényegének ő is a konfliktust tekintette: „az igazi drámaiságnak a közelébe sem jutott.”³²

Külföldről, úgy látszik, másképpen, más nézőpontból is szemlélték ezt a kérdést, inkább látták a világirodalom részeként. Az értelmezés nem ütött olyan mély, személyes sebeket. Thomas R. Mark kívülről állóként így vett észre érdekes jelenségeket: „*Ha az ember a Madách-kritikára bizonyos távolságból tekint, láthatja, hogy lényegében ennek egésze olyan kérdést igyekszik megválaszolni, amelyet legjobb tudomásom szerint más irodalmi művek tárgyalása során mégcsak fel sem tesznek – vagy legalábbis nem ebben a formában. A kérdés oly különös, annyira új, hogy fekete-fehérre leírva egyenesen megdöbbenítő. A kritikusok arra a kérdésre keresnek választ: igaz-e ez?*”³³ Nem véletlen, hogy ez megdöbbenítette őt, hiszen műalkotásról, irodalmi, esztétikai minőségről, esztétikai valóságról van szó, és ez más szintet képvisel, mint a „hétköznapi” valóság. Bár a *Tragédia* esetében, mely az élet értelmének kérdését feszegeti ismert történelmi személyek és helyzetek segítségével, talán valóban nem könnyű elválasztani a két szintet, tehát egyfelől a műalkotás, a fikció és az irodalom, másfelől a valóság és a történelem szintjét, az esztétikai és etikai

³² Lukács György: Magyar irodalom – magyar kultúra. Budapest: Gondolat, 1970: 130.

³³ Mark, Thomas R.: Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia? 928–954. Ford. Egri Péter. Irodalomtörténet, 4./1973: 936.

tartományokat.³⁴

A hetvenes években már Martinkó is a *Tragédia* költői logikájáról beszélt: „*Madách sem mint természettudós, történész, antropológus vagy filozófus vagy éppen teológus akart választ adni.*”³⁵ Ő az, aki a leghatározottabban kitartott a tragédia műfaj mellett Madách drámaíróvoltát hangoztatván, és azt, hogy a tragédia műfajlogikája – kényszere viszi bukásba Ádámot.³⁶ Martinkó András a *Tragédiát* a dráma műnemébe sorolta, és nemcsak a 19. század, hanem az egész újabb kori emberi gondolkodás legnagyobb konfliktusának nevezte.³⁷ Nézzük meg, mások hogyan is közelítették meg a műfaji problémát. Ahogy látni fogjuk, a műfaji besorolások nagymértékben a *Tragédia* értelmezésének a függvényei, vagyis pontosabban a műfaj értelmezése alapján interpretálták a kritikusok *Az ember tragédiáját*.

Majdnem minden kritikus Madách költészeti technikáját kifogásolta³⁸, mégis a műfaji meghatározásnál a költemény mellett döntöttek, a líraiságot emelték ki, és a drámaiságát kicsinyelték azon az alapon, hogy „*Madách drámai teremtmőereje még gyöngébb, cselekményinvenciója, egyedi alakteremtő ereje csekély, s ilyenkor folyamosodik kölcsönzött, kiüresedett motívumokhoz, élményi sablonokhoz, és ilyenkor válik olykor megmosolyogtatón naívvá és papírosízűvé.*”³⁹ Horváth Károly bizonytalanságban van az előbbieken előadott véleményével, mert szerinte Madách mégis „*költői ösztönből, de esztétikai meggyőződésből is a drámát érezte a számára legmegfelelőbb műformának.*”⁴⁰

Maga Madách így értékelte a drámát a *Művészeti értekezés c. tanulmányában*: „*a költészet fénypontjára a drámai költészetben*

³⁴ Mark érdekesen elemzi három modellen keresztül a szintek összefonódását, és a néző vagy olvasó befogadásának hangsúlyozottságát az átélés, az azonosulás változásával, átalakulásával a tragédia folyamatának esztétikai érzékelésében.

³⁵ Martinkó i.m.: 213.

³⁶ Martinkó i.m.: 195.

³⁷ Martinkó i.m.: 214.

³⁸ Barta i.m.: 14.

³⁹ Barta i.m.: 14.

⁴⁰ Horváth: Madách Imre. Budapest: Gondolat, 1984: 165.

hágott."⁴¹ Ez már eléggé nyilvánvalón megmagyarázza, mit jelent Madách saját meghatározása: drámai költemény, hiszen ha a drámát drámai költészetnek nevezi, a drámai költemény maga a dráma, ahogy a görögök is drámai költeménynek nevezték a tragédiát. Világosan látta a *Tragédiáról*: „*másforma, mint rendesen színműveink*"⁴², ezt mégsem fejti ki bővebben, de ennek alapján valószínűleg tisztában volt azzal, hogy színművet írt, ha az másféle is volt, mint általában a megszokott drámák. Arról sem szabadna elfelejtkezni, hogy milyenek is voltak a korabeli magyar színdarabok vagy akár a régebbiek, milyen hagyományok, normák és konvenciók érvényesültek bennük. Voinovich is megjegyezte: „*Az állandó színpad megtermi szükségletét, de a színpadi irodalom még gyermekéveit éli. Van már egykét kitűnő alkotás, minő Bánk bán s több tekintetben a Kegyenc is, de a darabok tömege kezdetleges.*"⁴³ Az írók nagy része történelmi színműveket⁴⁴ írt, főként a romantika hatása alatt, amely Madáchot is vonzotta, de ő egyre jobban kiemelkedett a kortárs színműírók közül. Ritka, eleven érzék vezette a tárgy megválasztásakor: „*minden darabjában valódi tragikái mag rejlik.*"⁴⁵

De azért nem fölösleges elgondolkozni a Madách használta kifejezésen: „*másforma, mint rendesen színműveink.*"⁴⁶ Arany is úgy nevezte: „*Faust-féle drámai kompozíció*"⁴⁷. E mondat következménye majd, hogy sokan úgy tekintették a *Tragédiát*, mint

⁴¹ Madách: Művészeti értekezés. 543–562. Madách Imre Összes Művei. II. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta Halász Gábor. Budapest: Révai, 1942: 543.

⁴² Madách i.m.: 1942: 778.

⁴³ Voinovich Géza: Madách Imre és Az ember tragédiája. (1914) Budapest: Franklin, 1922: 65.

⁴⁴ A történelmi drámákat sokan „drámaiatlannak” tartották, pl. Szondi, Peter: A modern dráma elmélete. (1956) Ford. Almási Miklós. Budapest: Gondolat, 1979: 14.

⁴⁵ Voinovich i.m.: 69.

⁴⁶ Madách i.m.: 1942: 778.

⁴⁷ Arany János: Levél Tompa Mihálynak 1861. aug. 25. In: Arany János Leveleskönyve. Válogatta Sáfrán Györgyi, Budapest: Gondolat, 1982: 507.

Faust-utánzatot. Nem használta a költemény terminust, mert félrevezetőnek érezhette. A kompozíció kifejezés óvatos megfogalmazásra utal, hiszen így a végső szót nem mondta ki, de meghagyta a lehetőséget. Az *ember tragédiája* legnagyobb bírálója Erdélyi János volt, és a mű eszmeiségének bírálata mellett magát a művet sem tartotta drámának: „*Madách műve egységes szerkezetű mint költemény, de nem az mint dráma*”.⁴⁸ Erdélyi mégis használt egy kifejezést, igaz elítélőleg, amellyel közelebb került a műfaji meghatározáshoz: ez a misztérium. Ezt a vonalat Voinovich Géza is folytatta, de ő is negatívan értékelte, ő sem tartotta drámának: „*A drámai költemény mintha visszatérne a mystériumhoz s felölténé az ősi vonásokat, melyeket a dráma lassanként levetkőzött.*”⁴⁹ A későbbiek folyamán a könyvdráma fogalom is megjelent, de leginkább a már Erdélyinél és Voinovichnál is feltűnő gondolati költemény, a Madách adta drámai költemény meghatározás vált egyre inkább használatossá Sőtérnél is, és Németh G. Bélánál is. Sőtér így jellemezte a *Tragédiát*: „*Műfajilag: Az ember tragédiája drámai költemény, de ebben a műben a dráma inkább ürügyéül szolgál a költeménynek*”.⁵⁰ Máshol a drámai költeményt kötetlenebb műfajnak nevezte, ahol a lazább drámai szerkezetet az eszmei koncepció tartja össze, és Madách esetében hosszú műfaji keresés eredményének nevezte, amellyel Madách önmagát találta meg. Tehát lazább dráma, amelyet a költőiség lazít fel, és a drámai jeleneteket kevésbé drámaiak váltják fel, amelyekben a gyengülő vagy erősödő konfliktusok főként eszmék valamint az eszméket megtagadó korok és a tömeg között jönnek létre. Ezt a felfogást csak tovább finomította az emberiség-költemények csoportjába való sorolás, ennek a csoportnak széles világirodalmi áttekintése, a kor eszmevilágával való kapcsolat bemutatása.

A színházi szakemberek, az irodalomtörténészekkel ellentét-

⁴⁸ Erdélyi János: Madách Imre. 440–487. In: Pályák és pálmák. Budapest: Franklin, 1886: 487.

⁴⁹ Voinovich i.m.: 251.

⁵⁰ Sőtér i.m.: 85.

ben, mindig is színpadon bemutatandó műnek tartották a *Tragédiát*, és az sem véletlen, hogy színpadon érte el legnagyobb sikereit. Beöthy Zsolt már 1885-ben *A tragikum* című művében azt állította, hogy Ádám története valódi tragédia, amelyben a hős feltartóztathatatlan bukásában elismeri az egyetemes jogát magával szemben.⁵¹ Tragikumának alapjaként a féktelen elbizakodottságot látta Beöthy, amellyel Ádám istennek képzei magát.⁵² A harmincas évek egyik legismertebb, modern felfogású rendezője, Horváth Árpád vallotta, hogy Madách *Tragédiája* a legtökéletesebb színdarab.⁵³

Nézzük meg közelebbről Németh G. Béla gondolatait a *Tragédia* műfajáról, a drámai szituáció születéséről: Madáchnál „a drámai érzület, amelyhez mély hevülettel vonzódott kezdettől, immár egyéniségéhez mért tárgyra lelve feszült lelkében. Lelke két felének drámai feszültsége azonban olyan természetű volt, amelynek szubjektivitása – lírai énhez kötöttsége révén – drámában alig volt tárgyasítható, még a romantikus dráma erősen lírai tárgyasításával sem. Drámai költemény született tehát, lírai kettős énnel”.⁵⁴ Így ő is látott drámai feszültséget a műben, de ez az erős líraisággal összekapcsolva feloldhatatlannak tűnő problémát jelentett számára is; végül is a líraiság mellett döntve azt hangsúlyozta, és azt vitte tovább: „A *Tragédia* drámai költemény, ahol a költemény főnév a műfajmeghatározó, a drámai melléknév pedig csak különböztető a műfajon belül. Hőse lírai hős, a lírikus Én, maga a költő, Ádám és Lucifer az ő kételkedését jelképezi.”⁵⁵ Németh G. Béla és majd Szegedy-Maszák Mihály is a dialógust monológ értékűnek tartotta. Az elemző saját énjének kettősségét is belelátta a dialógusokba, amelyekbe jöllehet a költő énje vetül

⁵¹ Beöthy Zsolt: *A tragikum*. Budapest: Franklin, 1885: 45–46.

⁵² Beöthy i.m.: 86.

⁵³ Koltai Tamás: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest: Kelenföld, 1990: 24.

⁵⁴ Németh G. Béla: *Kér korszak határán*. 107–133. In: *Madách-tanulmányok*. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978: 122.

⁵⁵ Németh i.m.: 1978: 123.

ki, de aminek szándékos költői eszközként a dialógus formát adta. Monológ értéket adva a dialógusnak nézőpontjuknak megfelelően azoknak drámai erejét csökkentette e két kutató.

Ennek a drámai és lírai jellegnek, meg a jelképteremtő erőnek szerinte egyik legfontosabb műfaji tulajdonsága az Arany által dicsért dikció, hanghordozás.⁵⁶ Németh ezt a dikciót versbeszédnek nevezte, amikor úgy látta, hogy Madách nagyszerű versbeszédei adják a *Tragédia* esztétikai hitelét.⁵⁷ Jól vette észre, hogyha csak a 19. századi dráma szabályait keressük, valóban nem tarthatjuk drámának: *”aki műfaji és irányzati előítéletek vagy követelmények nélkül ül le a műhöz, rögtön érzi: nem ezek az eszközök, nem ezek az eljárások itt az esztétikai hitel biztosítékai, nem ezek az élmény hordozói”*.⁵⁸ Németh G. Béla ugyanis fölfigyelt arra, hogy a 19. századi dráma szemszögéből vizsgálták eddig leginkább a *Tragédiát*: *„Sokszor történt kísérlet arra, hogy az egyes színeknek a menetét, anyaguk kezelését a XIX. század romantikus, realista és naturalista cselekménydrámáinak szabályai segítségével ragadják meg, és velük mérjék meg művészi hitelüket. S arra még több kísérlet történt, hogy az egyes színeket ama történeti korszakokkal szembesítsék; ugyancsak a realista és naturalista dráma eljárásai alapján, amelyekből anyagukat veszik.”*⁵⁹ Ő is úgy látta, hogy ez a nézőpont nem vezethet eredményre Madách művének értékelésében *„nagyszerű versbeszédek követik egymást Madáchnál, magas retorikával, forró pátosszal, mély líraisággal.”*⁶⁰ Mindenesetre itt is bizonytalanság érhető tetten, mert azt valahogy ő sem tartotta fontosnak (ha hangsúlyozta is a dicséretet), hogy Arany éppen a leghíresebb drámaíróhoz hasonlítva Madách dikcióját mondta azt: *„Ezeket Shakespeare sem csinálta volna másképp.”*⁶¹ Shakespeare nevét említette, és nem véletlenül, hiszen drámáról van szó. Ahogy az

⁵⁶ Németh i.m.: 1978: 123.

⁵⁷ Németh i.m.: 1978: 124.

⁵⁸ Németh i.m.: 1978: 124.

⁵⁹ Németh i.m.: 1978: 123.

⁶⁰ Németh i.m.: 1978: 124.

⁶¹ Arany i.m.: 1982: 507.

sem volt véletlen, hogy Arany alig törődött Madách dramaturgiájával: „a lenyűgöző erejű versbeszéd foglalkoztatja egyre”.⁶² Itt felvethető az a kérdés is, miért nem törődött a dramaturgiával? Valószínűleg kevésbé is érdekelte, vagy talán úgy gondolta, hogy ez a dikció dramaturgiaiailag is működik, ez a dikció a dráma egyik terepe.⁶³

Németh továbbra is küzd a líraiság, drámaiság kettősségével; lírai-drámai dikcióról beszél akkor is, amikor Madách nyelvét veszi alaposabban szemügyre: „Hét olyan vonását emeljük ki e nyelvnek, amely drámaisága s líraisága mellett egyszerre s egyenlőképpen szól.”⁶⁴ Ezek lennének: a szentenciózusság, a belső polemikusság, a költői nyelv fogalmi kihívása (intellektuális provokációja), kontextuális metaforika (képhasonlat nélküli metaforika, fogalmak asszociatív kisugárzása), az értelmi és versmondattani, ill. lírai-drámai szövegössz-szefüggés (szituációs metaforika), művelődéstörténeti utalásrendszer, méltóság és történelmi rétegzettség.⁶⁵ Ezek közül az első kettőt (szentenciózusság, belső polemikusság) használom fel később, amikor a *Tragédia* nyelvét vizsgálom, mert e két jellemző összefügg a madáchi nyelv egyik legjellemzőbb poétikai-retorikai tulajdonságával.

Németh még tett néhány érdekes összehasonlítást, három olyan művészegyeniséggel is kapcsolatba hozta Madáchot, akik korábban nem nagyon kerültek szóba; Wagnerrel, Hebbellel és Browninggal.⁶⁶ Közülük az utóbbinak drámai monológjával. Ezek a kapcsolatok nem tematikus hasonlóságokra mennek vissza, hanem művészi-esztétikai látásmódra, melyben az újszerűség a döntő, a régebbi korokból táplálkozó újszerűség. A wagneri komplexitásra való hivatkozás megint eszünkbe juttathatja azt a

⁶² Németh i.m.: 1978: 124.

⁶³ Huszár Ágnes: Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. 124–152. In: Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. Szerk. Rácz Endre és Szathmári István. Budapest: Tankönyvkiadó, 1983: 136.

⁶⁴ Németh i.m.: 1978: 126.

⁶⁵ Németh i.m.: 1978: 127–131.

⁶⁶ Németh i.m.: 1978: 121.

19. századi törekvést, amely kiszélesítette vagy szorosabbra vonta a művészetek határait, összefüggőbb egységeket hozva létre, amelyekben belül azonban a régi műfaji elkülönítések megmaradtak új összefüggésekbe kerülve. Németh a wagneri látásmód bekapcsolásával érdekes szempontot hozott az elemzésekbe. Ugyanis a „látványos”, vizuálisan hatásos wagneri zenedrámák mély, belső, lelki folyamatokat ábrázolnak zeneileg és képileg. Amikor a 19. század második felében a lelki történések felé fordult a figyelem, ezeknek képi ábrázolása erősödött meg. Tehát ellentétesnek tűnő jelenségek váltak az akkori irányzatok témáivá és szerkezeti elemeivé. Vizuális módon vetítődtek ki lelki, szellemi, érzelmi folyamatok. A *Tragédiában* is lejátszódnak hasonló lelki történések. Sőtér szerint is a *Tragédia* drámai ereje nem a drámai konfliktusban van, hanem a gondolatokat és a lelkiállapotokat megszólaltató költőiségekben rejlik.⁶⁷ Azóta azt is megállapították, hogy a gondolatok és érzelmek is cselekvéseknek számítanak, így a drámai dialógus beszédhelyzetében is: „A főbb cselekvéstípusok, melyeket adott karakter vagy más létező végrehajthat, lehetnek nem verbális fizikai cselekvések, beszéd-cselekvések, gondolatok, érzések, észrevételek és érzékelések.”⁶⁸

Madách képzeletét bírálták, talán a metaforák számát kevesellték, de benne egy másjellegű képzelet működött, színpadra illő, látványként működő képzelet. Erre figyelt fel Vajda György Mihály is, amikor a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadképéről és a *Tragédia* látványosságáról írt. A *Tragédia* jelenetei nyílt tereken játszódnak, amely a közélet tere, a nyilvánosságé. A tértávlat, amelybe Madách a cselekményt helyezi, ott van Zichy Mihály illusztrációin is.⁶⁹ Költői látomását elemmezve eljut ahhoz az állításhoz, hogy Madách művének eszmeisége nem fogalmi

⁶⁷ Sőtér i.m.: 85.

⁶⁸ Idézi és fordította Maár Judit: A drámai és elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata. Modern filológiai füzetek 53. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995: 56.

⁶⁹ Vajda György Mihály: A Szegedi Szabadtéri Játékok és Az ember tragédiája. 36–39. Kritika, 9./1965: 37.

jellegű (vagy nem elsősorban az), hanem képi.⁷⁰ Ehhez hozzáfűzném, hogy Madách művének szövege nemcsak fogalmi jellegű, hanem erősen képi is. Már a tematikai vizsgálatnál előjöttek képi vizuális elemek. Nemcsak az eszmeiség, maga a drámai szituáció is lehet vizuális, kinőhet vizualitásból.

Szegedy-Maszák Mihály foglalkozott behatóbban a *Tragédia* műfajával fölismerően, hogy csak a műfaji hovatartozás eldöntése után lehet értelmezni.⁷¹ Az a véleménye, hogy kevert műnemű alkotással állunk szemben, mely lírai drámának nevezhető, Shelley így határozta meg *A megszabadított Prométheusz* és a *Hellas* műfaját. Szegedy-Maszák szerint a jelző határozza meg az uralkodó minőséget⁷², ebből az általa adott összetételből a lírai; míg Németh G. Béla egy ellenkező szempont alapján egy ezzel ellentétes összetételből, a drámai költeményből a főnevet, a jelzett szót tartva fontosnak jutott hasonló eredményre: a költemény terminus fontosságára. Szegedy-Maszák a líraiság hangsúlyozása mellett a kevertséget tartotta döntő jegynek, és e műnemi és műfaji összetettség okának az enciklopédikus igényt látta, amely végül is a tematikával függ össze, és ennek eredményeképpen az emberiség közös kultúrszimbólumaival a legáltalánosabb emberi léthelyzet szintjére emelte korának magyar sorstragédiáját.⁷³ Mindez abból fakadt, hogy Madách felismerte a nemzetkarakterológia beszűkítő hatását egész társadalmunkra, kultúránkra s azon belül irodalmunkra.⁷⁴

Szegedy-Maszák Mihály a hasonló tematikájú műveket panorámaszerű látomásoknak vagy a Mindenki parabolájának nevezte, és állandó terminusként használta a műnemkeverő enciklopédikus formát.⁷⁵ Ehhez példának regényeket is hoz: Proust

⁷⁰ Vajda i.m.: 37.

⁷¹ Szegedy-Maszák: Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában. 133–165. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978: 133.

⁷² Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 133.

⁷³ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 134.

⁷⁴ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 135.

⁷⁵ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 135.

főművét, majd Joyce *Finnegans Wake* c. alkotását és Strindberg *Történelmi miniatűrjeit*. Az utóbbival való kapcsolat mibenlétét ő főként tematikailag, én magam a tematikai mellett a vizuális látomás szintjén, látványként értékelném, aminek különben is jelentős szerepet tulajdonítok a *Tragédia* létrejöttének folyamatában. Ebben az esetben először vetik össze Madách művét prózai alkotásokkal; ennek oka természetesen az enciklopédikusság. Erre a műnemkeveredésnek nevezett folyamat is lehetőséget teremtett, de az is hozzájárulhatott, hogy a *Tragédia* valószínűleg hatott Joyce e művére, annak szerkezeti felépítésére.⁷⁶ Strindberg esetében másról is szó lehet. Ahogy Strindberg egyes színdarabjait a látványból kiindulva kezdte írni, tehát először született meg benne a színpad látványképe, és csak annak alapján a dráma⁷⁷, ugyanaz a vizuális gondolat indíthatta meg benne az egyes miniatűröket is. Figyelmet érdemel a címben használt, a képzőművészet területéről vett kifejezése is. Sőtér látványos állóképeknek nevezi a *Tragédia* egyes jeleneteit.⁷⁸

Szegedy-Maszák újabb bizonyítékokat hozott fel a *Tragédia* líraiságára: „Az alakoknak ez a körvonalazatlansága itt is a mű alaphangnemét meghatározó líraiságot bizonyítja.”⁷⁹ Ez a körvonalazatlanság összefügg a jelképiséggel; Németh is jelképnek tartotta Ádámot, Évát és Lucifert is, és ez a jelképteremtés a líraisággal van összefüggésben.⁸⁰ Szegedy-Maszák alapos teológiai ismeretet vár Madáchtól: „annyi bizonyos, hogy a *Tragédia* istene ellentmond a tételes kereszténységnek.”⁸¹ A *Tragédia* a teremtéssel kezdődött, az utolsó színből viszont hiányzik a Civitas Deinek a megjelenítése, holott a kezdet és a vég mítoszának ilyen értelmezése szétválaszthatatlan egységet alkot a keresztény ha-

⁷⁶ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 136.

⁷⁷ Strindberg, August: Näyttelyluettelo. 1. tammikuu–21. huhtikuu 1991. Helsinki: Gallen-Kallelan museo, 1991: 62.

⁷⁸ Sőtér i.m.: 85.

⁷⁹ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 141.

⁸⁰ Németh i.m.: 1978: 123.

⁸¹ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 139.

gyományban.⁸² A másvilág bemutatása viszont már epikai mű keretei közé tartozna, ahogy Dante művében is látjuk. Szegedy-Maszák szerint lírikus drámáról van szó, amely ugyanazokat a kérdéseket fogalmazta meg, amit előtte a deizmuson nevelkedett Kierkegaard a vallomás és az értekező próza nyelvén. Drámai alkotásnak tekintve és így a cselekményből kiindulva valóban nehéz elejétől végig érvényesített formaalkotó elvet találni.⁸³ Szegedy-Maszák azért tartotta a líraiságot döntőnek, mert nem fikciós, hanem tematikus rendezőelv valósul meg benne. Ezért is használta a költemény szót, amikor a *Tragédia* tematikai vázáról, szerkezetéről beszél, amely a szétválások sorára épül, és háttérét a kiinduló pont, a menny ősi modellképzete adja. A szétválások köre csak a költemény lírai minősége miatt elsődleges tematikus szerkezet szintjén érvényesül, a másodlagos, szerves egységet alkotó dramaturgiai szinten nem.⁸⁴

Szegedy-Maszák Mihály lírai dráma kategóriáját megerősíti egy másfajta meghatározás. Bécsy Tamás észrevette, hogy a dráma műnemi megkülönböztető jegye nem a konfliktus, a kollízió: „Az az elmélet, amely a világtörténelem nagy fordulópontjaihoz (...) köti a drámát, a drámai műnem elméleti specifikumának a konfliktust /kollíziót/ tekinti.”⁸⁵ Ennek meggyőző jele, hogy a dráma meghatározó jellegzetességeként a konfliktus csak Hegel *Eszétikájában* jelent meg először. Arisztotelész *Poétikájában* egyáltalában nem használja, Lessingnél is csak kétszer fordul elő.⁸⁶ Bécsy Tamás drámaelméleti kutatásaiban pontosabban határozta meg és kitágította a dráma fogalmát. Az előbbi alapján a misztériumot is a dráma körébe helyezhette vissza. Kifejtette, hogy a romantikus emberiség-költemények is mindenképpen drámák. Úgy látja, hogy a könyvdráma műszó minden valószínűség szerint annak a szakadéknak az áthidalásából született, amely a

⁸² Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 141.

⁸³ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 143.

⁸⁴ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 143.

⁸⁵ Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984: 100.

⁸⁶ Bécsy i.m.: 100.

Faust nyomán és után létrejött művekben megtalálható költői fantázia és a korabeli, sőt az egész 19. századi színpadtechnikai lehetőségek között volt tapasztalható.

Bécsy szerint sincs a *Tragédiában* konfliktus, mert az adott valóság nem alkalmas arra, hogy konfliktussá alakuljon.⁸⁷ Az adott valóság a társadalmi fejlődés válsághelyzete, az egész európai társadalomé és egyben a magyar társadalomé is, azé a társadalomé, amelyben a forradalmak kora lejárt; Európában is vége lett a győzelmeknek, Magyarországon pedig minden elbukott, a forradalom és a függetlenség is. Mindenféle forradalmak illúziójával le kellett számolni, akármennyire is a forradalom képviselte az ideális fejlődést, és új eszköz a még mindig érvényes cél elérésére nem volt a láthatáron. Hiszen még mindig a régi cél, a földi éden elérése látszott a legkívánatosabbnak.

Bécsy Tamás, hogy a különböző szerkezetű drámákat elhelyezhesse a drámai műnemen belül, háromféle drámát különböztet meg. Az első természetesen a konfliktusos.⁸⁸ Aztán a középpontos következik: „*E művek szerkezetileg is, elvileg is egy központ köré épülnek.*”⁸⁹ A drámai feszültséget a központ körüli viszonyulások jellege adja meg. Végül az ún. kétszintes dráma, amelyben a drámai szituációt nem egy konfliktus körül építik fel, hanem a világnézetből fakadó két világszint köré.⁹⁰ A mű a két világszint határán a két világszint egybeesését mutatja⁹¹, ahol az isteni szint határozza meg az evilágit. Rituális formában viselkedési modellt ad. A művekben ívfeszültség jön létre azáltal, hogy szembekerül az ember evilági prefigurája és túlvilági figurája. Mind a történetet, mind a szereplőket absztraktan, elvontan ábrázolja.⁹² A drámatörténet nagyon sok hasonló drámát ismer, az ókori és a középkori misztériumokat, egyes görög

⁸⁷ Bécsy i.m.: 225.

⁸⁸ Bécsy i.m.: 146.

⁸⁹ Bécsy i.m.: 146.

⁹⁰ Bécsy Tamás: Az ember tragédiája műfajáról. Irodalomtörténet, 2./1973: 326.

⁹¹ Bécsy i.m.: 1984: 147.

⁹² Bécsy i.m.: 1984: 147.

tragédiákat vagy Shakespeare-drámákat, sok huszadik századi drámát. Nem is beszélve Vörösmarty *Csongor és Tündéjé*-ről, amely szintén ebbe a csoportba sorolható.

Ezek a művek a világot két szintből állónak mutatják, a két szint közül az egyik mindig az evilági, a másik az, amelyik a kor, az osztály, a réteg vagy a szerző világképe szerint az evilági szintet meghatározza, törvényekkel ellátja. Ezeket a törvényeket meg kell valósítani, azért, hogy ezen a szinten jobb legyen az élet, hogy az ember boldog legyen.⁹³ A kétszintes dráma alakjainak jellemét, cselekményét, és az egész drámai világ létét a szituáció szerkezete határozza meg. Bécsy erre a következő példát hozza: általában Lear átkozódásait vagy lírai megnyilvánulásait elemezték elfelejtkezvén arról, hogy ezek nem esztétikai minőség eredményei, hanem a szituáció szerkezetéből kialakuló tulajdonságok.⁹⁴

A *Tragédiában* is megtalálható ez a két szint, az égi szint és a földi szint. Az Úr és Lucifer képviseli az égi szintet, amely Édenként teljes egészében meg is jelenik a második színben. Az Úr útmutatást ad a helyes úthoz az abszolút jó, az édeni állapot, az égi szint eléréséhez, Ádámhoz közvetlenül szólva, belső hangként vagy Éván keresztül. Tehát valójában a lélekben jelentkeznek ezek a parancsok, az érzelmekben, a lelkiismeretben. A földi szinten a másik szint, az édeni állapot ideális eszméit akarjuk megvalósítani, itt azonban ez lehetetlen feladat. A kétszintes drámák ellentéte nem horizontálisan – mint a konfliktusos drámákban a szereplők közti hálózatban, – hanem vertikálisan, a két szint között, a mű egész világát áthatóan található: „*az édeni teljesség elve és annak evilágban elkorcsosult gyakorlata között (...) Ezen ellentét: demonstrálódik.*”⁹⁵ Ez az idealista és ideális attitűd dominál Bécsy szerint a *Tragédiában*. Bécsy egyenesen válaszol arra a sokszor feltett kérdésre is, hogy mik is ezek az eszmék, mi is az a cél, amelyet Ádám el akar érni. Az ideológiai

⁹³ Bécsy i.m.: 1973: 327.

⁹⁴ Bécsy i.m.: 1984: 151.

⁹⁵ Bécsy i.m.: 1973: 332.

szemüvegen keresztül nézett válaszkérés, a társadalmi haladásba vetett merev hit sokáig elfedte, észrevehetetlenné tette, miről is van szó. Főként, amíg mindkét szélső nézőpont szerint szégyellni kellett a bizonytalanságot, a félelmet. Bécsy szerint a cél: „*Nemesbedvén, hogy trónodhoz közelgjen.*”⁹⁶ Hogy ez sikerül vagy nem, arra a mű nem ad biztos választ. De éppen ebből a bizonytalanságból, kétségekből, ambivalens érzésekből született meg a dráma. Érzésekből: bizonytalanságból, félelemből, vágyakozásból, a boldogságra való törekvésből. Érzésekre válaszolni érzéssel lehet, ezért a „*bízva bízzál*” felszólítás az érzelem logikájának tökéletesen megfelelő, ehhez illő, ha nem is ad bizonyosságot, de mégis pozitív érzelmi töltetet ad; valószínűleg ebben, ezen a szinten kereshető a *Tragédia* katarzisének egyik összetevője is. Hankiss Elemér szerint is a görög tragédiák a görög mitológia bizonytalanságából és ellentmondásosságából születtek. Például Aiszkülosz hősei a végzet és az emberi szabadság ill. az isteni akarat és az emberi felelősség feloldhatatlansága között vergődtek.⁹⁷ Jean-Pierre Vernant hangsúlyozta, hogy az antik tragédiában milyen központi jelentősége van az ambiguitásnak, hiszen a tragikus szereplő egyrészt szabad, felelős tetteiért, másrészt a tragikus helyzetnek, értékrendszerének és egyéb, őt meghatározó erőknek van kiszolgáltatva. Ez a tragikus ambiguitás megmarad a tragédia végén is⁹⁸, hiszen a konfliktust okozó indulatok és feszültségek látenszen megmaradhatnak és az egyensúlyhelyzet újbóli megbillenését okozhatják és diszkordanciához vezethetnek. Az ambiguitás korunk szemlélete szerint is a modern tragikum egyik jellemzője.

⁹⁶ Bécsy i.m.: 1973: 332.

⁹⁷ Hankiss i.m.: 332.

⁹⁸ Vernant, Jean-Pierre: „Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy”. 105–121. In: Interpretation Theory and Practice. Ed. Charles S. Singleton. Baltimor & London: Johns Hopkins, 1969: 108, 2. jegyzet: 110, 113.

2. Pesszimizmus, hangnemek és ellentétes igazságok

A műfaj-kérdéskörhöz tartozik egy, első pillantásra csak az értelmezéshez kapcsolódónak tűnő lényeges elem, a pesszimizmus. A *Tragédia* körüli viták a pesszimizmus kérdésében csúcsosodtak ki már a első pillanattól, hiszen köztudomásúlag már Aranyak is meg kellett védenie Madáchoz a pesszimizmus vádjával szemben. Arany úgy vélte, hogy Lucifer feladata Ádám kétségbeejtése, és ezért a pesszimizmus a szerkezetből ered. Arany elsőként és sokáig egyetlenként értette, hogy a „*művészet harmóniája nem mindig az optimizmusé is egyszerre*.” De úgy látszik, mégsem tudta ezt következetesen végigvinni, mert így folytatta: „*De én nem találok ezt a pesszimizmust Az ember tragédiájában, mihelyt mint egészet fogom fel.*”⁹⁹ Ebből látható az is, hogy Arany kerek egésznek, önálló életet élő műnek tekintette.

Az egész 19. századi irodalomban, különösen a század első felében és közepén általánosan az a nézet uralkodott, hogy az értékes művekben nyilvánvalóvá válik a művészet egyik célja, mely szerint ki kell engesztelni azt az ellentétet, amely a sanyarú élet és az eszmei világ közt áll fenn. A jó mű egyik ismérvének tekintették, ha azt az olvasó kiengesztelődve tette le a kezéből.¹⁰⁰ Erről írt többek közt Arany mellett Gyulai Pál és Erdélyi János. Gyulai 1854-ben egy elbeszélő költemény-kötetet értékelve azt várta a költészettől, hogy annak emelkedett pontján „*a tágabb láthatár mozgalmas világa oszlassa ködbe vesző ábrándjaink, elűzze démonaink, kibékítse meghasonlásunkat.*”¹⁰¹ 1855-ben számára a gyönyörködtetés forrása „*a valódi költészet, e második isteni kijelentés, mely kibékít bennünket az élet nagy meghasonlásaival.*”¹⁰² Erdélyinél is a művészet célja „*az ember léthelyzetének belső ellentétét kiengesztelni,*” értve ezalatt a mű emberét és a befogadót is. Majd 1862-ben *Az ember tragédiájával* kapcsolat-

⁹⁹ Arany: Egy üdvözlő szó. 369–371. In: Arany János Összes Művei. XI. Próza Művek 2. 1860–1882. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968: 370.

¹⁰⁰ Dávidházi i.m.: 222–223.

¹⁰¹ Dávidházi i.m.: 228.

¹⁰² Dávidházi i.m.: 222.

ban „*a költészet világvigasztaló hivatásáról*” írt.¹⁰³ Dávidházi Péter szerint nem volt véletlen, hogy a kibékülés és kiengesztelődés igénye éppen a szabadságharc bukása utáni szellemi életben tehetett szert a hallgatólágoosan elfogadott norma rangjára. Az irodalomkritikai szövegek azt figyelték, hogy mennyi erőt lehetett a művekből meríteni. A kor kritikai konszenzusa az irodalomtól a létértelmezés mellett létigenlő szerepet is kívánt és elítélte a reménytelenséget és a bűnnek számító meghasonlást a kiengesztelődés normája jegyében.¹⁰⁴ Ahogy Arany néhány versének peszsimizmusa, keserű komikuma is éles kritikát váltott ki. Például *A nagyidai cigányok* „*a pessimismus nyelvöltögetése*”¹⁰⁵ Thewrewk Árpád szemében „*felelőtlennek ható könnyűség*” volt.¹⁰⁶ Dávidházi szerint Arany kitágította a kiengesztelődés terét, amikor megjegyezte a humoros regénnyel kapcsolatban, hogy az „*humorban engeszteli ki a világ dissonantiáit*”, megértve, hogy a nevetésbe rejtett sírásnak is lehet megtisztító hatása. Véleménye szerint Arany ezzel a normát is megkérdőjelezte és elismerte, hogy a feloldatlan kétségbeesés is a művészi világnézetnek része lehet.¹⁰⁷ Már Németh G. Béla megállapította 1967-es tanulmányában, hogy Arany a bizonytalanság költője lett, akire a kétely és az elbizonytalanodás nyomta rá bélyegét.¹⁰⁸

Csengery Antal, mielőtt Arany a Kisfaludy Társaságban bemutatná Madáchot 1862. március 27-én, azt írta Gyulainak, hogy a mű „*rendkívül pessimisticus hatással volt*” rá, és az a „*földi cudarágatokkal szemben*” nem láttatja a „*mennyei harmóniát*”.¹⁰⁹ Erdélyi János és Zilahy Károly is világnézetük elleni támadást

¹⁰³ Dávidházi i.m.: 223.

¹⁰⁴ Dávidházi i.m.: 227–228, 244.

¹⁰⁵ Dávidházi i.m.: 248.

¹⁰⁶ Dávidházi i.m.: 249.

¹⁰⁷ Dávidházi i.m.: 250.

¹⁰⁸ Németh: Arany János. (1967) 62–96. In: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971: 86–88, 95–96.

¹⁰⁹ Csengery Antal: Gyulai Pálhoz, 1862. április 4-én. In: Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig. Szerk. Somogyi Sándor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961: 467.

láttak a műben, melynek pesszimizmusa a haladásba vetett hitüket sértette.¹¹⁰ Éppen ők azok, akik számon kérték Madáchon a történelmi hűséget, megemlítve néhány történelmi tévedését. Haraszty Gyula le is írta, hogy a „*nagy tablók csak azért vonulnak el Ádám előtt, hogy egy modern peszszimista történetbölcseletig emelkedhessék.*”¹¹¹ Aztán Alexander Bernát bizonyította, hogy Madách a valódi történelmet mutatja be: „*Tudjuk, hogy az egyes színek nem realiztikus rajzai tényleg lefolyt eseményeknek, hanem szimbolikus, stilizált jelenetek, de annyiban igazak is!*”¹¹² Riedl Frigyes ehhez annyit fűzött, hogy Madách valóban ilyen sötét színben látta a világtörténetet.¹¹³ Morvay Győző érdekes, világnézeti-esztétikai kompromisszumra hajlott ebben a kérdésben: „*Ezen alapeszme nem az optimizmus, de nem is a pesszimizmus, hanem az élet bölcsessége, mely a két véglet között a helyes utat megtalálja. Azon életbölcsességé, mely nem az idealizmus végletein, nem is a materializmus szkepszisében keresi az emberiség nagy problémáinak megoldását, hanem egy egészséges realizmusban.*”¹¹⁴ Voinovich Géza is pesszimizmus-párti.¹¹⁵ Már enniből is nyilvánvaló, hogy a bírálók világlátása milyen mélyen befolyásolta a *Tragédiához* való viszonyukat, de emellett ugyanazt mondhatjuk a lelki alkatról, élményvilágról, tapasztalati körről is. Arról a tényről, hogy minden műalkotás csak a befogadója által kezd élni, műalkotásként létezni. Nemcsak szerzőjének, hanem befogadójának élethelyzetére is szükség van a műalkotás létrehozásához. Ez leginkább a végletesebb felfogások esetében tűnik szembe, pl. Reményik Sándornak a *Tragédiáról* írt gondolataiban: „*Ezen a legtragikusabb ponton válik Az ember tragédiája ember-*

¹¹⁰ Erdélyi i.m.: 465. Zilahy Károly: Az ember tragédiájáról. 325–348.
In: Zilahy Károly Munkái. II. Pest: Kiadó nélkül, 1867: 238.

¹¹¹ Haraszty Gyula: Madách Imre. (1882) Budapest: Athenaeum, 1912: 7.

¹¹² Alexander i.m.: 1904: 202.

¹¹³ Riedl Frigyes: Madách Imre. 328–349. Budapesti Szemle,
22: 43–44. / 1880: 328–349.

¹¹⁴ Morvay Győző: Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához. Nagybánya: Molnár Mihály könyvnyomdája, 1897: 461.

¹¹⁵ Voinovich i.m.: 427.

feletti tragédiává. Madách pesszimista evangéliumának ez a leg-pesszimistább fejezete.”¹¹⁶ A vallásos világnézet felől nézve is kétféle, sőt háromféle módon lehet látni a *Tragédiát*, vagy optimistán, mint Ravasz László¹¹⁷, Sík Sándor¹¹⁸, vagy túlságosan lehangolónak és kiábrándultnak mint Prohászka¹¹⁹, Babits¹²⁰, vagy eltekintve az egész kérdéstől, mint Várdai Béla, aki azt állította, hogy a pesszimizmus kérdésének Madách jelentősége szempontjából nincs fontossága, sőt azt valójában a műhöz tapadó problémának tartotta.¹²¹

Babits érdekes módon a pesszimizmus megítélésében nagyon jelentősnek tartotta a hangnemet: „*Madách költeménye alapján pesszimista, sőt nihilista mű: rettenetes ítékezés az emberiség ábrándjai, rajongásai és egyáltalán az emberi élet érdemessége fölött, (...). De Madách hangja nem a kacagás és a megvetés hangja.*” Babits az, aki költő lévén valóban mélyen látta ezt a pesszimizmust, bár etikailag értékelte, de a hangnem által esztétikaivá tette. Madáchnál komolyság és fájdalom szól az eszmék nyelvén, ez „*fenségessé teszi a nevetségest, tragédiává emeli azt, ami nélküle csak az Ember Komédiája volna.*”¹²² Nála jelent meg először a hangnem és műfaj összekapcsolása, amit aztán Karinthy Frigyes is folytatott, méghozzá a deizmus vagy inkább a fideizmus alapján, de egészen más eredményre jutott: „*Madách nem pesszimista és nem optimista, nem vidám és nem szomorú (...). A Tragédia nem szomorújáték és nem komédia – a szó isteni*

¹¹⁶ Reményik Sándor: Ádám az úrben. 91. Páosztortúz, 5./1934: 91.

¹¹⁷ Ravasz László: Az ember tragédiájának költői igazsága. 87–88. Páosztortúz, 5./1934: 87.

¹¹⁸ Sík Sándor: Az ember tragédiájáról. Budapesti Szemle, 234. kötet. 3./1934: 229–243.

¹¹⁹ Prohászka Ottokár: Az ember tragédiája és a pesszimizmus. 193–201. Katholikus Szemle, IV./1923: 194.

¹²⁰ Babits Mihály: Előszó. In: Madách Az ember tragédiája Babits előszavával. 22. kiadás. Budapest: Athenaeum, 1923: V.

¹²¹ Várdai Béla: Madách Imre és Az ember tragédiája. 577–597. Katholikus Szemle, X. 1923: 588.

¹²² Babits i.m.: V.

értelmében humoros mű, összhangját az ellentétek adják".¹²³ A humoros hangnem hangsúlyozása sokaknál már korábban jelentkezett, de Karinthy rátapintott a *Tragédia* egyik leglényegesebb vonására: az ellentétek összhangjára.

A *Nyugathoz* tartozók közül Kuncz Aladár és Schöpflin Aladár is érintette a pesszimizmus és a műfaj összefüggéseit. Kuncz a művészet életközlő organikus munkájáról beszélt, és úgy látta, hogy Madách bár pesszimista lezárásúnak tervezte művét, mégis úrrá lett rajta a mű öntörvényéből fakadó optimizmus.¹²⁴ Tehát éppen Arannyal ellentétes konklúzióra jutott. Schöpflin közelebb került a tragikum és a pesszimizmus kérdéséhez: „*lát-szólag kibékítő megoldása, amely a mű egész gondolatsorának szerkezetileg is egyetlen lehetséges befejezése, lényegében mégis a tragikum perspektíváját nyitja meg*".¹²⁵ Végleges megoldáshoz nem jutott el, hiszen a lírai elemek megléte őt is megzavarta; már tanulmányának címe is *Az ember tragédiájának lírája* volt. Martinkó András látta meg később, hogy itt a tragikum feloldhatatlanságáról van szó.¹²⁶

Már néhány kortárs, így Kemény is észrevette a kiengesztelődés kapcsolatát az antik tragédia katarziséval. Kemény 1864-ben írta a tragédiával kapcsolatban, hogy amikor egy nemes természetű hős, bűnt követvén el, kilép az erkölcsi rendből s a megtorló nemezis hatalmába kerül, ezáltal „*a közönség kénytelen volt sajnálni az áldozatot és mégis kiengesztelődni a feláldoztatással*".¹²⁷ A kor irodalomkritikusai ismerték a katarzisz fogalmának drámaelméleti eredetét, sőt azzal is tisztában voltak, hogy az arisztotelészi katarzisz nem volt azonos teljesen a kiengesztelődés eszméjével. Gyulai is nagyon jól ismerte Arisztotelész tragédiára vonatkozó mondatait, és a kiengesztelődés fogalmát gyakran használta

¹²³ Karinthy Frigyes: Madách. 113–123. Nyugat, (jan. 16.) I./1923: 122.

¹²⁴ Kuncz Aladár: A mi Madáchunk. 139–142. Nyugat, (jan. 16.) I./1923: 141.

¹²⁵ Schöpflin Aladár: Az ember tragédiájának lírája. 173–175. Nyugat, (jan. 16.) I./1923: 175.

¹²⁶ Martinkó i.m.: 214.

¹²⁷ Dávidházi i.m.: 229–230.

a katarziséhoz hasonló jelentésben, bár ahhoz keresztény értelmezés járult. 1855-ben *Szépirodalmi szemléjében* ennek szellemében írja: „*az egyén szenvedése megrázza szívünket s az örök rend győzelme kibékíti.*”¹²⁸ 1863-ban azonban Szigligeti egyik szomorújátékának elérzékenyítő befejezéséről írva határozottan állította, hogy a költészetben nem a keresztény megbocsátás elvei uralkodnak, hanem „*a megsértett erkölcsi, társadalmi és állami nemezis*” törvényei.¹²⁹

Kinnunen finn esztéta Arisztotelészre épülő drámaelméleti tanulmányában megvizsgálta a dráma állandó öszszetevőit: a szerkezethez tartozó azon elemeket, amelyek annak esztétikai lényegét alkotják; ezek közül a műfajnak olyan elemeit is, amelyek szorosabb kapcsolatban állnak a világnézettel, és éppen ezek közé tartoznak a *Tragédia* legkritikusabbnak tartott pontjai, így a pesszimizmus aspektusa is. Véleménye szerint a tragédia lényegi minőségének egyik legdöntőbb feltétele a pesszimista nézőpont.¹³⁰ Majd így folytatja: „*A tragikus világkép pesszimista; és így véleményt mond a jövőről, az egész felfogható, időben létező univerzumból.*”¹³¹ Továbbá: a „*tragikus világkép szerint a világ nem lesz jobb, mert soha sem fogjuk tudni megszüntetni az emberi életben a véletlent, a szeszélyt, az esztelenséget vagy más hasonló eseményeket.*”¹³²

Éppen pesszimizmusa miatt támadták annyit minden irányból Madáchot, minden kritikusa teljesen eszmei, bölcséleti szempontból értékelte; talán egyedül Arany értette meg az egész problémát,

¹²⁸ Dávidházi i.m.: 238.

¹²⁹ Gyulai Pál: A lelenc. Szigligeti előadás 1863. nov. 20. 321–330. In: Gyulai Pál Válogatott Művei. Budapest: Szépirodalmi, 1989: 323.

¹³⁰ Kinnunen, Aarne: Draaman maailma. Helsinki–Porvoo: WSOY, 1984: 160.

¹³¹ „Traagininen maailmankatsomus on pessimistinen; silloin se on kannotto tulevaisuuteen, koko ajateltavissa olevan ajalliseen universumiin.” Kinnunen i.m.: 163.

¹³² „Traagisen katsomuksen mukaan maailma ei kehity paremmaksi, koska ei voida milloinkaan hävittää sattuman, kohtalon oikun, järjettömyyden tai näitä vastaavien tapahtumien osuutta.” Kinnunen i.m.: 162.

amikor a pesszimizmust a szerkezetből fakadónak érezte. „Ez nem a szerző pesszimizmusa: ez magából a szerkezetből foly így.”¹³³ A szerkezetből, vagyis pontosabban a tragédia műfajából, szerkezetéből adódóan pesszimista, ahhoz mélyen hozzátartozóan, annak lényegéből fakadóan pesszimista.

Thomas R. Mark szavaival: „Végelemzésben mindkét kritikai iskola (a keresztény és a marxista) feloldja az abszolút és a relatív közötti alapvető feszültséget. Mindkét esetben hiú dolog tragédiáról beszélni.”¹³⁴ Ha az Úr a halálon túli létre utalna, tulajdonképpen bizonyosságot adna a másvilágról, akkor megszűnne a tragédia is. Nem véletlen, hogy bizonyos világnézetű kultúrákban nincsen tragédia, így például az indiaiban sohasem volt, hiszen a sorsba vetett hit oly erős, hogy nem jöhet létre a tragikus. Az indiai kultúrában epikai művek születtek; Dante *Isteni Színjátéka* is epikai alkotás, hiszen a Paradicsom bemutatásával a tragikus megszűnik. A Civitas Dei bemutatása a *Tragédiában* inkább epikai szerkezethez illene, nem véletlenül nincs jelen a *Tragédiában*; a tragédiára utaló elemeket Szegedy-Maszáék Mihály is negatívumként értékelte. De az evilági lét pusztulásának pesszimista, tehát tragikus perspektívája benne van a keresztény hagyományban, ha nem is tudatosult a 19. és a 20. században, ugyanis a nagy keresztény államvallások elfelejtkeztek a megígért világvégéről, e földi lét pusztulásáról, őket is megmérgezte e földi Haladás eszméje. A *Tragédia* keresztény szemléletű elemzői sem látták meg, hogy a bibliai jövő képébe jól beilleszthető lenne a *Tragédia* jövő képe; pesszimizmusa pedig az evilági létet illetőleg nem keresztényellenes.

„A tragikus feltétele az ész világa”, írja Kinnunen.¹³⁵ E feltételben található a *Tragédia* ellentmondásossága is, ugyanis a tragikus látásmód megkérdőjelez, kételkedik.¹³⁶ A logikának és a kauzalitásnak már Arisztotelész is nagy szerepet tulajdonított a

¹³³ Arany i.m.: 1968: 325.

¹³⁴ Mark i.m.: 950.

¹³⁵ „Traagisen edellytys on järjellinen maailma.” Kinnunen i.m.: 162.

¹³⁶ Kinnunen i.m.: 163.

tragédiában. Az öntudat és az ész világa attól a pillanattól fogva tragikus, hogy az ember kiűzetett a paradicsomból. Az étellel, a világgal és önmagukkal harmóniában álló emberek nem írhatnak tragédiákat. A diszharmónia, az ellentétek, a diszkordanciák szülik a tragédiát. Ezzel függ össze az is, hogy a *Tragédia* egész szerkezete, jellemei és dialógusai az ellentétek bonyolult rendszerére épülnek.

A dráma meghatározó elemének tekinthető a cím is. Nem véletlen, hogy milyen címet ad a szerző a darabjának. Így teljesen érthető Thomas R. Mark megjegyzése: „*Mintha Az ember tragédiájának sok kitűnő kritikusa elfelejtette volna, mi a mű címe. (...) a magyar irodalom legnagyobb tragédiáját a megváltás-gondolat szempontjából interpretálják. Az efféle értelmezések a tragikust nem tekintik tragikusnak, s a tragikumot egy végső soron jószágos világrend látomásával helyettesítik.*”¹³⁷ Greguss elemzését értékelte nagyra, mert tisztán látta a *Tragédia* tragikumának néhány döntő pontját. Lényeges pontokon érintette ugyan Madáchnak az emberi létről alkotott tragikus szemléletmódját, de „*ahelyett, hogy beletörődött volna, hogy a Tragédia tragédia, szellemi akrobatikába kezdett, s pozitív vallási üzenetet olvasott ki a drámából.*”¹³⁸

Mark állítja, hogy az Ádám feltette kérdések „*legmélyebb ősi aggodalmunkra irányulnak*”.¹³⁹ Ezekre a kérdésekre keresik a válaszokat a vallások, és ezekkel foglalkoznak a tragédiák. Mark Lucien Goldmannra hivatkozik: „*Az ember akkor érzékel tragédiát (...), amikor úgy érzi, hogy a világgal és Istennel való egyensúlya elbillent. Amikor Isten néma a világban, mely valamely oknál fogva immár nem elégíti ki az embert, megszületik a tragikum érzése. E tragikum-érzet mint az emberen belüli megosztottság jelentkezik.*”¹⁴⁰

A tragédia mint műfaj nem ad pontos válaszokat, de felhívja

¹³⁷ Mark i.m.: 928.

¹³⁸ Mark i.m.: 929.

¹³⁹ Mark i.m.: 946.

¹⁴⁰ Mark i.m.: 946.

figyelmünket az életben fellelhető értékekre, és megteremti számunkra a válaszadás lehetőségét. A *Tragédia* keretjátékában tudunk erre a kérdésre téren és időn kívüli abszolút nézőpontból válaszolni. Márk szerint „*Madách tragikus látásmódjának különleges, sőt egyedülálló jellege abban rejlik, hogy fenntartja a feszültséget az alapkérdésre adott relatív válaszok és bármely abszolút válasz között, melyet a jövő meghozhat. Ennek a feszültségnek fenn kell maradnia a Tragédia legutolsó szaváig*”.¹⁴¹ Tehát Márk is a drámai feszültséget tartotta a dráma legfontosabb elemének, de sokkal kevésbé kötötte a korhoz, mint Bécsy. Ezt a feszültséget Madách tragikus látásmódja okozza, e nélkül a látásmód nélkül nem születhetett volna meg a dráma. Madách tragikus életérzése, látásmódja volt a *Tragédia* keletkezésének előfeltétele. A *Tragédia* e drámai feszültsége van kapcsolatban a katarzissal.

Filozófiai, ideológiai szempontból a pesszimizmus mellett a falanszter jelenetet tartották sokáig az egyik legkényesebbnek; Voinovich Géza ezt nevezte a költemény Achilles-sarkának.¹⁴² Szegedy-Maszák Mihály műfaji alapon oldotta meg, ugyanis a falanszter jelenetet egyrészt komikusnak, másrészt a hagyományos utópiák nyomán rendkívül elvonatkoztatónak látta: „*A múlt század vége kedvezett az utópiák feléledésének, így Madách is megalkotta a központosított tervezés, a célszerűség és a hasznosság ellenutópiáját. A műfaj kifordításához ösztönzést kaphatott a lukiánoszi szatírától – talán azt az ötletet is Lukiánosztól vette, hogy Platont egy utópia ellenzékének a sorában mutassa be, annyi azonban bizonyos: Madách abban megelőzte korát, hogy a később elszaporodó ellenutópiák igen korai változatát teremtetten meg*”.¹⁴³ Alexandernek is az volt a véleménye, hogy a Fourier-féle falanx „*egyenesen ellentéte a Madách-félének*”.¹⁴⁴ Ezzel a szatíra műfaja is felmerült a műfaji meghatározások között, ha csak a falanszter jelenetet is érintve. Itt elkerül-

¹⁴¹ Márk i.m.: 950.

¹⁴² Voinovich i.m.: 417.

¹⁴³ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 151.

¹⁴⁴ Alexander i.m.: 166.

hetetlenül fel kell idézni Erdélyi felháborodását, aki felizgatva magát a falanszterjeleneten, a szocializmus kicsúfolásán, az Ördög komédiájának nevezte a *Tragédiát*.¹⁴⁵ Palágyi Menyhért is egyetértett vele, bár ő a jelenetet a Bach-rendszerrel hozta kapcsolatba, megjegyezve „*milyenmű korhangulatból meríti Madách humoros ihletét a falanszter jelenetben.*”¹⁴⁶

Ehhez a gondolatkörhöz tartozik az az Erdélyi meglátásával teljesen ellentétes felfogás, Pintér Jenőé, amely szerint a *Tragédia* éppen hogy nem az ember, hanem Lucifer tragédiája.¹⁴⁷ Mindenesetre ez is azt mutatja, hogy igazából Lucifer szerepe, hangneme a legkérdésesebb; a világnézet alapján mennyire más-más szempontból nézik és mennyire másképp látják. A komédia és a szatíra műfajok felvetődésével mégis a drámán belül maradunk, ezek említése csak a hangnem köreit tágítja. Alapjában véve az előbbi megjegyzések is mind a hangnemre vonatkoznak; a *Tragédia* sokféle változatos hangneme is befolyásolta a műfaji tétovázást. Bár Lucifer egész lényére, kijelentéseire, nyelvére vonatkozik az irónia és a humorosság, mégis a falanszter jelenetben kulminál ez a hangnem, legalábbis a kutatók nagy része szerint. Igazuk van-e? Szegedy-Maszák így egyesítette a két meglátást: „*Lucifer az ember létét körkörösén, ironikusan értelmezi, iróniájából azonban nem hiányzik a pátosz, sőt a tragikum árnyalata sem.*”¹⁴⁸ Majd később: „*Luciferé az ironikus tagadás szerepe.*”¹⁴⁹ Végső álláspontját ebben a kérdésben így foglalta össze: „*ám a Tragédia egészének létértelmezését és szerkezetét végső soron sem ironikusnak, sem tragikusnak nem lehet nevezni.*”¹⁵⁰ Érdekes módon Szegedy-Maszák a körköröséget tartotta ironikusnak. Madách maga

¹⁴⁵ Erdélyi i.m.: 487.

¹⁴⁶ Palágyi Menyhért: Madách Imre élete és költészete. Budapest: Athenaeum, 1900: 344.

¹⁴⁷ Pintér Jenő: Madách Imre: Az ember tragédiája. Pintér Jenő bevezető tanulmányával és magyarázó jegyzeteivel. Budapest: Athenaeum, 1922: 165.

¹⁴⁸ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 138.

¹⁴⁹ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 141.

¹⁵⁰ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 154.

tiltakozott az ironikusság vádja ellen.

Zilahy Károly Lucifer egész habitusát komikusnak látta, amikor beszédstílusát elemezte, szerinte minden személyben csak Madách beszél: „*Luciferben pedig azon kedélyességgel, sans gene, mint ebéd után a színháztéri kioszkban vagy Kuglernél.*”¹⁵¹ Németh G. Béla kitágította az iróniát az egész műre, a történeti pátosz iróniájáról beszélt a *Tragédiában* annak hangnemét elemelve: „*a történeti pátosz iróniájának s a történeti irónia páto-szának nevezhetnénk, amely mindig megjelenik, valahányszor jelentős szellemi egyéniség, jelentős erkölcsi személyiség kiélezett, választásra kényszerítő helyzetben, számottevő történetszemléleteket szembesít egymással és a valósággal.*”¹⁵²

Szegedy-Maszák már korábban megjegyezte, igaz, prózával kapcsolatban, hogy „*a romantikus irónia világában gyakori a vagylagosság (...) az elbeszélő mintegy önmagával bocsátkozik vitába.*”¹⁵³ Varga S. Pál is az iróniához kötötte az ellentétes szövegeket, és egy másik fontos jelenségre is felhívta a figyelmet: „*Az olvasónak az a nyugtalanító érzése támad, hogy nem tudja, mit kell a művön belül valóságnak tekintenie*”.¹⁵⁴ Tehát az iróniának, a nyugtalanságnak, a bizonytalanságnak a befogadóban támasztott érzése gyanús, mert ez Varga szerint nem jellemző egy homogén drámára, tragédiára. Pedig a tragédia egyik legjellemző vonása az ambiguitás, ahogy ezt Jean-Pierre Vernant megállapítása kapcsán már láttuk.

A *Tragédia* ellentétes hangnemeit és negatívumként értékelt ellentmondásait, ellentétes igazságait nem tudta a kutatók nagy része megoldani. Varga S. Pál gyűjtötte össze az erre vonatkozó megjegyzéseket, nézzünk meg néhány véleményt. Császár Elemér szerint: „*a nagy mű befejezését valami zavaró hangulat szorítja, mintha a mitikus keretből más világnézet csendülne ki, mint a*

¹⁵¹ Zilahy i.m.: 237.

¹⁵² Németh i.m.: 1978: 124.

¹⁵³ Szegedy-Maszák: Kemény Zsigmond. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989: 197–198.

¹⁵⁴ Varga S. Pál: Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában. Budapest: Argumentum, 1997: 25.

történeti színekből, azaz mintha a költőnek más volna a világnézete, mint a drámának. (...) Ez az ellentmondás a művész hatása rovására megy.”¹⁵⁵ Waldapfel József hasonlóan írta: „persze Madách nincs szilárdan meggyőződve a luciferi kép ellenkezőjéről sem, ezért olyan ellentmondásos az egész mű, de részben innen van a jelenetek drámai feszültsége is.”¹⁵⁶ Horváth Károly a következőket állította: „Madách művéből nem lehet kiküszöbölni az ellentétes világmagyarázatok feszültségét.”¹⁵⁷ Baránszky Jób László szerint: „Dialektikus feszültségek polifóniája hatja át”.¹⁵⁸ Imre László véleménye szerint: „A Tragédia szerkezeti elve a polifónia.”¹⁵⁹ Szegedy-Maszák jelentőséget tulajdonított annak, hogy a műben ellentétes világmagyarázatok feszülnek egymásnak, Varga S. Pál szerint ezért szakított Szegedy-Maszák az arisztotelészi drámakompozíciós elvek hagyományával.¹⁶⁰ Varga számára problematikus a műfajból levezethető szerkezeti elv alkalmazása, mert szerinte ellentmondás van a kompozíció polifonikus jellege és a *Tragédia* lehetséges műfajmeghatározása között.¹⁶¹ A *Tragédia* ellentétekre, ellentétes gondolatokra, érzelmekre épülő szerkezete, állandóan változó hangnemei Varga S. Pált arra a közvetkezésre vezették, hogy „az arisztotelészi poétika kategóriáinak absztrakciós szintjein elsikkadnak a mű valóságos kompozíciós viszonyai.”¹⁶² Azonkívül: „amű nem egyszerűen dialógikus, hanem kifejezetten polifonikus szerkezeti elvet követ”.¹⁶³ Varga elemzése arra irányult, hogy az egész művet a szereplők tudatában megjelenő világfelfogások vitájaként írja le a polifónia

¹⁵⁵ Idézi Varga i.m.: 1997: 36.

¹⁵⁶ Idézi Varga i.m.: 1997: 34.

¹⁵⁷ Horváth Károly: Ádám alakjának irodalomtörténeti előzményei c. előadásának vitája. Irodalomtörténeti Közlemények, I./1993: 130.

¹⁵⁸ Baránszky Jób László: Az ember tragédiája szerkezetei. 354–371. Irodalomtörténeti Közlemények, 3./1974: 366.

¹⁵⁹ Imre László: Az egyén tragédiája. (Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés – Madách: Az ember tragédiája.) 197–216. Helikon, 2./1972: 213.

¹⁶⁰ Varga i.m.: 32.

¹⁶¹ Varga i.m.: 40.

¹⁶² Varga i.m.: 31.

¹⁶³ Varga i.m.: 38.

bahtyini elméletét követve. Összekapcsolta egy nyelvileg létező világ képét a jelentésképző, jelentésmódosító tényezőknek olyan rendszerével, amelynek alapján egy bizonyos világ láthatóvá válik. De Bahtyin a regényt tekintette a polifonikus szerkesztésmód adekvát műfaji közegének, és a dráma műfaját kizárta a lényegüket tekintve polifon művek köréből, mondván: „*több síkja lehet, de több világa nem.*”¹⁶⁴ Igaz, Bahtyin Shakespeare drámaival kapcsolatban utal polifon tendenciákra.

Varga elfogadta Bécsy Tamás kétszintes drámafogalmát: „*a kétszintes dráma mint műfaj egyenesen a polifonikus kompozíció alapjának bizonyul itt.*”¹⁶⁵ Tehát megtartva a műnemet, de annak ellentmondva (legalábbis saját elméletében) mégis a *Tragédia* hangnemei, főképpen az irónia és kifejezetten a luciferi irónia és Lucifer változó állításai és hangulatai hatására a bahtyini elmélet nevében a szereplőket, világukat szólamokká alakította. Szólamnak nevezte az intenciókat és az általuk motivált nézőpontokat, amik az értékelés síkján nyilvánulnak meg. A nézőpontok különbsége abban mutatkozik meg, ahogyan a hősök a környező valóságot értékelik: egyes hősök mást és mást tartanak világnak.¹⁶⁶ Ezek mellett Varga elemzésében fontos elemeket, motívumokat vett észre: „*A műben megjelenő (...) cselekvéssorozat a mozgatóerőknek (...) dualizmusából bontakozik ki; az emberért küzdenek, az ember döntésén múlik, melyik erő kerül ki győztesen.*”¹⁶⁷ Varga így jellemzi a *Tragédia* központi mondanivalóját: „*a küzdelem a dinamikus harmónia működési szabálya.*”¹⁶⁸ Igaza volt, amikor azt állította, hogy „*Madách szuverén módon élt anyagával (...) világteremtő művészi szándékainak megfelelően módosított rajtuk.*”¹⁶⁹ Az ellentétes szólamok szerkezete kielégítő megoldásnak tűnik, de miért kell ezt szembeállítani az ariszto-

¹⁶⁴ Varga i.m.: 39.

¹⁶⁵ Varga i.m.: 42.

¹⁶⁶ Varga i.m.: 43.

¹⁶⁷ Varga i.m.: 55.

¹⁶⁸ Varga i.m.: 59.

¹⁶⁹ Varga i.m.: 7.

telészi poétikával, vagyis pontosabban mit is mondott Varga erről a poétikáról? Tulajdonképpen semmi konkrétat.

3. A tragédia jellemzői – Arisztotelész és néhány modern értelmezője

Varga szerint a *Tragédia* műfaja nem határozható meg az arisztotelészi poétika felől. Mit is mond a kutatók szerint az arisztotelészi poétika a tragédiáról? Erre az egyszerűnek tűnő kérdésre évszázadokon keresztül mindig másképpen válaszoltak, Arisztotelész szövegét másképpen magyarázták, olyasmit emelve ki, amely elfogadható volt a kor számára. Úgy látszik, hogy a második világháború után a műfaji határok fellazulásával egyre erősebb lett az érdeklődés a műnemek, műfajok meghatározása iránt. A magyar szó (meghatározás) etimológiája szerint is meghatározás: a határok megkeresése, kijelölése. Ezzel párhuzamosan magának az irodalmi műalkotásnak a definíciója is problémát okozott (Ingarden, Northrop Frye, Gadamer, Jauss, de Man). A magyar kutatók közül Szili József vizsgálta legutóbb a műfaji felosztásokat, és elismerte, hogy az irodalmi műalkotáshoz hozzátartozik műnemisége, annak ellenére, hogy „*a legtöbb nyelvi szöveg határeset, az irodalmiság vagy a műfajiság szélsőséges példája. Ezt éppen a tipikusnak ismert műfajpéldák világítják meg. Az Antigonéhez képest mint tragédia nemcsak a A nagy Tamerlán vagy a Hamlet szélsőséges eset, de a Phaedra is. Nem is beszélve az olyan eleve szélsőségesnek tetsző példákról mint a Godotra várva.*”¹⁷⁰ Bécsy Tamás szerint a kutatók „*nem vizsgálták a dráma műnemének, a műnemi törvényszerűségeknek a kibontakozását, és következésképpen azt sem, hogy az első művek közül melyik felel már meg mint dráma saját fogalmának. De ugyanúgy (...) nem vizsgálták meg azokat a műformabeli előzményeket – csak a gondolati, eszmetörténeti, vallási vagy tartalmi előzmény-*

¹⁷⁰ Szili József: A poétikai minemek interkulturális elmélete. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997: 17.

*eket – amelyekből a tragédia – mint speciális műnem – kinőhetett, kibontakozhatott.”*¹⁷¹

A hármas műnemi felosztás mindig is megszabta az irodalom határait, bár a modern szakirodalom egyre inkább a szöveg terminust használja, állította Szili, mert így próbálja megszabadítani az írást minden konvenciótól „*az értéket, az értékelést, esztétikumot, művészséget, műfajiságot zárójelbetevő irodalomelméleti tendenciák*” hatására.¹⁷² Ennek ellenére „*a művészi hármasság tudománytörténeti paradigmájában a műnemek osztályként, típusként, majd utóbb (...) minőségként vagy ‘mód’ként való felfogása, valamint egyik vagy másik dominanciájának megnövelésén – (...) az osztályok, módok számainak növelésén vagy csökkentésén túl lényegi változás nem következett be.*”¹⁷³ Genette állapította meg, hogy valójában minden műfaj, alfaj empirikus megfigyelésnek köszönheti meghatározását.¹⁷⁴ Genette modális, tematikus és formális kategóriák paradigmájából akarta meghatározni a műfajokat, kialakítva a textus és architextus viszonyrendszerét: „*Az architextus tehát mindenütt jelen van, a szöveg fölött, alatt, körülötte, s a szöveg nem szőheti a maga szövetét anélkül, hogy itt, ott, amott rá ne feszülne az architextus szövedékére.*”¹⁷⁵ Számára az architextus a konvenció adta hálózat, amely meghatározza az aktuális szöveget. Szili hiányolta, hogy Genette feltevérendszerének alapeleme nem az irodalmi mű mint regény, dráma vagy lírai költemény, hanem a „*szöveg, amely a maga transztextuális jellegével tartalmazza a közte és az architextus közt fenálló viszonyt.*”¹⁷⁶

Az elmúlt évtizedekben egyre többen tértek vissza az arisztotelészi poétika vizsgálatához, közéjük tartozik az általam már idézett finn esztéta, Aarne Kinnunen és Szili József is. Az a gon-

¹⁷¹ Bécsy Tamás: Rítus és dráma. Budapest: Mécs László Kiadó, 1992: 17.

¹⁷² Szili i.m.: 58.

¹⁷³ Szili i.m.: 59.

¹⁷⁴ Genette i.m.: 71.

¹⁷⁵ Genette i.m.: 89. Ford. Szili József (Szili i.m.: 65.)

¹⁷⁶ Szili i.m.: 66.

dolat is egyre ismertebb, hogy Arisztotelész *Poétikája* történeti poétika, amelyben a költészet, ahogy a klasszikus görögöknél, általában a drámát jelentette. Állításai deskriptívek és nincsenek tisztán deduktív szabályai.¹⁷⁷ Arisztotelész számára Szophoklész tragédiái jelentették a drámai költészet csúcsát, különösen az *Antigoné*. A következőkben ismertetem Arisztotelésznek a tragédiára vonatkozó legismertebb, rövid és tömör megállapításait. A mimézist, az utánzást többször is említette: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása.”¹⁷⁸ „Hiszen a tragédia a cselekvés utánzása, és ezáltal főleg cselekvő embereké.”¹⁷⁹ A katarziszról azt állította, hogy az a részvét és a félelem meg az azokhoz hasonlatos szenvedélyek (tehát érzelmek és indulatok) kiváltása, majd azoknak megszűnése (megtisztítás és megtisztulás révén): „a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és a félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”¹⁸⁰ Tehát a tragédiában érzelmeknek mesterségesen felkeltett viharáról és lecsendesüléséről van szó, ‘érzelmek terápiájáról’. Szili szerint Arisztotelésznél a katarzisz a tragédiának megfelelő lelki-érzelmi hatás élménye.¹⁸¹ Arisztotelész a cselekedetek logikáját is hangsúlyozta: „A legfontosabb (...) a tettek összekapcsolása”, és a katarzissal kapcsolatban is kiemelte a meglepetés és a logika jelentőségét: „az érzelmeket leginkább az váltja ki, hogy az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek”.¹⁸² Hangsúlyozta a cselekményben a jellemek, az emberi tulajdonságok szerepét is: „a jellemek nyilatkoznak meg tettek által.” Éppen e jellemek és tettek azok, „amelyek által a tragédia a lélekre hat”. Arisztotelész említte a peripeteiát és az anagnorisziszt: „további legfontosabb tényezők, a történet elemei:

¹⁷⁷ Szili i.m.: 75.

¹⁷⁸ Arisztotelész: *Poétika*. VI. 50a. Ford. Sarkady János. Budapest: Kosuth, 1992: 12.

¹⁷⁹ Arisztotelész i.m.: 50b. 15.

¹⁸⁰ Arisztotelész i.m.: 13.

¹⁸¹ Szili i.m.: 79.

¹⁸² Arisztotelész i.m.: 27.

a fordulatok és a felismerések.”¹⁸³ Összehasonlította az eposzt és a tragédiát: az eposznál a tragédia „*valóban kiválóbb, mert minden megvan benne, ami az eposzban (még ugyanazt a metrumot is használhatja).*” Fölhívta a figyelmet a zenei és vizuális többletre: „*ezenfelül a zene és a látványosság, amelyek a leghatásosabban keltenek élvezetet: további előnye, hogy szemléletes e felismerés és a cselekmény következtében*”. Majd a terjedelemmel kapcsolatban ezt írta: „*az utánzás rövidebb terjedelmen belül éri el célját*”¹⁸⁴, ahogy korábban is befejezett és meghatározott, tehát nem túl hosszú terjedelemről írt.

A *Poétikában* Arisztotelész csak a dráma műnemét határozta meg. Itt az „*eposz nem jelentett epikát: válfajai lényegében azok, mint a tragédia válfajai*”.¹⁸⁵ Szili József szerint is az eposz tulajdonképpen a tragédia narratív előzménye, nem pedig mindenfajta elbeszélés, elbeszélő költemény gyűjtőfogalma. A lírára nincs is közös terminusa Arisztotelésznek, mert nem létezett a hármas műnemrendszer, az idők folyamán lassan alakult ki. Earl Miner szerint azért, mert tapasztalati úton felfogható. Megállapította, hogy Arisztotelészék a drámát tekintették normának és ezáltal a mimészszt tartották az irodalom lényegének.¹⁸⁶ Szili szerint ezért nem tudták megkülönböztetni a lírát az elbeszéléstől. Szili átértelmezte az arisztotelészi dráma cselekményközpontúságát azzal, hogy átalakította „*a drámák cselekvő embereket utánoznak*”¹⁸⁷ állítást: a drámákban „*emberek cselekedve utánoznak, azaz színpadra szánt szövegeket eljátszanak.*”¹⁸⁸ Alapjában véve az arisztotelészi poétikában kanonizált drámákhoz valamelyest hasonlókat csak a reneszánsz drámákban találhatunk, amelyeknek

¹⁸³ Arisztotelész i.m.: 14.

¹⁸⁴ Arisztotelész i.m.: 54. XXVI. 62b.

¹⁸⁵ Szili i.m.: 100.

¹⁸⁶ Miner, Earl: *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990: 212. Szili i.m.: 104.

¹⁸⁷ Arisztotelész i.m.: 10.

¹⁸⁸ Szili i.m.: 100.

nagy részére „*az arányérzék hiánya*”¹⁸⁹ jellemző. Ami azt jelenti, hogy a nyugati kritika által nagyra tartott drámai kompozícióba bekerült az elbeszélésre jellemző lineáris kiterjedés.¹⁹⁰ Itt lép be a tragédia terjedelmének problémája. Bécsy szerint a drámai mű terjedelmét mindenekelőtt a benne közölt történet sajátosságai határozzák meg. A drámai cselekmény időbeli rövidségére vonatkozó norma tulajdonképpen a dominánsnak nevezett történetrészekre vonatkozik, ezek több különböző időpontban is lejátszódhatnak.¹⁹¹

A dráma műnemének meghatározására Szili egyrésztől induktív empiriát javasolt, amely műalkotástípusok gyűjtéséből áll, tehát a létező drámák tulajdonságainak feltérképezésével világossá válna, hogy milyen sokféle dráma létezik. Másik javaslata a szövegelméleti megközelítés. Bár Szili szerint elfogadhatatlan a műalkotástípológiában az állandó, örök, hierarchikus fogalmi rendszer, mégis úgy gondolom, hogy vannak olyan vonásai, konvenciói, motívumai a tragédiának, amelyek a tragédiák legnagyobb részében megtalálhatók; ugyanis ha alaposabban megvizsgáljuk ezeket a jellemzőket, mégiscsak a tragédia ontológiai gyökereihez érkezünk. Az előbbieket alapján is úgy látszik, hogy a konvenciók, elemek az epikus művekben is hasonlóak, de éppen a terjedelemnek, az időbeli rövidségnek és a tömörítésnek, kiélezettségnek van jelentős megkülönböztető szerepe.

Northrop Frye alapvetően fontosnak tartotta a műfaji felosztásokat, az arisztotelészi definíciókat, ha azokat új rendszerbe is helyezi, a műfajok alatt konvenciókat értve.¹⁹² Frye a tragédiát Arisztotelész nézőpontjából látta, az a „*szerencse kerekének átfordulása az ártatlanságtól a hamartia (a bűn) felé, a hamartiától a katasztrófa felé.*”¹⁹³ A tragikus hős szerinte is megzavarja a természet egyensúlyát; a természet rendje átfogja a látható és a

¹⁸⁹ Szili i.m.: 135.

¹⁹⁰ Szili i.m.: 109–115.

¹⁹¹ Maár i.m.: 87.

¹⁹² Frye, Northrop: A kritika anatómiája. (1957) Ford. Szili József. Budapest: Helikon, 1998: 83–96.

¹⁹³ Frye i.m.: 138.

láthatatlan tartományt. Az egyensúlynak helyre kell billennie, a nemeszisz az egyensúly helyreállítása. Frye ismertette azt a két elméletet, amelyek két szempontból ítélik meg azt, hogyan történik a görögöknél az egyensúly helyreállítása. Az első szerint a tragédia a külső végzet teljhatalmát mutatja be, a másodiknál a tragikus folyamatot vagy az emberi, vagy az isteni erkölcsi törvény megsértése indítja el: *”az arisztotelészi hamartia avagy „tévedés” feltétlenül lényegi kapcsoltaban áll a bűnnel vagy a rossz cselekedettel.”* A huszadik században Frye volt az, aki világosan látta, hogy *”tragikus hősök nagy többségében megtalálható a hübrisz, a büszke, szenvedélyes, megszállott vagy magasröptű észjárás, mely kiváltja a morálisan érthető bukást. Az efféle hübrisz az, ami a tragédiát a szokásos módon felidézi. (...) Arisztotelésznél a tragikus hős hamartiája kapcsolódik Arisztotelész etikai fogalmához, a proairesziszhoz (választás), azaz a cél szabad megválasztásához.”*¹⁹⁴ A tragédiában megtalálható a rítushoz kapcsolódó *„áldozás mimézise”* és *„a dionüszoszi agresszív akarat, melyet saját mindenhatóságának álmai részegítenek meg”*¹⁹⁵ és a hübriszmentalitás megnyilvánulása.

Frye Milton *Elveszett Paradicsomát* a tragédia aspektusából vizsgálta és megtalálta a tragédia struktúráját, ezzel bizonyítván Szili posztulátumának érvényességét; az eposz csak terjedelemben különbözik a drámától: *„Az elveszett paradicsom ugyanis nem egyszerűen azért készült, hogy eggyel szaporítsa a tragédiák számát, hanem azt kellett bemutatnia, mit tartott Milton a tragédia archetipikus mítoszának.”*¹⁹⁶ Szerinte Milton felfedezte Ádám történetében az archetipikus emberi tragédiát, Ádám szabad választásával elveszítette szabadságát, elbukván *„belépett az általa teremtet életbe, mely a természet rendje”*, amelyben maga a létezés tragikus, a hamartia a létezés feltétele. Az *elveszett paradicsom* anagnoriszisa annak fölismerése, hogy a hős maga teremtetten ezt a tragikus életmenetet a hübrisz állapotában. Frye ezt

¹⁹⁴ Frye i.m.:178.

¹⁹⁵ Frye i.m.: 182.

¹⁹⁶ Frye i.m.: 179.

a mítoszt tartotta a tragédia alapjának, „*ebben adott a legnagyobb fokú metaforikus azonosulási lehetőség.*”¹⁹⁷ A tragédia a realitásnak, a valóságnak, az igazságnak a fölismerése. Frye azt írta: „*A tragédia a helyénvaló igazság félelmetes érzése (...) és nem a helyénvalóságból fakadó szánalom.*”

A tragédia paradoxon voltára Northrop Frye is felhívta a figyelmet, és ez megint elvezet az ellentétesség és ambiguitás kategóriáihoz. Paul Ricoeur az Ádám-mítosz magyarázatában szintén e kettőségre utalt: „*a jóra termettség és a rosszra való hajlandóság*”¹⁹⁸ kettős bélyegére: e mítoszban „*az ember nagysága és bűnössége elválaszthatatlanul összefonódik.*”¹⁹⁹ Bár ebben nyilvánvalóvá válik, hogy a hübriszről van itt is szó, de Ricoeur lekicsinyelte Ádám bűnét, amely nem más szerinte, „*mint a hiúság semmisége.*”²⁰⁰ Pedig kifejtette, hogy „*a végesség*” a teremtettség léthez tartozik, és az emberi vágyban az istenekhez hasonlónak tétel, „*az emberi vágy rossz végtelensége*” jelentkezik: a *kéj, a birtoklás, a hatalom, a megismerés vágya.*”²⁰¹ Frye is a katarzist tekintette az arisztotelészi tragédiaelfogás lényegének. A tragédia végének problematikáját, a katarzist és a többféle befejezést is szeretne volna megoldani Frye, ezért hangsúlyozta, hogy „*a tragédia az isteni komédiának, a megváltás és feltámadás átfogóbb rendszerének egyik epizódja.*”²⁰² Szerinte a tragédia a komédia előjátéka csupán és ezzel magyarázta egyes tragédiák végének derűs higgadságát, ahogy pl. a Máté-passióban a történetnek folytatása van, és ez az irodalmi tényállások mögött rejlő struktúraelv.²⁰³ Ezzel elfogadta és átfogóbb kontextusba illesztette a 19. század pesszimizmusellenességét.

¹⁹⁷ Frye i.m.: 160.

¹⁹⁸ Ricoeur, Paul: Az Ádám-mítosz és a történelem „eszkatológikus” felfogása. (1960) 93–127. Ford. Martonyi Éva. In: A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés 3. Szerk. Fabiny Tibor. Szeged: JATEPress, 1998: 103.

¹⁹⁹ Ricoeur i.m.: 104.

²⁰⁰ Ricoeur i.m.: 106.

²⁰¹ Ricoeur i.m.: 108.

²⁰² Frye i.m.: 175.

²⁰³ Frye i.m.: 183.

A második világháború utáni pszichoanalitikus iskola képviselője, Jacques Lacan fedezte föl, hogy milyen jelentős szerepe lehet a modern terápiában a tragédiának, és felhívta a figyelmet az emberi lélek működésének elveire. A tragédia az emberi lélek és létezés mechanizmusait tárja fel: a tragédia az etika és a filozófia terepe. Ezzel a tragédia rítuseredetének bizonyítását és annak ontológiai magyarázatát erősítette, és a tragédiának a mindennapi életben gyakorolt terápiás hatásának és az etikának az összefüggéseit is elemezte. Lacan szerint a tragédia 20. századi válságához hozzájárult az a tény, hogy a 20. század megtagadta az etikát.²⁰⁴ Lacan úgy látta, hogy különösen a szépirodalom áll közel az etikához. Azt is észrevette, hogy a tragédiában a jó és a rossz közti határ átlépéséről van szó, a nyelven és törvényen túlról: tragédia a határ másik oldalán van. Lacan az antigonéi görög társadalom jó és rossz világának többjelentésű értelmezését adta, melyhez a pszichoanalízis segítette, mert éppen a pszichoanalízisnek kell rámutatnia erre a határra, ugyanis ennek a határnak a másik oldalán van a tudatalattinak nevezett félelmetes ismeretlen, az elfelejtett dolgok emléke.²⁰⁵ Az elfelejtett dolgokkal való szembenézés, a múlt és a jövő átlátása, a valóság megértése és az ehhez kapcsolódó felelősségvállalás Lacan szerint is a tragédia lényege, amely végül is a katarziszban reprezentálódik,²⁰⁶ éppen a megtisztulási folyamat révén szoros kapcsolatban van a bűnnel. Lacan az arisztotelészi katarzisz folyamatára épített, ami orvosi értelemben megtisztítás (purgation) és rituális megtisztulás is egyben (purification), és megnyugváshoz, megbéküléshez vezet (apaisement). Az ő elemzésében Antigoné nem képes megalakúvásra, és ezáltal embertelen; a hübrisz révén átlépi az emberi

²⁰⁴ Lacoue-Labarthe, Philippe: Etiikasta: Lacan ja Antigone. Käänt. Jaana Jalkanen. Helsinki: Loki-kirjat. 1993: 18.

²⁰⁵ Lacan, Jacques: The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960. (1992) The seminar of Jacques Lacan. Ed. Jacques-Alain Miller. Book VII. Translated with notes by Dennis Porter. London: Routledge, 1999: 232–233, 277–278.

²⁰⁶ Lacan i.m.: 247.

határokat,²⁰⁷ Antigoné magára veszi családja bűnét, e tette összekapcsolódik benne a halálvággyal. Ezzel átlépi a határt, ezt a pillanatot nevezi Hölderlin megbotránkoztatásnak, vagyis hübrisznek.²⁰⁸ Arisztotelész szerint a két megtisztítandó és megnyugtató érzés, a félelem és a szánalom a hősök cselekedetei és sorsa által támad, míg Lacan a katartikus hatást a kórusnak tulajdonítja. Nem a néző, hanem a kórus van meghatódva – állítja.²⁰⁹ Arisztotelész szerint a tragédia lehetséges katartikus ereje abból fakad, hogy komoly cselekedet mimésziszeként jogot ad az öröme (kharis) és a fényre, ragyogásra is. Tehát e katartikus folyamat a mimészisszel kapcsolódik össze és így a színházzal, de Lacan olvasatában ez nem teljesen egyértelmű, állította Lacoue-Labarthe.²¹⁰ Az örömben és a fényben az etika és az esztétika fonódik össze. Lacan gondolata az volt, hogy az etikának esztétikára van szüksége, esztetikára.²¹¹ Megtörtént az esztétikai és etikai szintek újraértékelése. Az arisztotelészi katartikus folyamatban megjelenő öröm és a fény is a felszabadító, könnyítő megoldások felé vezet. E megoldások fontos szerepére hívta fel Lacan a figyelmet, aki szokatlan komolysággal mondta, hogy a reményről van szó.²¹² A pszichológus ki merte mondani, hogy e kategóriának döntő szerepe van a katasztrofális eszkatológiával szemben, hiszen remény nélkül egy lépést se lehet tenni, közel a vég.²¹³

Philippe Lacoue-Labarthe *Hölderlin színháza* c. elemzésében 1995-ben felsorolta az okokat, miért nem fejezte be Hölderlin az *Empedoklesz* c. tragédiáját.²¹⁴ Hölderlin nem ismerte a színház

²⁰⁷ Lacan i.m.: 244–245, 263–264. Lacoue-Labarthe i.m.: 24–25.

²⁰⁸ Lacoue-Labarthe i.m.: 26.

²⁰⁹ Lacan i.m.: 252. Lacoue-Labarthe i.m.: 28.

²¹⁰ Lacoue-Labarthe i.m.: 34–35.

²¹¹ Lacoue-Labarthe i.m.: 29.

²¹² Lacoue-Labarthe i.m.: 21.

²¹³ Lacoue-Labarthe i.m.: 21.

²¹⁴ Lacoue-Labarthe: Hölderlinin teatteri. (1995) 155–185. In: Hölderlin: Huomautukset Sofokleen kääntämisestä. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat, 2001: 159.

technikáját, nem tudta, hogyan írjon tragédiát.²¹⁵ Miután erre maga is rájött, belefogott az antik tragédiák tanulmányozásába, értelmezésébe, fordításába. Számára a színházat Szophoklész tragédiái jelentették, ezek meg Arisztotelészt. Felismerte, hogy a tragédia szerkezete ellentmondásos, jelentését a paradoxonból kiindulva lehet megmagyarázni. A színpad és a kórus helyzetének (helyének) ellentétében az apollóni és dionüszoszi ellentét fejeződött ki. A tragikus cselekmény pl. Oidipusz esetében oximoronra épül.²¹⁶ Hölderlin színházi jegyzeteiben központi szerepe van a tragikus hübrisznek mint a lázadás és határtörés jelének.²¹⁷ Hölderlin megértette, hogy nincs tragikus személy hübrisz nélkül, bűn nélkül, és ez a bűn kapcsolatban van a hamartióval, a tévedéssel. Ezt a tévedést azonban nem Arisztoteléstől tanulta meg, hanem felismerte Szophoklész két tragédiájában. Hölderlin úgy látta, hogy a tragikus előadásban a borzalom az, hogy az isten és ember, a természeti erő és az ember lényege örületben határtalanul egyik lesznek, és e határtalan egyesülés határtalan elválásban tisztul meg.²¹⁸ Ez a hübrisz határtalan vágyakozás a mindenséggel való egyesülésre, metafizikai halálvágy. E bűn Szophoklésznel minden szépség és fenség nélkül való szentségtörés, önmagának istenné emelése, örület és borzalom, mely a bűnhöz vezet.²¹⁹ Hölderlin a katarzist a bűn, a tévedés katarzisének látta, lassú jóvátételnek, beteges tudásvágynak, a szokatlanságban való vándorlásnak, „istentelen”, isten nélküli menekülésnek. Lacoue-Labarthe szerint Arisztotelésznel a katarzisz a tragédia filozófiai-politikai funkciója, vele szemben Hölderlin a katarzist a tragikus pátosz megtisztulásának látta, de őt a néző nem érdekelte, bár a katarzist a mimészisből következőnek tekintette, de belső lényegének, nem az előadásból fakadónak. Valójában a katarzist a nézőről a színpadra tette át.²²⁰

²¹⁵ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 170.

²¹⁶ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 162–163.

²¹⁷ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 167–168.

²¹⁸ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 172.

²¹⁹ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 173–174.

²²⁰ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 176.

Hölderlin meghatározta a tragédia technikáját: a tragédia törvényének a kalkulációt tartotta, a képnek, az érzéseknek és gondolatoknak az egyensúlyát. Az eposszal összehasonlítva annak egymásutániságát a tragédiában az egyensúly váltja fel. Ennek jele pedig a metrikából ismert cezúra.²²¹ Eme egyensúly oka pedig az, mondta Lacoue-Labarthe, hogy a tiszta küzdelem (agon) dialogikus formája a tragédiáé, logikai szempontból a meg- és feloldatlan szembenállásnak vagy ellentétnek a formája. Tehát a tragédiának nincs megoldása vagy végeredménye. Így ebben az esztelen küzdelemben (agonban) van valami nem kiszámított.²²² A tragikus kezdete ebben a tiszta "metafizikai" határtörésben, bűnben rejtőzik, mely ellentmondásokhoz vezet, amikor az ész átlépi a véges tapasztalat határait. Ezt Hölderlin összekapcsolta az Isten kategorikus elfordulásával. Tragikus az ebben a folyamatban kialakuló üresség, amely a megtisztulás következménye, pontosabban ez az üresség a katarzis helye. Ez az üresség a ritmus megszakítását jelenti, a cezúrát, ami a tragédia törvénye. Arisztotelész szerint, mondta Lacoue-Labarthe, a mimészis mathésis-t eredményez, megértet és elgondolkoztat, mi is a feladatunk. Hölderlin követte Arisztotelészt ebben is, számára is a színház a gondolkozás tere.²²³ Esa Kirkkopelto Hölderlin elemzésében azt írta, hogy Hölderlin számára a tragédia etikájában a politikai és etikai dimenzió egybeesik. A sokféle tragédiában arról van szó, hogy az emberi értelem, megértés a szokatlan felé fordul. Hölderlin az alapvetően idegent keresi a tragédiában. Ezt az idegen borzalmat a tragédia segítségével tudja megközelíteni. A mérhetetlenhez keres mértéket. A mindenhatóság felé törekvés a modern ember hübriszének a jele, amely egyéni szinten örültségként vagy halálként bosszúlja meg magát, politikai szinten pedig diktatúrához és terrorhoz vezet.²²⁴

A modern tragédiaelméletnek a pszichológia segített felismer-

²²¹ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 179.

²²² Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 180–181.

²²³ Lacoue-Labarthe i.m.: 2001: 182–183.

²²⁴ Kirkkopelto i.m.: 25.

ni, miről is van szó a görög tragédia borzalmaiban. A negatív indulatok a moderáció ellentétéként a mértéket átlépés, a mértéktelenség kifejeződése és hübriszként a klasszikus tragédiának, de valószínűleg a modern tragédiának is fontos elemei, alkotórészei, motívumai, amelyek disszonanciát és diszkordanciát²²⁵ létrehozva vezetnek el a tragikus vétséghez, a hamartiához és a fordulathoz, a peripeteiához, amely rádöbben a hőst, hogy mire is képes, mi is lakozik benne. Fölismeri önmagát az anagnoriszis folyamatában, hogy aztán elindulhasson a jóvátétel vagy megváltás vagy beletörődés, megnyugvás katarikus útján. Ezzel a fölismeréssel lehetőség támadt egy korábbinál teljesebb pszichikai integrációra, az önmagunkról való imagináció kiszélesedik.²²⁶ A strukturalista szövegelemzők kutatásai szerint is az ún. diszkordáns szituációban az ellentmondás eléri azt a fokot, amelyen túl a szituáció adott formában nem maradhat fenn, meg kell változnia.²²⁷ Ez a változás Arisztotelész terminusával a fordulat. A strukturalisták szerint is a drámai történet struktúrájában a diszkordancia visszaáll egyensúly-helyzetté (amely állandóan megbillenhet) – ez tulajdonképpen a katarzis.²²⁸

Ezek a diszkordanciát érlelő indulatok a görög tragédiában kapcsolatban állottak a daimonokkal – a jó vagy a gonosz szellemekkel, akik az ember anyagi és az istenek nem anyagi valósága közé illeszkedtek. Ilkka Mäyrä finn filozófus elemzése szerint mitikus szinten a daimon ambivalenciája jól kifejezi a tragédia e kettősségét. A daimon egyrészt az Isten hírnöke és integrálja a szubjektumot a mássághoz, egy nagyobb egység részeként. Másrészt a daimon potenciális démon is, aki szét próbálja törni az egységes identitás illúzióját és az elképzelt jelentés struktúráját.²²⁹ A daimon etimológiailag is a test széttépője, megevője és egyben fénymutató is. Az antik közhit az ember életében, halá-

²²⁵ Maár i.m.: 76, 81.

²²⁶ Mäyrä, Ilkka: Tragedian daimonista tekstin demonisuuteen. 13–18. In: *niin & näin*, 4./1997: 15.

²²⁷ Maár i.m.: 80–81.

²²⁸ Maár i.m.: 79.

²²⁹ Mäyrä i.m.: 15.

lában állandóan látta a különböző daimonok hatását. Poétikailag a daimon határfigurák, heterogén keveredések, konfliktusok és áttörések példáját adja. Az alaktalan, formátlan pszichikai erők mitikus alakot kapnak, szembekerülünk velük, és hangjukat halljuk. A határok átlépése, az ellentétek és a feszültségek kiélézése és kiegyensúlyozása állandóan megváltoztatható folyamat. Például Oresztész az ellentétekre épülő, az azokat kiegyensúlyozó ítélethozatal után megszabadul bűnösségétől, de Athéna nem utasítja vissza a fenyegető démonok impulzusait, hanem ráveszi őket arra, hogy a közösség hivatalos védői legyenek. A Vernant által bemutatott tragikus ambiguitás megmarad a tragédia végén is, és ez az ambiguitás a modern tragikumnak is egyik jellemzője. A szétesett, decentrált szubjektum rokonát láthatja az antik tragédia daimonokkal harcoló alakjaiban.²³⁰ Az én alapjait romboló bizonytalanság a modern szubjektum számára végtelen küzdelmet, harcot jelent daimonjaival. Ez a bizonytalanság nyomasztja a *Tragédia Ádámját* is. „*mert ezen / bizonytalanság a pokol.*” (4041–4042). Nietzsche és Freud óta tudjuk jól, hogy a görög tragédiák pszichikai konfliktusok és megoldásaik ábrázolásai. A szétesett szubjektum elméletét szembe lehet állítani a pszichikai integrációra törekvő hagyománnyal és a cselekvés homogenitását célként kitűző pragmatikai és politikai irányzatokkal. Ily módon a tragédiának ambivalens megoldási lehetőségei lehetnek a néző számára: az egyik, a terápiás megoldás a jelentés kiteljesítését, a törések meggyógyítását célozza, a másik a törések és problémák felmutatását és az egységes jelentések szétrombolását. A tragédia azonban mindenképpen széttöri a dolgok megszokott rendjét, és arra kényszerít, hogy szembenézzünk démonjainkkal; határainkkal, autonómiánk végességével, a félelemmel, a gyűlölettel, és ezáltal önmegismerésünk teljesejék.

A katarzisznak ezt a terapeutikus-társadalmi jellegét és funkcióját Hankiss Elemér is észrevette: „*minden elmélet a legnegatívabb érték, az emberi-közösségi létet a legnagyobb mértékben fenyegető negatív érték kiküszöbölésében határozza meg a katarzisz*

²³⁰ Mäyrrä i.m.: 16.

*lényegét és társadalmi funkcióját.*²³¹ Azt is észrevette, hogy a különböző korokban keletkezett tragédiák a társadalmi elvárás változékonysága miatt nem egyenlő mértékben alkalmazták a katarzismozzanatokat.²³² A modern tragédiák befejezésének katartikus lekerekítése csökken. Hankiss szerint a katarzis az író kompromisszuma, amellyel enged a társadalmi elvárásnak. Technikai fogás, ún. katarziszgépezet. Hankiss számára a katarzis túlságosan mechanikus, kívülről jövő, önellentmondó, amely nem oldja meg az élet felodhatatlan ellentmondásait.²³³ I. A. Richards szerint a katarzis örömének hatása nem az, hogy a világban teszi rendbe a dolgokat, hanem az ember idegrendszerében.²³⁴ Hankiss kételkedve kérdezte, ha a világban nincs semmi rendben, akkor hogyan lehet *„minden rendben az ember szívében?”*²³⁵ A kórus az emberi gőgre utal és megoldásként a bölcs belátást ajánlja, ami Hankiss szerint semmitmondás vagy önellentmondás.²³⁶ Hankiss lenézte ezt a „könnyű” megoldást, a klasszikus tragédia katarziszt, a tragédia gyógyító-könnyítő hatását, ahogy Ricouer is, pedig ez az emberi közösségek öngyógyító mechanizmusához tartozik. Ezek szerint Hankiss a művészet és a valóság közti referenciális kapcsolatot túl egyértelműnek látta. Olyan művészetet akart, amely a valóság „borzalmait” illúziómentesen ábrázolja, és olyan olvasót, aki képes ezzel az illúziómentes, borzalmas valósággal minden „könnyítő” mechanizmus nélkül szembenézni. Hankiss a feszültségcsökkenést illúziónak nevezte. Nem gondolt arra, hogy formai-technikai elemeknek az esztétikai hatás mellett – vagy inkább azzal együtt – katartikus-pszichikai hatásuk is vannak, tehát nagyon erősen érzelmi szinten működő folyamatok zajlanak le, amelyek könnyebbséget, vagy akár „megtisztulást” hoznak a szívnek, ha esetleg a „rideg tények” nem is változnak

²³¹ Hankiss i.m.: 326.

²³² Hankiss i.m.: 356.

²³³ Hankiss i.m.: 334.

²³⁴ Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*. (1924) London: Routledge & Kegan, 1950: 246.

²³⁵ Hankiss i.m.: 337.

²³⁶ Hankiss i.m.: 33, 46.

meg sem a tragédiában, sem az életben. A kommunikációkutatás az érzelmeket, megnyilatkozásokat is a cselekedetekhez sorolja, és így a megkönnyebbedett, „megtisztult”, „felszabadult” ember más mentalitással néz a világba, „megváltoztatja” a világot. Frye szerint is a katartikus lelki, érzelmi megtisztulás a pesszimizmuson túl nagyobb távlatokat, lehetőségeket nyit a komédia, a felszabadult nevetés felé a közösségi normákat képviselő kórus irányításával.

4. Az ember tragédiájának műfaji jellemzői

Ahogy láttuk, a katarzis a tragédia egyik leglényegesebb, de egyben a legtöbbszörképpen értelmezett eleme.²³⁷ Az értelmezők a katarzis helyét az érzelmi szinten találták meg: „A jó tragédia emocionális szerkezete a katarzis.”²³⁸ *A tragédia magasfeszültségének kiegyenlítődése a történet végével esik egybe. (...) A tragédiában megrendül az erkölcsi világrend. (...) Az emocionálisan rendhagyó helyzet egyidejű az erkölcsi megrázkódtatással. Mindkettő egyidőben történik.*²³⁹ Frye és Lacan jegyében ezt az érzelmi és erkölcsi feszültséget és megrendülést lezáró kiegyenlítődést a *Tragédiában* éppen Éva bejelentése, a kórus éneke és az Úr sokat idézett és vitatott utolsó szavai okozzák; az érzelmi és erkölcsi szinten ható biztatás és reménykeltés. Az egyes történelmi színek vége is egy-egy kisebb katarzist jelent, amelyek majd a keretjáték végén kulminálnak. Martinkó András is észrevette, hogy a *bízva bízzál* tartalma „sem metafizikusan teológiai, hanem gyakorlatias – egyben poétikusan emberi (nemzet)-eti-

²³⁷ Kinnunen i.m.: 166.

²³⁸ „Hyvän tragedian emotionaalinen rakenne on katharsis.” Kinnunen i.m.: 178.

²³⁹ „Korkean intensiteetin tasaantumien tapahtuu yhtäikaa tarinan päättymisen kanssa. (...) Tragediassa järkkyy moraalinen maailman järjestys (...) Emotionaalisesti poikkeava tila on yhtäikainen moraalisen järkkymisen kanssa. Molemmat tapahtuvat yhtäikaa.” Kinnunen i.m.: 173.

kai”²⁴⁰, Vörösmarty etikai-poétikai szemantikája szerint. „A bíz-tatás a költői dimenzióban játszódik le, ahol a lélek, érzelem és ösztön, intuíció (a szózat) – megannyi jele az istenarcúságnak uralkodik.”²⁴¹ Varga S. Pál is érzelmi területen, a katartikus síkon találta meg a *Tragédia* megoldását. Nem a racionalista világgép adja meg a keresett válaszokat, hanem az átélt értékek, a racionalista tudás mögött rejtőző titok megélése.²⁴²

Bécsy szerint: az Úr utolsó – sokak által szervesetlennek tartott – mondata éppúgy fakad a legtermészetesebben a kétszintes szituációból, mint Ádám újra és újra fellángoló bizakodása.²⁴³ Szegedy-Maszák az utolsó mondatot a vitalizmus elméletéből eredeztette, a vitalizmus hatását tartva jelentősnek a *Tragédiára*, de a *Tragédiának* ezzel az elmélettel való összekapcsolása is csak eltávolította a kutatót a dráma műfajától, hiszen a vitalizmus nem egyeztethető össze a tragikus létértelmezéssel.²⁴⁴ Hiányolta Madách válaszában a felvetett kérdésekre: „a *Tragédiában* az ábrázolt pusztító folyamat végén az emberben megmarad az élettendület, ez viszont nem jelenti azt, hogy a költeménynek van megoldása.”²⁴⁵ Nem vette figyelembe, hogy a költemény megoldása nem egyenlő a feltett kérdésre adott válasszal. Elemzésében meg is állapította, hogy Madách nyitott befejezést írt a *Tragédiához*; ezt úgy érti, hogy ez csak formai, nem tematikus lezárás.²⁴⁶ Ezt az ellentmondást Szegedy-Maszák a következőképpen határozta meg: „művészileg különösen megformált befejezés.”²⁴⁷ Az utolsó mondat továbbra is problémát okoz a mai befogadónak. Az *ember tragédiája* legutolsó bemutatója volt az eddigi színház-történet egyik legexponáltabb előadása 2002. március 15-én az új

²⁴⁰ Martinkó i.m.: 208.

²⁴¹ Martinkó i.m.: 207.

²⁴² Varga Pál: Az ember tragédiája kompozíciójáról. 132–147. Irodalomtudományi közlemények, 1–2./1986: 145.

²⁴³ Bécsy i.m.: 1973: 334.

²⁴⁴ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 156.

²⁴⁵ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 160.

²⁴⁶ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 163.

²⁴⁷ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 164.

Nemzeti Színház díszelőadásaként. Ezen nem hangzott el az utolsó mondat, amit a rendezői értelmezés vizuális megoldásában jelenvalónak érthetünk, de az elhagyás tényéről az országban a legkülönbözőbb pletykák terjedtek még 2002 őszén is. Ennek a jelentőségére később visszatérek.

Mivel a *Tragédia* koncepciójának egyik jelentős eleme a tömeg működése a történelemben, a társadalomban, ezért nehéz volt észrevenni ennek a műfajhoz tartozó meghatározottságát, a modern dráma szerkezetbeli meghatározó elemeként, összetevőjeként. A tömeg szerepének értékelése is nagymértékben függött a kor, a társadalmi helyzet és az ideológia adta lehetőségektől. A tömeg szerepe, jelentősége, történelmi helyzete átvértékelődött a francia forradalomtól kezdve az újabb korokban.²⁴⁸ Ebben az újféle tömegben az egyéni tudat megsemmisül, ez a tömeg mindig rombol, felülkerekedésének negatív eredménye van.²⁴⁹ Szegedy-Maszák is magyarázatra szorulónak érezte Madách negatív tömegábrázolását, pedig ennek a konkrét élményeken kívül egészen más, az újkori dráma megváltozott szemléletű művészi eszközeivel összefüggésben álló oka is lehet. Igaz, ahhoz, hogy az újkori dráma egyik jellemzőjévé válhasson, valószínűleg az is hozzájárult, hogy a bukott forradalmak után feloldhatatlannak látszott az egyén és a tömeg erkölcsi, szellemi el-elentéte²⁵⁰, másrésről a romantika egyéniségimádata is hathatott a kialakulására. A 19. század közepén az európai gondolkodás élvonalát áthatotta a tömeg és az egyén szétválásának a gondolata a demokratizálódás folyamatában, fokozódott a bizonytalanság érzése, fokozódtak az ambivalens helyzetek és megoldások.

²⁴⁸ Bibó István: A francia forradalom nagy megrázkódtatása és az európai politikai fejlődés zavarai. 305–316. (Az európai egyensúlyról és békéről. I. könyv 2. fejezet.) Válogatott tanulmányok 1935–1944. Budapest: Magvető, 1986: 305–316.

²⁴⁹ Jung, Carl G.: A személyes és a személy fölötti vagy kollektív tudattalan. 121–151. In: Bevezetés a tudattalan pszichológiájába. Ford. Nagy Péter. Budapest: Európa, 1990: 135–138. Hamvas Béla: A láthatatlan történet. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988: 21.

²⁵⁰ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 146.

Amikor Kinnunen az antik kórus szerepét elemezte, felismerte annak az újkori drámában történő jelenlétét is: „*A modern drámában egy másféle kórus van, amelyet tömegnek nevezhetünk. Meghatározatlan számú embert jelent, a népet, a pórt, az aljanépet, a polgárokat, bárkit. Lényege, hogy spontánul jön létre (...) Shakespeare darabjaiban tűnik föl először.*”²⁵¹ „*A személyek pontos száma nincs megjelölve, vezetőjük nincsen. (...) A néptömeg hatalom. Annál nagyobb hatalom nincsen. Míg a kórus maga isteni erőket képvisel, addig a tömeg maga a mozgó erő. Bármilyen mértékben beavatkozhat az eseményekbe, és arra irányíthatja, amerre akarja. Nem ismeri úgy a cselekményt, ahogyan a kórus ismerte, hanem azzal együtt él. (...) A tömeg nem tud mérlegelni. A maga elé tűzött eléggé általános cél viszi előre: pusztítani és ölni. A tömeg szuggeszcióval befolyásolható, könnyen irányítható, de azért önfejl.*”²⁵²

A negatívan ábrázolt tömeg tehát az újkori dráma egyik legáltalánosabb szerkezeti eleme. A tömeg-kórus az új, a felszínre törő tudattalant, a felszabadulóban levő, gátlás nélküli demoszt²⁵³ képviseli. Ennek léte és szerepe a *Tragédiának* mint drámának egyik fontos összetevője, és a *Tragédia* alapkérdésének egyik alanya. Az egyén és a tömeg elkerülhetetlenül szembenáll egymással, amíg magasrendű közösséggé nem alakul. Az antik kórus megmarad *Az ember tragédiájában* mint az angyalok kara a

²⁵¹ „Modernissa näytelmässä on kuitenkin toisenlainenkin kuoro, jota on sanottava joukoksi. Se on täsmäntämätön määrä ihmisiä, kansaa, rahvasta, roskaväkeä, porvareita, keitä tahansa (...) Sen periaatteena on spontaani muotoutuminen: (...) Ensimmäisiä kertoja sen tapaamme Shakespearen tuotannossa.” Kinnunen i.m.: 229.

²⁵² „Henkilöiden lukumäärää ei tarkalleen ilmoiteta, johtajaa ei varsinaisesti ole (...) Kansanjoukko on mahti. Sitä ylempää voimaa ei ole ole-massa. Se ei enää kuoron tavoin edusta jumalallisia voimia, vaan on itse se voima, joka liikkuu. Se voi puuttua tapahtumiin mielin määrin ja panna ne kulkemaan tahtomaansa suuntaan. Se ei tunne tarinaa, niin kuin kuoro tunsikin, vaan elää siinä mukana, (...) Joukko ei kykene harkintaan. Sitä vie päämäärä, jonka se on itselleen ottanut ja joka on riittävän ylimalkainen: tuhota ja tappaa. Joukko on suggestiolla altis, helposti johdettavissa, mutta myös itse-pintainen.” Kinnunen i.m.: 231.

²⁵³ Hamvas i.m.: 26.

keretjátékban. A kórus a katarzis katalizátora, de a tömeg esetében mi a helyzet? Az értelmezések mindent Madách bölcsesleti ismereteivel, élettapasztalataival, a kor valóságával akarnak megmagyarázni, hiszen ez érthető is egyrészt ezeknél a kérdés-feltevéseknél, de mintha egyáltalán nem adnának helyet az intuíciónak. Véleményem szerint ugyanis Madách sok megoldásánál művészi, esztétikai intuícioról is szó van, és éppen a legvitatottabb részeken, így a pesszimizmusnál, a befejező szavaknál, a modern kórusnál mint tömegnél és a jövő ábrázolásánál is. Ezzel összefüggésben érdemes megemlíteni azt a ráció korára jellemző elképzelést, hogy a gondolat és az érzelmek két különböző, egymással szembenálló kategória. Ez Aranytól kezdve rendszeresen jelentkezett a bírálatokban, pedig éppen a művészeteknél veszélyes és félrevezető a szétválasztás.²⁵⁴

A következő szerkezeti elemek is meglepően mélyen összefüggenek a világnézeti szempontokkal. Szegedy-Maszák írta, hogy Lucifer az ember létét körkörösén, tehát ciklikusan értelmezi, igaz, ő ezt a látásmódot az iróniához kapcsolta.²⁵⁵ A ciklikusságot emelte ki Martinkó András is, amikor Vörösmartynak a *Tragédiára* tett hatását vizsgálta; e hatások egyik eleme a történelem, az emberiség s vele a célok, eszmék ciklikus felfogása.²⁵⁶ Tehát a kezdet, a növekedés, a hanyatlás és a vég, és újból előlről. „Az idő a bűnbeeséssel kezdődött, amikor a szabadságból a természeti ciklusba való bukás megindította az idő futását” – mondta N. Frye.²⁵⁷ A nemezisz összekapcsolódik az idő múlásával. Az idő tragikus látomása, az idő és létezés, a ciklikus ismétlődés heroikus elfogadása, az örök visszatérés motívuma. Kinnunen szerint olyan történelemfelfogásra van szüksége a tragédiának, mely „valószínűleg nem lineáris, empirikus, a múlt megértésére szorítókozó. A tragédia történelemfelfogása metafizikus. Ciklikus: minden ismétlődik (...) a metafizikai történelemfel-

²⁵⁴ Jung i.m.: 1990: 134–135.

²⁵⁵ Szegedy-Maszák i.m.: 1978: 154.

²⁵⁶ Martinkó i.m.: 195.

²⁵⁷ Frye i.m.: 181.

fogásban látjuk az egész 'történelmet', a jövőt is."²⁵⁸ Ez egyenesen a *Tragédiára* szabott, pedig az összes tragédia szerkezetének alapján állította ezt, tehát minden korok tragikus szerkezeti elemének tekintette.

A peripeteia, a tragikus fordulat az, amikor az erkölcsileg jót akaró cselekvés morálisan rosszat eredményez. Ahogy a *Tragédiában* minden színben Ádám erkölcsileg jót akaró cselekedetei rossz eredményhez vezetnek. Az *ember tragédiájában* fellelhetjük még a hős által átélt üresség érzését is, aki tragikus eseménysorozatban kiüresítette összes lehetőségét.²⁵⁹ A *Tragédiában* ez is megjelenik a katarzishoz vezető folyamatban, hiszen Ádám valóban az összes lehetőséget megálmodta, és az ennek következményeképpen fellépő ürességérzést (és kétségbeesést) töltik be Éva és az Úr szavai.

A klasszikus tragédia egyik legjelentősebb szerkezeti eleme az anagnoriszisz; a felismerés, az igazság kiderülése vagyis a hős identitásának napvilágra kerülése: *"az egyén végre válaszolni képes arra a kérdésre – Ki vagyok? – És ehhez van szükség tragédiára."*²⁶⁰ Az identitás felismerése is összefüggésben van a katarzissal, hiszen katarzissal jár az igazság kiderülése, identitásunk megértése.²⁶¹ A *Tragédiában* is az ember, az emberiség önmegismeréséről, körülhatárolásáról, önmegismerési folyamatáról van szó, arról, hogyan méri föl az ember földi lehetőségeit, és hogyan kísérletezi ki saját viselkedési modelljeit ezekben a lehetőségekben.

A hamartia, a tragikus vétek vagy tévedés, amely előidézi a fordulatot, az igazság felismerését és a katarzist, a 19. és 20.

²⁵⁸ „ilmeisesti ei kuitenkaan tavanomainen lineaarinen, empiirinen, joka rajoittuu menneisyyden ymmärtämiseen. Historiakäsityksen tulee tragediassa olla metafyyssinen. Syklinen on tällainen historiankäsitys: kaikki toistuu (...) metafyyssisenä historiankäsityksenä nähdään koko 'historia', myös tulevaisuus". Kinnunen i.m.: 163.

²⁵⁹ Kinnunen i.m.: 176.

²⁶⁰ „henkilö pystyy vastaamaan täydesti kysymykseen 'kuka minä olen'. Ja siihen tarvitaan tragedia.” Kinnunen i.m.: 191.

²⁶¹ Kinnunen i.m.: 191.

századi konfliktusközpontú tragédiákban a katarzis mellett a legfontosabb elemnek tűnt, és összemosódott az eltűnt, elfelejtett hübrisz fogalmával. A tragikus cselekményt előrevivő elemek legfontosabbika a hübrisz²⁶², vagyis kevélység, gőg, dölly, önteltség, az önmagába vetett esztelen hit, amelynek segítségével Ádám önállóan állva egymaga akar boldogulni. A tragédiák hősei mindig kezükbe akarták venni sorsuk irányítását. Az említett elemek közül a hübrisz kapcsolódik a legszorosabban a tragédia hőségének a jelleméhez, amely aztán tragikus vétséghez, tragikus bukáshoz és az anagnoriszisban átélt katarzishoz vezet. Ahogy az előbbieken bemutattam, a modern szerzők közül először Northrop Frye hívta fel a figyelmet a hübriszre, de előtte Hölderlin volt az a szerző, aki megértette a hübrisz ontológiai és esztétikai jelentőségét. Ebben a tulajdonságban kerül legközelebb egymáshoz az esztétikai és az etikai szint, ahogy Lacan is demonstrálta *esztetikájában*. Úgy tűnik, éppen e tulajdonság által épül be a tragédia az etikai világba, vagyis e tulajdonság révén alakul ki a két szint közötti bonyolult viszony, amely oly érzékenyen reagál az ideológiai-szemléletbeli megközelítésre. Részben ez lehet az egyik ok a tragédia körüli nagyszámú műfaji-ontológiai vitának.²⁶³

A magyar irodalomtudomány drámaelméletének első alakja, Beöthy Zsolt *Az ember tragédiájában* megtalálta az általa képviselt tragédiaelmélet minden fontosabb tételét. Ádámról írta: „*az elbizakodás boldogtalanságát érzi, majd az elbízott Ádám megadóvá válik.*”²⁶⁴ Nemcsak egyszerűen a bűnt, hanem éppen az elbizakodottságot, az önhitséget, a hübriszt fedezte föl Ádám viselkedésében és mentalitásában. Németh G. Béla bírálata szerint Beöthy szemében az egyéniség önmagát akarása az egyik legsúlyosabb veszély. A bűn minden fajtája mögött felfedezte ezt az akaratot: *a „hős így mindig felelős. (...) A korlátlan a leggya-*

²⁶² Kinnunen i.m.: 180.

²⁶³ Lukács György: A dráma formája. Budapest: Franklin, 1909: 415.
Steiner, George: A tragédia halála. (1961) Ford. Szilágyi Tibor.
Budapest: Európa, 1971: 39.

²⁶⁴ Beöthy i.m.: 105.

koribb jelzőinek egyike a tragikus, a bukó hőssel kapcsolatban”²⁶⁵ Németh szerint a tragikum esztétikai lényege a katarzis, és úgy látja, hogy Beöthy ezzel nem foglalkozott, hanem annál többet azzal, ami a tragikus helyzetet kiváltja, a bűnnel.²⁶⁶ Beöthy Hebbel, de leginkább Fr. Th. Vischer tragikumelméletét követte, aki a történeti erők konfliktusát erkölcsi térre játszotta át, s döntő szerepet juttatott a bűn fogalmának. Nála „*a bukó hős bűnt követ el*” – mondta róla Németh G. Béla. Ez az egyéniséghez kötött bűn a világot igazgató erkölcsi rendet megsértve megbontja a világ harmóniáját. Ily módon mind az etikának, mind az esztétikának erősebb metafizikai alapot adott.²⁶⁷

5. A hübrisz mint újból megtalált tulajdonság

Ebben a részben röviden, a teljesség igénye nélkül, áttekintem a hübrisz eszmetörténeti kialakulását és fejlődését részben etikai, részben esztétikai szempontból. Ezt követően a hübrisz szemantikai jelentésköréit nézem meg és azoknak előfordulását a *Tragédia* nyelvében. Az antik közgondolkodásban és az antik etikában a mértékfeletti előnyből fakadó önhittség, a hübrisz hívta ki maga ellen az istenek haragját.²⁶⁸ Ez még nem szerepelt Arisztotelész poétikai meghatározásában, Hölderlin és a modern értelmezések tartották fontosnak a tragédiában. Maróth Miklós szerint a hübrisz fogalma a görög kultúrában nagyon hasonlít a mi bűn fogalmunkra.²⁶⁹ Lexikai jelentése szerint gőg lenne, de e fogalom a mai kultúrában már nem mond olyan sokat. A görög kultúrában vi-

²⁶⁵ Németh: Tragikum és történetfelfogás. (A századvég tragikum-vita.) Irodalomtörténeti Füzetek, 71. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971: 40, 42.

²⁶⁶ Németh i.m.: 1971: 27.

²⁶⁷ Németh i.m.: 1971: 28–29, 38.

²⁶⁸ Szerdahelyi István: Tragikus vétség. In: Világirodalmi Lexikon. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993: 768–769.

²⁶⁹ Maróth Miklós: A bűn fogalma a görög és az iszlám kultúrában. 133–146. Pszichológusok és teológusok az emberről. Bűn–büntetés–bűnhődés konferencia. Budapest: Katolikus Pszichológusok Baráti Köre, 1996: 137.

szont a legsúlyosabb bűnnek érezték: „*aki a hübrisz vétkében marasztalható el (...) az túllépi az ember és az Isten számára megállapított határt, az isteneknek a területére téved.*”²⁷⁰ Ez tűnik az antik hübrisz lényegének. Az antik tragédiák az értékek egyensúlyával foglalkoztak, ahogy a katarzis sztoikus értelmezése az etikából eredeztette annak esztétikai minőségét, és azt vallotta, hogy a tragikum mérsékletre tanít.²⁷¹ A hamartia és hübrisz fogalma a *Nikomakhoszi etikára* támaszkodott, az erényes ember tudására, csak a tudatlan vétkezik. Etikai rendszerükben a mérték meghatározása, a határ megvonása játszott lényeges szerepet, de az akkori mértéknek, határnak a megállapítása a kultúra homogenitása miatt könnyebb volt. Az irodalomkutatók szerint a hübrisz legszemléletesebb megvalósulását a klasszikus görög tragédiában nyerte el, ahol az emberi mértéken túllépő megsérti a harmóniát és ezért az isteni szférától büntetésben részesül.²⁷² Maga a tragikus a dionüszoszi vallásból született, a mértéktelenség, féktelenség reprezentációjaként.²⁷³ A drámakutatók jól látták, hogy Kleist előtt a tragédia magában foglalta az erkölcsi felelősség fogalmát éppen a bűn és a büntetés révén. Például George Steiner is azt állította, hogy „*a tragikus hős felelős. Bukása valamely benne jelenlévő erkölcsi gyengeséghez vagy tényleges bűnhöz kapcsolódik*”²⁷⁴, de ő sem említette a hübrisz kategóriát.

Vallástörténeti elemzéseikben a teológusok is a görög tragédiákat hozták fel példának, amelyek a bűnt mint a korlátozott emberi lét elkerülhetetlen jelenségét mutatták be. A *Katolikus Lexikon* a bűn gyökerét dogmatikailag az öntudattal bíró teremtmény végességében találta meg, amely egyrészt nyitva áll a végtelen

²⁷⁰ Maróth i.m.: 138.

²⁷¹ Szegedy-Maszák: A felvilágosodás és a romantika tragikumértelmezésének néhány jellemző vonása értékelméleti szemszögből. In: Világkép és stílus. Budapest: Magvető, 1980: 29.

²⁷² Pl. Poszler György: Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában. Budapest: Gondolat, 1988: 158.

²⁷³ Nietzsche, Friedrich: A tragédia születése. (1872) Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa, 1986.

²⁷⁴ Steiner i.m. 1971: 202.

előtt, azt meg akarja közelíteni, másrészt bizonytalanságában átlépi a Teremtőtől adott korlátokat.²⁷⁵ Paul Tillich, amerikai teológus is a tragédia műfajának felhasználásával határozta meg a hübriszt: „*Ha az ember nem ismeri fel azt a helyzetet, hogy ki van zárva az istenek végtelenségéből – hübriszbe esik. Túllép véges létének korlátain, fölmagasztosítja önmagát, ezzel kiváltja az isteni haragot, mely megsemmisíti őt. Ez a görög tragédia központi témája.*”²⁷⁶ A teológusok is úgy látták, hogy az életvalóság hübrisze a görög tragédiában reprezentálódik leginkább. A tragédia hübrisze az életvalóság etikai hübriszének esztétikai reprezentációja, és szoros kapcsolatban van az anagnoriszisszal. A tragédia etikai-esztétikai anagnoriszisze a teológus előtt az emberi mibenlét felismerését jelenti: önmaga megismerését, a közösséghez és a transzcendentálishoz való viszonyának megértését. Ahogy Tillich mondta: „*A nagy tragédiák az ember mibenlétét feltáró megvilágosodások tragédiái.*”²⁷⁷

A hübrisz nyilvánvalóan egybeesik a superbia jelentésével, a kereszténység hét főbűnének vagy bűnös hajlamainak egyikével, a kevélységgel, a superbiával.²⁷⁸ E bűnös hajlamoknak, attitűdöknek biológiai-pszichikai kapcsolata van az érzékeléssel, az érzékszervekkel. Az önfelmagasztalás, a superbia lelki bűne megelőzi az ún. érzéki bűnöket. Ebből vezették le a bűn többi formáját. A hübrisz és a superbia ugyanis nem egy bűn a többi között, hanem ez a bűn a maga teljes formájában.²⁷⁹ Legfőbb tünete, hogy az ember nem látja be saját végességét. Ennek alapja a fiktív és a valós világ realitásainak és lehetőségeinek téves értékelése, eltorzítása. Illuzórikus, hamis világképre épül, amely a környezettel való konfliktushoz, morális ítélethez, büntetéshez vezet. Boda

²⁷⁵ A bűn címszó. 129-136. In: Magyar Katolikus Lexikon. II. Budapest: Szent István Társulat, évszám nélkül.

²⁷⁶ Tillich, Paul: Rendszeres teológia. (1978) Ford. Szabó István. Budapest: Osiris, 1996: 272.

²⁷⁷ Tillich i.m.: 439.

²⁷⁸ 1. kevélység 2. fősvénység 3. bűnös érzékiség 4. irigység 5. torkosság 6. harag 7. lustaság.

²⁷⁹ Tillich i.m.: 276.

László erkölcssteológiája a superbiát gőgnek nevezte, a Szent Tamás-féle erénytan szemléletére hivatkozva a következőket mondta: „*teológiaiilag akkor válik a legsúlyosabb bűnné, ha értelmes teremtmény fellázad általa Isten ellen.*”²⁸⁰ Bár Tillich a hübriszt szemantikailag szélesebb jelentéskörrel rendelkezőnek tartotta, mint a superbiát, de a két szó szemantikai mezőinek közepe lényegileg egybeesik.

Tillich meglátta azt is, hogy a modern-posztmodern világban a hübrisz újból fontos szerepet kapott. Ő a modern, elidegenedett világ alapproblémájának tekinti a hübriszt, mint az elidegenedés bűnét: „*az elidegenedésben az ember maga lesz önmaga és saját világa központjává. A bűnben az Istentől az én felé fordul a szeretet.*”²⁸¹ A 20. században az antik filozófia, etika, esztétika is újraértelmeződött-újraértékelődött. Az új szemléletmódok, új aspektusok megjelenése új fényben láttatta a régi jelenségeket. Az antiknak egy újabb reneszánszáról is beszélhetünk napjainkban. Az időspirál köreit írjuk ugyanazon témák, motívumok körül. A felvilágosodás utáni szekularizáció erősödésével, a vallási világkép visszaszorulásával, az egyéniség közösségben játszott szerepének növekedésével vagy pontosabban az egyén és közösség viszonyának megváltozásával a hübrisznek és a superbiának a jelentősége csökkeni látszik a közéletben és ezzel egyidőben eltűnni látszik az újkori tragédiából. Az ész trónjának új aspektusából nézve a hübrisz egyre pozitívabbá vált, a romantika hatására pedig valóban az isteni szférába emelkedésnek a jelképe, benne a korlátlan és a mértéktelen dicsőül meg. Az újkori tragédiaelméletek össze is mosták a hamartiát és a hübriszt.²⁸² Ezek az elméletek nem ismerik föl, hogy mi a hübrisznek, a bűnnek a tragikus vétségben játszott szerepe, és egyáltalán mi ennek az emberi magatartásmódnak az etikai-esztétikai jelentősége. Ricoeur se látta súlyát, amikor semmiségnek nevezte a hiúságot (lásd ko-

²⁸⁰ Boda László: *Erkölcssteológia*. Budapest: Katolikus Teológiai Főiskolai Jegyzetek, 1980: 88.

²⁸¹ Tillich i.m.: 275.

²⁸² Szerdahelyi i.m.: 768–769.

rábban).

Az irodalomtörténetekben gyakran és még Madáchnál is emberi gyöngeség, hiba lett a hübriszből. Valószínűleg maga Madách sem volt tisztában azzal, hogy ez a gyöngeség azonos a hübriszel, bár nagy csodálója volt a görög kultúrának: a görög tragédia volt számára a művészet csúcsa. Madách mégis jól érzékelte e tulajdonság szerepét a tragédia szerkezetében, ugyanis a következőket írta Erdélyi Jánoshoz: *„Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember istentől elszakad, s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméin végig egymás után cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik, s megbuktatója mindenütt egy gyöngye, melyet levetni nem bír, mi az emberi természet legbensőbb lényében rejlik (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum).”*²⁸³

A hübrisz a superbia formájában maradt életben a teológiában, majd a szorosan vett teológiából csak a 20. század második felében kezdett átkerülni a társadalomtudományok területére, a filozófiába, a mindennapi életbe és az esztétikába is. A 20. századi nagy történelmi tragédiák, traumák után a társadalmi és egyéni felelősség jelentősége újból megnőtt. Például Konrad Lorenz a társadalom, az ember és a természet kapcsolatának megromlását, tragikus bukását nyolc bűnre vezette vissza.²⁸⁴ A 20. század jött rá, hogy az archetípusok, a közös tudatalatti toposzok, a kollektív identitás szabályozzák az egyén és közösség viszonyát, a közösségi együttélést. A Jung-tanítvány Joseph L. Henderson a hősokról szólva azt állította, hogy az európai mitológiában a hős rituális feláldozása (áldozata) a hübrisz bűnét követő büntetés.²⁸⁵ Az álmokban pedig a hősi típusok megjele-

²⁸³ Madách levele Erdélyi Jánoshoz, 1862. szept.13-án. In: Madách Imre Válogatott Művei. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1958: 585–587. Erdélyi János: Pályák és Pálmák. Függelék. i.m.: 1886: 501–502.

²⁸⁴ Lorenz, Konrad: A civilizált emberiség nyolc halálos bűne. (1972) Ford. Gellért Katalin. Budapest: Ikva, 1994.

²⁸⁵ Henderson Josef. L.: Muinaiset myytit ja moderni ihminen. 103–157. In: Carl G. Jung et al: Symbolit: piilotajunnan kieli. (1964) Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava, 1991:114.

nése az egyéniség fejlődésének különböző szakaszait mutatja, a különböző tulajdonságok kialakulásának, elfojtódásának folyamatát. A hübrisz és a többi bűnös hajlam részben alkati adottság, részben mentalitásból és gondolkozásmódból, világlátásból eredő tulajdonság, amely mentális, pszichikai, pszichoszomatikus és szomatikus bajok tünete is lehet. Ezek archetípus-háttérrel rendelkező alapvető emberi magatartások, amelyek bűnös attitűdöknek is nevezhetők. A közösségi együttélés szabályozására születtek, az egyén jellemének nemesítésére, hogy az e tulajdonságok elkerülése, visszaszorítása révén alkalmas legyen harmonikus közösségek létrehozására, ahogy az Arisztotelészről származó négy erény művelése is ezt a célt erősíti: az okosság, az igazságosság, a mértékletesség és az erősség erénye. A mértékletesség éppen a mértéken felüliségnek, a superbíának vagy hübrisznek az ellentéte, az apollói görög kultúrának és a kereszténységnek lenne a lényege.

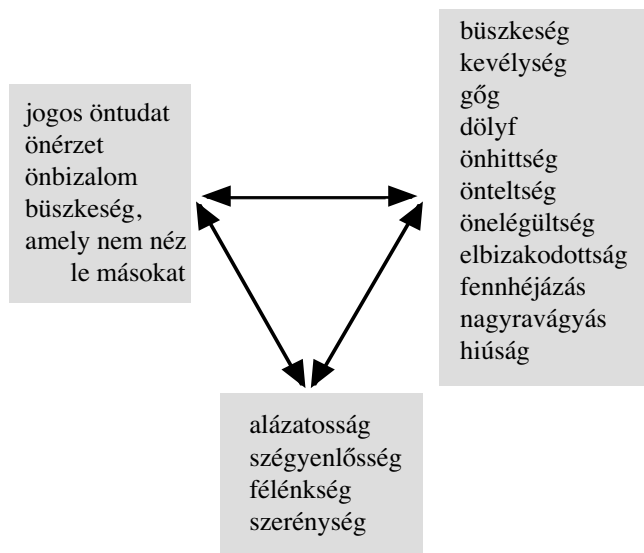
A következőkben szemantikai aspektusból közelítem meg a hübriszt, hogy felmérhessem, hogyan jelenik meg nyelvi szinten a *Tragédiában*. Leegyszerűsítve a greimas-i képlet négyszögét²⁸⁶, a fogalmat szinonimák és antonimák felállítással vertikálisan és horizontálisan definiálok. Először is szinonim jelentések sorával jellemzem: *büszkeség, kevélység, gőg, dölyf, önteltség, önhittség, elbizakodottság, fennhéjázás, nagyravágás, sőt hiúság*. E lexémasor érzelmeket, emberi tulajdonságokat fejez ki, ahogy láttuk, a pozitívtól a negatívig terjed eltérő kultúrköröktől és koroktól függően eltérő erősségekben. A büszkeségnek bizonyos kontextusban pozitív jelentése van, pl. ha valaki jogosan büszke valamire. A protestáns kultúrában vagy a felvilágosodás utáni kultúrákban sokkal pozitívabbnak értékelték a büszkeséget. Greimas is használta e lexémákat, de nem etikai aspektusból, hanem egy másféle lehetséges költői világ jelentésalkotó elemeiként.²⁸⁷ A tulajdon-

²⁸⁶ Square, semiotic. In: *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Ed. A. J. Greimas and J. Courtés. Bloomington: Indiana University Press, 1979: 308–311.

²⁸⁷ Greimas i.m.: 270–271.

ság többféle módon nyilvánulhat meg, de mindig másokkal, a közösséggel kapcsolatban. Több fő megjelenési formája van: az elsőbe tartozik önmagunknak másokkal, a közösséggel, Istennel szembeni felértékelése és mások (Isten, ember, a közösség, az egész világ) lenézése, kigúnyolása. Ez gyakran verbálisan jelentkezik és erősen ironikus hangnem jellemzi. A másik megjelenési forma a dacos szembenállás, lázadás Istennel, közösséggel, másik emberrel szemben; ez gyakran patetikus hangnemmél járhat együtt. A harmadik formába a nagyravágyás és a hiúság tartozik, amikor önmagunkat a valóságos körülményekhez képest nagyobbak látjuk. Ha ezen érzelmek jelentéseinek az ellentéteit keressük, a következő szavakban találhatjuk meg: *alázatosság, szégyenlősség, féltékenység, szerénység*. Mennyiben ellentétei egymásnak e jelentések? Hiszen ezeket is negatívnak találjuk a katolikus etika szerint is. Boda László erkölcszociológus szerint e tulajdonságok, hajlamok is bűnösnek nevezhetők.²⁸⁸ E negatív tulajdonságok egymással is szemben állnak egy szemantikai háromszög két csúcán, és mindkettő pozitív ellentéte *a jogos öntudat, önérzet, önbizalom, büszkeség*, mely nem néz le másokat.

²⁸⁸ Boda i.m.: 92.



Ezzel visszakerülünk az arany középut elvéhez és Arisztotelészhez, aki *Nikomakhoszi Etikájában* azt állítja, hogy a nagyzó ember olyan ékes tulajdonságokkal hivatkozik, amelyek nincsenek meg benne vagy amelyeket a valóságosnál nagyobbaknak tüntet fel. A gúnyosan (ironikusan) szerénykedő ember pedig még azokat a tulajdonságokat is letagadja, amelyek megvannak benne, vagy pedig kisebbíti őket. Aki pedig kettőjük között van, középen, az megmaradva a maga mivoltában – életében és beszédében mindig az igazságot vallja, ami megvan benne, azt elismeri, de sem nem nagyítja, sem nem kisebbíti.²⁸⁹ Arisztotelész a fennhéjázást az iróniához kapcsolta, mondván, hogy az igazság a fennhéjázás és az irónia között van.²⁹⁰ Az igazság fogalmával pedig a referenciális szempontok válnak fontossá. Az iróniában megint az ellentétek jelentkeznek, hiszen az ironikus a

²⁸⁹ Aristoteles: *Nikomakhoksen etiikka*. IV.13.1127. 1127a 21–26. In: *Aristoteleksen teokset VII*. Käänt. Simo Knuutila. Helsinki: Gaudeamus, 1989.

²⁹⁰ Aristoteles i.m.: 1989: 19–23. II.7.1108a.

beszédet ellentétes jelentéssel használja, mert a kifejező forma ellentétes a kifejezett gondolattal: az iróniában az igazság, a valóság elfedéséről van szó. Ezek a lexémák, emberi tulajdonságok vagy érzelmek emberi viszonyokat meghatározó attitűdöket és mentalitásokat fejeznek ki. Az önismerettel és az igazság, a valóság felismerésével vannak kapcsolatban, tehát az életvalóság anagnoriszisével.

Bár a korábbiak alapján valójában a bűn lexémát is idesorolhatnánk szinonimaként, de az olyan nagy anyag lenne, hogy e fejezetbe csak az előbb felsorolt jelentéseket vettem fel lexémaként és attitűdként. A *Tragédiában* a hübrisz összes megjelenési formája Lucifernél jelentkezik legerősebben. Istennel dacosan szembeszáll, isteni hatalmat akar, önhittlen lenézi és kigúnyolja a teremtett világot; az embert és a természetet. Többre, nagyobbra vágyik, mint ami részévé lett. A gúny és az irónia a legjellemzőbb Lucifer hübriszére, nála az mentalitás és attitűd. Az ő csábításának eredményeképpen fordul Ádám is szembe Istennel, dacol vele, lázad ellene, isteni tudásra, hatalomra vágyik és eltelik önmagával. Kezd csak önmagában hinni és önmaga istenévé lenni vágyik: átveszi Lucifer hübriszmentalitását. Valójában a hübrisz a bűnbeesés oka, maga a bűnbeesés pedig a tragikus vétség, a hamartia.

Az első szín elején az angyalok karának dicsőítésekor háromszor is jelen van a hübrisz a teremtett fizikai világ *elbízott büszkeségében* és *önfényében*, negatív aspektusban, amelyet kiemelnek a következő sorok ellentétes jelentései: a *szerény* jelző, majd a *szolgál* ige és a határozó: *öntudatlan*. A *hiú* negatív jelentését az *intő* jelző ítélete határozza meg.

Milyen *büszke* láng-golyó jó
Önfényében elbízottan,
S egy szerény csillagsoportnak
Épp ő szolgál öntudatlan. – (21–24)
Intő szózat a *hiúnak*, (43)

Majd az Úr megszólítja a szótlán Lucifert és egyben jellemzi leglényegesebb tulajdonságát:

S te, Lúcifer, hallgatsz, *önhitten* állsz, (76)

Lucifer hosszú válasza gunyoros és ironikus bíráló, melynek a vége:

Ott állok, látod, hol te, mindenütt,
S ki így ösmérlek, *még hódoljak-e?* (131–132)

A második színben Ádámról adott jellemzésében Lucifer a *büszke* szót ironikusan, majd a világ hierarchiájának ismertetésében pozitívként használja:

Ez is jó ős a *büszke* férfinemnek. (220)
Épp úgy tekintünk rátok mi alá,
A szellemország *büszke* részesi. (288)

Ádám helyzetéről nyilatkozik Lucifer a negyedik színben, Egyiptomban:

Ez ismét a szálaknak egyike,
Melyekkel gúnyúl vet körül urad,
Eszedbehozni hernyó voltodat,
Ha *önhitedben* lepkeként csapongsz. (611–614)
Előre csak *önhitten* úton,
Hidd, hogy te mégy, ha a sors árja von. (741–742)

A bizánci színben az eretnekek elégetése kapcsán a szent tanokról szólva jellemzi az embereket, ahol a *büszke* jelentést vonzata negatívvá változtatja:

Ah, épp a szent tan mindig átkotok, (1464)
Ti mégis mindig ezt keresitek
Önátkotokra büszke emberek. (1470–1471)

A tizennegyedik színben, amikor Ádám lenézi az eszkimó éhség által irányított viselkedését, Lucifer így bírálja őt:

Eszmél az ember, hogy *nagy-gőgösen*
Megvesse azt, mi belső lényege.– (3835–3836)

Az utolsó színben Lucifer Ádámhoz szól mérhetetlen lenézéssel, amikor az megadja magát Isten előtt, tehát nyilvánvalóvá válik, hogy Lucifer csábítása nem sikerült:

Féreg! Feledted-é *nagyságodat*,
Melyet nekem köszönhetsz.– (4005–4006)
Fellázadsz-é, rabszolga, ellenem?
Fel a porból, *állat*. (4014–4015)

Ádám a második színben, az alma leszakítása előtti legkritikusabb pillanatban a következőképpen jelöli meg a hübriszben szenvedő, nagyravágyó emberiség célját:

Legyünk *tudók, mint Isten*. (330)

Majd a harmadik szín megtévesztő, önbizalomnak tűnő kijelentéseivel:

(...) *Önmagam levék*
Enistenemmé, és amit kívírok,
Méltán enyém. Erőm ez, *s büszkeségem*. (362–364)
(...) *segélyed sem kellett talán*,
Megbírta volna azt *saját erőm*. (382–383)

A nagyravágyást a már-már eltűnőben lévő isteni korlát lenézendő, lekicsinyelt hatása befolyásolja:

Talán egy hajszáll – annál szégyenebb –
Mi korlátozza *büszke* lelkemet. (387–388)
(...) *keblem, tudod, erő* –,
Mely rám befolyhat, aki *enmagamban*
Olyan különvált és egész vagyok. (411–413)

Később ezt az illúziót a mágneses delej szétzúzza, majd újból visszatér az egyiptomi színben:

Erősebb lett az ember, mint az Isten. (587)

A bizánci színben a *büszke* attribútumot a tudomány jelzőjeként pozitívnak értenénk, de a kontextus (*bűn, kisszerű harc*) által negatívvá válik:

Miért is tűnt csak szemembe mind e bűn!
E kisszerű harc *büszke* tudományban, (1594–1595)

A tizedik színben, Prágában Ádám átlátja már a tanítvány, a tanult emberiség hiábavaló és elérhetetlen célú, paradox nagyra-vágyását:

*Sokat kívánsz. Paránya a világnak,
Hogy lássad át a nagyszerű egészet? –
Uralmat kérsz, élvét kérsz és tudást.
Ha súlyától nem dűlne öszve kebled,
S mindezt elérnéd, Istenné leendnél.* (2441–2445)

A tizenharmadik színben Ádám a föld szellemének szavára válaszolva a természet ellen lázad:

*Dacolok véled, hasztalan ijesztesz,
Testem tiéd tán, lelkem az enyém,* (3639–3640)

A föld szellemének ítélete Ádámról:

Hiú ember! (3643)

A tizenötödik színben Ádám utolsó lázadási kísérlete:

Dacolhatok még, Isten, véled is. (3975)

Ádám az emberekről:

A tizenkettedik, a falanszterszínben a tudóst jellemzi:

Óh, nézd, óh, nézd, te *gőgös, gyöngé* ember, – (3445)

Néhány szereplő erről a mentalitásról:

A hatodik, a római színben Péter apostol korának hübrisz-mentalitású embereiről:

Te nyomorú faj! – gyáva nemzedék, (1279)
Istent, erényt gúnyolva taposó. – (1282)

A tizedik színben a tanítvány az ember istenné válásáról:

Uralkodván felsőbbség érzetével
 Anyag- s szellemvilágban egyaránt. (2439–2440)

A falanszter tudósa múzeumukban Homéroszt és korát elítélő
 jelzővel mutatja be, észre sem véve, hogy ő is abba a hibába esett:

(...) Az első költemény;
 Íróját akkor, még midőn *bűnös*
Önhittel az egyén érvényt kívánt. (3301–3303)

A barátok zsoltáréneke Isten ítéletét hirdeti az ellene lázadókra:

– – öltöztessenek fel gyalázatossággal és szidalommal,
 Kik *felfuvalkodnak ellenem.* (1821. sor után))

Az utolsó színben Ádám meghajlik Isten előtt, elismeri helyzetét:

Uram, legyőztél. Ím, porban vagyok
Nélküled, ellened hiába vívok: (4002–4003)

A hübrisz megszűnésével eltűnt az önmagáról alkotott illuzórikus
 kép, és így Ádám eljut az önmegismeréssel, a körülmények és a
 lehetőségek felismerésével, az igazság kiderülésével – az anag-
 noriszisszal – a katarzishoz.

Az Úr szava az utolsó színben kijelöli az emberi mértéket
 egyensúlyozó szabályokat:

Ha percnyi léted súlyától legörnyedsz,
 Emel majd a végtelen érzete.
 S ha ennek elragadna *büszkesége*,
 Fog korlátozni az arasznyi lét. (4052–4055)

Ezt az antik kórus, az angyalok kara által adott útmutatás követi,
 amelyben a görög és a keresztény világ mértékre épülő megsz-
 tottsága és szabadságeszméje jelentkezik.

Szabadon bűn és erény közt
Választhatsz, mily nagy eszme, (4094–4095)

A hübrisz jelentésének koronként változóan látott, legfontosabb összetevőit igyekeztem bemutatni, valamint a kor és szemléletmód hatását az etikai és esztétikai hübrisz szoros kapcsolatára. Bár a Madách-műben csak a szűkebben vett jelentéskört kísértem figyelemmel, de azt hiszem, hogy ez az áttekintés is meggyőzően bizonyítja a hübrisz bűnének jelenlétét és döntő jelentőségét *Az ember tragédiája* tragikus folyamatában.

6. Összegezés

A lírai drámák benső világot jelenítenek meg, ahogy a költészet is, ezért nagyon gyakran jellemző rájuk a líraiság, a költészet eszközeinek használata. Nem véletlen, hogy olyan nagy problémát okozott a műfaji meghatározás, hogy a költemény kifejezést választották oly szívesen; a líraiságot érezték és hangsúlyozták; hogy Madách énjét keresték és találták is meg Ádámban, ahogy Luciferben is. Hiszen valóban Madách belső világának (a külsőből fakadó) ellentmondásait vetítette ki erre a két főszereplőre, ahogy a költeményeiben ő mondja az Ádámra és Luciferre is jellemző sorokat. A különböző típusú drámák közös nevezőre hozása révén *Az ember tragédiáját* valóban elfogadhatóan a drámák egyik csoportjába, a lírai vagy kétszintes drámák közé illeszthetjük. Madách gondolkozásmódját, ha bizonytalanságban és kétségek közt is volt, mégis alapjában véve döntően meghatározta a túlvilág; az isteni világ létező volt számára, mélyen átélte a paradicsomból kiűzött ember büszke és kétségbeesett önállóságát. Ennek elismerése okozott és okozhatott nagy gondot elemzőinek, akármennyire a nép javát is akarta Madách, akármennyire is akart hinni a társadalom és a tudomány Haladásában, mégis a látható és a láthatatlan világ kereteiben gondolkozott. Számára az emberiség tragikus sorsának elindítója, az emberiség tragédiájának drámai szituációja a tudás gyümölcsének elfogyasztása volt. Erre az

alapra épülve bármennyire is kora filozófiai nézeteinek összességét mutatja föl a *Tragédia*, azaz minden jelentős gondolati irány megtalálható benne, mégis a keresztény világ eszmekörére feszül rá, leginkább Vico szellemében. Fáj Attila szerint Madách jól ismerte és követte Vico történelemszemléletét. Amikor Vico a profán üdvtörténetet vizsgálta, drámai színekben tárta elénk a történelem menetét, melyben a fejlődés spirálmenetet ír le. E spirálmenet három stádiumának (az állistenek kora, a harcias hősök kora és az emberek kora) örök körforgását követi a madáchi mű a történelmi színekben. A harmadik fázisban mindig a túlzásba vitt szabadság következtében ősbarbárság lép fel, mely együtt jár a bizonytalansággal és identitásválsággal.²⁹¹

Varga S. Pál korábban feltételezte, hogy a kétely felfüggesztésének aspektusa is közrejátszhatott a *Tragédia* létrejöttében²⁹², de itt másról van szó. Madách elfogadta az emberiség alapszimbólumának, a tragédia archetípusának Ádám és Éva tragikus bűnbeesésének metaforáját, de kételyét nem kellett felfüggesztenie ahhoz, hogy tragédiát írjon, hiszen éppen a korábbiakban próbáltam bebizonyítani, hogy a tragikus szituáció megszületéséhez kételyre, bizonytalanságra, ambivalens látásmódra volt szüksége.

Már *Az ember tragédiája* címében és az alcímben is (drámai költemény) benne van a műfajmeghatározás egymást erősítve; tragédia és dráma. Madách tisztában volt azzal, hogy tragédiát írt, a szó teljes értelmében drámát, amely ugyan eltért a korabeli színdaraboktól, különösen a talán elég szűkkörű magyar hagyománytól, mégis betölti a tragédia ismérveit, amelynek legjellemzőbb tulajdonsága a drámai szituációk feszültsége, és nem a konfliktus. A kétszintes dráma alfajához tartozik és a keresztény hit mennyei szintjének erkölcsöt irányító szerepén alapul. A drámai feszültséget a földi szintnek a tökéletes paradicsomi harmónia utáni állandó törekvése adja, annak a földi szinten való

²⁹¹ Fáj Attila: Madách Tragédiájának történetfilozófiája. (A Magyar Filozófusok I. Világtalálkozóján 1992. aug. 18-án elhangzott előadás rövid összefoglalása). Jel, 6./1992: 185–187.

²⁹² Varga i.m. 1986: 133.

megvalósíthatatlansága és az ezzel összefüggő állandó bizonytalanság és kétség érzése. A drámai feszültség e két jelenlevő szint állandó szétválásából és összeéréséből születik. Az *ember tragédiája* feszültségét a történelmi és társadalmi valósághoz kapcsolódó szoros referenciális viszony teszi lehetővé és hitelesíti, bár nem köthető olyan konkrétan korához, ahogyan azt korábban tették, de a bizonytalanság és identitásválság adja a háttérret. A kétszintes drámák egyik jellemvonása a fokozott líraiság, amelyet azonban nem műfaji, hanem hangnemi elemnek tekinthetünk a humor, az irónia és a pátosz mellett.

Madách a tragédiát választotta kifejezési területének, melynek döntő esztétikai-szerkezeti vonása a pesszimizmus; a tragikus látásmódból és a drámai szituációból fakadó pesszimizmus. Választásának oka a korból, a társadalomból ered; élethelyzetéből, élményvilágából, problémalátásából, alkatából, amelyhez hozzájárulhatott az a véleménye, hogy a drámai költészetet tartotta a művészet csúcsának; az eszmény elérésének egyik leg-tökéletesebb, számára legmegfelelőbb eszközének. A tragédia műfajának, architextusának legfontosabb esztétikai-szerkezeti elemei, a drámai feszültség, tragikus szituáció és a dialógus mellett megtalálhatók benne a pesszimizmus, a ciklikusság, a metafizikus-metaforikus szemlélet, a katarzis, a kórus-tömeg szerepe, a főhős önteltsége (hübrisze), tévedése (hamartiója), a kiüresedés érzése és az igazságnak (a valóság adottságainak) és identitásának megértése (anagnoriszisz) a katartikus folyamatban. Ezeket az összetevőket Madách tudatosan és intuitív módon alkalmazta. Ezek közül kifejezetten az elsőként említettek lettek azok az elemek, amelyek szószerint elvakították az elemzőket, mivel szoros kapcsolatban állnak az értelmezéssel; azoknak jelenlétét világ-szemlélettel magyarázták és nem a szerkezeti-esztétikai architextus adta lehetőségként. Ha a műalkotás megvalósulásában részt is vesz a világkép, a világlátás, a tényleges műfaji szerkezetet vagy az architextus létezését nem lehet csak azzal magyarázni. Ezekhez az előbb felsorolt műfaji-poétikai elemekhez kapcsolhatók a drámai nyelv vizsgálata során megtalált fókuszok, amelyek a

műegészben játszott koherenciás szerepük folytán, és éppen a műfajjal, az architextussal való kapcsolatuk révén a szemantikai struktúra lényeges elemei, összetevői. Ezeket a fókuszokat elemzem majd dolgozatom későbbi fejezetében részletesebben komparatív szempontból.

A következő fejezetben a finn kontextust mérem fel: milyen összetevőkkel rendelkezett a kulturális és irodalmi élet a 19. század közepén és második felében, hogyan formálta alakulóban lévő nemzeti kánonját, milyen volt a kapcsolata a világirodalommal, hogyan kezdtek a fordítások közvetítő szerepet játszani és milyen hatása volt a nemzeti identitás formálásában a rokonsági kapcsolatoknak. Azt a kérdést is tanulmányozom, hogy milyen tragédiaelfogás irányította *Az ember tragédiájával* egyidőben írt *Kullervo* születését, és hogyan is látták a kritikusok akkor és később e tragédia műfajiságát és szerepét a finn drámairodalomban. A romantika és realizmus kora közötti drámák különböztek-e a magyar és a finn paradigmában, műfaji tekintetben vagy tematikusan, milyen viszonyban álltak a népszínművekkel vagy a szimbolizmus kori tragédiákkal?

IV. Szerző, szöveg és befogadó Finnországban

A. Finnország irodalma a 19. században és a századfordulón

1. Az ébredő nemzet nyelve és irodalma valamint a fordítások szerepe

Milyenek lennének a nemzeti irodalmak a világirodalom ismerete nélkül, más nemzetek irodalmának ismerete nélkül? A nemzeti irodalmat mindig más irodalmakhoz mérték, általában a tekintélyesebbhez, amelytől a nemzet gazdagítását, erősítését, kiegészítését várták. A nemzeti irodalom születésében nagy szerepet játszott a nemzetközi. A nemzeti kánont a nemzetközi alapján teremtik azáltal, hogy összeegyeztetik a nemzeti célkitűzésekkel, és a nemzeti kánon értékrendszerei és normái által határozzák meg a jó művészetet. A kánonteremtések bonyolult folyamatára utal Szegedy-Maszák Mihály is, amikor Babits Mihály európai irodalomtörténetét értékelve Babitsra hivatkozik mondván, hogy a nemzeti kánon önellentmondás, utánzás és elszigeteltség, a másik és az én közötti konfliktus eredménye.¹ A kánonok is szerepet játszanak a közösségek tekintélyének és önmagáról kialakult képének megformálásában, a nemzeti meghatározottság, a nemzeti identitás, a nemzeti emlékezet intézményeinek megteremtésében. A nemzeti kánonokat biztonságot és hovatartozást jelentő normatív önmeghatározások szabályozzák. Ezek az önmeghatározások a másikon, a másik irodalmán, más korokon és stílusokon keresztül történnek, a másikkal való összehasonlításán, témák és stílusok ismétlésén és szembeállításán keresztül. Ahogy a nemzetek feletti kánon eredete is a változatlan, tiszta és kiváltáságos eredetű nyelv ideáján alapul, úgy a nemzeti kánon mögött is az állandó, változatlan nemzeti jellem ideája áll, amelynek kia-

¹ Szegedy-Maszák: The Permanence and Mutability of Aesthetic Values (Mihály Babits: The History of European Literature). 93–107. Hungarian Studies, 12:1–2./1997: 95–96.

lakítására, erősítésére egy domináló kultúrával szemben volt szükségük az önállósodás és függetlenség folyamatában a nemzeteknek.²

A magyar irodalom irányításában és a nemzeti kánon kialakításában a 19. században Magyarországon Toldy Ferencék majd Arany János és Gyulai Pál vitt jelentős szerepet. Toldy Ferenc szerepét a magyar irodalomtörténet írás elindításában Beöthy Zsolt a következőképpen méltatta 1905-ben a Kisfaludy Társaság elnöki megnyitó beszédében: *„Politikai életünk és intézményeink átalakításának dicső küzdelmei között egy új tudományt alapít, irodalmunk történetét, mely arra volt hivatva, hogy eredményeiben a magyar lelket, a történeti élet változásai között is örök valója és ereje szerint megismertesse, önérzetében táplálja, küzdelmeiben segítse”*.³ Öt évvel későbbi beszédében, amelyet Gyulai és a nemzeti műveltség kapcsolatáról tartott, azt is hangsúlyozta, hogy a *„nemzetnek a néplélekből táplálkozó és történetileg fejlett szelleme nem akadály, hanem segítője a kultúrának”*.⁴ Ez a nemzeti szellem *„módosít az idegen áramlatokon,”* úgy hogy *„magához alkalmazza”*⁵ és ily módon terjeszti azokat. Ebben a folyamatban a világirodalom ismeretének fontosságát hangsúlyozta Arany János is, amikor azt írta 1856-ban Csengery Antalnak, hogy *„Minél jobban tágult látköröm, minél több műremekkel ismerkedem meg a világirodalomban: annál jobban meggyőződtem, mi hiányzik a mi költészetünkben”*.⁶ Ezeket az idegen áramlatokat, hiányzó idegenséget akarta Arany János *„megfogni, ma-*

² Szegedy-Maszák: National Canons. 86–90. In: V. Nemzetközi Hungarológiai kongresszus. Szimpózium 40. Jyväskylä, 2001. aug. 6–10. Jyväskylä: V. Nemzetközi Hungarológiai kongresszus.

³ Beöthy Zsolt: Romemlékek. Tanulmányok, beszédek, cikkek. II. kötet. Beszédek. Budapest: Kisfaludy Társaság, 1923.

⁴ Beöthy: Gyulai Pál és nemzeti műveltségünk. Elnöki megnyitó beszéd a Kisfaludy-Társaság ünnepélyes közgyűlésén 1910. febr.-án. 222–231. In: Beöthy: Romemlékek. i.m.: 230.

⁵ Beöthy i.m.: 230. .

⁶ Arany János levele Csengery Antalnak 1856. jún. 23. In: Arany János Leveleskönyve. Válogatta Sáfrán Györgyi. Budapest: Gondolat, 1982: 341.

gyar viszonyaink közt reprodukálni”, bár sokszor érezte úgy, hogy „hányszor maradtam előképem megett!”⁷ Így érezte ezt Erdélyi János is. Hasonlóképpen írtak a finn kulturális élet képviselői, köztük Julius Krohn, aki 1864-ben a *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* (A Finn Irodalmi Társaság, SKS) évi közgyűlésén hangsúlyozta a finn irodalom szegényességét és gyengeségét, pedig ennek az irodalomnak oly nagyok a feladatai.⁸ A finn irodalomban Toldyékhoz hasonló szerepet játszott Johan Snellman majd August Ahlqvist. A finn kultúra helyzete más volt abból a szempontból, hogy az ország svéd nyelvű irodalma hosszú múltra tekinthetett vissza. Madách idegennyelvű könyveinek listáját mindig felhasználják a kutatók, amikor *Az ember tragédiájának* világirodalmi előképeit keresik. Ugyanígy e fejezetben központi szerepet játszó két író, Aleksis Kivi vagy Johannes Linnankoski világirodalmi olvasmányainak is nagy szerepe volt műveik alkotási folyamatában és munkásságuk értékelésekor.

A világirodalom ismerete a nyelvtudás révén csak egy kisebb elit számára adatik meg, az egész nemzet számára a fordítások hozzák az általános műveltséget. Sokszor hangsúlyozták a fordításirodalomnak a nemzetek műveltségében játszott szerepét és jelentőségét. A fordításirodalom kiválasztása a nemzetközi kánonok alapján történik figyelembe véve a nemzeti kánon értékrendszereit és igényeit. A fordításirodalomban, a fordításokat összehangolják a befogadó irodalommal.⁹ A Római Birodalom irodalmi kánonának megteremtésében is nagy jelentősége volt a fordításoknak.¹⁰ A műfordítások maguk is visszahatnak az irodalmi intézményekre és az irodalom fejlődésére. A magyar kultúrában Bessenyei Györgyék és Kazinczy Ferencék már a felvilágosodás korában komoly fordítói programot valósítottak meg a magyar nyelvű irodalom megerősítése érdekében. A finn kultúrában erre

⁷ Arany i.m.: 341.

⁸ Hellemann, Jarl: Suomenoskirjallisuus. 418–485. In: Suomen kirjallisuus VIII. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS & Otava, 1970: 421.

⁹ Even-Zohar, Itamar: Polysystem Studies. Poetics Today 11/1./1990: 45–49.

¹⁰ Bassnett i.m.: 1995: 60.

később került sor. Igaz, az SKS már megalapításakor, 1831-ben elkezdte fordítói működését, de azzal a részben etikai célkitűzéssel, hogy felkeltve a finn nyelvű közönség olvasási kedvét, kitöltse a szabadidejüket.¹¹ (Az első fordított szépirodalmi mű 1834-ben jelent meg az SKS első kiadványai közt, egy évvel a régi *Kalevala* előtt. *Kultala* volt a mű címe és C. N. Keckman *Das Goldmacherdorf* című, 1817-ben megjelent művének volt a fordítása.) Az SKS megalapításának célja az volt, hogy a finn kultúrát a nyelv, irodalom és a történelem hármasszögére építsék.¹² Az egész 19. századi finn irodalmat abból a perspektívából szokták bemutatni, hogy ez az a korszak, amelyben a nemzet keresi önmagát.¹³ A *Kalevala* megszerkesztése és műfajválasztása a nagy kultúrák mintájára tudatos irodalmi múltépítést jelentett, amely alapot és perspektívát adott a születő irodalomnak. A negyvenes években Snellman svéd nyelvű cikkeiben a nemzet szellemi ébresztésének érdekében a finn nyelvű nemzeti irodalom fogalmát fejtette ki, és nyelvi programját a nyelv és irodalom szoros egységével magyarázta. *Saima* című folyóiratában 1844-ben így írt: „*Hogyan fejezhetné hát ki magát a nemzet szellemisége más nyelven, mint a sajátján?*”¹⁴ A nemzeti irodalom egyik alapvető kritériuma volt finn témáról finnül írni. A finn nyelv már a század elején a haza szimbóluma lett.¹⁵ A finn nyelvet fordítások segítségével igyekeztek fejleszteni, ahogy a rómaiak fordítói szemléletének is egyik fontos eleme volt, hogy a fordítási folyamat gazdagítja az irodalmi kifejezéseket. A 17. századi francia írók is az antik írók „másolásával” tanulták meg az írás mesterségét.¹⁶ Snellman már 1844-ben a *Saima* folyóirat-

¹¹ Hellemann i.m.: 418.

¹² Honko, Lauri: Kansallisten juurien löytäminen. 42–62. In: Suomen kulttuurihistoria II. Toim. Päiviö Tømmila et al. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY, 1980: 47.

¹³ Laitinen, Kai: A finn irodalom története. Ford. Jávorszky Béla. Budapest: Gondolat, 1981: 148.

¹⁴ Laitinen i.m.: 147–148.

¹⁵ Paloposki i.m.: 2002: 31.

¹⁶ Bassnett i.m.: 1995: 62, 76.

ban felsorolta azokat a műveket, főként regényeket, amelyeket le kell fordítani. Feladatul tűzte ki a világirodalom legjobb műveinek finnre való fordítását, hogy az anyanyelvet és a finn irodalmat fejlesszék, tekintettel az olvasóközönség ízlésére és tájékozottságára.¹⁷ Snellman gyakran írt a fordításról 1844 és 1849 között, főként arról, hogy a külföldi művek fordítása a legjobb út a hazai irodalom megteremtésére.¹⁸ Elias Lönnrot, a *Kalevala* gyűjtője és összeállítója már 1848-ban tett javaslatot J.V. Snellmannak egy fordítói szövetség létrehozására.¹⁹ A finn nyelv tekintélye a politikai fejlődés következtében emelkedett, és ez maga után vonta az irodalom „fejlesztésének” igényét. A *Suometar* c. lapot is azért alapították 1847-ben, hogy a finn irodalmi nyelvet fejlesszék és kultúrnyelvvé tegyék a svéd mellett, hiszen addig a fő hivatalos újság a svéd nyelvű *Finland Allmänna Tidning* volt.²⁰ Az egyik alapító, August Ahlqvist, akiből később Lönnrot és Snellman támogatásával a finn irodalompolitika legnagyobb tekintélye lett, sok fordításával igyekezett megvalósítani a finn irodalom felemelését és európaizálását. Ahlqvist az 1840-es, 1850-es években főként svéd romantikusokat fordított és az általa csodált Runeberget, Finnország nemzeti költőjét. Svédországot tekintette a finnek Európába vezető hídjának.²¹ Tuomo Lahdelma szerint Ahlqvist három fázisát látta a finn kultúra európaizálásának: először a legjelentősebb az európai kultúrával való megismerkedés és ennek a kultúrának a tanítása, másodsor a legjelentősebb európai irodalom finn nyelvre való fordítása és utoljára a finn irodalom bevezetése az európai irodalomba.²² Ahlqvist a nyugati kultúra megismertetésének egyik első lépéseként doktori disszertációjában példának állította a nyugati versformát és versmértéket (*Suomalainen runous-oppi kielelliseltä kannalta*, 1863).

17 Hellemann i.m.: 421.

18 Paloposki i.m.: 47.

19 Paloposki i.m.: 24.

20 Paloposki i.m.: 45.

21 Lahdelma, Tuomo: August Ahlqvist ja Unkarin kulttuuri. 9–43. In: Kulttuurin Unkari. Toim. Jaana Janhila. Jyväskylä: Atena, 1991: 37.

22 Lahdelma i.m.: 18–19.

Ezzel kialakította a finn verstant, amelyhez szigorúan és szűklátó-körűen ragaszkodott.

A *Suometarban* egyre több fordítás jelent meg, pl. Balzac írását fordítják svédből finnre, mert az irodalomfejlesztés egyik fontos útjának a regényfordítást tartották.²³ Herman Kellgren és Paavo Tikkanen a *Suometarban* az *Annika*²⁴ című műfordításgyűjteményről a következőképpen írt: „*Legfőbb célunk az volt, ahogy a címlap is (...) mutatja, hogy bebizonyítsuk: a 'külföldi szépirodalom' fordításával saját nyelvünket gazdagítjuk vagy ahogy az előszóban elmondtuk, a szőke finn Pátia (Suometar) (...) virágait más országok virágaival szépítjük, ahogy az erőnk-ből telik.*”²⁵ Tehát egyik cél a nyelv gazdagítása, de emellett annak a bebizonyítása is, hogy ez a kezdetlegesebb nyelv azért képes valamire.²⁶ A műfordítások bevezetőiben vagy utószóiban a fordító gyakran adja választása okául a szépirodalmi mű irodalmi értékeit és a forráskultúrában betöltött jelentőségét és ennek lehetséges termékeny hatását a fogadó kultúrára és irodalomra, amit általában fejletlenebbnek és jelentéktlenebbnek értékel. Ebben a fordítói attitűdben az eredeti alkotás tekintélye játszik nagy szerepet.²⁷ Sokszor viszont a műfordítás nyelvét dicsérik a fordítók, az anyanyelv iránt érzett büszkeség és a kulturális egyenjogúság által vezetve.²⁸ Például az *Annikka* kötetben Ahlqvist Almqvist *Kapellet* c. kisregényének fordításához írt előszavában, a szőke finn Pátriához (*Suomettarelle*) intézett szavaiban Finnországot és a finn nyelvet védelmezi: „*Bár a te kertedben sokkal szebb, sok-*

²³ Suometar, Lisä-Lehti. joulukuu, 7–8./1847.

²⁴ Annikka taikka Suomennoksia Ulkomaalaisten kauniista kirjallisuudesta. Helsinki: A. C. Öhmanin kustannuksella.

²⁵ ”Pääaikomuksemme oli, niinkuin nimilehtikin (...) osottaa, ‘ulkomaalaisen kauniin kirjallisuuden’ suomentamisella enentää oman kielen waroja, taikka, niinkuin esipuheessa wertauksella puhuimme, Suomettaren (...) kukkastoa woimiamme myöten muidenkin maiden kukkasilla kaunistaa.” Herman Kellgren ja Paavo Tikkanen: Muistutus. Suometar, (12. lokakuuta 1847) 41./1847.

²⁶ Paloposki i.m.: 64, 88.

²⁷ Paloposki i.m.: 82–84.

²⁸ Paloposki i.m.: 85–86.

*kal színesebb (...) virágok vannak, (...) mégis megengeded, hogy mások is kertedbe ültessék virágaikat. (...) bár ezek az idegen virágok megfakultak, elfonnyadtak és elfáradtak, bár a nehéz úton sok szép levelüket elhullatták.”*²⁹ Ahlqvist számára ez az idegennel szembeni toleráns attitűd („tolerant sympremacy”) igazolja a műfordítást, a nyelvet ez teszi alkalmassá a fordításra, állítja Paloposki.³⁰ Igaza van-e Ahlqvist esetében? Hiszen ezt az idézetet úgy is lehet érteni, hogy saját fordítói képességét okolta Ahlqvist a fordítások minősége miatt, így akarta kivédeni a várható támadásokat.

Ezt a fejlődést egy időre lelassította a finn nyelvű kiadói tevékenységet korlátozó, 1850-es cári rendelet, de valószínűleg Snellmannnak a nemzeti értékrendszert és aktualitást túlhangsúlyozó kijelentései is hátráltatták ezt a fejlődést.³¹ Snellman a nemzeti irodalom születését várta és hangsúlyozta, hogy az egyetemest aktuális nemzeti témákkal kell kifejezni. Szerinte lehet kutatni a görög írókat és műveik szépségét, de ezek a művek nem mondanak semmit a modern olvasónak. Míg Runeberg csodálta az antik irodalmat és a német újklasszicizmust, addig Snellman idegenkedett Schillertől és Goethétől is, akit Fredrik Cygnaeus sem tartott nemzeti költőnek. A francia klasszicizmust sem értékelték. Kinnunen szerint Snellmannak a francia klasszicizmus iránt érzett ellenszenve azon alapult, hogy az kozmopolita volt és elit műveltséget képviselt.³² A túlzott romantika sem volt nagyon népszerű, még leginkább Cygnaeus érezte magához közelebb: Schiller mellett Hugo és Byron késői romantikáját is kedvelte, de

²⁹ „Sinulla omissa tarhoissasi paljon kauniimpia, paljon kirkkaampia (...) kukkasia olevan, (...) sallit muidenkiin kukkasiansa tarhaasi istutta-
maan. (...) ulkomaan kukkasia (...) waikka kurjat ovat ja noin nuutu-
neet, noin wäsyneet, waikka heistä vaikealla matkallani niin monta
kaunista lehteä karisi pois”. Ahlqvist: Suomettarelle. Kappeli. Tarina
Almqvistilta. Helsinki: A.W. Gröndahlin prääntistä, 1846. In: Annikka
i.m.

³⁰ Paloposki i.m.: 40, 89.

³¹ 1860-ban megszüntették a rendeletet.

³² Kinnunen, Aarne: Aleksis Kiven näytelmät. Porvoo: WSOY,
1967:21.

Wagner ellenszenves volt számára, mert természetellenesnek látta. A finn irodalmon belül mindegyikükre a visszafogottság nyomta rá bélyegét.³³ Aleksis Kivi kortársai azonban romantikusoknak tekinthetők abban az értelemben, hogy mindegyiküket az idealista filozófia kötötte össze, emellett a nemzeti eszme értékelése is jellemezte őket.³⁴ Snellman szerint a finn irodalomban a nemzeti realizmus megszületésére vártak, ahogy Kaarlo Bergbom is fontosnak tartotta a nemzeti szellemet a születő finn drámairodalomban.³⁵ (Kaarlo Bergbom volt egy személyben a finn Beöthy Zsolt és Paulay Ede.) Ilyen módon az ébredő finn irodalom egyik jellemzőjévé vált a kozmopolita és a nemzeti ellentétéhez fűződő viszony is. E probléma és az ehhez kapcsolódó különböző aspektusok a 19. század végi írásokban is jelentkeznek. Például 1885-ben B. F. Godenhjelm a költészetéről írt művének végén kiemelte, hogy korának eszméi és irányzatai állandó változásban vannak, és korának kultúrája éppenhogy a nemzetek egymásra tett hatásán alapul. De az így kialakult világirodalom nem válik kozmopolitává, nem szünteti meg az egyes nemzetek jellemző vonásait, hanem mindegyiket kibontakoztatja, és sokféleségük adja az emberi műveltség egészét.³⁶ Ezzel a véleménynyel szemben H. K. Riikonen Joseph Texte francia komparatista véleményét idézte. Ugyanis 1895-ben Texte Rousseau és a kozmopolita irodalom kapcsolatát vizsgálva éppen ennek ellenkezőjét javasolta: a nemzeti irodalmak elhagyhatnák saját nemzeti jellemzőiket és egységes európai irodalommá válhatnak.³⁷ A nemzeti és a kozmopolita ellentét a mai fordításelemzési szakirodalomban a „domesztikálás”, a „honosítás” és az „idegenesítés” kategóriáiként jelentkezett Lawrence Venuti után, aki a domesztikálást, az idegen vonások elvetését, kivetését a szövegből a

33 Kinnunen i.m.: 22–23.

34 Kinnunen i.m.: 30–31.

35 Kinnunen i.m.: 31.

36 Godenhjelm, Bernhard Fredrik: *Runous ja runouden muodot*. Helsinki: Weilin & Göös, 1885: 192, 202–206.

37 Riikonen, H. K.: *Maailman kirjallisuuden yleisesitykset Suomessa*. Jyväskylä: SKS Gummerus, 1989: 41.

kulturális imperializmus egyik formájának tartotta és negatív jelenségként elítélte. Outi Paloposki Lagerwall *Ruunulinna* (Koronavár) című fordításának kapcsán más eredményre jutott. A *Ruunulinna* egy finnesített Macbeth, Skócia helyett Karéliában játszódik, a svéd-orosz háború hőseinek nevét használja, a három boszorkány neve a finn mitológiából való, az appendixben Lagerwall megmagyarázza, hogy hol található e karéliai helyszínek. A mű pedig Kalevala-versmértékben íródott. Paloposki e fordítással kapcsolatban megjegyezte, hogy ebben az esetben a domesztikálás, a helyi viszonyokhoz való alkalmazás okai között van a fordító írói ambíciója mellett az az igény is, hogy egy hősi finn múltat hívjon elő az orosz befolyással szemben, és a finn történelmet mint a nemzeti önmegvalósítás egy formáját építse ki. Így a honosítás, domesztikálás, „a finnesítés” a születő, ébredő, pozitív nacionalizmus terméke is lehet. Ilyen módon Paloposki Lawrence Venutival szemben pozitív vetületét adta a domesztikálásnak.³⁸ Azonkívül az érthetőség demokratikus igénye, mely a nagyobb közönséget, közösséget is bevonja a folyamatba, szintén pozitív motivációját adhatja e gyakorlatnak. Szontágh Gusztáv írta a magyar drámai literaturának a helyzetéről a vígjátékfordításokkal kapcsolatban elítélőleg, hogy milyen „hamis példát” adhatnak és „fogalmi zavart” okozhatnak a „magyarosítással”, vagy „lokalizálással”, ezzel a „helytelen” fordítási módszerrel.³⁹

Eleinte az erősebb svéd nyelvű irodalom miatt nagyrészt svédre fordították a világirodalom klasszikusait. Az értelmiség tudott nyelveket, de ők is főként svéd és német fordításban olvasták a klasszikusokat. Csak ezután került sor a finn fordításokra és elsősorban svédről fordítottak finnre. Meglepően keveset fordítottak, pedig a hivatalos kultúrpolitika alapján többre lehetett volna számítani. Az SKS 1871-ben, Snellman igazgatósága idején, listát készített a világirodalom fordításra javasolt klasszi-

³⁸ Paloposki i.m.: 53, 107–108.

³⁹ Szontágh Gusztáv: Drámai literaturánk jelen állapotjáról, Schedel Ferencnek igazolásul. 332–339. i.m.: 338.

kusaiból, majd ezt 1887-ben új lista követte.⁴⁰ 1871-ben az SKS évi gyűlésén a fordítók számára pontos útmutatást is adtak⁴¹, amely arra mutat, hogy az egyik fő célkitűzés valóban a finn nyelv gazdagítása volt. Urpo Kovala szerint a finn irodalom fordítói korszaka 1840 és 1910 között volt, mert akkor sokkal nagyobb volt a fordítások száma, mint az eredetileg is finn nyelven írt alkotásoké. Majd az 1900-as évek elejére egyenlítődik ki a számuk.⁴²

A század utolsó évtizedeire a kulturális és az irodalmi élet rendkívül megélénkült, a finn nyelvű újságok és folyóiratok száma megnőtt, ezeket az erőteljes irodalmi orientáció jellemezte. 1809 és 1855 között 425 finn könyv jelent meg, sokkal kevesebb, mint svéd, de az 1870-es évek elején ugyanannyi jelent meg mind a két nyelven, majd 1905-ben a kiadott műveknek a 70 %-a finn és csak 30 %-a svéd nyelvű.⁴³ A 19. század második felére vált az olvasás általánossá, a külföldi irodalomból a legnagyobb népszerűséget az északi realista irodalom, különösen a norvég élvezte, mellettük pedig Dickenst és Tolsztojt kedvelték, valamint Gogolt és Dosztojevszkijt.⁴⁴ A klasszikus világirodalmi alkotások olvasása valóban elősegítette a nyelv és az irodalom fejlődését. Ez a fejlődés a színházi életben is érezhető lett. A finn színházat 1872-ben alapították Kaarlo Bergbommal az élén, ez az ő vezetése alatt 1902-ben Finn Nemzeti Színházzá alakult. A nemzeti, demokratikus fejlődés egyik következménye, vagy inkább csatornája, eszköze éppen a színház és drámairodalom megerősödése volt, hiszen a színházban került egymáshoz közel az irodalom és a közönség. A színházban a mimetikus dialógusok hozzájárultak

⁴⁰ A listán többek közt Homeros, Shakespeare, Dickens, Runeberg meg történelmi és filozófiai művek szerepelnek. Majd Tolsztoj (Háború és béke) és Dosztojevszkij (Bűn és bűnhődés). Hellemann i.m.: 425.

⁴¹ Hellemann i.m.: 427.

⁴² Kovala, Urpo: Väliin lankeaa varjo. Angloamerikkalaisen kaunokirjallisuuden välittyminen Suomeen 1890–1939. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29, 1992: 28–29.

⁴³ Laitinen i.m.: 126–127.

⁴⁴ Laitinen i.m.: 128.

az aktualizáláshoz, a hétköznapiasabb témákhoz és a realisztikusabb stílushoz. Éppen a nagyközönség bekapcsolódása közelítette a „magas” irodalmat képviselő tragédiákat az „alacsonyabb”, könnyebb, népszerűbb, realista szomorújátékok, vígjátékok felé.

A fordításnak nagyszerűnek kellett lennie, hogy példaként szolgáljon. Ennek ellenére, néhány remek fordítást kivéve a fordítások színvonala gyenge volt még az 1900-as évek elején is. Éppen ezért akkor még többet kezdtek kívánni a fordítóktól. 1907-ben Eino Kalima azt követelte a fordításoktól, hogy végre más szempontot is vegyenek figyelembe, mint azt, hogy érthetően írjanak. Határozott, tudatos program a 20. század elejére alakult ki Eino Leino javaslatára.⁴⁵

2. A magyar irodalom Finnországban

A magyar irodalom fordítása nem volt a hivatalos program része: a barátok, rokonok személyes kapcsolatain keresztül indult el. A magyar kultúra és irodalom közvetítését Finnországban általában a finnugor rokonsági kapcsolat irányította a nemzeti ébredés kontextusában. Már a 19. század elejétől, de főként a hatvanas évektől kezdve egyre többen tudtak a rokonságról.⁴⁶ A finnugor rokonságra finn nyelvutatók jóvoltából a 19. század második felében, a nemzeti identitás kiépítésének e fontos fázisában találtak rá. Mikko Korhonen úgy látta, hogy a finnek ébredő nemzeti mozgalma etnikai terápiaként használta a finnugor és uráli nyelvtudomány eredményeit.⁴⁷ Ez a nemzeti mozgalom a politikai helyzet miatt nem politikai utat választott céljainak elérésére, hanem kulturális téren fejtette ki aktivitását. A fennománok

⁴⁵ Hellemann i.m.: 428.

⁴⁶ Korhonen, Mikko: A finnugor nyelvtudomány kezdeti szakaszai. 25–47. Ford. Simoncsics Péter. In: Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Päivi Heikkilä, Karig Sára. Budapest: Európa, 1984: 42. Tervonen, Viljo: Válogatott írásai a finn-magyar kulturális kapcsolatokról. Szerk. Szij Enikő. Budapest: Magyar-Finn Társaság, 1996: 185–195.

⁴⁷ Korhonen i.m.: 43.

elsősorban a nyelvre, a nemzeti tudományokra és a kultúrára összpontosítottak. A parlamentben a nyelvi kérdés rendezte pártokká a különböző csoportok képviselőit. A finn párt a nemzeti szellem fejlődésének tulajdonította a legnagyobb jelentőséget, amely a finn nyelvben kezdett élni.⁴⁸ A finn nyelvű irodalom kialakulásához a nemzeti identitás megerősödése vezetett, ha nem is kapcsolódott még akkor a nemzeti függetlenség gondolatához, hiszen az államhoz fűződő viszony akkor még másodlagos maradt. A svéd párt hívei a skandinavista eszmékkel rokonszenveztek. E párt a skandináv országok egyesülését célozta meg, a svéd nyelvűek már akkor is lenézték a fennománok ős- és rokonkeresését. Időnként mások is megkérdőjelezték⁴⁹ és megkérdőjelezték a kapcsolatok mibenlétét és fontosságát mindkét fél részéről. Mikko Korhonenre hivatkozva egyre inkább hangsúlyozzák, hogy csak távoli nyelvrokonságról⁵⁰ van szó, a rokonkeresés e szükségességét nemzeti mítosznak nevezik.⁵¹ A nemzeteknek szükségük van mítoszokra ahhoz, hogy megtalálják helyüket a történelemben, megtalálják eredetüket, őshazájukat, rokonaikat a nemzetek között és ezzel kialakítsák a kapcsolatok hierarchiáját. Így tudják felépíteni saját nemzeti énjüket és a másikhöz, a többi nemzethez fűződő kapcsolatukat. A nemzetek önmagukról kialakuló elképzelése szabja meg, milyen képet is közvetít a másikról és önmagáról. A másikkal való összehasonlítás, a hasonlóságok és szembenállások építik föl a nemzetképet is. Az azonosság és a hasonlóság valahová tartozást és ezáltal biztonságot és önbizalmat is ad. A domináns kultúrákkal pedig szembe lehet fordulni a hozzánk hasonló kisebb kultúrák segítségével. A nemzet önérté-

48 Berezki Urmas: Hunfalvy Pál és Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen levelezése (1865–1878). 158–168. In: Nyelvtudományi Közlemények, Budapest, 1986.

49 Pl. Vámbéry Ármin: A magyarok eredete. Budapest: Atheneum, 1882.

50 Korhonen: Suomi ja unkari sukulaiskielinä: yhtäläisyyksiä ja eroja. 47–58. In: Folia hungarica 1. Toim. Tamás Márk et al. Helsinki: Castrenianum 21, 1981: 47–49.

51 Lahdelma i.m. 1991: 25. Oikari, Raija: Vallankäytöstä Suomen ja Unkarin kirjallisuudessa ja kulttuurisuhteissa. Doktori disszertáció kézirat. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2001: 34.

kelése, önmeghatározása a szomszéd- és rokonnemzetek és a „nagy” nemzetek nyújtotta tükörben formálódik, a rokon másik, a nem rokon másik és az én közötti dialógusokban és kölcsönhatásokban. A finn identitás, a finn kultúra és a finn irodalom is a svéd és orosz kultúra tulajdonságaival szembeállítva alakult ki.⁵² Adolf Ivar Arwidssonnak, a turkui romantika egyik vezéralakjának tulajdonítják azt a jelszót is, amely ezt a helyzetet kifejezi: *„Svédek nem vagyunk, oroszokká lenni nem akarunk, legyünk hát finnek.”*⁵³ Zacharis Topelius (a nemzet mesemondója) a negyvenes években tartott *Van-e Finnországnak történelme?* c. előadásán a feltett kérdésre nemmel válaszolt, mert úgy érezte, hogy Finnország saját történelme csak 1809-ben kezdődött.⁵⁴ A *Ruunulinna* fordítója új utat ajánlott arra, hogyan szemléljék a finn olvasók a finn történelmet és a múltat.

A fennománok a megtalált rokonokban a hasonlóságot és a belőlük hiányzó, de számukra szükséges tulajdonságokat keresték: azokat a tulajdonságokat, amelyeknek segítségével az elképzelt nemzeti ideálhoz közelebb kerülhetnek. A 19. század második felében eme ideál szélsőséges változata, a pánfennizmus sem volt ismeretlen fogalom, amely *„az összes oroszországi finn-ugor népet egy országban kívánta egyesíteni a finnek vezetésével.”*⁵⁵ A rokon magyar kultúra iránti megerősödött érdeklődést az is vezette, hogy Magyarország fontos szerepet játszott a középkori Európában, ha később perifériára is került, de továbbra is Európa része maradt. A magyarok bizonyos tekintetben előrehaladottabb viszonyai, melyet sokszor kiemeltek, a finnek számára a remélt jövőt jelentették. A közös eredetre hivatkozva az „ébredő” finn nemzet példaképet kereshetett magának a „nagyobb és öregebb” rokon jelenében és múltjában. Majd ugyanúgy később a

⁵² Varpio, Yrjö: Pohjantähdien maa. Johdatusta Suomen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Tampere: Tampere University Press, 1999: 17–18.

⁵³ Laitinen i.m.: 131.

⁵⁴ Laitinen i.m.: 153.

⁵⁵ Bereczki i.m.: 161. Zetterberg, Seppo: Suomi ja Viro 1917–1919. Helsinki: SKS, 1977: 19.

magyar rokon nemzeti eposzának hiányában *adoptálhatta*⁵⁶ a finn aranykor rekonstrukcióját, a *Kalevalát*.

A magyar irodalom már az 1830-as évektől kezdett ismertté válni Finnországban.⁵⁷ Runeberg többek közt Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Károly verseit fordította le németből svédre és jelentette meg újságjában, a *Helsingfors Morgonbladet*-ben.⁵⁸ Viljo Tervonen szerint azonban Runeberg választását még az egzotikum iránti vonzalom irányította.⁵⁹ (Valójában ez az egzotikum-motívum mindig is megmaradt.) Többször tárgyalták már annak a lehetőségét, hogy Vörösmarty *Szózat*-ának svéd fordítása⁶⁰ hatott-e, hathatott-e Runeberg *Vårt land* című versének, a finn nemzeti himnusznak (*Maamme, Országunk*) a születésére.⁶¹ Témám szempontjából érdekes Snellmannak a Runeberg versről írt bírálata, amely szerint a vers „*nem eléggé finn, nem izzik benne fennkölt nemzeti érzés*”⁶². Cygnaeus védőbeszédében Vörösmartyhoz hasonlítja Runeberget, de éppen a különbségeket emeli ki. A *Szózat* „*vad, iszonytató és reménytelen érzete*” a *Maamme*

⁵⁶ Oikari i.m.: 30.

⁵⁷ Tervonen i.m.: 1984: 57. 1996: 185–186.

⁵⁸ Toldy Ferenc: Blumenlese aus ungarischen Dichtern. Pest und Wien, 1828 alapján.

⁵⁹ Tervonen i.m. 1996: 186–187.

⁶⁰ Kellgren, Herman: Ungersk nationalsång. (av Vörösmarty. Öfvers. Morgonbladet, (huhtikuun 14.) 28/1845.

⁶¹ Pl. Weöres Gyula a Heimotyö című, a finnugor rokonnépek kulturális bizottságának 1937–38-as évkönyvében írt a magyarok nemzeti himnuszairól: Vörösmarty Szózatáról és Kölcsey Himnuszáról. Weöres megemlíttette, hogy a Szózat eszmei kapcsolatban áll a finn Maammedallal. A Szózatot Herman Kellgren nyelvész és író fordította svédre 1845-ben. Runeberg megismerkedvén a svéd fordítással „hasonló hazafias verset” írt a következő évben. Itt jelent meg Toivo Lyy Himnusz fordításának első változata (Hymni: 36.). Tervonen, Viljo: Kulturális kapcsolataink építői a XIX. században. 47–91. In: Barátok, rokonok. Szerk. Karig Sára, Heikkilä, Päivi. Budapest: Európa, 1984: 62. Tervonen i.m.: 1996: 65–66. A Heimotyö IV. számában 1940–1941-ben közölték Csekey részletes írását A százéves Szózat és hatása külföldön címmel (Satavuotias Szózat ja sen vaikutus ulkomailla. 21–34. In: Heimotyö IV. 1940–41.)

⁶² Tervonen i.m.: 1996: 67.

laulu c. dalban nyugodttá, csendessé és derültté válik.⁶³ Tehát a kutatók nem véletlenül kötik össze szorosan a két verset, hiszen Cygnaeus együtt említi őket beszédében. De szempontból az a lényeg, hogy Snellman magasztos nemzeti érzést kívánt a finn nemzeti irodalomtól, és ennek a nemzeti érzésnek a keresése a rokon nép irodalmában határozta meg a finn és a magyar kapcsolatok mibenlétét a későbbiek folyamán. A *Szózat* első finn fordítója, E. A. Ingman a fordításban közvetlenül meg is valósította a magyar irodalom lelkesítő példaadásának elvét azzal, hogy adaptálta a verset, „finnesítette”, domesztikálta: „*Isäsi maalle Suomalainen Ole uskollinen —*” (Hazád földjéhez, óh Finn, Légy hű!) és a magyar vonatkozásokat kalevalaivá változtatta.⁶⁴

Az 1840-es évek végétől a magyar kultúra közvetítőinek egy csoportja, akik személyes kapcsolataikat utazások alatt és személyes levelezésekben szerezték⁶⁵, a magyar rokonság hangsúlyozásával arra hívták fel a figyelmet, hogy a finnek sokat tanulhatnak a rokon magyaroktól a nemzeti kultúra fejlesztésében. Például 1847-ben a *Suometar* főszerkesztője, Paavo Tikkanen a finn nyelv fontosságáról írva Magyarország példájára hivatkozott, mint olyan országra, ahol a nyelv megerősödésével gazdag irodalom született.⁶⁶ Eötvös József regényeinek ismertetésével⁶⁷ időszerű példát akart állítani a finn regényírás elé, mert a francia, a német vagy az angol regényt nem tartotta a cikk írója követnivalónak a finnek számára, a svéd pedig túlságosan is ismert volt. De a fordításirodalmat növelni kellett a finn nyelvű szépirodalom erősítésére. A példaadást Tikkanen azzal igyekezett elfogadhatóvá tenni, hogy kiemelte a két nép közti hasonlóságot a magyarok élet- és világfelfogásával kapcsolatban. A magyarok

⁶³ „Kaikki se hurja, kauhea ja lohduton (...) ilmenee rauhallisena, tyyneä ja puhtaana Vårt landissa”. Csekey i.m.: 28. Tervonen i.m.: 1984: 62, 1996: 67.

⁶⁴ Ingman, E. A.: Kehoitus. (Mukailema) Litteraturbladet, 1857: 62–63.

⁶⁵ Ahogy ez máshol is előfordult, lásd Paloposki i.m.: 26, 43.

⁶⁶ Tikkanen, Paavo: *Suometar* 44./1847.

⁶⁷ Kylä-sihteer. Madjaarilainen Romaani. Paruoni Jos. Eötvös-eltä. *Suometar*, 44–45./1847.

verseiben, dalaiban, meséiben és történeteiben ugyanazt az alaptermészetet látta, és feltételezte, hogy hasonlóságot lehet találni a két nép között más értelemben is, de a legfontosabb, hogy a magyarok hazafias szelleme és függetlenségéért folytatott harca jó példát nyújt a finnek számára. Tikkanen a nagyobb tekintélyt elért rokonra hivatkozott, mivel a finneket eddig „*szerencsétlenségre kárhoztatott népnek látták*”⁶⁸, de ezen változtathat a szerencsés magyar rokonnal való megismerkedés és példájának követése. E. A. Ingman pedig ugyanabban az évben magyarországi útvjáról beszámolva felfigyelt arra a „*mély hazaszeretetre*”, amely a magyarokban, fiatalokban és öregekben egyaránt él.⁶⁹ Kisfaludy Károly szerepét és nevét is azért emelték ki a magyar nemzeti dráma megteremtőjeként, hogy a finn színházi irodalom elé példát állítsanak.⁷⁰ Runeberg folyóiratában megjelent Toldy német írásának fordítása, melyben a szerző Kisfaludyt mint első, valóban figyelemre méltó drámaíró-t mutatta be, hangsúlyozva műveinek nemzeti jelleget, a haza szerepét és a haza és a nemzeti irodalom kapcsolatát.⁷¹ 1861-ben a *Mehiläinen*-ben is megjelent egy cikk Kisfaludyról, magyar eredetiből fordítva.⁷² Kisfaludy ebben is mint a magyar dráma megteremtője jelent meg, s az írás hangsúlyozta a népi, demokratikus és nemzeti vonások fontosságát.

Az 1860-as évek végétől egyre több magyar vonatkozású cikk jelent meg a finn sajtóban⁷³ és már a rokonságra hivatkozva tar-

⁶⁸ „kirottua, vain onnettomuudelle luotua kansaa” Suometar, 44–45./1847.

⁶⁹ „isänmaan lempi”. Ingman: Sanomia ulkomaalta. Suometar, 42./1847. Tervonen i.m.: 1984: 63. 1996: i.m.: 69.

⁷⁰ Tervonen i.m.: 1984: 63. 1996: 188–189.

⁷¹ Tervonen i.m.: 1996: 189.

⁷² Q.: Károly Kisfaludy magyarin näytelmä-kirjallisuuden perustaja – Käännös magyarin kielestä – lähetetty – . Mehiläinen, 1861: 140–143.

⁷³ Pl. Jalava, Antti: Unkarin maa ja kansa. Neljäkymmentä Matkakirjettä. Helsinki: SKS, 1876. 119–134. Unkarin Albumi. Toim. Jalava. Jyväskylä: Weilin ja Göös. 1881. Alexander von B.: Silmäyksiä Unkarin nykyiseen kirjallisuuteen. 224–236. Kirjallinen Kuukauslehti, 9./1875.

tották fontosnak a magyar kultúra és irodalom bemutatását. Ezen ismertetések jelentős orgánuma volt az előbb említett *Mehiläinen* és az 1866 és 1880 között megjelenő *Kirjallinen Kuukausilehti* (Irodalmi Havilap) c. tudományos irodalmi folyóirat. Ebben a folyóiratban eleinte főként Petőfi és Jókai munkásságát mutatták be, így 1870-ben Oscar Blomstedt méltatta Petőfit, úgy mutatva be verseit, mint „*teljesen magyar természetűeket*” és „*furcsákat*”⁷⁴, amelyeknek „*vonzó világa nagyon furcsa*”⁷⁵ Nyugat-Európa műveltsége számára. Ez a vonzó, furcsa világ az egzotikum szinonimája. 1875-ben megjelent egy németből átvett, finnre rövidítve fordított, von B. Alexander (Alexander Bernát) által írt tanulmány, amely Rákosi Jenő drámáinak bemutatása előtt röviden áttekintette a magyar irodalmat.⁷⁶ 1876-ban Toldy Ferenc halála alkalmából életét és működését ismertető írás jelent meg egy szintén német nyelvű folyóirat, az *Unsere Zeit* cikke nyomán.⁷⁷ Az előbbi szintén azt tartotta fontosnak megjegyezni, hogy a magyar irodalom nagy korszaka a század eleje volt, amikor a nemzeti megújulás éltette a magyar irodalmat. E jelentős korszak végén három zseniális alkotó: a lírikus Petőfi, az epikus Arany és a regényíró Jókai a nemzeti szellem látható formáját akarta megteremteni az irodalomban, de utánuk megállt a fejlődés. A finn magyarázat szerint az új finn irodalom feladata az lenne, hogy a nemzeti sajátosságok megőrzése mellett modern műveltséget is szerezzen. Hangsúlyozta a drámának a nemzeti irodalomban játszott fontos szerepét is. Oscar Blomstedt Hunfalvy Pálhoz írt levelében (1869. febr.4.) beszámolt a fennománia helyzetéről Finnországban és egyik legfontosabb feladatukként a nemzeti színház megalapítását jelölte meg. Ehhez pedig tudni

⁷⁴ „uppo-magyarilaiset” Blomstedt, Oscar: Aleksanteri Petőfi. (Esitelmä Suomalaisen Seuran vuosijuhlasta) Kirjallinen Kuukausilehti, 7./1870: 159–167.

⁷⁵ „viehättävän maailman” (...) „on aivan outo” Blomstedt i.m.: 159–167.

⁷⁶ Alexander von B. i.m.: 1875: 224–236.

⁷⁷ Név nélkül: Frans Toldy. Kirjallinen Kuukausilehti, (heinäkuu) 7./1876: 177–178.

akarták volna, hogyan alapították a magyar nemzeti színházat.⁷⁸ Kaarlo Bergbom 1872-ben a finn színház ügyében írt cikkében⁷⁹ a magyar nemzeti színház példájára utalt, amikor azokat a nehézségeket említette, amiket más országoknak is le kellett győzniük ezen a területen.

A *Mehiläinen* folyóiratban 1863. májusában jelent meg egy német újságból átvett, néhány oldalas ismertetés *Az ember tragédiájáról, Ihmiskunnan murhenäytelmä* címmel.⁸⁰ Az ismertetés elején az ismeretlen fordító megjegyezte, hogy az a cikk a *Magazin für Litteratur des Ausländer* nyomán készült, tehát németből fordították. Az író elmondta, hogyan kapta meg Arany János, Magyarország nagy költője a művet, és hogyan vette észre, hogy az nem mindennapi alkotás. Leírta a *Tragédia* cselekményét felvonásról felvonásra négy és fél oldalon keresztül. Minden felvonásból idézett néhány mondatot, verssort és írását a *Tragédia* utolsó mondatával fejezte be. Ez a rövid ismertetés a versfordításokkal tekinthető a *Tragédia* első finn nyelvű fordításának. Mindenféle kommentálás és értékelés hiányzik belőle: az első mondatok bemutatásából csak annyit tudott meg az olvasó, hogy a mű nem átlagmunka, és szerzőjét, Madách Imrét Arany János javaslatára a *Kisfaludy Társaság* tagjává választották. Mivel a művelt finn olvasó már tisztában lehetett a *Kisfaludy Társaság* szerepével a magyar irodalomban és Aranyról is olvashatott, gondolhatta, hogy jelentős szerzőről és alkotásról van szó.

Az elkövetkező évtizedekben azonban Madáchról és *Tragédiájáról* nem esett sok szó annak ellenére, hogy a 60-as évek végétől kezdve többen is írtak, főként Antti Jalava, a magyar irodalomról: „Ezért mi finnek nagyon sokat tanulhatunk a magyaroktól. (...) De még inkább példaképünknek tekinthetjük a magyarokat tüzes hazaszeretetük és nemzeti öntudatuk miatt és annak mindenféle fejlesztése tekintetében. (...) Azonkívül az egész széles

⁷⁸ Tervonen i.m.: 1996: 179.

⁷⁹ Tervonen i.m.: 1996: 179.

⁸⁰ Ihmiskunnan murhenäytelmä. (Imre Madách) Mehiläinen, (toukokuu) 5./1863: 97–101.

világon a magyarok az egyetlen művelt rokonaink, az egyetlenek, akik irányunkban barátságot, testvériséget mutattak és szívélyesen fogadtak minket.”⁸¹ Általában ezek az írások is Vörösmarty, Petőfi, Arany és Jókai munkásságát ismertették kiemelve, hogy ők a magyar nemzeti szellemet képviselik, azonkívül hangsúlyozták, hogy a nemzeti megújulás lelkesítő érzése miatt a század eleje a magyar irodalom nagy korszaka. Kaarlo Forsman Petőfiről írta, hogy „*a természet, az élet és a hazaszeretet nevelt belőle teljes egészében nemzeti, igaz magyar költőt.*”⁸² 1885-ben E. N. Setälä úgy mutatta be Vörösmartyt, mint hazafias és politikus költőt, aki munkásságában megjelenítette a magyar költészetre jellemző hazafias szenvedélyt. Beszámolóját Petőfi *Nemzeti Dalának* egy versszakával fejezte be.⁸³ Ennek lehet a következménye, hogy 1997-ben Matti Klinge egy beszélgetésben azzal utasította vissza Vörösmartynak a *Maamme laulu* c. versre tett lehetséges hatását, hogy Vörösmarty radikális politikus költő volt, így nem hathatott a konzervatív Runebergre.⁸⁴ Ez az állítás, mint tudjuk, egyáltalán nem felel meg a valóságnak, de Vörösmarty így jelent meg a finn recepcióban. Az sem véletlen, hogy Arany verseit sokkal kevésbé fordították Jalaváék. Jalava megemlítette, hogy Arany a jó, epikus műveket író magyar költők közé tartozik⁸⁵, verseit azonban a múlt században csak Arvid Genetz, Ahlqvist tanítványa fordította. Arany költészete jóval ismeretle-

⁸¹ „Meillä suomalaisilla on sen tähden aivan paljon oppimista unkarilaisilta. (...) Vielä suuremmassa määrässä voimme ottaa unkarilaisia esikuvaksemme tulisen isänmaarakkauden sekä kansallisen itsetunnon ja sen kaikenpuolisen kehittämisen suhteen (...) Unkarilaiset ovat paitsi sitä ainoat sivistyneet heimolaisemme koko avarassa maailmassa, ainoat jotka meitä kohtaan osittavat sydemmalliset osanottoa, ystävyyttä ja veljellisyyttä.” Jalava i.m.: 1876: 365–366.

⁸² „Luonto, elämä ja isänmaanrakkaus kasvatti Petöfistä perinpohjin kansallisen, vento-unkarilaisen runoilijan.” Forsman, Karlo: Aleksanteri Petöfi. Kirjailijain muotokuva XVI. 61–75. Valvoja, 6./1886: 62.

⁸³ Setälä, E. N.: Kirjailijain muotokuva XV. Mikael Vörösmarty. Valvoja, 5./1885: 27–37.

⁸⁴ Személyes beszélgetés Matti Klingével 1997. szept. 20.

⁸⁵ Jalava i.m. 1876: 122.

nebb maradt Finnországban mint Petőfié vagy Jókai prózája. Irene Wichmann szerint: „A századvég nemzeti szellemű atmoszférájában az ő művei nem kaptak olyan figyelmet, mint Petőfi költészete vagy Jókai regényei, mert ezeket sokkal könnyebb volt külföldön is a nemzeti törekvések képviselőinek tartani.”⁸⁶ Arany nem volt elég tipikusan hazafias magyar költő. Otto Manninen a huszadik század első felében fordította le a *Toldit*, de Petőfi-fordításai váltak híressé. Lyttől is meglepően kevés Arany vers található az *Unkarin lyryra* című antológiában. A válságtudat és az el nem ért bizonyosság nem tartozott a finn olvasói horizontba a magyar irodalommal kapcsolatban. Az Arany-fordítások kis számát az esztétikai szempontok mellett tematikájukkal is lehet magyarázni. Arany költői alkata, bizonytalansága, verseinek összetettsége nem volt lelkesítően hazafias. A Petőfi-fordítások nagy száma és népszerűsége a hazafiasság mellett azzal is magyarázható, hogy Petőfi népdalszerű, könnyen érthető vagy könnyűnek értett versei⁸⁷ és a látványos és könnyen érthetően forradalmi versek közelebb állnak a népszerű vagy alacsony kultúrához.

Arvid Genetz a *Toldiból* bemutató fordítást készített Ahlqvist számára, mert úgy gondolta, hogy Arany és a *Toldi* éppen Ahlqvist ízlésének lenne megfelelő. De teljes elutasításba ütközött, Ahlqvist tévesen és bántóan lekicsinyelte a magyar irodalmat. Ezt írta 1879. január 17-én kelt levelében: „*És az igazat megvallva, a magyar nyelv messze nem olyan fontos számunkra, mint a lapp. Magyarul írt irodalomból nincs semmi hasznunk. Számunkra példaképpül szolgáló, művészileg gondosan megírt műveik nincse-*

86 „Vuosisadanlopun kansallismielisessä ilmapiirissä hänen taiteensa ei saanut huomiota samalla tavoin kuin Petőfin runous tai Jókain romaanitaide, jotka oli helpompi kokea kansallisten pyrintöjen edustajina myös ulkomailla.” Wichmann, Irene: *Unkarin kirjallisuuden vastainotto 1800-luvulla Suomessa*. Licenciátusi dolgozat kézirat. Helsinki Egyetem Finnugor Tanszék, 2002: 146.

87 Launonen, Hannu: *Suomenkielinen Petőfi – uudelleen arvioinnin aika*. 27–41. In: *Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta*. Helsinki: SKS, 1974: 34–35.

nek a magyaroknak. Népiünk természete, földrajzi és állami helyzete, minden sokkal jobban elvlaszt bennünket e nyelvrokonnainktól, mint akár nyelvileg idegen szomszédainktól, a norvégektől, svédektől vagy akár az oroszoktól.”⁸⁸ Úgy látta, hogy a magyar irodalom nem szerepel az európai kultúra központjában. Lahdelma szerint ez a kor általános elképzelése volt, mert az egész 19. században Finnország csak periferikusan érdeklődött Magyarország iránt. A kort Lahdelma a finnugor nyelvészek és dilettáns fordítók korának nevezi.⁸⁹ Ahlqvist a finn nemzetet és kultúrát fel akarta emelni az európai kultúrába programjával, az európai magaskultúra részévé akarta tenni. Úgy érezte, hogy a magyar kultúra és irodalom túlságosan finnugor, még akkor sem volt igazán európai. Ahlqvist véleménye szerint a magyar kultúra, társadalom és állam egyáltalában nem fejlettebb mint a finn, bár ehhez megletek volna a feltételei, amit a magyarok nem használtak ki negatív nemzeti tulajdonságaik miatt.⁹⁰ Lahdelma elemzésében Ahlqvist Magyarország iránti ellenséges érzéseinek egyik oka az volt, hogy Ahlqvist az európaiság fogalmát túlságosan szűknek látta, az európai kultúra alatt a hegeli protestáns kultúrát értette, amibe Magyarország nem tartozott bele. Azokat a vonásokat, amelyeket Ahlqvist a magyar kultúra gyöngeségeinek tartott, a protestánsok a latin mentalitásban látták. Tehát a mediterrán katolikus kultúrkör és kifejezetten a mediterrán mentalitás idegen és valószínűleg irritáló maradt

⁸⁸ „Ja totta puhuen, ei Unkarin kieli ole meille niin tärkeä likimainkaan kuin Lapin. Unkariksi kirjoitetusta kirjallisuudesta ei meille ole juuri mitään hyötyä, taiteellisesti ja huolellisesti tehtyjä teoksia, kelpaavia meille esikuviksi, ei Unkarilaisilla ole; kansamme luonne, maantieteellinen ja valtiollinen asema, kaikki erottaa meidät näistä kielihemolaisistamme paljon enemmän kuin mikä on erotuista meidän ja esim. kielellisesti vierasten Norjalaisten, Ruotsalaisten, vieläpä Wenäläistenkin välillä.” Ahlqvist levele Arvid Genetznek 1879. január 17-én. 267–269. In: A. Ahlqvist Kirjeet. Kielimiehen ja kaukomatkailijan viestejä 1845–1889. Toim. Maija Hirvonen ja Kaisu Lahikoinen. Jyväskylä: SKS, Gummerus, 1982: 276.

⁸⁹ Lahdelma i.m.: 1991: 29–30.

⁹⁰ Lahdelma i.m.: 1991: 31–35.

számára. 1862. április 28-án Magyarországról Lönnrotnak küldött levelében arról írt többek közt, hogy a magyarok a felszínes csillogást szeretik, és ennek érdekében sokkal többet hajlandók tenni, mint a komoly ügyek érdekében.⁹¹

Ahlqvistot kompromisszumok és alternatívák nélküli, szűk értelemben felfogott irodalomszemlélet irányította, amelybe nem fért bele a magyar irodalom, ahogy számára Aleksis „*Kivi is elvadulással fenyegette a sarjádó finn irodalmat.*”⁹² Paloposki toleránsnak és nagylelkűnek nevezi Ahlqvist fordítói attitűdjét, de irodalomszervezői attitűdjét nem lehet annak nevezni. A finn irodalom ‘kertjének virágait’ Ahlqvist norma- és értékrendszerében idegen és félelmetes hatalmak fenyegették! Szinnyei József magyar irodalomtörténetével Ahlqvist magyarellenességére akart válaszolni. Tervéről beszámolt Jalavának is, aki válaszában útmutatásokat adott, többek közt felhívta a figyelmét arra, hogy feltétlenül meg kell említeni azt is, milyen hatással voltak a nemzeti törekvések a magyar irodalom fejlődésére⁹³, mert ez tenné a magyar irodalom közvetítését leginkább elfogadhatóvá Finnország számára.

Mindezek alapján állíthatjuk, hogy Madách művét valószínűleg nem tartották a magyar nemzeti szellem tipikus képviselőjének. Lehet, hogy a magyar szakértők informálták így Jalavát, de lehet, hogy ő maga döntött így a *Tragédia* tematikája alapján. Jalava is nyelvész volt, és a népszínműbe szeretett bele. Leveleiben magas fokon dicséri a népszínműveket, mint a drámai színdarabok közül a legsikeresebbeket, kiemelve Szigligeti Ede *Cigány* c. darabját és Tóth Edétől *A falu rosszát*.⁹⁴ Ugyanis Jalava éppen akkor járt Magyarországon, amikor a népszínművek virágkorukat élték, és ő úgy látta, hogy ezeken keresztül meg lehet ismertetni a finnekkel a magyar nép életét, szokásait, dalaít és táncait. Számára a népszínmű világa „realista” volt. Ízlése meg-

⁹¹ Lahdelma i.m.: 1991: 39.

⁹² „hän kirjoitti Kiven uhkaavan ’versovaa suomalaista kirjallisuutta vil-liytymisellä.’” Lahdelma i.m.: 1991: 41.

⁹³ Tervonen i.m.: 1996: 171–172.

⁹⁴ Jalava i.m.: 105.

felelt a finn nagyközönség színpadi ízlésének, ezt bizonyította 1877-ben *A falu rossza* fordításának és bemutatójának nagy sikere Finnországban. Utána sok népszínművet mutattak be.⁹⁵ Egyre erősödtek a finn-magyar színházi kapcsolatok, nyilvánvalóan a mozgalmas és élénk finn színházi élet hatására. Ezért nem meglepő, hogy sok tájékoztatás jelent meg a magyar színházi életről, de az érdeklődés továbbra is a népszínművek felé fordult.⁹⁶ A szórakoztató irodalmat, népszerű kultúrát képviselő népszínmű választásánál nincs is szó a nemzeti irodalmat felemelő magasztos célról, hanem a nemzetihez a népi-demokratikus vonalon kapcsolódó indítékokról.

Finnországban is magasra értékelték a dráma műfaját. Ugyanúgy az irodalom csúcsának tartották a drámát, mint Madách is az arisztotelészi esztétikára támaszkodva. Snellman a drámát magas művészi szintűnek tekintette és magának a drámának a nemzeti irodalomban játszott szerepét is fontosnak tartotta.⁹⁷ A fennománok célkitűzései is erre utalnak. A dráma esztétikai jellemzőiről vitákat is folytattak (pl. Runeberg 1833-ban már az antik tragédia kórusáról írt tanulmányt). Kifejezetten a történelmi színdarab körül voltak viták. Ugyanis Snellman azt kívánta a drámától, hogy a nemzet aktuális pillanatait ábrázolja, míg a többiek, köztük Cygnaeus és Kaarlo Bergbom a történelmi drámát tartották a dráma legmagasabb szintjének.⁹⁸ Bergbom maga a német történelmi drámáról írta doktori diszsertációját 1868-ban.⁹⁹ De Finnországban sem kapcsolták akkoriban a drámát, annak általános esztétikai vonásait feltétlenül a színházhoz, a

⁹⁵ Tervonen i.m.: 1984: 84. Tervonen i.m.: 1996: 180. Tervonen: Suomalainen teatteri ja Unkari. Heimokansa, 5/1944: 213–219.

⁹⁶ Pl. Szigligeti Ede vígjátékairól írtak halála alkalmából: Edvard Szigligeti. Kirjallinen Kuukauslehti, (tammikuu) 1./1878: 17–19.

⁹⁷ Kinnunen i.m.: 1967: 42–43.

⁹⁸ Kinnunen i.m.: 1967: 43.

⁹⁹ Kinnunen i.m.: 1967: 25.

színi előadáshoz.¹⁰⁰ A leírt szövegnek nagyobb értéket tulajdonítottak, ahogy még ma is másképpen olvassák a színházi szöveget.¹⁰¹

A színház, a színi előadás a nagyközönségnek szólt, népszerű, szórakoztató, könnyű műfaj volt: a népszínművek világa. A fenomenának célkitűzései arra is utalnak, hogy össze akarták kapcsolni a komoly drámát a színházzal, „fel akarták emelni” ezt a népi arénát nemzeti küzdőtérre. Greguss Ágost egyik színházról szóló írása is megjelent az *Unkarin albuum*iban 1881-ben, amelyben a színház e kétféle jelentőségét (a népi arénát és a nemzeti küzdőteret) emelte ki metaforaként, de nem említette a szórakoztatót.¹⁰²

Kaarlo Bergbom az 1872-ben alapított Finn Színház igazgatójaként 1879-ben közép-európai körútján Magyarországra is utazott, hogy újabb darabokkal bővítse repertoárját. Három levélben is írt a népszínművekről, amelyekről tudta, hogy hatással lesznek a finn közönségre.¹⁰³ Azt is látta, hogy inkább etnográfiai, mint művészi az értékük.¹⁰⁴ Nem tudjuk, hogy érték- és normarendszerében milyen szinten álltak, mindenestre a színpadra keresendő műveket más esztétikai szemüvegen keresztül nézte. De a populáris népszínművek mellé valami komolyabbat is akart keresni, olyat, ami a finn színpadon túlságosan ritkán hallható: hazafias drámát, hiszen az ismertetések a magyar irodalom haza-

¹⁰⁰ Kinnunen i.m.: 53. Aaltonen, Sirkku: Näytelmäkirjallisuuden kääntäminen Suomessa. 132–153. In: Käännöskirjallisuus ja sen kriteerit. Toim. Outi Paloposki ja Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstietellisiä julkaisuja 1, 2000: 132.

¹⁰¹ Bassnett i.m.: 135. Uspenski, Boris: Komposition poetikka. (1970) Taideteoksen sommittelun periaatteet. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Helsinki: Orient Express, 1991: 14.

¹⁰² Tervonen i.m. 1996: 181.

¹⁰³ „meidän tulee, luullakseni viljellä unkarilaista kansannäytelmää, sillä, vaikkei se tarjoakaan mestariteoksia, tapaa kuitenkin runollisemman hengen esim. Kyläheittiössä (...) se herättää toisella tavalla yleisön myötätuntoa.” Aspelin-Haapkylä, Eliel: Suomalaisen Teatterin historia. III. Nousuaika. 16–22, 55–60. Helsinki: SKS, 1909: 18.

¹⁰⁴ Tervonen i.m. 1996: 153.

fias nemzeti jellegéről írtak.¹⁰⁵ Hazaküldött leveleiben írt a magyar nemzeti drámákról is, amelyek azonban túlságosan sok magyar történelmi ismeretet kívántak.¹⁰⁶ Így nem is talált megfelelőt. Mit ajánlottak neki, nem tudjuk. Ez még a *Tragédia* 1883-as Paulay-féle bemutatója előtt történt, tehát akkor, amikor azok voltak többségben, akik „könyvdrámának” tartották a *Tragédiát*. Arról nem is beszélve, hogy a *Tragédia* nem nevezhető hazafias drámának, így nem illett bele a finneknek a magyar irodalomról kialakított idealizált-romantikus, harcos, nemzeti képébe. Később az ízlés „fejlődésével”, változásával a népszínművek túltengése komoly színibírálatra vezette Kasimir Leinót 1889-ben. Csepreghy Ferenc *Piros bugyellárisának* első előadása alapján „*épés megjegyzéseket tesz az 1870-es, 1880-as évek túltengő rokonszeretetről*”.¹⁰⁷

1877-ben a *Kirjallisuuslehti*-ben kritika jelent meg *A falu rosza* jól sikerült finn fordításáról azzal a javaslattal, hogy érdekes lenne összehasonlítani a darab szereplőit Aleksis Kivi vígjátékainak szereplőivel.¹⁰⁸ E javaslat alapján arra következtethetünk, hogy a népszínműveket Kivi vígjátékaival tartotta a szerző egy színvonalúnak. Ha Kivi nem is mindegyik vígjátéka sorolható be a finn nemzeti kánonba, azért a legfontosabbak klasszikussá váltak. Valójában vígjátékainak saját korukban nagyobb sikerük volt, mint a tragédiáinak, a szórakoztató funkció játszott itt is nagyobb szerepet, mint a népszínműveknél. A népszínművek kiválasztásánál Jalava és Szinnyi József személyes ízlésének is jelentősége volt, a közönség igényének, a piaci keresletnek, tehát nem magyar vagy finn irodalomtudósok vagy kritikusok véleményének, nem a nemzeti kánonnak. A magyar népszínmű sikerének és felértékelésének okai közé sorolhatjuk azt is, hogy a

¹⁰⁵ Trócsányi Zoltán: A magyar népszínmű Finnországban. 495–497.

Irodalomtörténet, II: 8./1913: 496. Tervonen i.m.: 1996: 181.

¹⁰⁶ Aspelin-Haapkylä i.m.: 20.

¹⁰⁷ Tervonen i.m. 1984: 84–85.

¹⁰⁸ Godenhjelm, B. F.: Kylän Heittiö. Alkuperäinen unkarilainen kansannäytelmä, kirjoittanut Edward Tóth, kääntänyt Antti Jalava. 234–235. Kirjallinen Kuukauslehti, (lokakuu) 10./1877: 234.

finn nemzeti kánonban a színpadon sikeres drámák, így Kivi komédiái is, esztétikailag-irodalmilag leértékelődni látszottak. Másrészt Kivi vígjátékainak realizmusa hasonlóknak tűnhetett a népszínművek realisztikus vonásaihoz. Ezt az elképzelést erősíti meg egy másik magyarázat is. Gyulai Pál korábban már említett írásában, amelyet 1863-ban Szigligeti Ede *A lelenc* c. színdarabjáról írt, a népszínmű kategóriáját próbálta meghatározni, és arra az eredményre jutott, hogy a népszínmű „*modern melodráma tragikomikai alapon, legtöbbször társadalmi iránnyal.*”¹⁰⁹ Gyulai látta, hogy a népszínművek gyakran bírálják a társadalmi viszszaságokat reformot sürgetően, és azt tartotta: „*Politikai életünk demokratiai mozgalmainak egyik hatásaként tűnt fel a népszínmű színpadunkon, (...) részvétet igyekeztek kelteni a társadalom alsó osztályai iránt, (...) sokszor igenis kirívóan a fensőbb osztályok rovására.*”¹¹⁰ Gyulai a népszínművekben jelentkező demokratikus társadalombírálatot kifejezetten a fejlődő nemzetek irodalmi ízlésével magyarázta, amelynek kialakulásában szerepet játszott részint a népies iránti demokratikus ösztön, részint pedig „*művészi cél*”, mert így közelebb kerültek a magyar élethez, „*közelebb hozták a színpadot a magyar élethez, s közönséget teremtettek.*”¹¹¹ Gyulai erre legjobb példának Szigligeti *Cigány* c. darabját hozta. Éppen e színdarab fordítása körül támadt nagy vihar Finnországban 1879-ben.¹¹² A fordítást Arvid Genetz részéről éles kritika is érte, amit komoly vita követett 1880-ban a sajtóban, mely többek közt a magyar verselésről szólt. A vita mögött egyrészt a Jalava és Genetz közti vetélkedés állhatott azzal kapcsolatban, melyikük a jobb magyar szakember. Másrészt pedig a célnyelvi irodalom semmibe vevése vagy valóban egy dilettáns attitűd. Erre a vitára emlékeztet majd a Lyy-fordítást követő he-

¹⁰⁹ Gyulai i.m.: 321.

¹¹⁰ Gyulai i.m.: 322.

¹¹¹ Gyulai i.m.: 322.

¹¹² Szinnyei a mai olvasót megdöbbenő módon le merte fordítani a darabot két hét alatt, rövid, de intenzív finn nyelvtanulás után. Kiderült, hogy „egy finn férfiú és író” segítette Szinnyeit, valószínűleg Jalava. Tervonen i.m. 1996: 153–154.

ves vita a magyar verselésről. E vita okai közt is részben a nyelv- és kultúrakompetenciáról van szó, csak másik irányúrol. Tehát a 19. században nem jelent meg egyetlen komoly említés sem Madáchról, de a 20. század húszas éveitől kezdve már kezdett megváltozni egy kicsit a helyzet. ahogy látni fogjuk egy későbbi fejezetben.

3. A finn tragédia: Aleksis Kivi és a *Kullervo*

Finn szemszögből Kivi révén jobban meg lehet közelíteni Madách *Tragédiáját*. Hiszen ha azt akarjuk megvizsgálni, milyen is volt 1860-ban a finn drámairodalom, amit meg kellett erősíteni, nemzetibbé tenni, Aleksis Kivi nevére és első művére óhatatlanul szükségünk van. Ugyanis az első jelentős finn nyelvű tragédia, Kivi *Kullervo* c. darabja 1860-ban nyerte meg a Finn Irodalmi Társaságnak a finn dráma fejlesztésére meghirdetett drámaverse-nyét.

Az első finn nyelvű drámakísérletek nem kerültek színpadra.¹¹³ Az 1830–40-es években Pietari Hannikainen írt színdarabokat, többek közt a *Silmänkääntäjä* c. komédiát, amelyet az első, előadásra is alkalmas finn nyelvű drámának tekintenek.¹¹⁴ Kivi megjelenéséig az egyetlen, Finnországban született jelentős színpadi mű Josef Julius Wecksell svéd nyelvű *Daniel Hjort* című drámája volt (bemutató: 1862). A címszereplő tragikus alakja, akit Heine és Byron ironikus és demonikus attitűdjével jellemeznek, előrevetítte *Kullervo* jellemét. Ezt a drámát ma is a svéd

¹¹³ Jaakko Juteini 1817-ben írt darabját sem mutatták be. Laitinen i.m.:

134. Ugyanígy nem mutatták be a már említett Jakob Fredrik Lagerwall Ruunulinna (Koronavár, 1934) c. drámáját, egyrészt a már említett domesztikáló stratégiája miatt, másrészt pedig az SKS-hez fűződő negatív kapcsolata miatt. Ugyanis Lagerwall nem fogadta el az SKS változtatási javaslatait, tehát szabályozó, normatív tevékenységét és ezért saját kiadásban jelentette meg, valószínűleg ezért nem sikerült a színpadi bemutatás sem. Paloposki i.m.: 106.

¹¹⁴ 1838-ban írta, megjelent 1845-ben a viipuri Kanava lapban A szemfényvesztő címen. Laitinen i.m.: 159.

nyelvű drámairodalom kiemelkedő alkotásának tartják.¹¹⁵ Addig a nemzeti irodalmi kánont a nemzeti költő Runeberg svéd nyelvű költészete mellett Topelius svéd nyelvű nemzeti és történelmi meséi¹¹⁶ és a nemzetközi kánonba is sorolt *Kalevala* képviselték.

A *Kullervo* tematikailag és nyelvileg is a *Kalevalára*, erre a tradíciót építő, népi-nemzeti eposznak tekintett műre támaszkodott. Azt lehet mondani, hogy a *Kullervo* körül is hasonló viharok dúltak, ha csöndesebbek is, mint a *Tragédia* körül. A kortárs kritikákat a *Kullervo* műfaja és nyelve váltotta ki mint a *Tragédia* esetében is. A *Kullervo* című dráma volt Aleksis Kivi első jelentős alkotása, és első verziója egy évvel *Az ember tragédiája* után született. Ez volt az első jelentős finn nyelvű dráma. A *Kullervónak* ez az első változata is, amit Kai Laitinen dráma-vázlatnak nevez¹¹⁷, komoly bírálatban részesült. A dráma a *Kalevala* 31–36. énekeire épül. A témára Fredrik Cygnaeus egyetemi előadásaival hívta fel Kivi figyelmét, majd 1853-ban könyvalakban is megjelentette: *Det tragiska elementet i Kalevala* (A *Kalevala* tragikus elemei) és ebben kimutatta *Kullervo* fenséges tragikumát. Cygnaeus a *Kalevala* *Kullervo* verseiben hasonlóságot látott az antik tragédiákkal. Így teljesült a *Kalevala*-rekonstrukció egyik célja: klasszikus hagyományként élhet tovább.

Cygnaeus tanári és baráti támogatása és dicsérete ellenére a dráma-bíráló bizottság véleménye szerint a *Kullervo* „*témája nem teljesen tragédiához illő, mert nincs meg benne két erkölcsi erő közti sértés, amely elpusztítaná a közé jutott magánembert. Ezért*

¹¹⁵ Laitinen i.m.: 156.

¹¹⁶ Runeberg olvasásra szánt drámája a *Kungarna på Salamis* 1863-ból. Topelius vetette meg az alapját a történelmi regényeknek, de költő is és termékeny drámaíró, aki a történelmi és romantikus témákat kedvelte. Éppen e témák és vallásos szemlélete miatt Topelius 20. századi recepciója negatívabbá vált, különösen a második világháború után, majd napjainkra újra fel-ismerték értékeit és a 200 éves jubileumi ünnepségen megtörtént újraértékelése.

¹¹⁷ Laitinen i.m.: 163–164.

nem helyes, hogy a szerző tragédiának nevezi.”¹¹⁸ A bizottság kora tragédiaelfogásának normái alapján a szerzőt azért is bírálta, mert nem mindenhol ura a dráma verses formájának, valamint marginális epizódok bemutatásával zavarja a drámai egységet, túl sok eseményt és szereplőt mozgat. A dráma nyelvéről pedig megállapították, hogy túl mindennapi és vulgáris, hiányzik belőle a nemesség és a fenség. Valószínűleg Cygnaeus hatására a bizottság végül elismerte, hogy a szerző már téma-választásával bebizonyította tehetségét, mivel a Kullervo téma „*a finn szellem és lélek legnemesebb és legcsodálatosabb alkotása.*” A szerző bátorságát pedig az bizonyította, hogy bár színdarab-írásban járatlan volt, mégis leküzdötte a nehézségeket és akadályokat: „*Merész vágyak szárnyán felemelkedve a haza nyelvét és irodalmát is felemelte.*”¹¹⁹

A felsorolt hiányosságok közül Kivi néhányat kijavított, egyesek szerint négy év alatt kétszer teljesen átírta, majd a végleges változat 1864-ben jelent meg.¹²⁰ Kivi figyelembe vette így a normákat, a normák szerint javított, hogy jobb legyen a tragédiája. Így a darabot már jobban dicsérte a bíráló bizottság, köztük Kivi barátja, Julius Krohn, aki kora normájának alapján a versemértéket továbbra is problematikusnak látta. Kullervo legfőbb jellemvonásainak a merészséget és a dölyföt tartotta¹²¹, tehát a hübriszt, de nem nevezte meg, hiszen a hübrisz hiányzott a tragédia akkori terminológiájából. Ennek ellenére Ahlqvist elsőprőn éles kritikát írt róla 1865-ben a *Suometarban*, megtámadta Kivit a *Kullervo* esztétikája és nyelve miatt is, ugyanúgy, mint később a *Hét testvér* miatt.¹²² Újból hangsúlyozta, hogy a Kullervo-monda nem alkalmas drámatémának, mivel Kullervo

¹¹⁸ Tarkiainen, V.: Aleksis Kivi. Elämä ja teokset. (1915). Porvoo–Helsinki: WSOY, 1951: 137–138.

¹¹⁹ „on suomalaisen hengen jaloja ja ihanin tuote, (...) vaan uskaljaasti heittäytynyt halunsa siiville korottaakseen isänmaallista kieltä ja kirjallisuutta.” Tarkiainen i.m.: 138.

¹²⁰ Laitinen i.m.: 164. Tarkiainen i.m.: 140.

¹²¹ Tarkiainen i.m.: 141.

¹²² Tarkiainen i.m.: 151.

nem kelt együttérzést (az arisztotelészi esztétika akkoriban sokat hangoztatott követelménye), mert Kullervo jellemének utálatos durvaságát mutatja meg. Drámai egységet sem sikerült elérnie, műve drámailag rossz, félresikerült. Ugyanis Ahlqvist szerint „nyilvánvaló”, hogy a tragédia hősének fenségesnek kell lennie, hogy a nézőben felkeltse a szenvedés együttérzését.¹²³ A tragédia dikciójának méltóságosnak és nemesnek kell lennie, nyelvének pedig leginkább a zsoltár felelne meg. Ahlqvist bírálta Kivi nyelvét a szórend és mondszerkezet miatt is, azonkívül Ahlqvist szerint túl kevés hasonlatot használ, azok is rosszak és alkalmatlanok. Kivinek semmi tehetsége nincs ahhoz, hogy tragédiát írjon, nem véletlen, hogy műve nem sikerült. Ahlqvist ezzel elindította a Kivi elleni bírálatok sorát, ellene nem nagyon mertek fellépni, sok olvasót elriasztott, de sokan valószínűleg egyetértettek vele. Tarkiainen elismerte, hogy nem tetszhetett az olvasóknak Kivinek az a szokása sem, hogy megrövidítette a szavakat a régi zsoltároskönyvek mintájára.¹²⁴ Ez a törekvés Kivinél teljesen tudatos volt, mert a Kalevala-kötet (1866) előszavában a rövidítésekkel kapcsolatban arra hivatkozott, hogy élő, lélegző nyelvet akart teremteni, a beszélt nyelvhez közel álló nyelvet¹²⁵, az ahlqvisti normarendszertől eltérő újféle eszmények nevében. Ahlqvist a felállított normarendszer megsértését az egész irodalom fejlődését veszélyeztető tényezőnek látta, és határozottan fellépett az alkotó merészség és eredeti eszmék ellen.¹²⁶ Kaarlo Bergbom 1867-ben arról írt, hogy a *Kullervo* egyes részei több csodálatot keltenek, mint az egész mű: így a főhős komor, merész, borzasztóan tragikus jelleme.¹²⁷ Kaarlo Bergbom metarforában kife-

¹²³ Tarkiainen i.m.: 151.

¹²⁴ A szórövidítés tendenciája a régi bibliai nyelvből a költői nyelven keresztül eljutott a modern mai beszélt nyelv radikális rövidítéséig.

¹²⁵ Grünthal, Satu: Juhlarunoja ja sekasointuja – lyriikka moniäänistyy. 316–330. In: Suomen kirjallisuushistoria I. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaanisiin. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. Helsinki: SKS, 1999: 322.

¹²⁶ Grünthal i.m.: 318.

¹²⁷ Tarkiainen i.m.: 152.

jezett véleménye az általános ítéletet közölte: „*Kivi olyan aranyat kínál, mely nincs éremmé kalapálva.*”¹²⁸ Madáchról is hasonló általános felfogás alakulhatott ki Magyarországon bizonyos körökben, amire a finn fordítás vitájában elhangzott jelző utal: „*befejezetlen, félbemaradt*”.¹²⁹ Bergbom csak 20 év múlva, 1885-ben mutatta be a *Kullervót* nemzeti színházában. Valójában a 19. század vége és a 20. század első fele nem igazán értékelte ezt a színdarabot annak ellenére, hogy a szimbolizmus más művészi ágakban sikeresen felhasználta Kullervo alakját.

Érvényes lehet ebben az esetben is Tuomo Lahdelmának az a feltevése, melyet Ahlqvist magyar kultúrával szembeni ellenséges magatartásának elemzésekor vetett fel Kivi *Hét testvér* c. regényével kapcsolatban: Ahlqvist északnyugat-európai, protestáns mentalitáson alapuló, szabályosabb, ellenőrizhetőbb, polgáribb klasszicista világába nem illett bele a mediterrán világhoz hasonló vadabb, pogány világ.¹³⁰ Ebben az esetben a mértéktelenség, a hübrisz által kínzott hős. Az antik görög tragédiákhoz közel álló *Kullervo* nem volt eléggé jól fésült, északnyugat-európai-lutheránus színdarab.

Kritikusainak nagy része állította, hogy színpadtechnikailag a *Kullervo* Shakespeare nyomdokain halad, tőle tanulta Kivi a komikus alakok és jelenetek alkalmazását és a tragikus jelenetekkel való váltakoztatását.¹³¹ Kivi kívülről tudta Shakespeare műveit és fantáziáját tudatosan erősítette remekművek olvasásával, pl. Homeros, Vergilius, Dante, Molière, Cervantes műveivel, arról nem is beszélve, hogy széleskörű filozófiai és történelmi műveltséggel is rendelkezett¹³², úgy, mint Madách. Kivi dramaturgiai gyengeségeit pl. a hosszadalmasságot azzal magyarázták, hogy az 1850-es években még nem volt finn színház, esetleg csak

¹²⁸ Laitinen i.m.: 166.

¹²⁹ „keskenyéräinen”. Voinovich Géza: Madách ja hänen teoksensa. Előszó. 5–16. In: Imre Madách Ihmisen murhenäytelmä. i.m.: 16.

¹³⁰ Lahdelma i.m.: 39–40.

¹³¹ Tarkiainen i.m.: 129, 144. Laitinen i.m.: 165.

¹³² Karhu, Eino: Suomen kirjallisuuden runolaulari 1800-luvun loppuun. II.osa. Helsinki: Kansankulttuuri, 1979: 68.

diákelőadások, így Kivinek nem lehettek színpadi tapasztalatai sem. Tarkiainen részben egyetértett a korábbi bírálatokkal abban, hogy túl sok epikai vonás van Kivi drámáiban, formailag hiányosak¹³³, és hosszan magyarázta Kivi drámáinak dramaturgiai gyengeségeit. Mégis észrevette, hogy Kullervo olyan hős, akinek igazi harca belsejében zajlik, mint az antik hősöknél¹³⁴, és az őt gyötrő nyugtalanságot az „égő vízésés” oximoronnal jellemezte.¹³⁵ De Tarkiainen is úgy látta, hogy a lelkiállapotok változásai, hangulatainak lírai leírásai lassítják a cselekményt.¹³⁶ Tarkiainen szerint ha Kivinek lett volna lehetősége arra, hogy alaposabban megismerkedjék a dramaturgia szabályaival, akkor a színpad követelményeinek ismeretében tökéletesebbre formálta volna művét.¹³⁷ Tarkiainen dicsérte Kivi nyelvét és stílusát: színesnek és erőteljesnek tartotta. Véleménye szerint Kivi új drámai nyelvet hozott létre, szabad ritmusú lírai prózát teremtett és merész hasonlatokat, ismétléseket és alliterációkat használt.¹³⁸ Az Ahlqvist-féle poétikai kánonba ezeket az újdonságokat nehéz lett volna beilleszteni. A modern kritika szerint Kivi költői nyelve valóban sok forrásból táplálkozik: a népköltészetből, a balladák-ból, a *Biblia* és a zsoltárok nyelvéből, a népi zsoltárokból és az európai költői nyelvből.¹³⁹

A *Kullervo* tragédiaértékét csak az 1960-as években értelmezte másképpen a modern drámaesztéta, Aarne Kinnunen. Ahogy a tragédia legfőbb összetevőit, jellemzőit is megtalálta Kivi tragédiájában. Kinnunen is abból indult ki, hogy megpróbálta magyarázni Ahlqvist tévedését. Miért is ismerhette félre Ahlqvist Kivi tragédiáját? Kinnunen szerint Ahlqvist a dráma különálló elemeit vizsgálta és egy nagyon merev és elméleti el-

¹³³ Tarkiainen i.m.: 152.

¹³⁴ „Tämä sisäinen taistelu on, Cygnaeuksen sanoja käyttääksemme, 'antiikin sankarimaista'”. Tarkiainen i.m.: 144.

¹³⁵ ”palava koski” Tarkiainen i.m.: 144.

¹³⁶ Tarkiainen i.m.: 143–144.

¹³⁷ Tarkiainen i.m.: 132.

¹³⁸ Tarkiainen i.m.: 145.

¹³⁹ Grünthal i.m.: 321.

képzelés alapján állított fel az egész műre vonatkozó hipotézist.¹⁴⁰ Kinnunen hasonló attribútumokkal jellemezte a *Kullervót*, amelyekkel Madách *Tragédiáját* is jellemezték: *furcsa* (outo), *szabályellenes* (epäsäännöllinen), *szeszélyes* (oikukas).¹⁴¹ Szegegy-Maszák Mihály azt írta a befejezésről, hogy „*művészileg különösen formált*”.¹⁴² Problémát okozott Ahlqvistnak, hogy bár a *Kullervóban* jelentkező ellentmondások, ellentétek erősek, de mégsem nyilvánvaló konfliktusok, mégsem az ő tragédiaelképzelésére tipikusan jellemzőek.

A hosszadalmas epizódokat Kinnunen a tragédia logikájával magyarázta, amely szintén az arisztotelészi esztétikán alapul. Kullervo kivárja az idejét, mert a bosszúnak totálisnak kell lennie, szabad férfiként, hősként áll bosszút, nem szolgaként lázadva, bosszúja így rituális vallási bosszú.¹⁴³ Ennek alapja a hős öntelt döntése, hübrisze: egyedül akar bosszút állni, mert lenézi az embereket, szabad választással kilép az istenek és emberek közti kapcsolatból. A második felvonás elején szabadon választhat a jó (Sinipiika) és a rossz (Ajatar) között: „*Sinipiika: Ez aztán az esztelen férfi, félj az istenek haragjától. Kullervo: Az istenek és te is eltűnhettek.*”¹⁴⁴ Kullervo egyre dölyfösebb, szándékosan tesz az istenek ellen, amikor az istenek küldötte rá akarja venni bosszújának megváltoztatására és tudomására hozza, hogy bosszújának motívuma megszűnőben van, nem hiszi el. Ez egyik tragikus tévedése, vétsége.¹⁴⁵ A jó szellem így szól anyja szelleméhez: „*miért kérsz kegyelmet annak, aki lenézi a kegyelmet,*

¹⁴⁰ Kinnunen i.m.: 53.

¹⁴¹ Kinnunen i.m.: 73. Sőtér: „szokatlan”. i.m.: 7. Laitinennek a Hét testvérről írt véleménye ide is illik: „Nem követ, nem utánoz kész modelleket, hanem úttörő módon eltér a 19. századi regény uralkodó típusmegoldásaitól.” Laitinen i.m.: 169.

¹⁴² Szegegy-Maszák i.m.: 1978: 164.

¹⁴³ Kinnunen i.m.: 73–75. 93.

¹⁴⁴ „Nyt vasta mies mieletön, kavahtakos jumalten vainoa”. ”Kaikki menkää, niin jumalat kuin sinä!” Kivi, Aleksis: Kullervo. In: Kootut teokset 2. Helsinki: SKS, 1984: II. 26.

¹⁴⁵ Kinnunen i.m.: 95–96.

bűnt bűnre halmoz eget, földet gúnyolva?”¹⁴⁶ Kullervo daimoni, luciferi erők által megmérgezett, mértéktelenül reménytelen és kétségbeesett, bosszúvágya is mértéktelen. Kinnunen szerint „*Kullervo emberfeletti ember, természeténél fogva dacos és lázadó.*”¹⁴⁷ Elvesztett lehetősége miatti szenvedése és pesszizista, tragikus világnézete vezetik etikai értelemben vett rossz döntésekhez. Koskimies is hasonlóan hübriszként értékelte Kullervo bűnét: „*végül hübriszében, az istenekkel dacolva (belőlük is van sok), akarattal és szándékosan bűneit halmozza, hogy a tökéletes bűnösség dicsfényét megszerezze.*”¹⁴⁸ Az újabb, általános finn irodalomtörténetek nem vették a hübriszt figyelembe, talán a műfaji invariánsoktól való félelem miatt, pl. Leena Kirstinä rövid irodalomtörténetében azt állította, hogy Kullervo identitáskriszisben szenved, bár Kullervo byroni lázadó szelleméről írt.¹⁴⁹ Úgy tűnik, hogy a kortárs irodalomkutatókat hatalma alatt tartja a posztmodern kor szövegközpontúsága, amely a műfaji felosztást, bizonyos formai elemek invariáns, talán univerzális meglétét nem tartja már jelentősnek még a múlt alkotásainál sem. Igaz, a harc motívumát kiemelte: Ajatar és Sinipiika, a jó és a rossz szellem harcot folytatnak Kullervo lelkéért.¹⁵⁰ Kinnunen hangsúlyozta, hogy Kullervo hübriszmentalitását magány és elszigeteltség követi, amely a pusztulásba viszi.¹⁵¹ Ezt a magányt Eino Karhu marxista irodalomtudós társadalmi változással ma-

¹⁴⁶ „Miksi armaa anot miehelle, joka armon niin ylpeästi katsoo ylen, rikoksesta rikokseen heittäypi, taivasta ja maata pilkaten?” Kivi i.m.: V. 89.

¹⁴⁷ „Kullervo on yli-ihminen, luonteeltaan uhmakas ja kapinallinen.” Kinnunen i.m.: 73.

¹⁴⁸ „lopultahan hän hybriksessään, uhmailemaan jumalia (joita heitäkään ei puutu) väen väkisin ja ehdoin tahdoin vielä lisää rikostaakkaansa hankkiakseen itselleen ikään kuin ’täydellisen rikollisuuden’ sädekehän.” Koskimies, Rafael: Aleksis Kivi. Henkilö ja runous. Helsinki: Otava, 1974: 48.

¹⁴⁹ Kirstinä, Leena: Kirjallisuutemme lyhyt historia. Helsinki: Tammi, 2000: 84–85.

¹⁵⁰ Kirstinä i.m.: 85.

¹⁵¹ Kinnunen i.m.: 80.

gyarázta, két világnézet összeütközésével. Kullervo a letűnt, szabadabb világot képviseli, amely bezárt és primitív ugyan, de közössége belső békét és egyenrangúságot kínál. Az új világ, a rabszolgasors nem való neki.¹⁵² Karhu szerint Kullervo a kalevalai kor utolsó képviselője. Karhu nem látta meg ennek a tragikus invariánsnak, a hübrisznek a jelenlétét. Kullervo lenézi az embereket (a tragédia szerint már gyermekkorában is) és végül az isteneket is, és ez vezeti őt a teljes elszigeteltségbe és magányba. Mindenki iránt gyűlölet él benne, pesszimista, tragikus világnézetet vall.¹⁵³ A tragédia elején Kullervo csak homályosan látja a bosszú célját, a tragédiában harcot folytat azért, hogy a gonoszt megtalálja és elpusztítsa, s amikor önmagát is gonosznak látja, következetesen önmagát is elpusztítja. Kullervo vágyik valami pozitív után, de egyre távolabb kerül tőle, elretten a valóságtól, kaotikus labirintusban érzi magát.¹⁵⁴ A „valósággal” való szembe kerülés, önmagunk felismerése, az anagnoriszisz a dráma egyik alappillére. Bosszúja, gyilkosságai őt is bűnössé tették és öngyilkosságával igazságot szolgáltat, mivel a teljes pusztítás után rádöbben, hogy ő is gyilkos lett, és ettől a bűntől csak az öngyilkosság szabadítja meg.¹⁵⁵ Kullervóban öngyilkossága előtt ádami kétségbeesés van, reménytelenség a jövő iránt: *„Olyan út áll előtted, hová nem akarsz menni, de kell, hová titkos erő hajt. Óh, komor világ, miért is születtem, ha ezt kell látnom, minek is az ember ide? Óh, sötétség földje!”*¹⁵⁶ Az öngyilkosság gondolatával foglalkozó Ádám: *„Szörnyű világ – csupán meghalni jó! / Nem sajnálandom, amit itt hagyok.”* (3752–3753)

A bosszú és az öngyilkosság visszaállítja a természet rendjébe, a világba a harmóniát, visszaáll az egyensúlyhelyzet. A Kul-

¹⁵² Karhu i.m.: 73–74.

¹⁵³ Kinnunen i.m.: 83.

¹⁵⁴ Kinnunen i.m.: 99.

¹⁵⁵ Kinnunen i.m.: 87.

¹⁵⁶ ”Tämänmoinen tienoo silloin edessäs, jonne voima salainen sua ajaa; et tahtoisi käydä kohden sinne, käytpä toki. Oi synkkyiden maa! Miksi synnyin näitä kaikkia näkemään? Mitä miehestä tänne? Oi hämären maa!” Kivi i.m.: V. 94.

lervo végéhez, katarziséhoz hasonló ambivalens elképzelések fűződnek, mint *Az ember tragédiájához*. Korának vezető esztétái feloldó, megbékítő megoldást vártak el a tragédiától, ahogy a magyar recepció is a *Tragédiától*. Pl. Oskar Toppelius dicsérte a *Kullervo* optimista végét öngyilkossága ellenére, és a hazafiság érzését látta bele, mert halála után a kalevalai hősök majd győztes háborúba indulnak.¹⁵⁷ Pedig Kinnunen nézőpontja szerint *Kullervo* hősi cselekedete történelmileg értelmetlen és esztelen¹⁵⁸, és Koskimies szerint is *Kullervo* a semmibe hullik.¹⁵⁹ Kivi kortársai abban a gesztusban látták feloldani *Kullervo* öngyilkosságának negatívumát, hogy a végén megjelenő kalevalai hősök megbocsátanak neki és hőshöz illő módon temetik el a következő szavakkal: „*Milyen békés a természet, a nap mosolyogva ébred, a távolban fák piroslanak, minden békét lehel. (...) jöjjön béke számára is!*”¹⁶⁰ Koskenniemi úgy értelmezte, hogy a *Kullervo* végének katartikus megbékélése nemcsak abban van, hogy megbocsátanak neki, hanem ő is megbánja bűneit, ezt jelenti *Kullervo* utolsó szavai: „*Kelet felől virrad már*”.¹⁶¹ De Kinnunen szerint ez csak dramaturgiai fogás, hogy Väinämöinenék figyelmét elterelje és ők ne akadályozzák meg tettét. Így mindkét felfogás értelmezése, az optimista-terapeutikus és a pesszimista (realista-naturalista!) is megtalálható a műben. Kinnunen sem gondolt arra, hogy a klasszikus és a modern tragédia-felfogás szerint is a tragédia befejezése ambivalens befejezés, amit az olvasó nézőpontjainak és igényeinek megfelelően többféleképpen lehet értelmezni. Emlékezzünk rá, hogy Northrop Frye a tragédia különböző megoldásait úgy értelmezi, hogy a tragédiát a komédia nagyobb egységébe illesztette a békés feloldó irányba vezető befejezésével.

¹⁵⁷ Koskenniemi, V.A.: Aleksis Kivi. Porvoo: WSOY, 1934: 43.

¹⁵⁸ Kinnunen i.m.: 112.

¹⁵⁹ Koskimies i.m.: 48.

¹⁶⁰ „Kas lempeätä muotoa luonnon: hymyen nousee aurinkoinen ja hongat kankahalla punertavat; kaikki hengittävi rauhaa. (...) Rauha hänelle!” Kivi i.m.: V. 95.

¹⁶¹ „eikö ole tuo päivän kajastus, idässä tuolla?” Kivi i.m.: V. 94. Koskenniemi i.m.: 44.

Tovább folytatva az összehasonlítást Madáchcsal, ahogy lassan a madáchi költői nyelvben és poétikai eszköztárban is egyre több dicsérnivalót találtak, ugyanúgy Kivi nyelvét és poétikai eszközeit is felfedezték.¹⁶² Ezek a felfedezések és dicséretetek szoros összefüggésben vannak a kánonok megváltozott poétikai normáival. Azt lehet mondani, hogy a madáchi *Tragédia* és Kivi *Kullervo*ja is hasonló poétikai eszközöket használ. A Kivivel foglalkozó kutatók legnagyobb része szerint Kivi költészete a romantikán alapul, a romantikára jellemző ellentétek esztétikáján, ahol „*álom és ébrenlét szemben állnak, öröm és szomorúság, hegycsúcs és völgy, nyugalom és vihar képei.*”¹⁶³ Tarkiainen is felfigyelt arra, hogy a *Kullervo* tele van ellentétekkel: „*Az öröm mellett szomorúság, a ridegség mellett gyengédség, tragikusság mellett játékosság*” jelenik meg.¹⁶⁴ Azt is észrevették, hogy az ellentétek váltakozásából születnek a romantikára jellemző hatásos antitezisek és kevert, ambivalens hangulatok.¹⁶⁵ Az ellentétes hangulatok mellett a szereplők jellemei is szembenállnak egymással.¹⁶⁶ Eino Karhu meglátta e költői eszközök mögött azt, hogy Kivi úgy szemlélte a világot, mint ami tele van mozgással, ellentétes elemek versengésével, a komoly és a nevetséges, a realista és a fiktív szeszélyes keveredésével.¹⁶⁷ Karhu szerint Kivi a népi eposzra és annak túlzó képeire támaszkodik. Ezek a meglátások arra engednek következtetni, hogy Kivi nyelvében is megtalálható a parallelizmus poétikai jelensége, amelyet érdemes lenne megvizsgálni. (Pl. *”Olyan volt ez, mintha jéghideg vizet tűzforró fazék-*

¹⁶² Legutóbb Esa Kirkkopelto írása: Kivi, traaginen ja moderni. 'Tornin kello'-runo Hölderlinin tragediateorian valossa. 45–61. In: Romantti-nen, moderni. Kirjoituksia runouskäsitelystä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 2001.

¹⁶³ „jossa vastapareiksi asettuvat unen ja valveen, haltioitumisen ja murheen, vuorenharjan ja laakson, tyynen ja myrskyn kuvat.” Grünthal i.m.: 327.

¹⁶⁴ „Siinä on surun rinnalla iloa, kylmyyden rinnalla hellyyttä ja traagillisuuden rinnalla leikillisyyttä.” Tarkiainen i.m.: 146.

¹⁶⁵ Grünthal i.m.: 322.

¹⁶⁶ Tarkiainen i.m.: 146.

¹⁶⁷ Karhu i.m.: 68.

ba öntenél.”¹⁶⁸ Sinipiika: „Akkor ártatlan bárány, most vérrel bemockskolt vad.”).¹⁶⁹ Ezt a klasszikus poétikai módszert Ahlqvist sem vette észre, és normáit irritálta Kivinek az a mai kor számára érdekes módszere is, hogy Kivi költői nyelvében összekeveredik az alacsony, a kor népszerű kultúrája és a magas.¹⁷⁰ A mai kritika észrevette, hogy Kivi szándékosan használta stílusparódiaként verseiben a népi zsoltárok darabosságát és nyersségét, pl. ügyetlen rímeket és sántító ritmusokat, ahogy a romantikus és realista-parodikus elemeket más összefüggésben is keverve használta.¹⁷¹ Kinnunen és a modern finn értelmezés szerint a *Kullervo* nem romantikus-idealista színdarab, hanem olyan tragédia, amely inkább a tragédia antik hagyományaira támaszkodik, mint korának szabályosabb optimista tragédia felfogására. Részben ezért volt nehezen elfogadható a kortársak számára. Részben pedig a tematikája miatt. Madách művének tragédia voltáról még ma is vitatkoznak Magyarországon, pedig továbbra is nagy sikerrel jásszák a színpadok. Az sem teljesen egyértelmű, hogy mik is azok Arany javításai közül, amelyeket Madách őszintén elfogadott, és mit fogadhatott el csak udvariasságból.

A *Kullervót* Bergbom csak 1885-ben mutatta be, akkor, amikor Kivi *Lea* című biblikus, történelmi drámája már kezdett lekerülni a műsorról. (A *Tragédia* bemutatójához is kellett hús év.) A *Lea* bemutatója vált a finn színházművészet jelentős eseményévé, mert ez volt a finn színház első finn nyelvű premiere 1869. május 10-én. Hosszú ideig játszották, valószínűleg azért, mert „szokványos” volt: nincsenek benne radikális esztétikai – stilisztikai megoldások, témája emelkedett, és nemzeti szempontú értelmezéseket is lehetővé tett.¹⁷² Helyét később Kivi realizztiku-

¹⁶⁸ „olipa tämä kuin jääkylmää vettä tulikuumaan kattilaan ammentaa.”

Kivi i.m.: V. 92.

¹⁶⁹ „Silloin karitsa viaton, nyt verellä tahrattu peto.” Kivi i.m.: V. 89.

¹⁷⁰ Grünthal i.m.: 327.

¹⁷¹ Grünthal i.m.: 327.

¹⁷² Koski, Pirkko: Suomalaisen teatterin synty. 332–227. In: Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. 1999: 334.

sabb darabjai, vígjátékai foglalták el. 1898-tól még a *Hét testvér* dramatizált változatát is bemutatták. De a *Kullervo* sokkal hamarabb háttérbe szorult, bár a témát a századfordulón a szimbolizmus idején többször feldolgozták, például J. H. Erkkö (1893) vagy Kossi Ahmala *Kullervon kirous* (1906) c. műve, de igazán a zene területe volt az a századfordulón, ahol elindult diadalútján.¹⁷³ A képzőművészetben pl. Gallen-Kallela *Kullervo hadba indul* c. festménye épült erre. Az 1970-es évektől indult meg reneszánsza részben Kinnunen drámaelemző tanulmánya révén (1967), majd folytatódott a 80-as évek sikeres színpadi bemutatójával (KOM-teatteri, 1987) és irodalmi újrafeldolgozásokkal: Paa-vo Haavikko a *Rauta-aika* (1982) és a *Kullervon tarina* (1989) c. munkáival. Ezeket követte a 90-es években Aulis Sallinen operafeldolgozása (*Kullervo*, 1992), amely Kivi és Haavikko szövegére épült. Sallinen operájának külföldi sikerei azt mutatják, hogy az antik hagyomány alapján is értelmezhető nemzeti háttérű, mitikus-szimbolikus történet általános emberi, etikai-esztétikai dimenziókat ad a tragédiának. Az életvalóság identitáskrizise vagy identitászavara által vált aktuálissá a téma: az önmagával küzdő, mindenki ellen lázadó, mindenkivel szembeforduló, önpusztító hős alakja, aki a nemzeti kánonból több szinten keresztül emelkedett át a nemzetközibe. A *Kullervo* „finn szellemet és lelket” tökéletesen kifejező témája a 20. század végének új, nemzeti identitás kereső folyamatában is jelentős szerepet játszott. A kora által befejezetlennek tartott tragédia „kész” lett. A drámát 2001-ben a *Suomen Kansallisteatteri* (Finn Nemzeti Színház) is

¹⁷³ Kajanus: Trauermarsch über Kullervo, 1880, Sibelius: Kullervo-sinfonia 1891–92, Toivo Kuula: Kullervon Lauulu, 1908–1910, Leevi Madetoja: Kullervo, 1913, Armas Launis: Kullervo, 1917.

műsorára tűzte.¹⁷⁴

A 20. század végén a klasszikus nemzeti színdarab aktualizálása és sikere mögött ismét megtalálható a nemzeti érzés erősödése, amellyel együtt – mint a két világháború közt – újból előkerült a néprokonsági eszme. A cél a nemzeti érzés erősítése és a finn nemzetközi orientáció befolyásolása volt. A tekintetek a múlt és a mitológia felé fordultak Finnországban, és az emberek féltik a nemzeti kultúrát és a nemzeti identitást.¹⁷⁵ Leena Kirstinä és Lőrinczi Judit tanulmánya szerint a mai finneknek valóban van nemzeti identitásuk: a finn nemzeti identitás politikailag objektív realitásként valósul meg. A magyar identitás sokkal inkább etnikai-érzelmi szinten jelentkezik.¹⁷⁶

Madách Ádámjának útja a lelki, szellemi és társadalmi változásokon keresztül az Isten ellen lázadó és az embert elpusztítani akaró Lucifer irányításával egy világkultúra szimbolikus alapjára épül, tehát nem kapcsolható szorosan nemzeti kultúrához. De a mű nemzeti sikere a nemzeti identitást megpróbáló nehéz időszakokban növekedett. Az emberi-történelmi mozgások okait kutató és lehetőségeit feltáró gondolkodást segítette elő. Nemzetközi sikerét, fordításainak számát is ezzel lehet magyarázni.

¹⁷⁴ A Helsingin Sanomat legnevesebb színházi kritikusa, Jukka Kajava 2001. december 13-án írt hosszú értékelésének már a címe is azt mutatja, hogy mennyire aktualizálható a mű: Kullervo Aleksis Kivi terroristája. A kritika egyrészt ezt az aktualizálhatóságot emeli ki, ahogy ez a Kullervo-előadás a média rémtörténeteihez szokott nézőnek szól, a gyűlölet és a bosszú sodrásáról és Kullervo engesztelhetetlenségéről, ahogy a díszletkép a szeptemberi terrortámadásra asszociál és a terrorizmus lényegéhez visz közelebb. Másrészt azt is hangsúlyozza, hogy Kivi hosszadalmas, bőbeszédű nyelve és a nehézkes történet, ha valamelyest rövidítve is, él a színpadon és meggyőző, amelynek bizonyítéka volt az előadás fiatal és intenzíven figyelő közönsége. Kajava, Jukka: Kullervo Aleksis Kiven terroristi. Helsingin Sanomat, 2001. december 13. B 9.

¹⁷⁵ Oikari i.m.: 198.

¹⁷⁶ Kirstinä, Leena és Lőrinczi Judit: Magyarok és finnek a fikció világában. Balázs József és Veijo Meri regényének befogadása Magyarországon és Finnországban. Finn-magyar közös olvasó kutatás 2. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1992: 123–133.

Az új fordítások és kifejezetten a sikeres bemutatók is (pl. az észtországi)¹⁷⁷ krízishelyzetekhez kötődtek. A keresztény gondolatkörhöz való határozott kapcsolódása, az általános bibliai téma hozzájárulhatott Finnországban a *Tragédia* bemutatójának elmaradásához. A következő fejezetben éppen azt az állítást igyekszem alátámasztani, hogy a finn kultúrának nehézséget okozott a keresztény-biblikus témák esztétikai feldolgoása.

4. Az ember küzdelmének témája a századfordulón:

Linnankoski és az *Ikuinen taistelu*

A történelmi és mitikus-biblikus témákat, a romantika témáit nem nagyon kedvelte a finn irodalom és a finn realizmus. Valószínűleg azért, mert a finn romantikus hagyományok gyengék voltak,¹⁷⁸ bár a kölcsönhatás bonyolultabb lehet, hiszen egyes történelmi-bibliai témájú daraboknak, pl. a *Leának*, korukban sikerük volt. A hagyományos finn irodalomtörténetírás úgy tartotta, hogy Joel Lehtonen munkássága a romantikából indult, mivel korai műveiben vad és romantikus alakok szerepelnek. Lehtonen hőseiből lassan realisztikusabb alakok lettek¹⁷⁹, majd 1933-ban utolsó regényében, a *Henkien taisteluban* (A lelkek harca) az illúziótlan-ság mélypontjára jutott. A kor és az élet torzképét nyújtotta a sánta ördög történetében¹⁸⁰, amit tulajdonképpen romantikus témának is lehet tartani. Aarne Anttila nyomán Laitinen a finn realizmus ismérveit tizenkét pontban foglalta össze¹⁸¹: 1. hazafiatlanság, 2. miliőelmélet, 3. hűvös tárgylagosság, 4. rokonszenv a szegények iránt, 5. rokonszenv a nők iránt, 6. a nemesség és a

¹⁷⁷ Raudalainen, Kadi: Imre Madáchin Ihmisen tragedian reseptiosta Virossa. 143–151. In: Folia Hungarica 7. Yhteyksiä. Toim. Mikko Cajanus ja Csúcs Sándor. Helsinki: Castrenianum 47, 1994: 145–146.

¹⁷⁸ Laitinen i.m.: 270. Sirató Ildikó: Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakult kétnyelvűségre. Helikon, 3./1998: 300–308.

¹⁷⁹ Laitinen i.m.: 270.

¹⁸⁰ Laitinen i.m.: 274.

¹⁸¹ Laitinen i.m.: 180.

papság iránt érzett gyűlölet, 7. a csúf előretörése, 8. idegenkedés a történelmi témáktól, 9. a kis-ember élete mint kedvenc téma, 10. realista stílus, 11. típusok alkalmazása és a tipikus előtérbe állítása (Sarajas), 12. a líra elsorvadása. Ezekhez hozzáfűzhető még, hogy a finn realizmusra jelentős etikai és társadalmi idealizmus volt jellemző. Szempontomból a hazafiatlanság mellett a legérdekesebb az a jellemző, hogy a finn irodalom idegenkedett a történelmi témáktól különösen bizonyos időszakokban. Ez talán kapcsolatba hozható a történelmi múlt fájdalmasnak érzett hiányával. Nem véletlen, hogy az 1880-as évektől kezdve, az akkor uralkodó és egységes realizmus irányzatának idején Minna Canth realista drámái jártak nagy sikerrel, amelyek a kor központi kérdéseit igazi drámái feszültséggel elevenítették meg.¹⁸²

A modern irodalomkutatás a századforduló nemzetközi szimbolista művészetéhez kezdte kapcsolni Lehtonen korai munkáit, úgy látva, hogy pl. a *Villi* (*Vad*, 1905) főhőse, egy démoni férfi archaikus, elvesztett erőt képvisel, schopenhaueri akaratot és nietzschei tragikumot.¹⁸³ Pirjo Lyytikäinen szerint Lehtonen korai műveiben, így a *Villi* mellett a *Paholaisen viulu* (Az ördög hegedűje) c. művében már a századforduló szimbolizmusának dekadens elemei is megtalálhatók.¹⁸⁴ Lyytikäinen a századforduló e típusai közé sorolja Linnankoski Olaviját is, a Don Juan-i dekadens csábítót¹⁸⁵, *A dal a tűzpiros virágról* c. regényből (1905, *Laulu tulipunaisesta kukasta*). Lyytikäinen, ahogy Leena Kirstinä sem vette észre a kapcsolatot a romantikus Kullervóval. Bár Lyy-

¹⁸² A sikernek egyik oka az is lehet, hogy Canth a rendező-dramaturgnak, Kaarlo Bergbomnak a segítségét, tanácsát kérte és meg is kapta. Tehát színházi szakembernek a drámára vonatkozó formai, technikai ismereteit használta föl. Sajnos sem Kivi, sem Linnankoski nem kapott „igazi” szakembertől segítséget első drámája esetében. Laitinen i.m.: 181.

¹⁸³ Lyytikäinen, Pirjo: Symbolismi ja dekadenssi. 136–147. In: Suomen Kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS, 1999: 145.

¹⁸⁴ Lyytikäinen, Pirjo: Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Helsinki: SKS, 1997: 204.

¹⁸⁵ Lyytikäinen i.m. 1997: 145.

tikäinen Olavi esetében említette a lázadás motívumát, a büszkeséget és dölyfös önbizalmat¹⁸⁶, *Az ördög hegedűjében* a főhős esetében is lázadásról és büszke hatalomvágyról¹⁸⁷ van szó, Prométheusszal és a Gonosszal, a tagadás és a lázadás szellemével való hasonlóságról. Lyytikäinen látta az e típusban rejtőző ambivalens vonásokat, mely pl. Lehtonennél a büszke Gonosznak a fényhez, Prométheuszhoz és Luciferhez való viszonyában jelentkezik.¹⁸⁸ Ezzel az ambivalenciával van összefüggésben az a meglátás, hogy az életöröm és a bűn együvé tartoznak.¹⁸⁹ Ebbe a sorba tartozik Volter Kilpi *Bathsabe* c. alkotása is (1900), amelynek modern belső monológjaiban a mindenhatóság felé törekvés nárcisztikus dühe tör elő.¹⁹⁰ Érdekes módon Lyytikäinen nem használja a hübrisz kifejezést, pedig egyértelműen a hübrisz leírását adja. Valószínűleg a századforduló e témaköréhez nehéz lett volna kapcsolni e kategória nagyon erősen etikai aspektusát.

A századforduló szimbolista drámái talán már szerzőiknek második vonulatába tartoznak, a nemzeti kánon külső köreibe. Például a finn szimbolizmus mitológiai-nemzeti témájához kapcsolódó Eino Leino kalevalai témájú verses drámája, a *Tuonelan joutsen* (Az Alvilág hattyúja, 1898), amely a hit helyébe lépő művészet problematikájával, a lehetetlen megkísérlésével foglalkozott, vagy Järnefelt *Kuolema* (A Halál, 1903) c. szimbolista színműve. Eino Leino *Naamioita* (Maszkok, 1909) c. szimbolikus darabja görög témájával szintén az egyéni szabadságot és a jótól és a rossztól való függetlenséget vallja. Juhani Ahónak a nemzeti újromatika hatását mutató *Panu* című történelmi-kalevalai regényének megjelenése nemzeti esemény volt¹⁹¹, de később hatása gyengült, ahogy Järnefelt a különféle világnézetek kínálta meg-

¹⁸⁶ Lyytikäinen i.m.: 1997: 182–183.

¹⁸⁷ Lyytikäinen i.m.: 1997: 204.

¹⁸⁸ Lyytikäinen i.m.: 1997: 209–211.

¹⁸⁹ Lyytikäinen i.m.: 1997: 187.

¹⁹⁰ Lyytikäinen i.m.: 1997: 212.

¹⁹¹ Tiirakari, Leeni: Miten Minna Canthia luettiin. 17–43. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS, 1999: 40.

oldásokat bemutató *Veljekset* (Testvérek, 1900) c. regényét sem tartják az élvonalba tartozónak.

A mai kánon ezekhez sorolja *Az ember tragédiájához* témában és műfajban legközelebb álló Johannes Linnankoski *Ikuinen taistelu* (Az örök küzdelem) c. drámáját, amely 1903-ban jelent meg. Méltatói szerint e mű úgy érte az erősen realista finn prózát, mint derült égből a villámcsapás. Linnankoskit az akkor aktuális új irányzatok képviselőjének tartották; antinaturalista, szimbolista, új idealista elnevezésekkel illették.¹⁹² A kritikusok szerint az olvasóközönség nem is fogta fel megjelenésekor a mű modernségét, annak szimbolizmusát értve ez alatt. Mai irodalomkutatók értékelésében „biblikus-byroni dráma, amely magasröptű, de napjainkra erősen megfakult”.¹⁹³ Az örök küzdelemnek központi szimbóluma a tűzmotívum. Majdhogynem könyvdrámáról beszélhetünk, mert két sikertelen és rövidéletű előadás után többet nem is mertek kísérletezni a bemutatással. Meglepő, hogy első irodalmi alkotásnak a dráma műfaját választotta, részben ez is utal arra, hogy a finn irodalom nagyra értékelte a drámát, igaz, a realista drámát. Az 1880-as évektől a társadalmi problémák iránt érdeklődtek és a történelmi témák iránt nem: a drámában, a dialógusokban közvetlenül lehetett a társadalmi problémákról beszélni.¹⁹⁴ Linnankoski nagysikerű regénye a *Pakolaiset* (Menekültek, 1908) ugyanazt a témát dolgozta föl: a főhős belső küzdelmét és önmagán aratott győzelmét¹⁹⁵, amit a drámai regény egyik legszebb példájának tartanak.¹⁹⁶ Rojola szerint is témája az önzés és gyűlölet leküzdése és a hagyományok megőrzésének kötelessége¹⁹⁷, tehát erősen keresztény szellemű. Linnankoski csak ké-

¹⁹² Anttila, Aarne Johannes: Linnankosken Ikuinen taistelu. Porvoo: WSOY, 1922: 48.

¹⁹³ Laitinen i.m.: 266. Kirstinä i.m.: 134.

¹⁹⁴ Lappalainen, Päivi: Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa. 8–17. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. 1999: 14.

¹⁹⁵ Kirstinä i.m.: 134.

¹⁹⁶ Laitinen i.m.: 268.

¹⁹⁷ Rojola, Lea: Veren ääni. 165–184. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. 1999: 173.

sőbb írta meg magyarra is lefordított nagysikerű regényét, *A dal a tűzpiros virágról* címűt, amely hasonló témát dolgozott fel.

Finnországban ebből a bibliai témakörből 1891-ig Lagerwall *Káin történetét* ismerték. Lagerwall műve 1847-ben jelent meg nyomtatásban, de tulajdonképpen már 15 évvel korábban megírta J.F. Gessner *Ábel halála* c. pásztoridill (1758) hatására és annak alapos ismeretében. A múlt század végének finn nyelvű olvasói kínálatához tartozott még a témakörből Goethe *Faustja*, amely 1884-ben jelent meg finnül, Byron és Milton művéről még hosszabb finn nyelvű ismertetés sem létezett. Ebben a periódusban Linnankoski még biztos nem látta Madách *Az ember tragédiájának* finn nyelvű ismertetését a *Mehiläinen* c. folyóiratban. Elképzelhető, bár nyoma nincs, hogy később, felkészülése idején ezt is tanulmányozta.¹⁹⁸ Linnankoski jegyzetei elárulják, hogy mennyire ugyanazok a gondolatok foglalkoztatták, mint Madáchot: „Minden új eszme a szabadságért indul harcba, a régi elnyomással szemben. De amikor az eszme győz, és látjuk a célt, feltámad a hatalomvágy és aki a szabadságért harcolt, elnyomó lesz belőle. Akkor új zászlóra lesz szükségünk, aki megint az új elnyomót akarja legyőzni és így folytatódik állandóan a harc, mindig vannak elnyomók és legyőzőik, és a végső célt sose látjuk.”¹⁹⁹ „Az élet harc. (...) A drámával kapcsolatban figyelembe kellene venni a régi korok és a mai kor igényeit. Káin jele: melan-

¹⁹⁸ Az írásra való fölkészülés alatt a következő szerzőket olvasta: Darwin, Max Müller, Sabatier Szent Ferenc életrajza, Platon, Spinoza, Spencer, Kierkegaard, Vischer elméleti írásai, azonkívül Aiszkülosz, Calderon, Tasso, Dante, Byron, Ibsen, Tolsztoj, Victor Hugo. Ezek közül természetesen a legnagyobb hatást tette rá Byron Cain c. műve. Anttila i.m.: 61–63.

¹⁹⁹ „Kaikki uudet aatteet lähtevät vapauden eteen taistelemaan, entistä sortoa kukistamaan. Mutta kun aate voitaa ja päämäärää alkaa näkyä, syntyy vallanhimo ja entinen vapauden eteen taistelija rupee sortajaksi. Silloin tarvitaan taas uusi lippu, joka rupee tuota uutta sortajaa kukistamaan. ja niin jatkuu alati taistelua, on aina sortajia ja sen kukistajia eikä lopullista päämaalia näy koskaan.” Linnankosken muistiinpanoja SKS Kirjallisuusarkisto. Aiheita-vihko 1557. Itsekkyyks – vapaus.

kólia, pesszimizmus, elégedetlenség és haladásvágy”.²⁰⁰

Linnankoski *Ikuinen taistelu* című művében a Prométheusz mítoszt egyesítette a Káin történettel, hiszen Prométheusz és Káin ugyanazt a típust képviseli.²⁰¹ A prométheuszi és a káini jellemvonások egybeesnek: lázadnak az isteni hatalom ellen. Mindkettőnek megvan a lehetősége a jóvátételre. Linnankoski Byron *Cainját* követte, akinél az irigy, féltékeny Káinból nemeslekkü, bátor hős lesz, aki felháborodik Isten igazságtalanságán. Byron azt írta Káinról, hogy büszke ember. Lucifer kisebbségi érzést akart benne kelteni, amely belső ingerültséget szült, és ez vezetett a gyilkossághoz. Byron példaképe az *Elveszett Paradicsom* kiűzetett Ádámja²⁰², aki megkérdőjelezi az isteni igazságosságot, és a halál és az öröklét problematikáján rágódik. Byronnál ez az általa pozitívnak tartott kételkedés és töprengés válik Káin alap tulajdonságává. Általában Káin önhitt, önmaga lábán akar megállni.²⁰³ A Káin-, Prométheusz- és Lucifer-típusok Madách luciferi és ádámhi hübriszmentalitásához is kapcsolódnak. Büszkesége, nagyravágyása, gyűlölete és bosszúvágya révén Kivi *Kullervóját* is ebbe a típusba lehet sorolni, sőt határozottan kiemelném a káini típus kapcsolatát Kullervóval.

A testvérgyilkosság a bűnbeesés, tehát az ádámhi hübrisz következményének első konkrét megnyilatkozása. A hübriszmentalitás előfeltétele a tragikus vétségnek, a tragikus gyilkosságnak, a testvérgyilkosságnak. A testvérgyilkosság a gyilkosságok anyja, a tragikus bűnök szimbóluma. Káin gyilkossága szintén a gonosz jelenlétéhez, eredetéhez, erejéhez, lehetőségeihez kapcsolódik, és az emberiség létének és történetének leglényegesebb kérdéseit foglalja magában, amelyek a jó és a gonosz közti harc köré cso-

²⁰⁰ „Elämä on taistelua. (...) Draaman käsittelyssä tulee ottaa huomioon sekä entis- että nykyajan vaatimukset; Kainin merkki: raskasmielisyys, synkkämielisyys, pessimismi, tyttymättömyys ja samalla edistykseen mehu.” Linnankosken muistiinpanoja SKS Kirjallisuusarkisto.
Ruskeaselkäinen kirja.

²⁰¹ Anttila i.m.: 146.

²⁰² Anttila i.m.: 121.

²⁰³ Anttila i.m.: 120.

portosulnak. Hankiss Elemér az emberiség történelmében vörös fonálként húzódó, a jó és a gonosz közti dualisztikus harcot írta körül. Állításait pl. a legmodernebb kutatók írásaival is alátámasztotta²⁰⁴, bár meglepő módon meg sem említi Madách nevét és valószínűleg a finn verziót nem ismeri. Az emberiség egész története Káin-gyilkosságok sorozatából áll. Szondi Lipót az emberiséget elpusztító indulatnak nevezi: „*A bennünk lakozó Káin maradandó, bár erkölcsök, kultúrák változnak. Az ember Káin természete változatlan.*”²⁰⁵

Szondi építette ki a káini indulat elméletét genetikai vizsgálati során. Minden ún. Káin-ember legjellemzőbb személyiségvonása: gyűlölet, irigység, szexuális és birtoklási féltékenység. Ezekhez járul a gyilkolási hajlam, szorongás a büntetéstől, bűnbánattól, nyughatatlanság, örök menekülés.²⁰⁶ A történelem folyamán kialakult elnevezései és attribútumai is ezeket a vonásokat magyarázzák. Káin a harag fiának neveztetik: irae filius, és a következő kifejezésekkel jellemzik: dühbe gurul, haragszik, szenvedélyes mozdulatot tesz, féltékeny, irigy, indulatos, gyűlölködő. A zsidó monda görög változatában Káint „*fény nélkülinek*” nevezték.²⁰⁷ Szembetűnő ellentét ez Káin luciferi (és prométheuszi) jellemével és a luciferi szó jelentésével, és fontos ambivalenciára utaló tartalom. Az indulatok áradása a káini emberekben kioltja az „*én fényét, tehát a tiszta tudatot, az érzelmek és a mozgás feletti uralmat.*”²⁰⁸ Ezek a negatív pusztító indulatok a káini irodalom legnagyobb részében szerepelnek és különösen a misztériumjátékok allegorikus alakjaiban a bűnös hajlamoknak felelnek meg. Kullervót is hasonló módon jellemezte Tarkiainen: „*A gyűlölet beette a vérébe magát. A bosszúállás gondolata volt*

²⁰⁴ Hankiss Elemér: Az emberi kaland. Budapest: Helikon, 1997.

²⁰⁵ Szondi Lipót: Káin, a törvényszegő – Mózes, a törvényalkotó. (1969–1973) Ford. Mérai Vera. Budapest: Gondola 96, 1996: 90.

²⁰⁶ Szondi i.m.: 61.

²⁰⁷ Szondi i.m.: 207.

²⁰⁸ Szondi i.m.: 207.

*egyetlen öröme és boldogsága. Semmi más nem elégítette ki.*²⁰⁹ Vagy Kullervo maga mondja magáról: „*forr a vérem, hajam az égnek áll, és a föld és az ég elsötétedik szemem előtt. (...) és azóta az életem viharos éjszaka, dörög az ég, sziklák repednek, ég az erdő, a magasság fenyegeti minden pillanatban a vándort, aki rettegve menekül a völgybe.*”²¹⁰

Ezek a diszkordanciát²¹¹ érlelő negatív indulatok a görög tragédiában is szerepet játszottak és ahogy korábban említettem, a daimonokkal, e határfigurákkal állottak kapcsolatban.²¹² Ezekkel az indulatokkal folytat örök küzdelmet Káin és Kullervo is. Luciferben is erős a gyűlölet, de Ádámban nincsen gyűlölet, ő a luciferi daimonnal harcol. Ádám és Káin mellett ott áll az ambivalens és daimonikus Lucifer. Maga Kullervo luciferi alakká változott.

Visszatérve az *Ikuinen taistelu* c. műhöz, az egy prológusból és négy felvonásból álló művet Linnankoski állandóan rövidítette, de még így is túlságosan terjedelmes. A rövidítés a tragédia normáihoz való igazodást jelentette. A szöveg nyelvi adottságai arra engednek következtetni, hogy hatást gyakorolhatott Madách *Tragédiájának* finn fordítására, különösen annak régies költői nyelvére és egyes kifejezések meglepően hasonlítanak a *Tragédia* egyes mondataira. Amikor a Prológusban bemutatják a szereplőket, Káint úgy jellemzik, mint mindenben küzdelmet és harcot látó embert, akinek célja a természet megismerése és felhasználása, akinek karakterbeli sajátossága a hübriszi nagyravágyság. Linnankoski Káinja pozitív személy, akit saját vére, indulatai, daimonjai visznek rossz útra: Lucifer Káinról mondja pozitív tulajdonságként: „*Káin lelke telve van a tudás, a szabadság és*

²⁰⁹ „Viha on syöpynty hänen veriinsä. Koston ajatus on hänen ainoa onnensa ja ilonsa. Mikään muu ei häntä tydytä.” Tarkianen i.m.: 142.

²¹⁰ „vereni kuohui, hiukseni pystyyn nousi ja maa ja taivas pimenivät silmissäni. (...) Ja siitä asti on eloni ollut myrskyinen yö, koska ukkoinen käy, kalliot runnotaan, metsät palaa ja korkeus joka hetki vaeltajaa uhkailee, joka kammoen laaksossa käy.” Kivi i.m.: V. 92.

²¹¹ Maar i.m.: 76, 81.

²¹² Mäyrä i.m.: 16.

önbizalom érzésével.”²¹³ Lucifer: „*Káin, a férfiak férfia, szárnyaló, nyugtalan szellem* -”²¹⁴ „*A mi vériünk van bennük, hősie és bátor!*”²¹⁵ Lucifer Káin büszkeségét erősíti meg, önteltséggé és önfejlőséggé változtatja: hübrisszé. Linnankoski Luciferjében düh és indulat van, tudja, hogy Káinban is luciferi vér van: „*Káin vére fortyog, tele tűzzel és lázadással*”²¹⁶ Káin gyanakvó és kételkedő, könnyen elönti a vér a fejét, minden zavar tomboló indulatot vált ki belőle. A felesége így jellemzi: „*Káin’ - fekete vér önti el halántékokat.*”²¹⁷ Lucifer igazi daimon módjára magát határnak nevezi, amely kinyitja a szemeket. Lucifer: „*Határ vagyok, mely kinyitja a szemeket és az emberfiákat az életár hullámaira vonja.*”²¹⁸ „*Küldjetelek akár napokat, esküszöm, hogy a föld föld marad és a felhők meg felhők, én pedig köztük leszek!*”²¹⁹ A *Tragédia* Luciferéhez hasonlóan írja le magát: „*A vadságot szeretem, a harcot, a lélek izgalmait.*”²²⁰ „*Az vagyok, aki vagyok – ugyanolyan örökkévaló, mint urad. És amíg vagyok, reszkeszen előttem föld és ég!*”²²¹ Mikael így jellemzi Lucifer megsemmisülését: „*A természet újból összhangba kerül, a föld és az ég közelebb kerül, megszűnik gyűlölet és üldözés, együtt legel*

²¹³ Lusifer: „On Kainin henki tiedon, vapauden ja omanvoiman aavistusta tulvillaan.” I näytös. Linnankoski: Ikuinen taistelu. Porvoo: WSOY, 1909: 76.

²¹⁴ Lusifer: „Kain, siinä miesten mies; lentävä, levoton henki-”. Linnankoski i.m.: I näytös. 59.

²¹⁵ ”Siksi heiss’ on meidän verta: uljasta ja rohkeata!” Linnankoski i.m.: I. 70.

²¹⁶ Lusifer: „Jo Kainin veri kuohahtaa: on tulta, miehevyyttä, uhmaa täynnä, ja juuri aikoo valhesiteet ratkoa.” Linnankoski i.m.: I. 72.

²¹⁷ Aada: „Kain! – Mustat veret kohoovat ohimollesi”. Linnankoski i.m.: Proloogi. 25.

²¹⁸ Lusifer: „Olen raja, joka silmät avaa ja ihmislapsen elonvirran laineille vetää.” Linnankoski i.m.: I. 56.

²¹⁹ Lusifer: „Ja lähettäkää vaikka auringoita, mä vannon: maa maana pysyy, pilvet pilvenä – ja minä välillä! Linnankoski i.m.: IV. 217.

²²⁰ Lusifer: „Rajua mä rakastan, taistoa, hengen jännitystä.” Linnankoski i.m.: I. 50.

²²¹ Lusifer: „Se olen, mikä olen – olen yhtä ijankaikkinen kuin herrasi. Ja niin kauan kun olen, vaviskoon mun edessäni taivas sekä maa!” Linnankoski i.m.: IV. 217.

*az oroszlán és a bárány – mindent betölt az Úr lelke. És amikor mindez bekövetkezett, a te véged is eljött, harc és ellentét vad hangja, beleolvadsz ugyanabba a harmóniába, és eltűnsz!”*²²²

Káin és Ábel vitája során Káin egyre indulatosabb és bevallja: *„a szívem is össze van törve, összeomlottam teljesen!”*²²³ *„Káin: Bensőmben valami sűrű és nehéz van, ami mindenhová szétárad, szorít és nyom.”*²²⁴ Káint erős indulatok öntik el; haragszik, gúnyolódik, önérzetes, gőgös, küzdelmének gyümölcse őt illetné, nem az ismeretlen, láthatatlan Istent; a hübriszmentalitás egyre erősödik benne. Indulatának, a haragnak, dühnek, gyűlöletnek fiziológiai leírása: Káin: *„Megfulladok – vérem kirobban ereimből – valami ki akar jönni belőlem –”*²²⁵, *„Ábel: Káin, Káin! Olyan furcsán lángol a szemed és a hangod is olyan furcsán reszket.”*²²⁶

A *Vihar* című második részben vihar követi a bűnt, ahogy Az ember tragédiájában is. Itt Isten a szél hangjaként beszél Káinhoz. Itt a gyilkosság nem a tragédia befejezése, hanem görög-keresztény megváltástan. A negyedik felvonás rengetegében Aada bejelenti, hogy gyermeket vár és ezzel megmenti a teljesen kétségbeesett Káint. Byronnál már van gyermeke Káinnak, lehetséges, hogy Madách már korábban említett hatása érvényesül itt és majd Mihály szavaiban is. Ez „a reménysugár” nyitja meg számukra a jóvátétel-megváltás útját.²²⁷

²²² Mikael: „Luonto jälleen sopuun sointuu, maa ja taivas lähenevät; viha, vaino katoaa, leijona ja lammas laitumella rinnan käyvät – Herran henki kaikki täyttää. Ja kun se hetki kerran tullut on, myös sinun loppus tullut on – sinäkin, sä taistelun ja kiistan hurja ääni, samaan sointuun sulat, häviät!” Linnankoski i.m.: IV. 217.

²²³ „olen sydänjuuriani myöten, rikki, hajallaan!” Linnankoski i.m.: III. 137.

²²⁴ „Suonissani on jotakin paksua ja raskasta, joka tunkeutuu kaikkialle, puristaa, ahdistaa henkeä – –”. Linnankoski i.m.: III. 139.

²²⁵ Káin: „Minä pakahdun – veri puhkasee suoneni – jotain pyrkii ulos – ” Linnankoski i.m.: III. 158.

²²⁶ Ábel: „Káin, Káin! Silmäsi leimuavat niin oudosti ja äänesi niin kummasti värähtelee.” Linnankoski i.m.: 173.

²²⁷ „Aada: „Toivon kipinä, jonka viemme kanssamme korpeen.” Linnankoski i.m.: 195.

Linnankoski Lucifere a *Tragédia* Luciferének hangján csúfolódik: „*És nézzed, csak, mindannyian oly jók! he-he-he Ki van osztva minden áldás és búcsú?*”²²⁸

Madách-Lucifer:

„*Mint látom, itt családi jelenet
Fejlődik, szép talán az érzelemnek,
De értelmeknek végtelen unalmas.*” (4019–4021).

Vagy a meglepően madáchi sorok Linnankoskinál, Lucifer:

„*Térdre veled, az Úr kutyája! Csókold a port és mássz
négykézláb – korcs féreg!*”²²⁹

Madách-Lucifer:

„*Féreg! Feledted-é nagyságodat,
Melyet nekem köszönhetsz.*” (4005–4006)
„*Fel a porból, állat.*” (4015)

Linnankoski Lucifere:

„*Hát tudjad meg: a ragyogó fények mellett komor árnyak
vannak – / és enyéme ez árnyak!*”²³⁰

Madách-Lucifer:

„*Te anyagot szültél, én tért nyerék,
Az élet mellett ott van a halál,
A boldogságnál a lehangolás,
A fénynél árnyék, kétség és remény.* –” (127–130)

A küzdelemre vonatkozó kifejezések Linnankoskinál: „*Lucifer: Szenvedjenek és harcoljanak (az emberek), de emellett tudjanak*

²²⁸ Lusifer: „Ja katso, ne kaikki olivat sangen hyvät! – heh heh heh!”
Linnankoski i.m.: IV. 206.

²²⁹ Lucifer: „Polvillesi, Herran koira! Suutele tomua ja ryömi nelinkontin – vaivainen mato!” Linnankoski i.m.: 152.

²³⁰ Lusifer: „Siis tiedä: kirkkaat valot luovat aina synkät varjot – ja varjot ovat minun!” Linnankoski i.m.: IV: näytös. 216.

bőségesen élvezni is.”²³¹ „Lucifer: A férfit küzdelemre és nagy tettekre teremtették, a nőt pedig, hogy bája csábítson.”²³² „Káin: Itt szenvedniünk és harcolnunk kell, ezért arra kérlek, hogy már itt élvezhessük munkánk és harcunk gyümölcseit – mert a jövőről nem mondtál nekünk semmi biztosat.”²³³ „Káin: akiért szenvedniünk és harcolunk!”²³⁴ „Aada: Rám is szükség lesz a harcban!”²³⁵ Mihály a hübrisz leküzdésére biztat: „Ne lázadj, Káin, ne lázadj!”²³⁶ „A bűn betör, harcolj ellene!”²³⁷ Mihály hozza az Úr üzenetét: a büntetést el kell szenvednie, de ki kell küzdeni a jóvátételt, jó tanácsa: „Aki a világot uralni akarja, tanuljon meg önmagán uralkodni.”²³⁸ Mihály: „És most Káin, indulj a harcba a megváltásodért!”²³⁹ Káin: „a parancs: harcolj önmagaddal és győzzed le önmagad!”²⁴⁰ Majdnem a Tragédia utolsó szavaihoz hasonlóan: „Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál.” (4117)

A Káin-jel nyomasztó jel, de pszichikailag mégis lehetővé teszi a bűnbánatot vagyis a realitással való szembenézést, az önmegismerést; az anagnorisziszt és ezáltal a katarzist. Azt váránk, hogy ezzel a katartikus megoldással Madách szellemében vége lesz a drámának, de az meglepő módon folytatódik

²³¹ Lusifer: „He (ihmiset) kärsikööt ja taistelkoot, mutta saakoot myöskin täysin rinnoin nauttia.” Linnankoski i.m.: I. 85.

²³² Lusifer: „Mies taisteluun ja suuriin tekoihin on luotu, naiselle sen si-
jaan sulon hurmat suotu.” Linnankoski i.m.: II. 128.

²³³ Kain: „Ja kun meidän täytyy täällä kärsiä ja ponnistella, niin minä pyydän että saisimme jo täällä nauttia työmme ja taistelumme hedelmät – sillä tulevasta et ole mitään varmaa meille ilmoittanut!” Linnankoski i.m.: III. 152.

²³⁴ Kain: „Ja jonka eteen kärsimme ja taistelemme!” Linnankoski i.m.: IV. 195.

²³⁵ Aada: „Minuakin tarvitaan – taisteluun!” Linnankoski i.m.: IV. 197.

²³⁶ Mikael: „Nöyrry, Kain, nöyrry!” Linnankoski i.m.: III. 151.

²³⁷ Mikael: „Synti ryntää sisään – taistelee vastaan.” Linnankoski i.m.: III. 154.

²³⁸ „Ken tahtoo maailmaa hallita, hän oppikoon itseänsä hallitsemaan.” Linnankoski i.m.: IV. 200.

²³⁹ Mikael: „Ja nyt, Kain! Käy tietäsi ja taistelee itsellesi sovitus!” Linnankoski i.m.: IV. 200.

²⁴⁰ „Kain: „vaan käsky: taistelee! (...) Itsesi kanssa – itsesi voita!” Linnankoski i.m.: IV. 203.

kiszélesítve a keresztény világképet a terápiás megoldásnak ebben az esetben nagyon is túlmagyarázó és egyértelmű szellemében. A dráma végén Mihály és Lucifer vitája jelzi: az ő küzdelmük, a jó és a gonosz közti harc is örök.²⁴¹

A túlmagyarázás és az ehhez kapcsolódó hosszadalmasság és egyértelműség teszi lehetővé, hogy a félbemaradt vagy befejezetlen jelzöt használjuk a drámáról. Ezeknek a jelzőknek jogosultságát igazolja az a tény, hogy maga Linnankoski is küszködött a terjedelemmel: többször javított és rövidített rajta, de aztán elbizonytalankodva feladta, félbehagyta művét. Egyrészt túlságosan követi Byron drámáját, másrészt, amikor elszakad tőle, akkor a kereszténység ideológiáját követi túlságosan szolgáian. Bár az *Ikuinen taistelu* c. drámát az 1920-as években még nagyra értékelték, a háború utáni finn olvasók nem találták meg az utat a darabhoz. Részben a sikertelen színházi előadások miatt, részben a szimbolikus gondolkodásmódtól való idegenkedés és a modern irodalmi törekvések miatt a nagyon keresztény szellemű téma ilyen „félbemaradt formában” idegen maradt számukra. A hübrisz és a küzdelem motívum az, ami a legszorosabban köti Linnankoski drámáját Az *ember tragédiájához*. E témák vagy motívumok, különösen a harc, a küzdelem, a jó és a rossz, a fény és az árnyék stb. dichotómák megjelenési formái az emberi fogalomalkotás egyik alapvető eleméhez, az ellentétekre és hasonlóságokra épülő parallelizmushoz köthetők. Mind e szemantikai tartalmak az ember lelki nemesedésére vonatkoznak, a daimonokkal való harcra, a gonosz indulatok legyőzésére, amely mind a három tragédia etikai-terápiai olvasata szerint az ember számára az egyetlen járható út.

E tragédia valóban félbemaradt, és a születése óta eltelt idő is azt mutatja, hogy mint műalkotás nem keltette fel a befogadók újraértelmezési vágyait. Úgy tűnik, az előbb említett okok miatt kihullóban van a nemzeti kánonból. Mégis maga a témakör és a szimbolizmus stílusa az irodalomkutatás újabb aspektusokat előhozó attitűdje jóvoltából egyre nagyobb érdeklődést kelt mind

²⁴¹ Mikael: „Siis taistelumme on ainainen!” Linnankoski i.m.: IV. 218.

a szakemberek, mind a nagyközönség körében, és a századforduló szimbolista alkotásai egyre inkább előtérbe kerülnek.

B. A Tragédia a 20. századi finn irodalmi kontextusban

1. Otto Manninen és a magyar irodalom

Bár az első részleges Madách-fordításnak azokat az idézeteket tarthatjuk, amelyek a *Mehiläinen* folyóiratban megjelent ismeretetésben szerepeltek 1863-ban, mégis az első nagyobb egység Otto Manninennek a hatodik színről készült fordítása, amit Radó „*csonka fordításnak*” nevezett. Radó szerint a fordítás „*pompás*”, a fordító pedig „*kíváló*”, aki „*teljes formai hűsége törekedett*.”²⁴² Radó sajnálatosnak tartotta, hogy a fordítás megjelenését „*csak csekély kihatású érdeklődés kísérte*”.²⁴³ A fordítás 1925-ben a *Valvoja-Aika*-ban jelent meg és az író születésének százéves évfordulója alkalmából rendezett Madách-ünnepség része volt, amelyet a finn Nemzeti Színházban tartottak 1925. február 23-án.²⁴⁴ Az ünnepségen Csekey István jogtudós, aki 1923 és 1931 között a tartui egyetem magyar professzoraként működött, mondott beszédet. A beszéd szövege is a *Valvoja-Aika* folyóiratban jelent meg 1925-ben *Állambölcseleti gondolatok Madách Az ember tragédiája c. művében*.²⁴⁵ Csekey beszédében a dráma politikai vonatkozásait emelte ki, és úgy hasonlította össze a művet Goethe *Faust*jával, mintha Madách a Faustnak Goethe által tervezett, de meg nem valósított politikusi szerepét írta volna meg. Csekey *Az ember tragédiáját* csak politikai eszmék harcának látta, kiélezett példáját adva annak, hogyan használták a művet politikai célokra. A színeket is ebből a szempontból mutatta be,

²⁴² Radó i.m.: 104.

²⁴³ Radó i.m.: 105.

²⁴⁴ A Nemzeti Színház 1924. december 15-én bérelték ki erre a célra. A Kansallisteatteri archívumának adata.

²⁴⁵ István v. Csekey: Valtiofilosoofisia ajatuksia Madáchin „Ihmisen murhenäytelmässä”. *Valvoja-Aika*, 3./1925: 239–243.

sőt azt állította, hogy Madách a politikai eszméknek és a társadalmi fejlődésnek bemutatásában Goethén is túllépett, erkölcsi tekintetben pedig messze túl is szárnyalta, ha műve esztétikailag nem is érte el a *Faust* színvonalát. Az etikai látásmód emelkedettségének okait keresve a jogász Csekey eljuttott Madách jogi tanulmányaihoz, és azt állította, hogy Madách igazságos jogi gondolkozása a magyar gondolkozásból ered, amely a germán vazallusi rend különleges jogaival ellentétben a magyar jog alapjául szolgáló Szent Korona tanára épül. E szerint az uralkodó és a nép a Szent Korona részeként egy nagy egységet alkot. A középkori magyar jogi gondolkodást Csekey ezen az ismert módon kapcsolta össze a modern magyar állam húszas évekbeli helyzetével. Az ünnepségnek más nyoma nem nagyon maradt²⁴⁶, és gyakorlatilag a Manninen-fordítás is ismeretlen, általában nem szerepel Manninen fordításainak jegyzékében. A magyar irodalom recepcióját bemutató könyvében is Yrjö Varpio csak Lyy fordítása előzményeként említi.

A húszas években Finnországban újból fölerősödött az egységes nemzeti kultúra és a nemzeti identitás iránti igény. A századforduló nemzetközibb irányzatait a nemzet önmagára irányultsága váltotta föl. A századforduló szellemi nyitottságát megszüntették a polgárháború véres (százezer halott) konfliktusai és azoknak állami, társadalmi és ideológiai következményei. Az azt követő állami önállóság és függetlenség hatására olyan új társadalmi, gazdasági és kulturális követelések születtek, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy pl. a század eleji modern művészeti forradalom a finn lírában csak fél évszázaddal később, a második világháború után jelentkezett. Ezzel szemben a finnországi svéd költők már a húszas években képviselték a skandináv avantgárdot, de a finn költészetet pl. az orosz formalizmus csak az ötvenes években érte el. Ez a tény bonyolítja a stílusirányzatok késésének okait politikai, gazdasági, társadalmi, vallási okokkal magyarázó elképzeléseket, hiszen a finnországi svédek ugyanolyan körülmények

²⁴⁶ Faragó József: Imre Madách ja Ihmisen murhenäytelmä. Suomen Heimo, 11./1924: 164–166.

közt éltek, igaz, a svéd nyelv és kultúra hagyományai mások voltak. Finnország kétnyelvű költészetének teljesen eltérő kronológiájára sokféle tényező hatott. Marja-Liisa Kunnas szerint leginkább az, hogy a svéd indoeurópai nyelvként erősebben kapcsolódott az európai irányzatokhoz.²⁴⁷ De a másik ok az lehet, hogy a húszas években Finnországnak más feladata lett: Finnország akkor vette magához most már teljesen egyértelműen a kulturális élet irányítását és a nemzeti kultúra megújítását tűzte ki céljául. Csak a negyvenes években került sor a költészet megújítására, akkor voltak hallhatók azok a hangok, amelyek a nemzeti bezártság megszüntetését követelték.²⁴⁸

Bár a század elejére Finnországban született meg az 1907-es választási reform nyomán az egyik legkorszerűbb parlamenti rendszer Európában, a polgárháború utáni és a friss önállósággal járó nehéz esztendőkből, a húszas évek végén és a harmincas évek elején újabb feszültségek támadtak, az egyik közülük a nyelvi viszály volt.²⁴⁹ A finn mozgalom kiélezte az ellentéteket a finn és a svéd nyelvű csoportok között. Addigra az irodalom már eltávolodott a snellmani eszméktől. A nemzeti újromanika szimbolista stílusát 1909 után az újrealizmus követte. Laitinen 1918-at tartotta irodalmi vízválasztónak, és a „*csalódott romantikus*” jelzővel jellemezte a régi generáció nagy részét, akik magukra maradva folytatták munkájukat. Ezekhez sorolta Laitinen Otto Manninent is Arvid Järnefelttel, Volter Kilpivel, Aino Kallással, Joel Lehtonennel és Maria Jotunival együtt.²⁵⁰ A kezdődő nyelvi háború még inkább eltávolította Finnországot Skandinávia más országaitól és a finn és svéd nyelvű irodalmat egymástól. A hagyományos és „finnek” tekintett értékeket a nemzetközi helyezve az irodalom „*ultrahazafias*” irányba fordult.²⁵¹ Ezt a változást leginkább a műfordításirodalom sinylette meg.

²⁴⁷ Kunnas, Marja-Liisa: Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959. Helsinki: SKS, 1981: 8–9.

²⁴⁸ Kunnas i.m. 10.

²⁴⁹ Laitinen i.m.: 209.

²⁵⁰ Laitinen i.m.: 231.

²⁵¹ Laitinen i.m.: 214.

Tehát az 1920-as években újra előtérbe került a 19. század második feléből ismert nemzeti kultúra és irodalom építésének programja, és egyes körök szintén a finnugor rokonsági kapcsolatok hangsúlyozásával és erősítésével akarták a nemzeti öntudatot és identitást fejleszteni. A Magyarország iránti érdeklődés a húszas és a harmincas években is a rokonnépi kapcsolatápolásra alakult szervezetekben volt a legerősebb, és ezeknek a sajtójában is kiemelkedő szerepet kaptak a magyarok.²⁵² E kapcsolatokat az 1921-ben kezdődő finnugor kultúrkongresszusok, majd 1929-től a kulturális egyezmények fűzték még szorosabbra.²⁵³ A revizionista politika mindkét fél részéről nyilvánvaló volt. Azt, hogy a 20. századelején Magyarország jobban jelen volt a finn nyilvánosságban, az ún. rokonsági eszmének (*heimoaate*) köszönhetette, amely a pánfennizmus részének tartható. Ez a felfogás a háború alatt kulminált, részben a háborús propaganda miatt. Akkor már fegyvertársak is voltunk, a finnugorság mitikus szintre vitt közös harcát vívtuk a keleti barbárok ellen. Ez különösen 1942-ben vált láthatóvá, amikor a rokonsági napot ünnepelték.²⁵⁴

Természetesen e kapcsolatok egyik fontos területét továbbra is a fordítások jelentették. Ahogy általában a fordítások kiválasztásának folyamatát valamilyen politikai esemény indítja el²⁵⁵, úgy most is e harcok rokonság politikai hangoztatása adta a hátteret. A húszas és harmincas években sokat fordítottak, de az angol, a skandináv és a német fordítások mellett sokkal kevesebb volt a rokon irodalom fordítása, mint azt a hivatalos propaganda nyo-

²⁵² Takalo, Tenho: Unkari Suomessa 1920- ja 1930-luvulla. Heimotyötä vai revisiopolitiikkaa? In: Yksilö ja yhteiskunnan muutos. Acta Universitatis Tamperensis, Ser A. vol. 202. Tampere.: Tampere University, 1986: 184.

²⁵³ Pl. Varpio i.m.: 17.

²⁵⁴ Oikari i.m.: 88.

²⁵⁵ Sárközy Péter említi a magyar irodalom olaszországi fogadtatását ismertetve, hogy ott a magyar irodalom iránti érdeklődés az elmúlt két évszázadban főképpen történelmi eseményekhez kötődött. Sárközy Péter: Magyar irodalom Olaszországban. 92–100. Kortárs, 46: 6./2002: 92.

mán hinni lehetett.²⁵⁶ Hellemann szerint a kívülről jövő hatások sohasem voltak tartósak, se nem mélyrehatóak, de mégis gazdagították a finn irodalmat.²⁵⁷ Továbbra is jelentek meg Magyarországot ismertető írások, többek közt Erkki Räikkönen *Heimokirja* c. könyve, amelyben a magyarokról adott kép legjellemzőbb vonása a hazaszeretet: „*Különösen szembeszökő izzón lángoló hazaszeretetük, amelynek segítségével évszázadokon át képesek voltak megőrizni magyarságtudatukat.*”²⁵⁸ Räikkönen felhívta a figyelmet a magyarok harcos szellemére is,²⁵⁹ ezzel megerősítette a magyarokról kialakított sztereotíp képet. Az írók közül csak Vörösmartyt, Petőfit és Jókait említette.

Éppen azért, mert a finnségtudatnak oly nagy szüksége volt az „*izzón lángoló hazaszeretet*” rokoni példájára, a két világháború közti finn olvasóközönség inkább érdeklődött a magyar irodalom iránt, mint a finn irodalom iránt érdeklődtek Magyarországon. Jelentős magyar „hazafias” klasszikusok műveit fordították le: Petőfiét és most már végre Arany János műveit is, de mellettük a nagyobb közönségnek is szóló szórakoztató irodalmat is. A húszas években Finnország fordított irodalma még mindig meglepően kicsi volt, főként népszerű regényeket fordítottak. Varpio szerint a kultúrában és irodalomban továbbra is nemzeti önelátásra törekedtek.²⁶⁰ A fordításirodalomban a magyar irodalom nagyon is hátul állt a listán, de a magyarok által irányított, céltudatos fordítói program valósult meg, amit Varpio Magyarország expanzív kultúrpolitikájának nevez.²⁶¹

A húszas évektől az addig magyar irodalmat fordító nyelvészek mellett finn írók, műfordítók készítették a műfordítások nagy részét, de magyar irodalmat még mindig magyarok, de már főként irodalmárok mutatták be. A nyelvész Szinnyei József

²⁵⁶ Kovala i.m.: 309.

²⁵⁷ Hellemann i.m.: 478.

²⁵⁸ Räikkönen, Erkki: *Heimokirja*. Unkari. 160–181. Helsinki: Otava, 1924: 177. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 21.).

²⁵⁹ Räikkönen i.m.: 167.

²⁶⁰ Varpio i.m.: 19, 27.

²⁶¹ Varpio i.m.: 24.

századeleji irodalomtörténete mellett²⁶² Weöres Gyula, Fazekas Jenő²⁶³ és Faragó József írták a legtöbbet.²⁶⁴ Csekey István jogászként sokat írt a magyar irodalomról. A harmincas évek végén egy finn nyelvű magyar irodalomtörténet számolt be a magyar irodalomról, de ennek a szerzője finn nyelvész volt.²⁶⁵ Penttilä forrásként Szerb Antal és Horváth János irodalomtörténetét használta föl.²⁶⁶ A hagyományos klasszikus költészet mellett a prózaírodalmat Jókai, Mikszáth Kálmán és Móricz néhány regénye képviselte. Továbbra is fontos szerepet játszott a szórakoztató irodalom, de most a könnyű műfajú, népszerű, nagy sikert arató, de hamar elavuló népszínműveket Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc, Harsányi Zsolt, Zilahy Lajos, Földes Jolán és Tormay Cécile népszerű, de színvonalasabb, szórakoztató regényei követték. Varpio részletesen beszámolt ezekről és kiemelte, hogy a finn piac a középosztály olvasói igényeit próbálta meg kielégíteni. Megjegyezte azt is, hogy ezekben az esetekben már nem csak a rokonsági eszméről van szó. Földes Jolán regényeit nem a magyarsága miatt fordították le, hanem azért, mert megnyert egy jelentős nemzetközi regény-pályázatot.²⁶⁷ Oikari bemutatásában a szórakoztató irodalom fordítása negatív hangsúlyt kapott.²⁶⁸ A szórakoztató irodalom fordítása és népszerűsége elgondolkoltatta az irodalomkritikusokat is. Például Eino Railio 1925-ben írt eszmefuttatást a szórakoztató irodalom domináns szerepéről a kevesek birtokában lévő

²⁶² Szinnyei József: Unkarilaisen kirjallisuuden historia. In: Yleinen kirjallisuuden historia IV. Helsinki: Otava, 1905.

²⁶³ Fazekas Jenő: Az újabb magyar irodalom korszakai. Heimotyö. 1943–1944. 23–72.

²⁶⁴ Lahdelma, Tuomo: A magyar irodalom Finnországban. Ford. Jávorszky Béla. 193–203. In: Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Päivi Heikkilä, Karig Sára. Budapest: Európa, 1984: 193–194. Varpio i.m.: 21–35.

²⁶⁵ Penttilä, Aarni: Unkarin kirjallisuuden historia. 89–180. In: Yleinen kirjallisuuden historia III. Helsinki: Otava, 1939.

²⁶⁶ Lahdelma i.m.: 1984: 193–203.

²⁶⁷ Pl. Varpio i.m.: 28–33.

²⁶⁸ Oikari i.m.: 78.

„jó” irodalommal szemben.²⁶⁹ A szórakoztató irodalom pozitív tulajdonságait kereste történelmi példák alapján, és annak történelmi jelentőségét méltatta. Az alacsony és a periférikus művészetek nemcsak a demokratikus érzelmű közönséget, hanem a klasszikusokat is vonzhatják, hiszen „*a lélek titkos világába*” vezetnek. A szépirodalmat szélesebbnek, átfogóbbnak értelmezte, és belevonta a periférikusabb területeket is, az alacsony kultúrát, így emelte annak tekintélyét. A szórakoztató vagy könnyű műfajú irodalom elterjedése jelentős hatást gyakorolt a fordítói foglalkozás születésére, hiszen e könyvek nagy része fordított irodalom volt, és a kiadók számára gazdasági hasznot jelentett.²⁷⁰ Railio legjelentősebb munkája a többkötetes világirodalomtörténet 1937-ből.²⁷¹ Ebben ismertette Railio a magyar drámairodalmat, és *Az ember tragédiáját*, mint az európai drámairodalom részét tárgyalta kiemelve Madáchnak Goethehez való viszonyát. Hangsúlyozta, hogy a *Tragédia* a *Faust*nál sokkal inkább alkalmasabb színpadi előadásra. Railio részletesen tárgyalta a romantika korának magyar íróit, természetesen Petőfivel a középpontban, de mellette igazán csak Madáchot tartotta nagyra, valószínűleg a színpadi előadások harmincas évekbeli európai sikereinek hatására.

A húszas években végre eljutottak a finn-magyar irodalmi kapcsolatok abba a kiváltságos helyzetbe, hogy a legjelentősebb finn műfordító, Otto Manninen fordíthatta finnre a 19. század magyar klasszikusait. Így a 20. század első évtizedeinek legátfogóbb fordítói programjával rendelkező finn költő lett a magyar költészet legjelentősebb fordítója a húszas-harmincas években. Ahhoz, hogy ilyen későn sikerült csak jelentős műfordítót találni, az a tény is hozzájárulhatott, hogy a gyakorlatban a finn fordí-

²⁶⁹ Railio, Eino: Eräitä näkökohtia n.s. ajanvietekirjallisuudesta. Valvoja-Aika, 3./1925: 176–186.

²⁷⁰ Kovala: Käännöskirjallisuuden vanhat ja uudet tehtävät. 309.
In: Suomen Kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan.
Toim. Lea Rojola. 1999: 305.

²⁷¹ Railio, Eino: Yleisen kirjallisuuden historia. Az V. kötetben a magyar irodalomról. Helsinki: WSOY, 1937: 233, 471.

tásoktól csak a század elején kezdtek nagyobb szakmai tudást igényelni. Egy Petőfi-válogatás lefordítására maga Eino Leino kötött szerződést, amitől aztán visszalépett. Lahdelma szerint ő lett volna a legalkalmasabb Petőfi-fordító.²⁷² Otto Manninen vállalta el végül a feladatot. Manninen a Petőfi-válogatás²⁷³ mellett lefordította a *János vitézt*.²⁷⁴ Magyar népdalokat is fordított²⁷⁵, azonkívül Arany János *Toldijának* első és harmadik részét.²⁷⁶ Minden korabeli és mai beszámoló²⁷⁷ nagy szerencsének tartotta Manninen szerepét, úgy értékelve ezt, hogy Manninen tekintélyével hozzájárult a finn nyelvű magyar költészet színvonalának és így a magyar költészet pesztízsének emeléséhez is. Mivel Manninen nem tudott magyarul, Bán Aladár segítségével fordított. Igaz, a Madách-fordítás esetében Manninen nem nevezte meg a segítséget, de Radó Faragó József nevét adta meg.²⁷⁸ Manninen fordításai jelentős kritikai sikert arattak. Az olvasók és kritikusok számára Manninen neve jelentett garanciát arra, hogy a lefordított mű művészileg jelentős, és a fordítás magas színvonalú. Magyarország is hálás volt neki, ezért kitüntetést kapott a Petőfi Társaságtól. Manninen 1925. május 26-án köszönő levelet írt a Petőfi Társaságnak ez alkalomból: *”Petőfi eszméi a finn testvéreim szívében is élénk visszhangra találtak mindenfelé.”*²⁷⁹

Manninen költészetének rövid áttekintése segít fordításainak értékelésében. Első saját verseskötete csak 1905-ben jelent meg, és nem is volt nagy sikere.²⁸⁰ Lakonikus nyelve és a szigorú for-

²⁷² Lahdelma i.m.: 1984: 195.

²⁷³ Petőfi: Runoja I–II. Suom. O. Manninen. Porvoo: WSOY, 1922, 1923 és 1924.

²⁷⁴ Petőfi: János-sankari. Suom. O. Manninen. Porvoo: WSOY, 1926.

²⁷⁵ Heimokannel II. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY, 1926.

²⁷⁶ Arany János: Toldi. Unkarilainen sankarirunoelma. Suom. O. Manninen. Porvoo: WSOY, 1927. Toldin ehtoo. Suom. O. Manninen. Porvoo: WSOY, 1937.

²⁷⁷ Pl. Varpio i.m.: 24–25. Oikari i.m.: 79.

²⁷⁸ Radó valószínűleg Weöres Gyulától kapta információit.

²⁷⁹ SKS Irodalmi archívuma, Manninen levelei.

²⁸⁰ Tarkainen, V.: Suomalaisen kirjallisuuden historia 3. Helsinki: Otava, 1934: 289.

mai fegyelem miatt azt hitte az olvasóközönség, hogy a versei nehezen felfogható, mesteri szójátékok. A kemény kritika hatására keveset írt. A kritika szerint visszafogott és okos, de homályos költői képekkel ábrázol, tolmácsol belső hangulatokat, belső tájakat erősen szimbolikus verseiben. A finn líra kultikus csúcsait képviseli.²⁸¹ Laitinen irodalmi értékelése szerint Manninen költészetében mindig nyelvi telitalálatra törekedett, és mestersen kezelte a legkülönbözőbb versmértékeket és rímeket is. Szokatlan mondatszerkezeteket és szórendet használt. Versei tömörek, rövidek és lakonikusak, Laitinen „*furfangosoknak*” (Szopori fordítása, az eredeti szó valószínűleg „konstikas”)²⁸² is nevezte a verseket, amelyekben illúziótlan és ironikus, bölcs és kiegyensúlyozott.²⁸³ Pentti Lyly Manninen *Joutsenlaulu* c. versét tartotta a finn szimbolizmus egyik legjobbjának.²⁸⁴ A Manninen verseiben állandóan feltűnő hatyú a vizek álomszerű vándoraként a finnség szimbólumkörébe tartozik. Tarkiainen tipikusan finn költőnek tartotta, finn melankólia, magány, rezignáció jellemzik verseit, amelyek sötétek, búsak, de azért nem pesszimisták.²⁸⁵ Manninen közel állt a nemzeti romantika képviselőihez, Runeberghez, Topeliushoz, a német klasszicizmushoz. Minden túlzás és laza gondolat idegen volt számára; verseiben fegyelem, az esztétikai forma fölötti uralom dominált. Negatívuma, hogy mesterkélt, mondanivalója finomkodó, túl sok rímet használt.²⁸⁶ Manninen rímhasználatával kapcsolatban Hannu Launonen is megállapította, hogy nyelvi kompetenciája és művészete a rímekben teljesedik ki, és e tulajdonság a finn költészetben ritkaság.²⁸⁷ Manninen költészetének poétikai eszközei, az alliterá-

²⁸¹ Tarkiainen i.m.: 1934: 290.

²⁸² Laitinen: Suomen kirjallisuuden historia. Helsinki: Otava, 1991: 288.

²⁸³ Laitinen i.m.: 244.

²⁸⁴ Lyly, Pentti: Otto Manninen. 20–48. In: Suomen kirjallisuus. VII. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: SKS & Otava, 1967: 28.

²⁸⁵ Tarkiainen i.m.: 1934: 290.

²⁸⁶ Tarkiainen i.m.: 1934: 290.

²⁸⁷ Launonen: Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Helsinki: SKS, 1984: 61.

ciók és ellentétek használata jellemzik fordításait is. Lyly véleménye szerint költészetét egyre magasabbra értékeli a nemzeti kánonban²⁸⁸, és a szimbolizmus nemzetközibb irányait képviseli.²⁸⁹ Költeményei között sok hasonlóságot találhatunk Madách szövegeihez:

Határok

Ott a habban, mely percig él,
földi nagyság, égi csoda,
belénk gyúrva a szenvedély
s a léthatárok szigora.

Szopori Nagy Lajos fordítása

Ääret

Kuvastaa kuplan tuokioon
maan mahti, ilmain ihanuus
on into luotu inehmoon,
on elon äärten ankaruus. 1910.

Lucifer:

Avagy mi tesz nemesbbé tégedet?
Egy szikra az, mely bennetek dereng,
Egy végtelen erőnek mozzanása:
S mint a pataknak egyes habjai,
Egy percre felcsillogva visszahullnak
Közös medröknek szürke mélyibe. – (242–247)

A fentiekkel azt kívántam érzékeltetni, mennyire megfelelt volna Manninen költői alkata a *Tragédia* egész szövegének lefordítására. Annak ellenére, hogy költészetének kortársi kritikája keményszavú volt, fordításait nagy lelkesedéssel fogadták.

A finn líra fejlődésében a modern és a hagyományos költészet közötti határ törésvonala valahol a századfordulón található. Egyesek szerint ez 1910, mások szerint már 1896 volt.²⁹⁰ Manninen és Eino Leino a Kivivel induló modernisták közé tartozott, de

²⁸⁸ Lyly i.m.: 48.

²⁸⁹ Lyytikäinen: Aavistuksen poetiikkaa. Symbolismi ja Otto Mannisen runous. 62–82. In: Romantinen, moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 2001.

²⁹⁰ Salo, Kaarina: Lyriikka. 132–199. In: Suomen kirjallisuus VIII. Toim. Pekka Tarkka et al. Helsinki: SKS & Otava, 1970: 134–135.

mindkettőjük a hagyományosak közé is sorolható. A 19. század végére Ahlqvist hatására kialakult kötött versformákat igénylő norma lassan szabadabb lett. E szabadság először a verssor átlépésének terén jelent meg, és különösen a fordítások nyelvében olyannyira, hogy a verssor és a mondat inkongruenciája Leino és Manninen verseiben már gyakran szemantikai kényszer nélkül történt. A kezdeti egyszótagú rímeket a többszótagúság váltotta fel. Leino, de főként Manninen rímszerkezetének merészségét dicsérték az értékelések.²⁹¹ *Virrantlyven* (Csendes víz, 1925) c. kötetének verseit az egyik legszebb Kalevala-versformában írtaknak tartották. Leinót pedig azért dicsérték az 1970-es években, mert megszabadította a Kalevala-mértéket annak egy túl szigorúan követett szabályától, normájától, az áthajlás tilalmától, és „nem nehezítette meg költői nyelvét az állandó alliterációval.”²⁹² Ugyanis a hagyományos finn költészet, ahogy a Kalevala-mérték is, alliterációt és parallelizmust használt. Ahlqvist Költészettanában (1863) is hangsúlyozza a parallelizmus szerepét néhány, szabadabb ritmusú verstípusban.²⁹³ A Kalevala-mértékre ezek mellett még az is jellemző, hogy rímtelen és nem strófikus. A 19. század közepén többen, így Henrik Gabriel Porthan és Elias Lönnrot is, a rímet nem tekintették a finn nyelvhez illőnek,²⁹⁴ ahogy annak idején egyesek az angol nyelv „igazi” természetéhez tartozónak tekintették a rímtelen költészetet.²⁹⁵ Porthan szerint az alliteráció sokkal jobban illett a finn nyelv szelleméhez.²⁹⁶ A finn nyelv ragozó nyelvként valóban más lehetőségeket nyújt a rímekre, mint az angol vagy a francia.²⁹⁷ Az előzőek alapján arra

²⁹¹ Salo i.m.: 144–145.

²⁹² Salo i.m.: 146.

²⁹³ Viikari, Auli: Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa. Helsinki: SKS, 1987: 52–53.

²⁹⁴ Porthan, Henrik Gabriel: Henrik Gabriel Porthanin tutkimuksia. Käänt. Edv. Rein. Helsinki: SKS, 1904: 19–20.

²⁹⁵ Paloposki i.m.: 122.

²⁹⁶ Launonen i.m.: 1984: 20–21.

²⁹⁷ Launonen: Suomenkielinen Petöfi – uudelleen arvioinnin aika. 27–41. In: Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta. Helsinki: SKS, 1974: 32.

következtethetünk, hogy a 20. században már az alliteráció és a parallelizmus bármilyen formáját a tradíció fölösleges és elhagyandó részének tartották. Radó Erdődítől származó dicséretében azt írta, hogy Manninen „*törekedett a népköltés alapján a finn verselésben jelentős alliterációkra is, pl. Cluvia dalának utolsó sorában.*”²⁹⁸ Valószínűleg éppen a régies hatás elérése kedvéért.

A 19. századtól a mai napig tart a vita arról, hogy mi a korrekt finn versmérték, milyen metrika illik a finn nyelvhasználatához.²⁹⁹ A vita részben akörül forog, hogy a finn versláb a hosszúságon vagy a hangsúlyon alapuljon-e. A finn szavak hosszúak, és az első szótagok hangsúlya meghatározza a ritmuslehetőséget.³⁰⁰ E vita természetesen összekapcsolódott a tiszta és helyes nyelvhasználattal, a standard nyelv kialakulásával. Az antik költészet fordítói a szótagok hosszúságát figyelembe véve fordítottak és szándékosan csökkentették a hangsúly jelentőségét. Azok pedig, akik nem fordítottak antik verseket, azt állították, hogy a hangsúly a finn költészet uralkodó vonása. Az antik verset fordítók szerint a finn kultúrában lehet hasonlóságot találni az antikkal. Ezeknek a szabályoknak, normáknak a felismerése, felállítása a kor értékrendszerén, a „jó” és a „rossz” alkotás értéksejmléletén alapul és a kánonok kialakításánál és a kánonok váltásánál nagy szerepet játszik. A finn költői nyelv, valamint a versmérték és rím kapcsolata azóta is bonyolult, és időnként az erről folytatott vita a végletességig kiéleződik. A mai finn költészet nyelve a hangsúlyos és a nem hangsúlyos szótagok közt váltakozó dinamikus rendszer, de születnek Kalevala-versformájú, és a szótaghosszúságon alapuló, időmértékes versek is.³⁰¹

Pentti Lyly állapította meg 1967-ben, hogy az addigi fordítók között mind mennyiségben, mind minőségben Manninen állt messze az első helyen.³⁰² Manninen a magyar népdalok, Petőfi és

²⁹⁸ Radó i.m.: 104.

²⁹⁹ Paloposki i.m.: 125.

³⁰⁰ Paloposki i.m.: 107.

³⁰¹ Leino, Pentti: Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka. Helsinki: SKS, 1980: 28.

³⁰² Lyly i.m.: 37.

Arany mellett a finnországi svéd irodalom nagyjainak műveit, Runeberg költeményeit és Topelius írásait, valamint Molière és Ibsen darabjait, Heine és Goethe költeményeit, a *Faustot*, Sophokles és Euripides drámáit, az *Oidipuszt* és a *Medeiát*, Tolsztoj, Dosztojevskij és Cervantes regényeit fordította. A kritika szerint Runeberg írása „csak Manninen kezében kapott olyan formát, amit a modern kor is el tud fogadni és ehhez az eredményhez is csak hosszú évtizedek szorgalmas munkája vezetett.”³⁰³ Állandó javítások után Manninen „mesteri keze”³⁰⁴ 1935-ben fejezte be a munkát, de a negyvenes években is végzett még javításokat Runeberg-fordításain. A fordításokról írt értékelésekben a domesztikálás folyamatát érezzük, az idegenség megszüntetésének igényét. A *Vänrikki* fordításáról azt írták, hogy „olyan jó, mint az eredeti”.³⁰⁵ Az *Iliász* és az *Odüsszeia* fordításait tartják Manninen életműve csúcseinak, „amelyekben a fordítói munka két alap-törekvése ötvöződött szerencsés módon: a pontos megfelelés és a nyelvi természetesség követelménye. Ezek közül az utóbbi olyan módon valósult meg, hogy egyik művet sem érezzük fordításnak, hanem eredetinek.”³⁰⁶ Lyly értelmezése szerint ennek egyik oka az lehet, hogy Manninen fordításának „stílusa egységesen hellén és ünnepélyesen archaikus”,³⁰⁷ tehát valójában arról van szó, hogy éppen az idegenség visszaadására törekedett, tehát „az olyan, mint az eredeti” dicséret éppen az idegenség jelölésére vonatkozott. *Saksan maa* c. Heine-fordítása (1904) volt Otto Man-

³⁰³ „vasta Otto Mannisen käsissä Runebergin lyriikka sai asun, jonka nykyaika on voinut hyväksyä, ja siihenkin päästiin vasta vuosikymmeniä kestäneen uutteran työn jälkeen.” Helleman i.m.: 438–439.

³⁰⁴ „mestarin kädellään”. Helleman i.m.: 439.

³⁰⁵ „vetää vertoja alkuperäisrunolle”. Helleman i.m.: 440.

³⁰⁶ „Onnellisella tavalla yhteniväät käännöstyön molemmat pääpyrinnöt, tarkan vastaavuuden ja kielellisen luontevuuden vaatimus; viimeksi mainittu täyttyy Homeros-suomennoksissa niin pitkälle, ettei kumpikaan tunnu käännökseltä vaan alkuperäiseltä runoelmalta.” Helleman i.m.: 438–439.

³⁰⁷ „Tyyliävy on yhtenäisesti ’helleeninen’ ja juhlanan arkaistinen.” Lyly i.m.: 37.

ninen „*első mestermunkája*”³⁰⁸, amelyről azt tartották, hogy stílus és ritmus szempontjából is a lehető leghűségesebb az eredetihez, de egyben modern finn vers, egyszerre heinei és mannineni.³⁰⁹ Az 1911-ben lefordított *Peer Gynt* c. verses dráma színpadi bemutatását lehetetlennek tartották a kortársak, de ez a feltevés is megdőlt 1916-ban a *Kansallisteatteri* (Nemzeti Színház) addigi legnagyobb sikerű előadásával. A *tudós nők* c. Molière-fordításáról (1905) írtakat sokszor elismételték: „*Manninen fordítás helyett újraköltötte az eredeti szöveget.*”³¹⁰ Egy fordításelemzés szerzői ezt a fordítást egészében sikerültnek, koherensnek tartották, és alkalmasnak a színpadra.³¹¹ Találtak azonban hibákat és hozzátoldásokat, amelyek megváltoztatták az eredeti jelentést. A rímek között többször előfordult, hogy az eredeti egyes rímpárjaiban ellentétes jelentések fokozták az esztétikai hatást, míg Manninen nem vette figyelembe a jelentések ellentétességét. Az elemzők Manninen nyelvét fölöslegesen színesebbnek tartották, mint a forrásnyelvet.³¹² Fölhívták a figyelmet a finn hosszú szavak problémájára is. A fordítást néhol pejoratívnak érezték. Észrevették, hogy a műfordítás nyelvének szókészlete idegen a mindennapi nyelvtől, talán a savói nyelvjárásban jártasak számára ismerős: különben „*néha nagyon idegen*”.³¹³ Ezáltal helyenként stílustörőnek érezték Manninen nyelvét, amely ezekben az esetekben nem tudja közvetíteni az idegen kultúrát. A szövegben sok Manninen alkotta szó található, aki érdekesen oldotta meg az absztrakt szavak fordítását: vagy túlságosan konkrét szót használt vagy pedig

³⁰⁸ „Otto Mannisen ensimmäisenä mestarinäytteenä”. Hellemann i.m.: 465. „ensimmäinen mestaruusnäyte”. Lyly i.m.: 34.

³⁰⁹ Lyly i.m.: 34.

³¹⁰ „pelkän kääntämisen sijasta hän oli runoillut alkutekstin uudelleen suomeksi”. Lyly i.m.: 34.

³¹¹ Häyrynen, Helena ja Wilson, Tarja: Otto Mannisen Molière-käännöksistä. 32–62. In: Kääntäjä kulttuurin vaikuttajina. Kääntäjäseminaari Jyväskylä. 3–5.7.1986. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, 1987: 56–57.

³¹² Häyrynen ja Wilson i.m.: 49–50.

³¹³ „piakkoin on perin vierasta”. Häyrynen ja Wilson i.m.: 51.

új szót talált ki.³¹⁴ Egészében véve sikerültnek nevezik a fordítást, bár ezt az udvariasság számlájára is írhatjuk. Végül is azt lehet mondani, hogy Manninen drámafordításai miatt is alkalmas lett volna a madáchi *Tragédia* teljes lefordítására. Erre utal a *Per Gynt* nagysikerű előadása is.

Már Hellemann szerint is bizonyos esetekben Manninen bonyolultsága és archaizálása elidegenítette az olvasót és meggyorsította a Homeros-fordítás elévülését. Susan Bassnett (valószínűleg fordítója, Riitta Oittinen révén szerzett tudomást erről) azt állította, hogy a 20. századi olvasó számára nehéz olvasmány lett Manninen Homeros-fordítása.³¹⁵ Az *Odüsszeia* fordítás nyelvének bonyolultságát és a toldásokat kifogásolta Edwin Linkomies is Homeros-könyvében. Állítása szerint Manninen bonyolulttá és nehezen érthetővé tette Homérosz nyelvét, szórendjét pedig természetellenessé. Mindez zavarja az átlagolvasót. Azonkívül hozzátoldott nyelvéhez, így nem fordításról, hanem nagymértékű újraköltésről van szó.³¹⁶ Linkomies arra is felhívta a figyelmet, hogy Manninen fokozottan használt alliterációt és ennek érdekében „természetellenes” szavakat választott. Mivel az eredetiben nincs alliteráció, ezért Linkomies ezt a vonást az eredetihez képest idegennek tartotta a fordított szövegben, nem is gondolva arra, hogy a görögben idegen, de otthonos a finnben. Manninen számára az alliteráció a domesztikálás egyik formája volt, az idegenség megszüntetése és egyben az archaizálás eszköze is, az időbeli idegenség érzékeltetése.

A következőkben Otto Manninen Petőfi és Arany fordításainak recepcióját tekintem át. Varpio ismertetése szerint a Petőfi-versekről 22, az Arany-fordításokról pedig 25 bírálóat jelent meg.³¹⁷ Lauri Viljanen Toldi-kritikájában kiemelte Otto Manninennek a finn műfordításban játszott hatalmas szerepét a humán műveltség alapműveinek remek fordításával. Versfordításait a

³¹⁴ Häyrynen ja Wilson i.m.: 56.

³¹⁵ Bassnett i.m.: 81.

³¹⁶ Linkomies, Edwin: Homeros. Helsinki: Otava, 1948: 444–445.

³¹⁷ Varpio i.m.: 25.

finn irodalmi élet jelentős eseményének látta.³¹⁸ A fordítások révén Petőfit magasra értékelték, aki a finnek számára a nemzeti szellemet és hazaszeretetet közvetítette.³¹⁹ A Petőfi-antológia értékelésében R. F. (Rafael Forsman, Uusi Suomi) a versfordításokat „a finn fordításirodalom legértékesebbjeinek”³²⁰ tartotta. Csodálta a rímeket, a pontos kifejezéseket és a hatásos költői képeket. Martti Haavio 1923-ban az *Ylioppilaslehtiben* így írt: „Petőfi Manninen fordításainak szárnyas lován jött hozzánk.”³²¹ Heikki Ojansuu dicséretét kiegészítette azzal, hogy a fordításban „néha még szemernyi többletet is találhatunk.”³²² A többi kritikus is ragyogó újraköltésnek tartotta, amelyen „nem látszanak meg a kalapácsnyomok, se a szögecselés.”³²³ J. V. Lehtonen a *Valvoja* c. folyóiratban 1923-ban sikerültnek tartja a fordítást, amely „hazaszeretnek, a szabadság imádatának, a magyar alföld természetének, a népeletet csodáló ábrázolásának, a szerelem örömeinek és fájdalmainak csodás példái”.³²⁴ E. P. (Eino Palola) is magasztalta Manninen szerepét a második Petőfi-antológiában: „Manninen remek finn nyelve növeli a versek értékét.” Nem úgy olvassuk, mint műfordításokat, hanem mint újraköltötteket, írta a

³¹⁸ Viljanen, Lauri (L. V:nen): O. Mannisen uusi runokäännös. 343. Helsingin Sanomat, (18. joulukuuta) 1927: 17. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 27.).

³¹⁹ Launonen i.m.: 1974: 31–32.

³²⁰ „käännöskirjallisuutemme arvokkampiin tuotteisiin”. R. F. (Rafael Forsman): Petőfin runoja suomeksi. Uusi Suomi, (31. joulukuuta) 1922.

³²¹ ”Petőfi tuli luoksein Mannisen käännösten siivitetyllä ratsulla.” Idézi Launonen i.m.: 1974: 32.

³²² Ojansuu, Heikki: Petőfin runoja. Uusi Aura, (17. tammikuuta) 14./1923: 4. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 25.).

³²³ Idézi Varpio i.m.: 25. (Aamulehti 1922. I. 28.)

³²⁴ „on hän nyt todellisen taitajan tavoin (...) helkytellyt (...) unkarilaisen lauluniekán lyryä ja loihtinut siitä ilmoille ihastuttavia näytteitä (...) isänmaanrakkaudesta, vapauden palvonnasta, unkarilaisen alamaan luonnon ja kansanelämän ihailevasta kuvauksesta, lemмен iloista ja suruista, veitikkamaisesta, notkeasta älyn leikittelystä.” J.V. Lehtonen: Aleksanteri Petőfi. 9–19. Valvoja, 1./1923: 9.

kritikus.³²⁵

Petőfit Kivihez hasonlították, és még Kivinél is nagyobb fantáziát tulajdonítottak neki.³²⁶ Arany értékelése is bővült és növekedett, de nem volt egyértelmű. Míg Viljo Kojo az egész magyar nép hősi romantikáját látta a *Toldiban*³²⁷, addig Lauri Viljanen, bár Runeberghez hasonlította, mégis meseélménynek tartotta Arany *Toldiját*, melynek tragikuma nem megrázó, valamint esztétikai eszköztára és hatása sem túl mély.³²⁸ A *Toldi estéjét* már magasabbra értékelték esztétikailag: a világirodalom legfigyelemreméltóbb elbeszélő költeményének tartották, amelynek finn fordítói nyelve jobb az eredetnél³²⁹, és Lauri Viljanen véleménye szerint: „*ha a stílus jellege nem volna régies, azt lehetnének, hogy modern, eredeti költői munkát olvasunk.*”³³⁰ A János vitéz finn nyelvét „*Manninennek az eredeti mű stílusába behelyezkedő inspirációja elérhetővé és élvezhetővé tette a finn olvasók számára.*”³³¹ A János vitézt úgy is kínálták az olvasóknak, mint „*a hős magyarok országának egy darabját.*”³³² A *Sininen Kirjában* azt írta a kritikus a *Toldiról*, hogy a fordítás „*közvetlen ereje miatt*” talán még az eredetnél is jobb, bevallva, hogy nem ismeri az eredetit. Manninen nagy hozzáértését, kivételes tudását dicsérte, amivel „*újra tudta teremteni*” az elbeszélő költeményt.³³³ Az Arany-fordítások kritikájában is látszik, hogy az Arany-tematika problémát jelentett a finn olvasó számára. Tauno

³²⁵ „Runojen arvoa lisää Otto Mannisen niille antama loistava suomenkielinen asu.” Idézi Launonen i.m.: 1974: 33. (E.P-la (Eino Palola) Petöfiä suomeksi. Uusi Suomi, (8. tammikuuta) 1924.)

³²⁶ Viljanen, Lauri (L. V:nen): O. Mannisen uusi Petöfi-käännös. Helsingin Sanomat, (joulukuun 22.) 347./87. 1926: 9. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 26.).

³²⁷ Kojo, Viljo: János Arany. (24. joulukuuta) Karjala, 350./1927:10.

³²⁸ Varpio 27.

³²⁹ Varpio i.m.: 27.

³³⁰ Idézi Varpio i.m.: 27. (Viljanen Helsingin Sanomat, 1937. XII. 19.)

³³¹ Viljanen i.m.: 1926: 9.

³³² Varpio i.m.: 27.

³³³ Idézi Varpio i.m.: 25. (Sininen kirja 1928. I.)

Nurmela a *Kaikuban*³³⁴ bírálta Manninent a „szócsonkításokért”, a „nehéz érthetőségért” és a „túláságos okosságért”.³³⁵ E kritikus hang majdnem egyetlen volt, részben a mannineni költészet recepciója nyomán születhetett.

Varpio így összegezte véleményét Manninen Petőfi és Arany fordításainak nyelvéről: tömör és virtuóz nyelvhasználat, néha saját szóalkotás. Gyakran használta a ma már régiesnek ható, de az akkori finn versnyelvben általános szórövidítéseket. A magyar asszonáncokból tiszta rímeket csinált. Tömörsége átmentette az eredeti szóképeket, sőt még ki is bővítette.³³⁶ A legtöbb dicséret az eredetivel hozta kapcsolatba a fordításokat azt állítva, hogy jobbak, mint az eredeti, abban az esetben is, ha a kritikus nem is ismerte az eredetit. Evvel mintegy növelni akarták az eredeti művek tekintélyére támaszkodva a hazai nyelv és irodalom értékét, de a kritikában rejlik a nagyközönség számára ismeretlen forrásirodalom leértékelése is.

A magyar költészet fordításainak megjelenése, válogatásuk továbbra is szembeszökő kapcsolatban van a politikai eseményekkel, és a sztereotíp nemzeti identitáshoz fűződő képekkel. 1956 őszén megjelent egy Petőfi-válogatás, amelyben sokak szimbolikus összefüggést láttak az 56-os eseményekkel: „Emlékezzünk csak, hogy e költőkatona vére hazája szabadságáért ömlött ki, és holttestét ismeretlenül, közös sírba temették.”³³⁷ Vagy: „a szokásosnál határozottabb és komorabb rezonancia kélt az emberben számos harcok olvasása közben.”³³⁸ Rafael Koskimies irodalmi lexikonában 1965-ben is így mutatta be Magyarországot: „Magyarország a múlt században és később is, kitartást, meg nem alkuvást és erőt tanúsított. E tulajdonságok megtalálhatók szelle-

³³⁴ Idézi Varpio i.m.: 26. (Nurmela, Tauno Kaiku 1937. XII. 1.)

³³⁵ Varpio i.m.: 26.

³³⁶ Varpio i.m.: 25.

³³⁷ Idézi Varpio i.m.: 49. (Suomi, Vilho Uusi Suomi, 1956. XII. 23.)

³³⁸ Laurila, Aarne: Ei viileän järjen, vaan tunteen mies. Klassikoita kannattaa lukea 6. Suomen Sosialidemokraatti, (29. maaliskuuta) 86./1957: 11. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 49.).

*mi életének jelentős és gyakran nagyszerű műveiben.*³³⁹ E szellemi élet jelentős képviselői Vörösmarty (Mikael) nemzeti költő és Petőfi Sándor modern nagy költő, „*igaz magyar*”³⁴⁰, azért, mert nem kölcsönzött más nagy költőtől, hanem nemzeti maradt beszédében és képzeletében. Koskimies Petőfi témáit felsorolva reklámképeivel az igazi magyar költő legsztereotipikusabb romantikus képét festette: „*a szerelemnek, kacagányos huszároknak, ködmönös gulyásoknak, pásztoroknak, tüzes lányoknak, a pusztának, a hazának, az igazi magyarság énekesének*” nevezte Petőfit, aki „*büszkén tudta magáról, hogy a nemzeti szó művésze.*”³⁴¹ Koskimies Madáchról nagyon röviden és neutrálisan írt.

Manninen fordításainak újraértékelését új szempontok fölmerülése indította el. A magas színvonalú eredeti irodalmi művet az különbözteti meg a fordítástól, hogy az eredeti egyedi és megismételhetetlen, míg „*a fordítástól nem lehet tökéletességet kívánni. Nem létezik egyetlen optimális fordítás.*”³⁴² Ezt bizonyítják az újraértékelések és újrafordítások. Hannu Launonen 1974-ben megjelentetett egy tanulmánykötetet, *Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta*. (Szarvas-fiú, Tanulmányok a magyar irodalomról). Ebben az egyik tanulmány címe: *Suomenkielinen Petőfi – uudelleen arvioinnin aika*. (A finn nyelvű Petőfi – az újraértékelés ideje).³⁴³ A tanulmány az Otto Manninen százéves jubileuma alkalmából megindult újraértékelésekhez

³³⁹ „Unkari viime vuosisadalla niin kuin myöhemminkin osoitti hellittämättömyyttä ja voimaa, nämä ominaisuudet näkyvät myös sen hengenelämän huomattavissa ja osin loistavissa saavutuksissa.” Koskimies, Rafael: Maailman kirjallisuus IV. Realismi ja symbolismi. Uusin aika. Petőfi, Arany és Madách. Helsinki: Otava, 1965: 325–328.

³⁴⁰ „aitouunkarilainen” Koskimies i.m.: 325–328.

³⁴¹ „Rakkauden, viittaolka-husaarien, turkisniskapaimenien, tulisten neitojen, pustan, isänmaan, todellisen unkarilaisuuden laulaja (...) tiesi ylpäänä olevansa kansallisen sanan taiteilija.” Koskimies i.m.: 325–328.

³⁴² „käännökseltä ei voi vaatia täydellisyyttä. Ei ole olemassa yhtä ainoa optimaalista käännöstä.” Reiss, Katharina – Vermeer, Hans J.: Mitä kääntäminen on. Teoriaa ja käytäntöä. Lyhentäen suomentanut Pauli Roinila. Helsinki: Gaudeamus, 1986: 64.

³⁴³ Launonen i.m.: 1974.

kapcsolódott. A kiindulópontot ehhez természetesen Pentti Saarikoski Homeros újrafordítása és annak prózanyelve adta. Launonen felülvizsgálta Manninen fordításait és azok nyelvét túlságosan „*kifinomultnak*” találta, mert túlságosan „*szép szavakat*”³⁴⁴ használt. Felvetette, hogy Otto Manninen a 19. század végén kialakult Petőfi-kép alapján készítette fordításait. Versmértéke és rímhasználat a mai kritikát is kiállja. „*De fordításaiban a pontos és konkrét költői képek homályossá váltak, a természetes, beszélt nyelvhez közelálló kifejezések pedig bonyolulttá. A rímek miatt pedig szükségmegoldások születtek.*”³⁴⁵ Launonen a következő csoportokba sorolta Manninen negatív fordítói megoldásait, amelyek a megértést nehezítik: töltelékszavak, félrevezető képek, rossz konnotáció, absztrakt kifejezések, majd utolsónak a nehézkes szórendet említette.³⁴⁶ A *Fa leszek ha...* költeménynek elemzésével kimutatta, hogy Manninenben a válogatásában szereplő vidám és könnyű dalokon keresztül egyszerű és közvetlen Petőfi-kép alakult ki. Launonen egyenesen kimondta, hogy Manninen versfordítása nem sikerült.³⁴⁷ Launonen könyvében (A finn vers struktúraanalízise) foglalkozott Manninen Petőfi- és Arany-fordításainak rímeivel is, és azt állította, hogy a fordításokban Manninen radikálisabb formai megoldásokkal kísérletezett, mint saját költészetében.³⁴⁸

Bírálata ellenére Launonen és a finn kritikusok még mindig aktuálisnak tartják Manninen Petőfi-fordításait, hiszen 2001-ben éppen Hannu Launonen uószavával és prózafordítás-kiegészítésével újból jelent meg egy kötetben Manninen mindkét Petőfi-válo-

³⁴⁴ „siloiteltu”, „kauniiden sanojen ja kauniiden asioiden runousopista”. Launonen i.m.: 1974: 35.

³⁴⁵ „Runokuvien tarkkuus ja konkreettisuus on hämärtynyt ja luontava, puhekieltä lähenevä sanonta muuttunut konstikkaaksi. Lisäksi on suomentaja mm. riimien vuoksi joutunut turvautumaan hätäratkaisuihin.” Launonen i.m.: 1974: 35.

³⁴⁶ Launonen i.m.: 1974: 35–37.

³⁴⁷ Launonen i.m.: 1974: 37–41.

³⁴⁸ Launonen i.m.: 1984: 60.

gatása.³⁴⁹ De ez nem véletlen, hiszen Lőrincz Judit és Pertti Vakkari olvasói felmérésének eredménye szerint az 1980-as évek finn olvasói még mindig Petőfi nevét ismerték leginkább a magyar irodalomból³⁵⁰, Madách neve senkinek sem jutott eszébe. A magyar irodalom politikai költészeti hagyománya vörös fonalként húzódik végig Launonen ismertetésében. Launonen romantikus-mitikus képpel erősítette Petőfi mitikus „örök forradalmár” szerepét és kiemelte a nemzeti gondolat és a nemzeti érzések szerepét a magyar romantikában. Ezzel a 19. századi magyar irodalom finn recepciójának attitűdjét folytatta, kitágítva egész Közép-Európára is, mint közép-kelet-európai írói attitűdöt. Azonkívül Launonen visszavonta korábbi erősen kritikus véleményét és elismerte, hogy Manninen feladata nehéz volt, de a fordítás „*manninenesen szép dal*”.³⁵¹ Ebben a véleményváltoztatásban a fordítás és az eredeti művek közti viszony relativitásának felismeréséről is szó lehet. E mitizáló Petőfi-értékelés és a magyar „hősiesség” és hazaszeretet keresése a magyar irodalomban továbbra is jellemzi

³⁴⁹ Petőfi Sándor: Runoja. Suomentanut Otto Manninen. Proosakatkelmat suomentanut ja jälkilauseen kirjoittanut Hannu Launonen. Helsinki: WSOY, 2001: 225–243.

³⁵⁰ Lőrincz Judit – Vakkari, Pertti: Távoli rokonok és közeli barátok. Magyar- finn közös kutatás I. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1991: 70, 84.

³⁵¹ „mannislaisittain kaunista laulua.” Launonen In: Petőfi i.m.: 243.

a finn recepciót.³⁵²

Az erről a Petőfi-kötetről készült értékelés ellentétben áll a később ismertetendő Madách fordítások szövegeiről készült teszt eredményével. Az írás³⁵³ kiemelte, hogy a verseket ma is könnyű olvasni és érteni, és Az *Őrültk*ből idézett annak érzékeltetésére, mennyire modern. Szerinte Otto Manninen fordításai nem veszítették el hatásukat. A versek olyan „jól”³⁵⁴ vannak lefordítva, mintha eredetileg is finnül írták volna, folytatta a szerző a korábbi kritikák dicsérő hangját az eredetivel való összehasonlítással. E dicséreteket nehéz összeegyeztetni a Madách-fordítások negatív értékelésével és Lauri Viljanen véleményével, aki Manninen elavulásáról beszélt. Ulla Mikkonen szerint „*a klasszikussá vált művek nyelve könnyen tárgyiasul, olyan szimbólummá merevül, amelynek már nincs kifejező ereje. Cajander és Jylhä fordításaiban ma már akaratlan komikum van, amelyet a tartalom és a nyelv aránytalansága okoz. Ez javításra szorul. A költői kifeje-*

³⁵² Ennek egyik bizonyítéka a Helsinki Egyetem Magyar Nyelv és Kultúra szak egyik legutóbbi, Kányádi Sándor költészetével foglalkozó szakdolgozata. A dolgozatíró mindenáron ki akarta mutatni azokat az elemeket, amelyek valamilyen módon a kisebbségi létre, a nemzeti életbemaradásért folytatott harcra utalnak, mert csak ez érdekelte őt, a finn befogadót. A világirodalom tanszékre írt Kányádi-dolgozat, amely pszichoanalitikai szempontból elemez néhány verset és így univerzálisabb, kevésbé egzotikus eredményeket ad, kevesebb érdeklődést váltott ki. Ritva Onnela: Kirjallisuus ja kansallinen vähemmistö. Minoriteettiongelmien ilmentymiä Sándor Kányádin runoudessa. Szakdolgozat. Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen laitos, Unkarin kielin ja kulttuuri, 2002. Tuula Komsa: Mutta jos kelaat takaisin? Alun ja lopun dynamiikka psykoanalyttisesta näkökulmasta Sándor Kányádin runoissa ja runoelmassa. Szakdolgozat. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuuden laitos, 2002.

³⁵³ Jääskeläinen, Markus: Unkarin kansallisorunoihin käännösvalikoima. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja 2001. Toim. Jouni Inkala ja Juha Siro. 2001: 163–165.

³⁵⁴ „nokkalasti”. Jääskeläinen i.m.: 164.

zés mód ködösíti a nagyszerű beszédet és az erős érzést.”³⁵⁵ A fiatal finn kritikus viszont remeknek ítélte Manninen műfordítását. Az értékelés változása azt mutatja, hogy a modernizmus utáni finn költészetben új szempontok és normák keletkeznek. A prózanyelv felé közeledett finn versben ismét megjelent a ritmus és a rím iránti igény. Ezért változik Manninen költészetének értékelése. E kritikusai vélemények ismertetése fontos összekötést nyújt a későbbi olvasói teszt eredményeihez és magyarázataihoz és azok kiegészítését segíti elő.

Mindenesetre Manninen Madách-fordítása „*csonka*” fordítás, „*félbemaradt, befejezetlen*” fordítás, amelyet már nem lehet pótolni, hiába lehetett volna ő kompetens e feladatra. A húszas években született sok Petőfi-, és Arany-fordítás közül csak Petőfi versei és neve maradt meg valóban élőknek a mai olvasó számára. Valószínűleg azért, mert az ő költészete közvetített egy hiányzó és igényelt szint a finn költészetbe verseinek a szabadság, a forradalom és a hazaszeretet illúzióit nyújtó „könnyű” képeivel.

2. Toivo Lyy és a magyar irodalom

A harmincas-negyvenes éveknek, a háború éveinek a magyar klasszikus irodalom behozatalára tett „*legnagyobb szabású és egyben egyetlen kísérlete*”³⁵⁶ volt Az ember tragédiája kiadása 1943-ban. Mellette a szórakoztató irodalom dominált továbbra is, és a *Valvoja-Aika* folyóiratban megjelent versfordítások Otto Manninen és Lauri Kettunen fordításában. A már említett Csekey István és Weöres Gyula mellett itt jelentkezett Képes Géza és

³⁵⁵ ”klassiseksi tulleiden teosten kieli saattaa helposti esineistyä, jähmettyä symboleiksi, jotka eivät enää ole ilmaisykykyisiä. Cajanderin ja Jylhän käännoksissä on tänä päivänä sisällön ja kielen epäsuhtaisuudesta aiheutuvaa tahatonta koomisuutta, joka kaipaa oikeaisua. Runollinen sanonta sumentaa mahtipontisen puheen ja väkevän tunteen.” Mikkonen, Ulla: Joitakin näkökohtia kääntämisestä taiteeseen. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 31. Pieksämäki, 1979: 73.

³⁵⁶ Varpio i.m.: 38.

Keresztury Dezső modernebb szemléletű magyar irodalmi beszámolóival. Mivel a magyar és a finn irodalom közti kapcsolatokban a nemzeti, hazafias hagyományok játszottak döntő szerepet, ezért a modernista költészet fordításai hiányoztak. Egyrészt a finn költészetben még nem ért meg a helyzet a modernizmus számára, másrészt a magyar irodalmat bemutató magyar szerzők távol álltak a modernizmustól. A magyar irodalmat bemutató cikkekben olyan témákról írtak, amelyek a tradicionális finn irodalom számára fontosnak látszottak tradicionális és konzervatív magyar szemszögből: a magyar népköltészetről, a Kalevala-témáról a magyar költészetben vagy hazafiságról a magyar irodalomban. Ezek a témák a mai napig jelentős részét adják a finnországi magyar kutatásoknak és a fordításoknak is. Oikari felfigyelt arra, hogy a modernizmustól távol álló magyar írók, amikor a finn irodalmat ismertették Magyarországon, általában a finn irodalomkutatók irodalmi, esztétikai álláspontján álltak. Amikor azonban Finnországban írtak a magyar irodalomról, akkor politikai kérdésekkel is foglalkoztak.³⁵⁷ Ez abból következett, hogy éppen a politika tette a finnek számára érdekessé és jelentőssé a magyar irodalmat.

Hagyományos, konzervatív és nemzeti-politikai szempontú írásokat Fazekas Jenő, a Helsinki Egyetem másik magyar lektora is közölt, aki a *Heimotyö* évkönyvében 1943–44-ben az előző évtizedek hagyományára támaszkodva a *Nyugatot* szintén teljesen negatív szellemű irodalmi folyóiratnak mutatta be, amely elszakadt a magyar irodalom múltjától és hagyományaitól.³⁵⁸ A *Heimotyö* évkönyv bemutatásakor Varpio véleményét így foglalta össze: *”Munkáját az a fajta idegenkedés jellemzi az első világháború utáni modernista kísérletekkel szemben, amely a kor több más irodalomtörténeti írását is. Weöres Gyula támogatása jól láthatóan még tovább növelte a kritikus alapállását e törekvésekkel szemben.”*³⁵⁹ Fazekas Jenő írásában elítélőleg írt a ”tisztá

³⁵⁷ Oikari i.m.: 81.

³⁵⁸ Fazekas i.m.: 40.

³⁵⁹ Varpio i.m.: 34.

irodalom” elit elvéről, amely eltávolította az irodalmat a valóságtól és szembeállította azt az irodalom társadalmi feladataival.³⁶⁰ Fazekas, mint a magyar értelmiség nagy része egyben kritizálta a népszínművek adta kliséit a magyar parasztról, amely részben Arany idealizált parasztképére megy vissza a *Toldiban*.³⁶¹ Valószínűleg részben ezzel a véleménnyel kapcsolatos a *Toldi* leértékelése a finn recepcióban is. Fazekas kritikája azon a gondolaton alapult, mely vissza akarta szerezni az irodalom számára az „igazi” magyar ember alakját, tehát az igazi magyarság képviselőjét.

A magyar és finn kulturális kapcsolatokat ismertető legutóbbi kutatások negatívan értékelték a rokonsági eszmén alapuló, politikai-ideológiai kapcsolatokat. Főként azért, mert ezekben a kulturális kapcsolatokban a már akkor is konzervatívnak tekinthető, nemzeti célokat kitűző irányzat uralkodott, amely a magaskultúra klasszikus alkotásait és a népi irodalmat értékelte, és azzal szemben lenézte társadalmi és irodalmi-esztétikai szempontból is a modernista törekvéseket.³⁶² A nagy többség mindkét országban továbbra is a realizmus és a népszerű könnyű műfajok iránt érdeklődött, és ez jól látható a fordításirodalomban is. A finnre fordított magyar irodalom legnagyobb része könnyű olvasmány, állította a finn recepció. Varpio hangsúlyozta, hogy a magyar irodalom a bemutatások ellenére „gyakorlatilag továbbra is ismeretlen maradt.”³⁶³ Varpio a háború alatt kiadott magyar irodalmi műveket három csoportba osztotta: ún. művészi értékű irodalom, polgári lektűr és könnyű szórakoztató művek kategóriáiba.³⁶⁴ Az elsőbe tartozott Madách mellett például Kosztolányi *Neró, a véres költő* (Nero, verinen runoilija, 1944), Márai Sándor *Az igazi* (Sinipunainen nauha, 1944) és Kádár Imre *A fekete bárány* (Musta karitsa, 1944) c. regénye. A második csoportba két Harsányi-regény (*És mégis mozog a föld* – Se liikkuu sittenkin – 1943,

³⁶⁰ Fazekas i.m.: 1943–44. 25.

³⁶¹ Fazekas i.m.: 23–69, 31–32.

³⁶² Oikari i.m.: 87.

³⁶³ Varpio i.m.: 36.

³⁶⁴ Varpio i.m.: 38.

Magdolna-trilógia – Magdolna – 1944), Szili Leontin regénye, *A magányos sziget* (Yksinäisiä sieluja, 1943) két Herczeg-regény (*A Lánszky-motor* – Babylonin tytär – 1944, *Pro libertate* – Vapauden puolesta – 1944) és Zilahy Lajos *Két fogoly* (Kaksi vankia, 1944) című könyve tartozott.³⁶⁵ Varpio említése szerint *A fekete bárány* ugyanannyi kritikát kapott mint *Az ember tragédiája*. Az ismertetésekben és bírálatokban a finn kontextus is látható, az eltérő vallási, erkölcsi felfogásokat emelték ki. A finn olvasók elvárásában jelentkezett a számukra a magyar irodalomhoz hozzátartozó nemzeti tematika igénye is.³⁶⁶ Varpio észrevétele szerint a háború előrehaladásával a korábbi rokoni gondolat egyre inkább háttérbe szorult, és csak egy periférikus csoport számára maradt fontos, a nagy többség a semlegesebb szórakoztató irodalmat kedvelte. Általában az egész műfordítás-irodalom száma csökkent, „a külföldi irodalommal véletlenszerűvé válik az érintkezés.”³⁶⁷

Az ember tragédiájának fordítója Toivo Lyy a klasszikus magyar irodalomnak Manninen után a legjelentősebb fordítója. Fordítóként Manninen rokona abban, hogy ő is figyelt a fordítandó szöveg hangzásbeli tulajdonságaira, a formára, valamint ő sem tudott magyarul. Lahdelma az *Unkarin lyrya* című antológiával kapcsolatban jegyezte meg, hogy Lyy már korábban, *Az ember tragédiája* fordításakor kapcsolatba került a magyar nyelvvel.³⁶⁸ H. K. Riikonen megemlítette a fordításirodalomról írt tanulmányában Toivo Lyyt mint Manninen tradícióját folytató tehetséges fordítót és Madách-fordítását.³⁶⁹ Általában nem írtak arról, hogy Lyynek már volt korábban kapcsolata a magyar költészettel, hiszen ő fordította le 1937-ben Kölcsey *Himnuszát* Weöres Gyula cikkéhez, nyilvánvalóan azt is Weöres segítségé-

³⁶⁵ Varpio i.m.: 40.

³⁶⁶ Varpio i.m.: 41.

³⁶⁷ Varpio i.m.: 35.

³⁶⁸ Lahdelma i.m.: 196.

³⁶⁹ Riikonen: Käännöskritiikin historiasta: suuntaviivoja ja esimerkkejä. 34–62. In: Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki. Toim. Outi Paloposki ja Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I, 2000: 51.

gével. Radó nagyra értékelte Lyy érdemét mint olyan fordítóét, aki a „*csekély érdeklődés*” ellenére is vállalkozott arra a második világháború nyomászó és nehéz körülményei között, hogy *Az ember tragédiáját „teljes egészében, költői színvonalon és a maximális hűség szándékával lefordítsa.”*³⁷⁰

A következőkben azt vizsgálom, mi és ki vezette el Lyyt a *Tragédiához*. Paavo Siro elbeszélése szerint az ő nyersfordítása jutott el hozzá, és ezután határozhatta el, hogy elkészíti a végleges műfordítást. Paavo Siro nyelvészprofesszor, akinek Toivo Lyy köszönetet mondott a kötet féloldalas előszavában „*a filológiai előkészítő munkáért*”³⁷¹, amely lehetővé tette számára, hogy a magyar eredetit „*szó szerint*”³⁷² olvashassa. Paavo Siro a nyersfordítást 1936-ban készítette el, amikor egy évig Magyarországon volt ösztöndíjasként. Mivel a finn ösztöndíjasok már akkor is átjártak Bécsbe, Paavo Siro is megnézte ott *Az ember tragédiája* nagysikerű, német nyelvű előadását, amely olyan nagy hatást tett rá, hogy elhatározta, azonnal lefordítja. Csodálkozott azon, hogy nincs meg finn nyelven. El is kezdte Budapesten fordítani, hogy a finn olvasóközönség is megismerkedhessék ezzel a nagyszerű alkotással. (Tehát mégiscsak a harmincas évek színházi bemutatóinak konjunkturális hatása játszott közre a fordítás megszületésében, bár Radó ezt másképp állította.³⁷³) Paavo Siro külön kiemelte, hogy nem Kodolányi János volt a segítségére, ahogy Varpio is említi³⁷⁴, hanem az Eötvös-kollégiumbeli szobatársak, Kálmán Béla és Szabó Dénes segítették, akikkel rendszeres megbeszéléseket folytatott.³⁷⁵ Visszatérve Finnországba Oke Peltonen espereshez fordult, hogy segítsen neki a prózafordítás javításában. Úgy látszik, Oke Peltonen juttatta tovább Toivo Lyyhöz a szöveget, aki aztán vele már többé nem vette fel a kapcsolatot, és a

³⁷⁰ Radó i.m.: 105.

³⁷¹ „filologisesta esityöstä”. Lyy: Suomentajan alkusananen. In: Madách i.m.: 1943: 17.

³⁷² „sananmukaisesti”. Lyy i.m.: 1943: 17.

³⁷³ Radó i.m.: 103.

³⁷⁴ Varpio i.m.: 39.

³⁷⁵ Személyes beszélgetés Paavo Siroval, 1991. december 10-én.

kéziratot sem küldte vissza. Siro legközelebb csak 1943-ban találkozott saját nevével és a fordítással, amikor nagy megdöbbenésére megjelent a finn nyelvű kiadás. Amikor később Oke Peltonentől érdeklődött a kézirat sorsáról, az nem tudott neki felvilágosítást adni, sőt az egész ügyre csak homályosan emlékezett. Paavo Siro mélyen megsértődött ezen az általa igazságtalannak tartott eseten, különösen Lyy eljárását sérelmezte. Kodolányival kapcsolatban nem mondott mást, de úgy tűnik, hogy Varpio adata Kodolányi Jánostól ered, aki két írásában is említette *Az ember tragédiája* fordítását. Az egyik a *Suomi* c. kötetének második részében, a *Suomi titkában* jelent meg valószínűleg 1940-ben; benne az 1938-as őszi finnországi utazására emlékezik Kodolányi. Majdhogynem mellékesen. említi az esetet: „*Egy fiatal barátommal Madách Tragédiáját fordítottuk olyan rohamos tempóban, hogy délelőtt, délután, sőt késő éjszaka is együtt voltunk, s némely nap százhusz-százötven sorral is elkészültünk.*”³⁷⁶ Ezen a helyen Siro nincs megnevezve és a fordításról többes szám első személyben beszél az író, ami nagyon megtévesztő Siro tájékoztatása után. De lehet igazságtartalma, tehát együtt dolgozhattak, mégis elképzelhető, hogy Siro készülőben lévő munkáját nézte át Kodolányi és hasonlította össze az eredetivel. (Mennyire tudott akkor Kodolányi finnül?)

A másik írás egy kicsit később született, 1943-ban, hasonló visszaemlékezés a pár évvel korábbi helsinki tartózkodására, konkrétan, de valószínűleg utólagos magyarázatokkal töltve ki az információhiányt: „*Ekkor dolgozott Lyy, a költő Az ember tragédiája fordításán. Minthogy magyarul nem tudott, közös barátunkat, a fiatal Sirot bízta meg a szó szerinti nyers szöveg elkészítésével. Siro tehát minden nap már kora délelőtt fölkeresett, kiültünk a Lasi Palatsi napfényes teraszára s dolgoztunk délig. Ebéd után a szobámban késő estig.*”³⁷⁷ Paavo Siro elbeszélése alapján az első mondat nem felel meg a valóságnak,

³⁷⁶ Kodolányi János: *Suomi*. Turul kiadás, évszám nélkül: 97.

³⁷⁷ Kodolányi: Arvi Järventaus és egyéb emlékek. 89–462. Sorsunk III. 1943: 460.

valószínűleg csak Kodolányi föltételezte a végeredmény alapján, hogy Lyy megbízta Sirót. A második mondat tartalma ugyanaz, mint az első említése, a közös munkára utal, bár most nem mondja, hogy együtt fordítottak, csak, hogy együtt dolgoztak, és ebbe jól belefér az eredetivel való összehasonlítás. Mindenesetre Siro a legnagyobb segítséget az általa említett Kálmán Bélától és Szabó Dénestől kaphatta. Kodolányi írása egy író szubjektív visszaemlékezése, amelyben a hangulatok és tények összekeveredhettek, amelyben egyes tényeket kipótolhatott saját elképzelése, feltételezése szerint. Siro történetével szembenáll a Kettunen professzor bírálataiban írt mondat, hogy „*Hallottam Paavo Siro tanártól, hogy Kodolányi segített neki.*”³⁷⁸ Paavo Siro keserű visszaemlékezésében elmondta, hogy akkoriban sértődöttségében és szerénységében nem akart konfliktusba keveredni senkivel, ezért nem cáfolta meg e tekintélyes személyek állításait. Sirót annyira bántotta a dolog, hogy nem tudta soha megbocsátani Toivo Lyynek, hogy neki csak mint filológiai előkészítőnek említi a nevét, arról nem is beszélve, hogy Lyy egyáltalában nem vette föl vele a kapcsolatot fordító munkája során és a kéziratát sem juttatta vissza senki.

Paavo Siro maga többször tartott előadást Madáchról, mert olyan jelentősnek látta művét. Véleménye szerint a finn irodalomtörténészek nem értékelték eléggé, mert túlságosan faustinak látták, ha egyáltalán elolvasták. Paavo Siro szerepét a fordításban döntőnek tartom, és ez jó példáját adja annak, hogy a kulturális kapcsolatok baráti szinten működtek a leghatásosabban: az ösztöndíjasok személyes kapcsolatai érnek be, amit aztán hivatalos szinten támogatnak, ahogy ebben az esetben is történt. Csak itt túlságosan sok kézen keresztül történt a fordítási folyamat, és a kezdő fordító Siro meg a magyarul nem tudó Lyy közötti információkiesést valószínűleg Lyy fordítói presztizse, szakmai hiúsága és anyagi érdekei okozhatták. De amíg Manninen meg sem említette a nyersfordítás készítőjét, addig Lyy már megköszönte,

³⁷⁸ „Kuulen maist. Sirolta, että kirjailija János Kodolányi antoi hänelle apua”. Kettunen i.m.: Valvoja, 1944: 285.

de egyben el is kente, meghamisította Siro szerepét.

Toivo Lyy már említett előszavában Weöres Gyulának, a magyar nyelv volt lektorának is megköszönte segítségét; az ő segítségével szerzett Magyarországtól is anyagi támogatást. Lyy nagyon rövid előszava félrevezető: miután megköszöni Paavo Siro „*előmunkálatait*”, amelyeknek segítségével „*szó szerint*” követhette az eredeti szöveget, leírja, hogy Weöreshez fordult, amikor megismerkedett a nagy művel, az ő lelkes hozzáértésével mert csak hozzálátni a fordításhoz. Lyy egyáltalában nem említette sehol, hogyan is került hozzá a *Tragédia*. Sajnos, azt sem tudjuk, hogy milyen mértékben segített Weöres a szöveg magyarázatában, értelmezésében, magyar irodalmi ismereteinek megszerzésében, mert mindkettőjük hagyatéka nagyrészt elpusztult. Paavo Siro ominózus nyersfordítása sem maradt fenn, egyetlen példánya Lyyhöz került, aki halála előtt összes feljegyzéseit és írásait elégette.³⁷⁹ Ez azért tűnik enyhén szólva gyanúsnak, mert egyesek, így Martti Voipio még később is Paavo Siro-t tartották a fordítás igazi szerzőjének.³⁸⁰ Így bebizonyíthatatlan már, hogy mennyi változtatást is végzett Lyy Siro nyersfordításán. A Lyy elleni heves támadások egyik oka részben az volt, hogy feltételezték, sok esetben változtatások nélkül közli a prózafordítást. Nem tudjuk, hogy mennyit is tudhatott a magyar irodalomról, akkor még valószínűleg nem sokat. A nyelvet biztosan nem ismerte, ahogyan ezt többen is megjegyzik, hiszen később sem tanult magyarul, még akkor sem, amikor a lírai antológiát fordította. Már hallhatott korábban Madáchról, esetleg olvasta Manninen fordítását a római színről. Igaz, erre nem utalt, amikor a fordításhoz felhasznált két német nyelvű kiadást, Mohácsiét és Dócziét is említette. Radó (Erdődi) szerint Manninen és Lyy fordításainak összehasonlítása arra enged következtetni, hogy a későbbi fordító használta a korábbi munkáját.³⁸¹ Miért is adta Peltonen esperes

³⁷⁹ Telefonbeszélgetés Juhani Lyyvel, Toivo Lyy egyik fiával 1992 januárjában.

³⁸⁰ Személyes beszélgetés Martti Voipioval 1992 augusztusában.

³⁸¹ Radó i.m.: 108.

éppen Lyynek a *Tragédia* fordítását? Hiszen nem sok kapcsolata volt a magyar kultúrával. Igaz, hogy már 1937-38-ban megjelent tőle Kölcsey *Himnusz*ának fordítása, de a forráskultúra alaposabb ismerete hiányzott belőle. Talán ezt akkoriban kevésbé tartották fontosnak, viszont fordítóként és költőként jól ismerték. Elképzelhető, hogy Peltonen Weöreshez fordult, az akkori magyar lektorhoz, aki aztán bevonta a munkába az ismert fordítót.

Toivo Lyy, a költő és műfordító³⁸² a hagyományos, klasszikus versmértékeket csodálta, írta róla Laitinen.³⁸³ A *Tuomivaaran tuolta puolen* (1920) című első verses kötetében elsősorban a kalevalai metrikát használta. Epigrammáit különleges gonddal, gyakran virtuóz módon készítette (Rakeita – Jégeső 1944). Otto Manninen verstechnikájának hatása mutatható ki versein; bár tartalmilag többen könnyűnek találták. Legfontosabb kötetei: *Kuin Hellaan heimot* (1940), *Oodi kedon yrteille* (1950), majd az *Oodi olympiasoihdulle* (1953). Fontosabb fordításai: Omar Khajjám: *Teltantekijän lauselmia. Omar Khajjain epigrammeja* (1929), *Omarin malja* (1942), *Viisaan viini* (1955). Z. Topelius: *Kootut teokset. 8. Draamalliset teokset* (1930–32), *Niebelungein laulu* (1934). Madách Imre: *Ihmisen murhenäytelmä* (1943). Friedrich von Schiller: *Valitut teokset* (1955). Geoffrey Chaucer: *Canterburyn tarinoita* (1962). *Unkarin lyyra. Unkarilaista lyriikkaa keskiajalta nykyaikaan* (1970).³⁸⁴

Toivo Lyy Madách fordítása körül kialakult viták és félreértések egy része Voinovich Gézától származott, aki a finn *Tragédia* kiadásának bevezetőjét írta.³⁸⁵ Voinovich Madách életét romantikus és tragikus történetként mutatta be, úgy, hogy beillesz-

³⁸² Joensuu-ban született 1898-ban, 1976-ban Naantaliban halt meg. A Helsinki Egyetemen irodalmat és nyelveket tanult.

³⁸³ Laitinen i.m.: 256.

³⁸⁴ Piirto, Pekka: Toivo Lyy. 105–107. In: Suomen kirjallisuus. VI. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: SKS, 1967. Launonen. Toivo Lyy. Suomen kirjailijat 1917–1944. Toim. Hannu Launonen. Helsinki: 1981. Laitinen i.m.: 256.

³⁸⁵ Voinovich Géza: Madách ja hänen teoksensa. 5–16. In: Imre Madách *Ihmisen murhenäytelmä*. Porvoo–Helsinki: WSOY, 1943: 5–16.

tette a 19. századi tragikus magyar történelembe, és Madách verseivel illusztrálta már a *Tragédia* keletkezéstörténetéhez keresve szálakat. A cselekményt nem annyira politikai szempontok szerint mutatta be, mint Csekey korábban, de ő is a megszokott módon a haladás, nagy egyéniségek és a tömeg háromszögében határozta azt meg. Ádám küzdelme nála már az emberi faj hibáival vívott lelki, szellemi harc. Ismertetette a filozófiai elődöket, Hegelt és az irodalmiakat is, Miltont, Byront és Hugot, meg természetesen Goethét, de megjegyezte, hogy Madách műve önálló és független ezektől, sőt Byront le is győzi, Goethet is majdnem, művének az egész emberiséget átfogó voltával, de Madách költőiségben messze Goethe mögött marad. Madách művéből hiányzik az „alkotás öröme” és „félbemaradt”³⁸⁶. Innen ered tehát Lyy szóhasználata, bár jó lenne tudni, milyen szót is használt valójában Voinovich, hiszen ez a szó a finn fordításban szerepel. Ennek a bevezetőnek félrevezető kifejezése, *félbemaradt* vezette félre Lyyt. Voinovich szerint Madáchnak két érdeme van Goethe mellett: az egyik a cselekmény és szerkezet következetessége, a másik pedig ehhez kapcsolódóan a gondolatok világossága és egyértelműsége. A költő magyarsága is világosan észrevehető, állította Voinovich, és ezt részben a műre ható tragikus történelmi háttérben találta meg. Ezt a magyarázatot már mások is felvetették, de ahogy máshol is, úgy itt is nagyon erőszakoltnak és meszterkéltnak tűnik. Voinovich azért is hivatkozott erre, mert tudatában lehetett annak, hogy a finnek számára éreztetni kell a tragikus nemzeti sorsú hátteret.

Lyy előszavában még nem használta a *félbemaradt* szót, finomabban fogalmazott: „nem véglegesre csiszolt”. Madách művéről a következőket írta: „Az ember tragédiája a fájdalom lávaömlése. Kifejezésmódjában is van valami megdermedő lávaszerű. Sorai nem véglegesre csiszoltak, nem is csillogóak: Madách nem volt a forma mestere, nem volt stílusművész. A fordításban e tekintetben is hűségesek próbáltunk maradni az eredeti-

³⁸⁶ „luomisenriemua”, „keskenäreiseksi”. Voinovich i.m.: 16.

hez.”³⁸⁷ Itt is megmutatkozik a „hűséges” fordítói terminus paradoxonja: hűségesnek lenni a félreértelmezett, félreértett szöveghez.

A finn nyelvű kiadás fogadtatásáról Yrjö Varpio írt hosszabban az *Ismerkedő ismerősök* című művében³⁸⁸ bemutatva a legfontosabb kritikák leglényegesebbnek tartott részeit. Saját véleményét nem közölte a fordításról. Az *ember tragédiája* recepciójának bemutatását azzal kezdte, hogy a kritikusok által kítűnőnek tartott fordításról született egy „megsemmisítő” bírálat is.³⁸⁹ Az egyik legjelentősebb kritikus, a magyarul tudó Lauri Kettunen, a balti-finn nyelvek professzora és a fordító között komoly vita támadt ritmuskérdésben, mert „a vitázó kedvűnek ismert” Lauri Kettunen elsődlegesnek tartotta a formai követelményeket. Ez Varpio szerint „a fordítások nyelvében lezajló változásokat tükrözte: a lassú átállást a kevésbé feltűnő ritmikai effektusokra, és a tartalmi tényezők, az érthetőség előtérbe kerülését.”³⁹⁰ Kettunen szenvedett a ritmus és a versmérték „zökkenőtől”; és úgy érezte, hogy az ötlábú jambusok és a trocheusok közé prózamondatok kerültek³⁹¹, amire Lyy magyarázatot adott a fordítás előszavában. Kettunen ezt félreértésnek tartotta, és talán összefüggésben állónak Voinovich Géza Madáchról írt bevezetőjével, amelyben „félbenmaradtnak” nevezte Madách művét.³⁹² Kettunen folytatta e jelző használatát, de most már Lyyre értette. Lyy félbemaradt munkája sokszor olyan benyomást tett rá, mint ha Paavo Siro fordítását vette volna át egyenesen: „Egyszóval Toivo Lyy munkája annyira félbemaradt mint vers, hogy néha

³⁸⁷ Szopori Nagy fordítása (Varpio i.m.: 38.). „Ihmisen murhenäytelmä on tuskan tulivuorenpurkaus. Sen sanonnassakin on jotain jähmettyvään laavan kaltaista. Säkeet eivät ole hiotun viimeistelyä eivätkä lostellaita: Madách ei ollut muodon mestari eikä tyylitaituri. Suomennoksessä on myös siinä suhteessa tavoitettu uskollisuutta alkutekstiä kohtaan.” Lyy i.m.: 1943: 17.

³⁸⁸ Varpio i.m.: 38–40.

³⁸⁹ Varpio i.m.: 38.

³⁹⁰ Varpio i.m.: 39.

³⁹¹ Kettunen i.m.: 283.

³⁹² Voinovich i.m.: 16.

olyan benyomásunk támad, mintha Paavo Siro fordításába itt-ott csupán beletűzdelt volna valamit. És azt mondja, ezzel az olvasót bosszantó tarkasággal és a ritmus ziláltságával az eredetihez való hűség volt a célja!”³⁹³ Ő maga Babits Mihálynak a 22. kiadáshoz írt előszavára hivatkozott: „*Madách a formai puritánság klasszikusa; ősei protestánsok voltak, s mintha benne is lenne valami protestáns; költeménye a puritán templomra emlékeztet, nemes formákkal, de minden dísz nélkül,*”³⁹⁴ Azonkívül sok fordítási hibát sorolt föl, majdnem mind a ritmust érintette. Föltételezte, hogy ezek a szöveghez való hűség miatt történtek, de ellenpéldákat hozott arra is, hogy a szöveghez való hűséggel jobb ritmusa lett volna a fordításnak. Vádjának egyik érve, hogy Lyy egyáltalán nem tud magyarul, még olvasni sem, nemhogy beszélni, ebből fakadnának ritmusfélreértései. Nem ismerte volna a magyar y szerepét.³⁹⁵ Néhány esetben példát hozott a fordítás fölösleges rímeire és díszítettségére. Például az athéni jelenetben „*a léleknek egy erős szava*” fordítása: „*on voimallinen loihtu sieluissa*” (a lelekben erős regő-rejtem -'bűvige varázsszó'- van)³⁹⁶, vagy később a londoni jelenetben: a szív verését különlegesebb igével fordítja: „*moukaroisi*” (kalapál).³⁹⁷ Félreértésnek tartotta a 9. sor – („*Megtestesült az örökös nagy eszme,*”) fordítását: „*Suur' iki-aate muotoon täydellistyī*” (a nagy eszmeformában vált tökéletessé:).³⁹⁸ Valójában értelmezési problémáról van szó ebben az esetben, részben teológiaiáról, ahogy majd Lyy válaszából kiderül. Kettunen kemény szavakkal ostorozta a fordítót, művét „*suta*”³⁹⁹,

³⁹³ Kettunen i.m.: 1944: 284. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 39.).

³⁹⁴ Kettunen i.m.: 1944: 285. A magyar eredeti: Babits: Madách Imre. Az ember tragédiája. In: Madách Imre: Az ember tragédiája. Babits előszavával. Budapest: Athenaeum, 1923: IV.

³⁹⁵ Kettunen i.m.: 1944: 285.

³⁹⁶ Kettunen i.m.: 1944: 285.

³⁹⁷ Lyy sokszor negatívakban, kiélezettebben fordít, ahogyan a tesztek mutatják. G-K. É.

³⁹⁸ Kettunen i.m.: 1944: 284.

³⁹⁹ Szopori Nagy fordítása (Varpio i.m.: 39.), én nem találtam a szövegben: Kettunen i.m.: 1944: 284.

„*mértéket meg nem ütő, mértéken aluli*”⁴⁰⁰ munkának tartva, amely helytelen képet ad a talán legnagyobb magyar klasszikusról, és alkalmatlan a színpadi bemutatásra, mely egyik legfontosabb feladat lenne⁴⁰¹, hiszen Kettunen *hatalmas, versben írt színdarabnak* mondta ismertetése elején a *Tragédiát*, a *magyarok büszkeségének*.⁴⁰²

Toivo Lyy mélyen megsértve, méltatlankodva válaszolt gúnyversét használva mottóként, s így magyarázta, védte megoldásait.⁴⁰³ Kettunen támadására (maga is annak nevezte) adott válaszában Lyy meg nem nevezett, magyar forrásra hivatkozott azzal kapcsolatban, hogy Madách nem a szavak mestere. Ebből kiderült, hogy tudta, Arany javított Madách sorain a ritmus tekintetében. Azt is elárulta, hogy kezében volt az eredeti kézirat, amelyben láthatóak voltak Arany javítási javaslatok, de azt már nem tudta, hogy ezekből mit fogadott el Madách. Lyyt úgy tájékoztatták, hogy Arany jelentősen javított, de arról nem tudott, hogy ezekhez a javításokhoz milyen viták kapcsolódtak. Úgy tűnik, hogy kezdetben Toivo Lyynek valóban nem voltak általános ismeretei sem *Az ember tragédiájáról*, sem a magyar irodalomról. A *Tragédiához* fűződő vitákat sem ismerhette, hanem csak egyoldalúan tájékoztatták őt, és nem mondták el Arany dicséretét sem a dráma patinás, komor, lendületes és tömör nyelvéről. A *Tragedia* nyelvéről és a javításokról folyó vita a magyar fórumokon is sokáig volt előtérben, sőt talán még most is ott van, nem véletlen, hogy *Az ember tragédiája* első kritikai kiadása csak 2003-ban fog megjelenni.

A magyartudásával kapcsolatos vádakra Lyy nem is reagált, hiszen valóban nem tudott magyarul és Paavo Siro szerepéről sem beszélt, valószínűleg ezek a vádak is igazak. De szaktudását bizonyítandó beszámolt arról, hogy figyelembe vett két német fordítást is, amelyet két magyar költő, Dóczi L. és Mohácsi J. ké-

⁴⁰⁰ „alamittainen”. Kettunen i.m.: 1944: 284.

⁴⁰¹ Kettunen i.m.: 1944: 286.

⁴⁰² „valtava näytelmä, unkarilaisten ylpeys”. Kettunen i.m.: 1944: 283.

⁴⁰³ Lyy: Madáchin „Ihmisen murhenäytelmän suomennos. Audiatur et altera pars. Väittelyä. Valvoja, 25./1945: 43–47.

szített, akik sokkal kevésbé voltak hűségesek formai szempontból az eredeti szöveghez, mint ő. Az egyik fausti formákat követett és a másik pedig szabadon használt négyütemű jambust. Lyy büszkén vallotta, hogy ő Madách ötütemű jambusában írt. Ha Madách valóban a forma mestere lett volna, akkor Lyy szolgáian követte volna annak puritán egyhangúságát, és felhasználhatta volna „*a finn nyelv gazdag rímkészletét*”, hogy kárpótolja a ritmus egyhangúságát. De Kettunen is elismerte, hogy Madách soraiban nincsen „*pompa*” (loisteliaisuutta), ha a „*forma mesterének*” tartotta is.⁴⁰⁴ Lyy megkérdőjelezte ezt, szerinte a forma mestere nemcsak a ritmus mestere. Lyy azonban nem vette észre, hogy a pompa nem azonos a formával.

A finn vita mélyén valójában az az elvi ellentét rejlik, amely két nemzedék, két két költői forma, versmérték és fordítási teória között született. Lyy is elismerte, hogy ők ketten túlságosan is eltérő versfelfogást képviselnek.⁴⁰⁵ Varpio magyarázata megállja a helyét, tehát a vita mögött arról lehetett szó, hogy a költészet és így a műfordítások nyelvében éppen akkor változások játszódtak le, a hagyományos poétikai formákat a modernizmus hatására újabbak váltották fel, új normák voltak kialakulóban, de a kor és az egyéni normák és ízlések közti harcnak is jelentősége volt. Részben ezért is Lyy tudatosan kerülni igyekezhetett „*a túlságosan egyhangú ritmikai megoldásokat*”, amelyeket pedig Kettunen nagyra értékelt, hiszen szerinte éppen „*az egyenletes versmérték teszi élvezhetővé*” a verseket.⁴⁰⁶

Ezt Lyy is hosszan fejtegette, amikor egy svéd Shakespeare-fordító (Per Hallström) szavaira hivatkozott, akinek hasonló támadást kellett kiállnia: „*Sokkal könnyebb és kényelmesebb lett volna szabályos jambusokban írni, de akkor Shakespeare költészete szegényebbé vált volna.*” Shakespeare „*stílusa néha a próza*

⁴⁰⁴ Kettunen i.m.: 1944: 284. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 39.).

⁴⁰⁵ Lyy i.m.: 1945: 47.

⁴⁰⁶ Varpio i.m.: 39.

és a vers között van.”⁴⁰⁷ Az antik drámát is példának hozta fel a nagyobb szabadságra. Hozzáfűzte azt is, hogy *„élő szót próbáltam teremteni, világos, egyszerű, valóban a fül számára is érthető beszélt nyelvet, amely egyben vers is, a normálistól a lehető legkevésbé eltérő szavakkal, szófordulatokkal. Kifejezetten a színpad számára költöttem finniül Madáchot . . .*”⁴⁰⁸ Eme ars poetica nyomán érhetőbb az önvédelem hevében írt hasonlat: *„A Musa Diletantica Parnassoja kinyilatkoztatta, hogy az eredmény nem üti meg a mértéket.*”⁴⁰⁹ Tehát Kettunen megsemmisítő értékelése nagyon érzékenyen érintette őt, de a ritmushiba vádakra válaszolt. Sergiolus nevével kapcsolatban harciasan állította, hogy Kettunen és Madách is rosszul olvassák a latin neveket, mert ebben a névben a második szótagon van a hangsúly és így az ő jambusa helyes, Kettunen az, aki nem ért hozzá. Magyarázataiban nyilvánvalóvá válik, hogy Lyy döntéseiben figyelembe vette a finn olvasók elvárásait is. Sőt javítani akarván Madách szövegén, egyes kifejezéseket azért fordított másképp, mert nem akart tau-tológikus lenni.⁴¹⁰ Nem gondolt arra, hogy szándékos redundanciáról is szó lehet, vagy még inkább nem vette észre a madáchi szövegben oly jelentős szerepet játszó parallelizmus jelenségét. A *megtestesült* ige fordítását is logikával magyarázta, és azzal, hogy a finn szó szerinti jelentése szűkebb. Stratégiáját is pontosította: *„Ha más nyelven újraköltünk verseket, akkor annak szellemét, gondolatát kell szemünk előtt tartanunk. A szószerinti szövegben*

⁴⁰⁷ „’Olisi hyvin helppoa ja mukavaa tehdä säkeet säännöllisen jambisiksi, mutta silloin olisi Shakespearen runous tullut köyhemmäksi.’ (...) Väliin hänellä on myös ’erityinen tyylilaji suorasanaisten ja runomuotoisen väliltä.’” Lyy i.m.: 1945: 44.

⁴⁰⁸ „Koetin luoda elävää sanaa, selkeää, yksinkertaista, todella korvinkin tajuttavaa puhekieltä, joka samalla olisi runoa, mahdollisimman vähän normaaleista erkanevin sanamuodoin. Olin runoillut Madáchin suomeksi erityisesti näyttämöä varten . . .” (Lyy kiemelése.) Lyy i.m.: 1945: 44.

⁴⁰⁹ „Sillä Musa Diletantican Parnassolta on julistettu: saavutus on alamittainen . . .” Lyy i.m.: 1945: 44.

⁴¹⁰ Lyy i.m.: 1945: 45.

sem fordítunk halott betűt.”⁴¹¹ A kontextusokat elemezve ezekre hozta példának a *loihtu* és a *moukaroi* megoldásokat. Végső érvként a lexikonra hivatkozott, amelyben Yrjö Wichmann a következőképpen írta le, hogy „*milyen értékek emelték Az ember tragédiáját a világirodalom költészetének csúcsára ’nagyvonalú szerkezetével, mély gondolataival és költői szépségeivel (...) – formai gyengeségei ellenére*”⁴¹² Nyilvánvaló, hogy ezek az ellentétek nemcsak a finn irodalmi és fordítói nyelv átalakulását és az ahhoz kapcsolódó ellentétet tükrözik, hanem emögött jól érzékelhető Madách nyelvének ellentétes megítélése a magyar kritikusok körében, és az is, hogy ez a vita részben a finn irodalmi közvéleményig is eljutott.

Kettunen rövid válaszában elhagyta a gúnyolódó megjegyzéseket és gyakorlatilag dicsérte a fordítást.⁴¹³ De továbbra is a madáchi forma megítéléseit tartotta előtérben, és kiemelte az eredeti szöveghez való hűség problémáját megengedve a versfordításnál a szabadságot. A vádak közül megismételte azt, amelyet Lyy sem cáfolt, hogy nem tud magyarul. Határozottan visszavonta azt a véleményét, hogy a fordítás nem lenne alkalmas színpadra, elismerve a nézőközönség lehetőségét másfajta reagálásra. Elfogadta, nem biztos, hogy a hallgató fülét sérti a verssorok közt megbújó próza.⁴¹⁴ Tehát látta a műfaj és a befogadó szerepét a elfogadás, befogadás folyamatában. Elfogadta azt is, hogy Lyy az újraalkotás elvét követte, a mű lelkének visszaadását. Radó mégis Kettunen megsemmisítő bírálatának tudta be, hogy finn színpadon végül is nem mutatták be a *Tragédiát*.

A következőkben Lyy fordítói stratégiájának ellentmondásaira

⁴¹¹ „Onhan runoa toiselle kielelle runoiltaessa pidettävä silmällä sen henkeä, ajatuksen ydintä. Ei suorasanaisessaakaan tekstissä käännetä kuollutta kirjainta.” Lyy i.m.: 1945: 46.

⁴¹² „mitkä arvot ne kohottavat Ihmisen murhenäytelmän maailmaanru-nouden korkeuksiin: se on suurisuuntaisine sommitteluineen (...) muodollisista heikkouksistaan huolimatta – (...) unkarilaisen kirjallisuuden suurimpia saavutuksia.” Lyy i.m.: 1945: 47.

⁴¹³ Kettunen: Edellisen johdosta. Valvoja, 25./1945: 47–48.

⁴¹⁴ Kettunen i.m.: 1945: 48.

keresek magyarázatot. Ebben a vitában fordítói, etikai sőt jogi problémáról is szó van, hiszen Siro és Lyy közös szövegét nem közösként kezelte Lyy, hanem a sajátjaként. Nagyon is valószínű, hogy Siro nem kapott semmiféle díjat nyersfordításáért, ami azt jelenti, hogy a nyelv és kultúra ismeretét leértékelték. A sértődések, vádaskodások és a fordítás ellenőrzéséről és javításáról szóló ellentmondásos történetek arra engednek következtetni, hogy a fordítói tekintély és hatalom túl volt értékelve. Fontosabb volt az, hogy ismert műfordító legyen, mint az, hogy ismerje a magyar nyelvet és kultúrát. Ez a magyar kultúra degradálását jelentette, természetesen részben technikai okokból, már amennyire a kicsi és nehéz nyelv csak technikai problémának tekinthető. Másrészt a 20. században a nagyközönség számára a rokonság gondolata egyre inkább visz-szaszorult, erősödtek a könnyű műfajok és a szórakoztató irodalom, és ezzel egyidőben az egzotikum vált egyre vonzóbbá. Erre utal a magyarokról adott sztereotíp kép a finn irodalmi értékelésekben is. A fordítások kiválasztásánál, különösen az Európán és Észak-Amerikán kívüli kultúrák esetében még ma sem az esztétikai, irodalmi értékek irányítják a választási szempontokat, hanem az egzotikum.⁴¹⁵ Ebben az esetben megváltozik az idegenítés és a domesztikálás képlet pozitívum-negatívum aspektusa, hiszen az idegenítés kap negatív felhangot az idegen kultúra felszínes egzotikus képével.

Nem tudjuk, mennyire tudatosan használta Lyy a próza-részeket, egyszerűen kényelemből hagyta-e meg őket, elfogadta a kész nyersfordítás adta lehetőséget és elfogadta a Madách-kritikának a formai gyengeségekre tett megjegyzését. Talán az élő nyelv színpadra alkalmas használatának pragmatikai célja is hatott rá, vagy pedig már őt is megkísértették versek későbbi prózafordításai. Hiszen tudjuk, milyen vihart kavart Finnországban az 1949-ben megjelent T. S. Eliot költeményeinek válogatása

415 Paloposki i.m.: 43.

középpontban a *Waste Land*⁴¹⁶ című verssel, amelynek fordítása nem vette figyelembe az eredeti ritmust: szabad ritmusra épült és a végletekig vitte Eliotnak és csoportjának követeléseit. A kritika szerint az olvasó olyan képet kap Eliot verseiről, mintha azok ritmustalanok és rímtelenek lennének.⁴¹⁷ De a fordítás következetes.

Egyéb recepciók is megjelentek a *Tragédiáról*. A magyarul nem tudó irodalmi kritikusok, ismertetőik „*kitűnőnek tartották Lyy átiültetését.*”⁴¹⁸ Ilmari Havu csodálta e „*hatalmas eszmedráma*” íróját és népét.⁴¹⁹ Vilho Suomi ismertetéseiben szélesebb körű tájékozottságának adta jelét, részben Voinovich bevezetőjére támaszkodva.⁴²⁰ Írását is a témakör ismertetésével kezdte. Megemlítette Milton *Elveszett paradicsomát*, Byron misztériumát, a *Caint*, majd kiszélesítette a kört a Prometheus, az Ahasverus és a Faust legendákat hozva példának. Nem hagyta ki a felsorolásból a finn irodalom ide tartozó művét sem, Johannes Linnankoski *Ikuinen taistelu* című színdarabját. Hangsúlyozta, hogy Madách műve főként azért maradt többé-kevésbé ismeretlen, mert olyan kicsi és nehéz nyelven írták mint a magyar, bár a világirodalom legjelentősebb alkotásai közt foglal helyet. Dicsérte az alkotást, amelynek olvasása magas színvonalú és ritka élményt jelent. Kiemelte a drámai költemény pesszimizmusát, melynek ereje nemcsak hatalmas fantáziájában, hanem logikájában van. A költő „*erőteljes poétikai látásmódját*” dicsérte és kiemelte, hogy „*kifogyhatatlan költői erővel és az értelem élességével*”⁴²¹ alkotta teljessé művét. E poétikai erő jeleként felfigyelt a madáchi műnek arra a jellemző

⁴¹⁶ Eliot, T. S.: *Autio maa: neljä kvartetia ja muita runoja*. Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. *Runot suomentaneet Yrjö Kaijärvi et al.* Helsinki: Otava, 1949.

⁴¹⁷ Repo, Ville: *Englantilainen ja suomalainen Eliot*. *Suomalainen Suomi*, 5./1950: 301–304.

⁴¹⁸ Varpio i.m.: 39.

⁴¹⁹ Idézi Varpio i.m.: 39. (Havu, Ilmari Uusi Suomi, 1944. III. 13.)

⁴²⁰ Suomi, Vilho: *Imre Madách: Ihmisen murhenäytelmä*. *Heimokansa*, 2./1944: 80–82.

⁴²¹ „*väkeväen runollisen näkemyksen*”, „*herpaantumattomalla runollisella voimalla ja älyn terävyydellä*”. *Suomi i.m.*: 80–82.

tulajdonságára, hogy a hasonló híres művekhez képest a nyelve konkrét, világos és érthető. Ebben már a fordítást is értékelte, majd egyértelműen leszögezte, hogy a fordítás Toivo Lyy megbízható munkája. Végül megemlítette, hogy ez a költemény leginkább olvasásra alkalmas, bár főként a magyar színpadokon a nehézségek ellenére is nagy hatást ért el nagyszerű eszmeiségével. Így már ezekben a finn kritikákban is jelentkezett a magyar megítélés ellentmondásossága műfaji tekintetben, azaz, hogy könyvdráma-e, vagy színpadra termett dráma. Valószínűleg a Voinovich Géza előszavában kiemelt könyvdráma kategóriát nem tudta ellensúlyozni Lyy *Valvoja*-beli válasza, amelyben a színdarab és dráma műfaját adta fordítói stratégiája kiinduló pontjának.

Varpio megjegyezte, hogy ezek a kritikusok nem tudtak magyarul, „*így értékítéleteik ingatag alapokon álltak.*”⁴²² Tehát Varpio sem vette figyelembe, hogy a fogadó kultúrának joga van saját szemszögéből megítélni a fordításokat, ahogy azt egyre inkább hangsúlyozzák. Mivel Varpio sem tudott magyarul, elfogadta a Madách művéről mondott véleményt, hogy „*érdes*”, bár megkérdőjelezte az eredeti mű és a fordítás érdességeinek a viszonyát.⁴²³ Lauri Viljanen lelkesültségében „*a független Finnország nagy versfordításai közt jelölte ki a helyét.*” Viljanennek a *Helsingin Sanomat*-ban megjelent értékelése volt a legátfogóbb, mely kiemelte a megjelenés időpontjának, a világháború idejének jelentőségét „*e tragikus drámai költemény*” befogadásában.⁴²⁴ A mű első felét tankönyvszerűnek tartotta, magát Madáchot is szembeállította a „modern költőkkel”, akik már nem ilyen „*egyértelműen intellektuális úton közelítik meg e kultúrák életérzését.*”⁴²⁵ Viljanen Madáchot a haladásban hívő múlt századi, igazi európainak látta, akiben a „*lelkesült idealizmust*” a „*marcangoló*

⁴²² Varpio i.m.: 38-39.

⁴²³ Varpio i.m.: 38-39.

⁴²⁴ Viljanen: Eräs ajankohtainen klassikko. Imre Madáchin Ihmisen murhenäytelmä suomeksi. *Helsingin Sanomat*, (30. tammikuuta) 28./1944: 8. Ford. Szopori Nagy (Varpio i.m.: 39-40.).

⁴²⁵ Varpio i.m.: 39.

szkepszis” árnyéka kísérte.⁴²⁶ Viljanen is a történelmi igazságot kérte számon Madách művétől, amikor nehezményezte, hogy Danton alakjában az író „*arisztokratikus-humánus érzelmességét*” fedezte fel. A londoni szín elnyerte dicséretét a modern kultúra problémáinak bemutatásával, a falanszter ábrázolását pedig „*még látványosabban groteszknek*” nevezte és a modern utópiák elődjének tartotta „*e vitriolos látomást*”. A Goethével való kapcsolatra többször is utalt, és „*a magyar Faust*” elnevezéssel illette a művet. Mondandóját „*a tragikus, harcok optimizmusban*” határozta meg, így egyáltalán nem vette figyelembe a műfaji problémákat. Mégis Viljanen volt az egyetlen, aki észrevette, hogy Madách egészen más írotípust képviselt, „*mint azok a magyar klasszikusok, akiknek munkái alapján kialakult a finnországi kép a magyar irodalom sajátosságairól. A valódi irodalom sokkal dalúbb, mint gondoltuk volna*”, idézte Varpio.⁴²⁷

3. Lyy magyar versantológiájának recepciója a hetvenes években

Toivo Lyy fordításainak összefoglaló értékelése még nem történt meg, újraértékelésről nem is beszélve. A kortárs médiakritika felmérésére csak *Az ember tragédiájával* kapcsolatban vállalkoztam, későbbi jelentős magyar antológiájáról csak vázlatosan számolok be, hiszen az *Unkarin lyyra* című versantológia csak 1970-ben jelent meg, bár szerepelnek benne részletek a *Tragédiából*. Manninen esetében azért volt szükség átfogóbb képre, mert Madách-fordításáról gyakorlatilag semmi nem jelent meg finnül, és egyéb magyar fordításainak kritikája segített a madáchi szöveg fordításának értékelésekor. Lyy versantológiáját a „*hős magyar népnek*” ajánlotta magyar nyelven is, ezzel megadta a magyar költészethez való viszonyulás alaphangját, valószínűleg az 56-os forradalom hatására. Väinö Kaukonen rövid bevezető áttekintésében valójában csak Petőfit emelte ki magyar nemzeti költőként és

⁴²⁶ Varpio i.m.: 40.

⁴²⁷ Varpio i.m.: 39.

mellette nagy magyar költőként Arany Jánost. „*Mesteri tolmácsukként*” pedig Otto Manninent nevezte meg.⁴²⁸ Ezenkívül a *Vapauden tulet* (A szabadság tüzei) c. antológiát említette a fordító megnevezése nélkül, amelyben Petőfi és Arany mellett Ady és József Attila versei szerepelnek. E kötet Arvo Turtiainen válogatása, és 1952-ben jelent meg, a válogatás szempontja akkor a társadalmi harcosság volt. A versfordításokról csak annyit, hogy Tuomo Lahdelma furcsának tartotta, miért vették át Manninen régi Petőfi-fordításait. Azon is csodálkozott, hogy miért képviseli olyan kevés vers a 19. századot.⁴²⁹

A magyar költészet antológiájának jelentőségét növelte az a Kaukonen által említett tény, hogy a Finnországban addig megjelent, legátfogóbb versantológia fordításnak tartották. Ehhez hozzájárulhatott a Kaukonen által említett, a finnugor rokonságot hangsúlyozó kulturális egyezmény, amelyben a magyarok kérésére megszabták, hogy az antológia válogatása a magyar felet illeti. Valószínűleg ebben a megkötésben is fellelhető a magyar fél kontrollálási igénye, vagy ahogy Varpio mondta már korábban, az expanzív magyar kultúrpolitika. A magyar fél számára egyértelmű volt, hogy a finneknek a magyar nemzeti kánont kell elfogadniuk, akik végül is néhány verset még hozzátettek a válogatáshoz. Lyy szakértelmének ismertetésére Kaukonen beszámolt a Madách-tragédia fordításáról és udvariasan kijelentette, hogy azért kapta Toivo Lyy ezt az új feladatot, mert *Az ember tragédiája* fordításakor alaposan megismerkedett a magyar költészettel. Hasonló udvariassággal nevezték a magyar sajtóban egy hatvanas évekbeli interjúban Lyyt az egyik legjelentősebb finn költőnek.⁴³⁰ Lahdelma utalt arra, hogy nehéz volt a fordító személyének kiválasztása, és ő is a Madách-drámára hivatko-

⁴²⁸ „Mannisen mestarilliset tulkinat”. Kaukonen, Väinö: Alkulause. 7–9. In: Unkarin lyra. Unkarilaista lyriikkaa keskiajalta nykyaikaan. Unkarilaisten asiantuntijain valikoimasta aineistosta toimittanut ja suomeksi runoillut Toivo Lyy. Helsinki: SKS, 1970: 8.

⁴²⁹ Lahdelma i.m.: 1984: 195–196.

⁴³⁰ Gábor István: Beszélgetés a Tragédia finn fordítójával. Magyar Nemzet, (szept. 26.) 1964: 9.

zott.⁴³¹ A magyar- finn kapcsolatokban ható hatalmi viszonyok szerepéről írt disszertációjában Raija Oikari említést tett a kulisszák mögötti hatalmi-politikai egyensúlyozásokról is.⁴³² Lahdelma megemlítette azt is, hogy az antológia az SKS által kiadott műként csak kis számú olvasóközönség kezébe került, relatíve kevés kritikát is kapott, bár a költők körében nagy érdeklődést keltett.⁴³³ De például a *Kaivojen maa* (1970, *Kutak földje*) c. gyűjteményt a költő-fordító, Anna-Maija Raittila finn szemszögből válogatta össze, még a kötet metaforikus címe is a költőnő sajátja. Nem véletlen, bár meglepő, hogy a recenziók ezt a kötetet látták a mai magyar líra első bemutatkozásának.⁴³⁴ Varpio szerint a háború után a hagyományos, romantikus magyarságkép háttérbe szorult.⁴³⁵ Azonkívül szerinte észrevehető, hogy „*a különféle műtípusok eltérő recepciós módokat hívtak elő.*”⁴³⁶ A művek recepciós folyamatában „*megfigyelhető egy olyan tendencia, hogy a művek jellege jelentősen befolyásolja a megközelítési módokat, az értelmezés mikéntjét.*”⁴³⁷ Nyugati sikerek hatására érkezett sok mű, nagy részüket német fordítás alapján fordították finnre. A 60-as években például Németh László *Iszony* c. regénye és Örkény drámái is a nagyobb tekintéllyel rendelkező nyugati recepció közvetítésével érkeztek Finnországba.

Az *Unkarin* lyyrában Varpio véleménye szerint Toivo Lyy a régi versfordítási elvek képviselője volt, az eredeti mű ritmusának és rímelésének lehetőleg pontos visszaadására törekedett⁴³⁸, úgy gondolom, hogy sokkal határozottabban, mint *Az ember tragédiája* esetében. Launonen és Raittila fordításaikban igyekeztek pontosan átültetni a vers képi világát, és ennek érdekében nem mindig vették figyelembe a ritmust és a rímeket. Launonen a Parnas-

⁴³¹ Lahdelma i.m.: 1984: 196.

⁴³² Oikari i.m.: 173–174.

⁴³³ Lahdelma i.m.: 1984: 195.

⁴³⁴ Lahdelma i.m.: 1984: 196–197.

⁴³⁵ Varpio i.m.: 45.

⁴³⁶ Varpio i.m.: 54.

⁴³⁷ Varpio i.m.: 55.

⁴³⁸ Varpio i.m.: 68.

so folyóiratban azért bírálta Lyy újraköltéseit, mert a képekből „*hol elhagyott, hol tovább bővítette őket,*” és „*egyfajta ünnepi ritmikusságra is törekedett, gyakran a nyelvi pontosság rovására.*”⁴³⁹ Launonen szerint így tönkretette a versek nagy részét, különösen a 20. századi költőknek ártott.⁴⁴⁰ Sente Imre a *Helsingin Sanomat*-ban a ritmikai hűség elvét helyesnek ítélte, egyrészt magyar létére fontosnak tartotta a ritmust, másrészt ezzel a régebbi fordítói felfogást képviselte. Amellett a magyar válogatást és az íróbemutatókat sablonosnak, túlságosan az akkori magyar irodalmi felfogást követőnek nevezte.⁴⁴¹ E versek alapján többen rájöttek, hogy Finnországban Magyarországról „*valamiféle homályos nemzeti romantika*” él.⁴⁴² Tehát ez az antológia kezdte ezt a sztereotíp képet valamelyest megváltoztatni.

Anna-Maija Raittila *Taivas irtosi maasta* (1986, Az ég elszakadt a földtől) című antológiájának egyik kritikájában az értékelő felfigyelt egy nagyon jellemző jelenségre: a századeleji finn és magyar költészet közti egyik lényeges különbségnek azt látta, hogy a magyar versekben „*a mondat- és szószerkezetek közel állnak a beszélt nyelvhez, s a kifejezésmód és a szavak is rövidebbek mint a finnben*”, tehát „*jobban alkalmazkodik rímes-mértékes formákhoz szócsonkítások, inverziók és egyéb mesterséges beavatkozások nélkül is. Más szóval a kötött forma közel sem döntötte olyan szolgásgba a magyar költőt, mint a mieinket.*”⁴⁴³ Ennek okait abban látta Aku-Kimmo Ripatti, hogy a finn nyelvet a tőle idegen divatok követésére kényszerítették azzal, hogy a finn költők a latin-német verseszményt tanulgatták. Ezzel tulajdonképpen megtámadta az ahlqvisti poétikai konvenció hagyományát. Tehát számára is a finn költői nyelv szintaktikailag nyakatekert volt. Részben ez a vélemény (mely sokakét tükrözte), lehet az oka annak a jelenségnek, hogy a modern finn vers majd-

⁴³⁹ Varpio i.m.: 68.

⁴⁴⁰ Launonen: Pyhättö (Toivo Lyy: Unkarin lyyra). Parnasso, VI./1970: 378–380.

⁴⁴¹ Idézi Varpio i.m.: 69. (Sente Imre Helsingin Sanomat, 1971.IV.15.)

⁴⁴² Idézi Varpio i.m.: 69. (Turun Sanomat, 1971.IV.11.)

⁴⁴³ Idézi Varpio i.m.: 71. (Ripatti, Aku-Kimmo: Kaleva, 1986.X.3.)

nemhogy teljesen lemondott a ritmikáról. Radó is megjegyezte, hogy Manninen milyen bátran a főnév mögé dobja a jelzőt, „*ami a finnben a költői nyelv sajátja*”.⁴⁴⁴

Az *Unkarin lyyra* antológiában Madáchot is bemutatta Lyy.⁴⁴⁵ Ezekben a *Tragédia*-részletekben nem javította ki a Kettunen által bírált részeket, tehát választásai vagyis fordítói stratégiájának értelmező hozzátoldásai tudatosak voltak, de tett néhány kisebb javítást. Az első részlet az első szín anygalkórusa, amelyet részletesen elemeztem a parallelizmus szempontjából. Lyy változtatásai itt is, ahogy a tesztek alapján kiderült: értelmezők, magyarázók, drasztikusabbak. Az utolsó sorok egyikéhez a fordító hozzátoldott egy rá nagyon is jellemző értelmező magyarázatot, amely teljesen hiányzik az eredetiből (a Káosz le van győzve) és az utolsó szó kedvéért megváltoztatta a két sorral korábbi rímet egy teljesen furcsán és idegenesen hangzó szóval (a változtatások kurzívval jelezve):

Ylhän taivaan siunaus <i>saaos</i> !	sulle
Eteenpäin! pois pelko tiellä,	
<i>sillä voitettu on Kaaos</i> !	

A szórendet a beszélt nyelvhez közelítette, a hatodik színben Péter apostol szavaiban az összetett állítmány elhagyásával rövidített e a sort :

<i>Sinua kuuli</i> Herra!	sua kuullut on Herra
---------------------------	----------------------

A tizenegyedik színben a haláltánc-jelenetet kezdő kórus szavaiban a *sama aivan* helyett *yhtä aivan*, és a régies *huomeneen* helyett *aamuun heräten*:

On kehto, hauta <i>yhtä aivan</i>	sama aivan
ja tämä päivä, huominen.	
Sait syödä tai näit nälän vaivan:	
nyt nukut – <i>aamuun heräten</i> .	huomeneen

⁴⁴⁴ Radó i.m.: 109.

⁴⁴⁵ Unkarin lyyra i.m.: 158–167.

A halálba menekülők között a kis virágáruslány szavait tette nyelvtanilag helyesebbé a többes számmal, bár a mai beszélt nyelvben pl. az egyes szám is használatos: *kasvaa*.

Pieni kukkaistyttö:

Möin jo kaikki kukkaseni.

Pian uudet *kasvat* kummulleni.

kasvaa

Lyy fordításában felfigyeltünk arra a jellemző vonásra, hogy milyen gyakran használ Lyy az eredetitől eltérően három pontot akkor, amikor a magyarázó-értelmező hozzátoldások sem elégítették ki. E pontok nyitva hagyják a lehetőségeket a további magyarázatokra. Ezekben a rövid idézetekben két esetben is használta a három pontváltoztatást, hozzátoldást, tehát ez is nagyon tudatos választás. Először a kötőjel helyére:

Koululainen:

Ne kesken unta innoittavaa

minut herätti . . . Nyt en unesta havaa!

herätti –

Éva válaszában a véglegesen lezáró pont helyére került három pont, nyitva hagyva a befejezést. A mondat alanyainak sorrendje is megváltozott, az első megoldás az eredetit követte: „*Mua rakkaus, runous, nuoruus johtaa.*” A szórendmódosítás és a három pontos toldás mellett volt még egy változtatás: a monológ harmadik sorában a sír mélységének egyenes megszólítása az első verzióban harmadik személyű volt, itt második személy. Lyyre jellemzően Madách neutrális kifejezése „*A por hull csak belé, e föld szülötte,*” nála drasztikusabbá, nyersebbé válik: „*vain ahmaat,*” (porom, e föld szülöttét, csak befalod).

Eeva:

Miks ammotakaan, syvyys, allani?

Ei yösi säikkymään saa sieluani:

tomuni, maasta syntyneen, vain *ahmaat*,

se ahmaa

mut itse, sädekehä kulmillani
ikuista isänmaatani päin nouse.

Runous, nuoruus, rakkaus tiellä johtaa . . .

Hymyni on maan alhon armain auvo:

Koin säteenä se maiset kasvot kohtaa!

mua rakkaus, runous,

nuoruus johtaa. (...)

Az utolsó módosítás a szituáció körülményeinek leírásában található, melyet színpadi utasításnak is tarthatunk. Az első szöveg *viittansa* helyett a mai befogadó számára komikus szót használ: *vaippansa*. Ez a szó a mai nyelvben le van foglalva a pelenka számára, de sokkal régebbi, patinásabb szó, mint a *viitta*, amely a Papp-féle szótárban nem is szerepel. Vaippának nevezték a középkori női köpenyt, sőt valószínűleg a korábbi korok hasonló női ruhadarabját, hiszen a finn *Biblia* nyelvében is szerepel.

Pudottaa huntunsa ja *vaippansa* ja kohoaa kirkastettuna korkeuteen.
viittansa

(fátyolát és palástját a sírba ejtve,)

Ebben a haláltánc-részben is szembetűnő Lyy alliterációinak száma:

Sotilas: nyt minut kamppaa kuoppa kurja! (205. o.)

Eeva: Hymyni on maan alhon armain auvo:

Koin säteenä se maiset kasvot kohtaa! (206. o.)

Lyy utolsó részlete szintén az egyik legnevesebb, az utolsó szín vége. Nem a legtöbbet idézett, az angyalok „angyali” kórusa és az Úr végső, sokat vitatott felszólítása, hanem az előtte való dialógus Ádám és az Úr között. Elképzelhető, hogy Lyy ekkor már tudott e felszólításhoz kapcsolódó vitákról vagy talán számára is e mondat leegyszerűsítést jelentett és ezért nem ezt akarta idézni, ahogy az angyali kórus zsoltáros egyértelműségét is inkább mellőzte. E részletben is szerepel mindkét verzióban, mindkét dialógusában két helyen három pont. Az eredetiben mindkét esetben kötőjel van, ami azt jelenti, hogy a beszélő más témára vált utána. Lyy három pontja itt sem zárja le a mondatot. Ebben a részletben, az

utolsó szín végében csak egy kicsi módosítás van. Az Úr Luciferhez intézett szavában a birtokos névmásnak a mai beszélt nyelvben használt rövidebb alakját a nyelvi norma szerinti hosszabb verziójára változtatta:

sinun kylmä tietosi, uhmas, kielteisyytes
sun kylmä tietosi, uhmas, kielteisyytes (259. o.)

Az idézeteknek Lyy a Lírai részletek (*Lyyrisiä katkelmia*) címet adta, ezzel indokolva, hogy a magyar költészetet bemutató kötetbe helyezte. Mi vezette Lyyt abban, hogy éppen ezeket az idézeteket választotta ki az antológia számára? Hiszen ehhez hasonlóakat találhatott volna bőven. Korábban Lyy a fordítás bevezető szavaiban költeménynek (*runoelma*), majd vitacikkében színdarabnak (*näytelmä*) nevezte a művet, az antológiában már tudatosabban versben írt tragédiaként mutatta be (*runotragedia*) Madách művét.

Az első színből az elejét, a két részre oszló, hosszú angyalkórust, és az Úr szavát mutatta be. Valószínűleg azért, mert sikerültnek érezte, különösen a kórusnak az általa négysoros szakaszokra felbontott második részét. Ezt a második részt a szakaszokra való korábbi felbontással és a most hozzátett, a Káosz legyőzésére utaló, felkiáltójellel záruló magyarázó mondattal valóban magáénak érezhette, mert önállóan és szuverén módon értelmezhetette. A római színből vett rész – Péter apostol mozgalmas és hatásos leírása a római birodalom felbomlásáról és a kereszténység fellépéséről – a híresebb és jellemző részek közé tartozik, majdnem monológoknak tartható, és szintén Lyy sikerült részeinek egyike. Az egész mű egyik legismertebb és legtöbbet idézett részlete a londoni szín végének haláltánc jelenete a kórusral és a sírbaugrók mondataival, utolsóként Évával. Éppen Éva monológját választotta ki Radó is az összehasonlításokra, és éppen ő állapította meg (Erdődi segítségével), hogy ez sikerült a legjobban. Elképzelhető, hogy Lyy magyarországi tartózkodása során erről is beszélt.

4. Manninen és Lyy fordításainak olvasói értékelései

Radó is összehasonlította Manninen és Lyy fordításából a hatodik szín csúcspontjának monológiát egymással és az eredetivel. Az elemzés nyomán kiemelt néhány jellemző vonást, melyek közé tartozott, hogy sok hasonló kifejezés található az eltérő nyelvtani szerkezetekben pl. az *onni hymyilee* (a boldogság mosolyog), bár ez ismert idiomaként nem feltétlenül hatás eredménye. A hatás legnyomósabb ismervének a *kärpäsparvi – kärpäspari* (légy-csapat – légy-pár) kifejezéseket találta, de ezt később tárgyalom. Radó szerint Lyy stílusát, verselését nem befolyásolta Manninen, pl. Manninennél sokkal több enjambement található, mint Lyy-nél. Ennek arányai ebben a 16 sorban: Manninen: 11 – Lyy: 4. (Lyy-nél 17, Manninennél 16 sor van összesen, úgy, mint az eredetiben). Radó szerint Lyy jobban eltalálta Madách hangját, viszont Manninen lendületesebb és bátrabb, a költői erő fokozása érdekében eltér az eredetitől is.

2001-ben tizenöt személynek, a magyar szak jelenlegi vagy volt hallgatóinak és tanárainak átadtam Madách *Tragédiájának* hatodik színét Manninen és Lyy fordításában. Kérdésem az volt, hogy milyen jelzőkkel illethék ezeket a fordításokat, ha bírálatot kellene írniok. A nyolc válaszban a következő tulajdonságokat jelölték meg Manninen fordításáról:⁴⁴⁶

I. A mai olvasó számára a legtöbb egyöntetűség a **régies** jelző használatában volt: „Mostani nézőpontból régies, a múlt század elejének költői nyelvét használó (rövidítések), régies, régies nyelv, reménytelenül régies, múzeális, régi forma, régies kifejezések, amelyek sokszor megnehezítik az olvasást.”

(nykynäkökulmasta vanhahtava, vuosisadan alun runokieltä käyttävä, loppuheitot, vanhahtavaa kieltä, vanhahtavaa, auttamattomasti vanhanaikainen, aikansa elänyt kielenkäyttö / esim. *Mi voihke tuo, mi tunkee puhki pääni*, [164] myös pateettinen, / museaalinen, vanha muoto / esim. *mitätönnä*, / vanhentu-neita ylättylisiä sanoja / *sulo* [71] *tenho*, / vanhahtavat ilmaukset, jotka tekevät lukemisen paikoittain hankalaksi).

⁴⁴⁶ Az idézetek után Manninen fordításának sorszáma szerepel.

A kiemelések tőlem valók. G-K. É.

A régiesség egy formája a **szóvégi rövidítések**, amelyek egyrészt a régi biblikus zsoltárnyelv sajátosságai, másrészt a mai beszélt nyelv legjellemzőbb vonásai. „Elavult irodalmi stílusú rövidítések, tele van rövidítésekkel, a rövidítések miatt irritáló, furcsa rövidítések, amelyek zavarják a mai olvasót.”

(kauttaaltaan käytetty lyhenteitä: / ken, mi, mut sun, sa, kuink, mun, siin, ehk, ett / lyhenteitä / esim. Catullus: *ken jumaliin meist' enää uskoisi* [5] nykyisin ei pidetä hyvään suomen kieleen kuuluvina, / loppuheittojen takia ärsyttävää / *ja vaikk' ei sit' oiskaan* [12], *siin' ehk' on myrkkyyä* [62], / kummalliset typistykset häiritsevät nykylukijaa.)

2. A régiességhez kapcsolódik, mert annak hatására érezték többen is fordításait akaratlanul **komikusnak, viccesnek, szóra-koztatónak**.

(vanhahtavuus tekee tahattoman koomisen vaikutelman, *etevä ja kaino* [1] miksi kaino?! Lyy: *nopsa ja reipas*, tahattoman koominen, hassua, huvittava).

3. A következő jellemvonás a bonyolult, nehézkes mondatszerkezetekre vonatkozik: „többször **bonyolult és furcsa**, bonyolult mondatszerkezeteket kedvelő, szintaktikailag archaizáló (a jelző a jelzett szó után jön), nem világos, a finn nyelvvel ellentétes furcsa szórend, néha szintaktikailag zavaros, merev.”

(mutkikas outo ilmaus: *suloiltansa köyhempi* [14], mutkikas, mutkikkaita lauserakenteita suosiva, esim. attribuutin ja pääsanan välille voi tunkeutua muita sanoja: *sa, jok' ääretöntä tavoitat hurmaa* [19–20], syntaktisesti arkaisoiva, esim. inversiota sellaisissa kuin *poveasi hempeää* [72], *laulun kauneimman* [95], *sanaa ahdasta* [150], ts. adj. attr. sijoittuu pääsanan jälkeen, epäselkeä, sanajärjestys outo, välillä syntaktisesti sekava, jäykkä).

4. Az előbbieket vezetnek a következő jellemvonáshoz, a **nehezen érthetőséghez**: „a nehezen megközelíthető nyelv annyira zavaró, hogy nehéz felfogni, miről is van szó, az olvasónak küszködni kell a megértéssel, nehezen érthető, érthetetlen (elhagyta az alanyt), teljesen érthetetlen (Catullus: „*egy ily arc egész körök / költészetére fagylepelt borít.*” 1172–1173)

(vaikkeasti lähestyttävä kieli häiritsee niin suuresti, että on vaikea päästä käsiksi sisältöön, lukija joutuu ponnistelemaan, vaivoin ymmärrettävä: *Kuin vajonnutta aurinko / hautojen multaa / niin armas, armas nautinto / eloamme kultaa* [100–103], käsittämätön, subjekti on jätetty pois: Catulluksen repliikki, täysin käsittämätön: *vain yhdet moiset kasvot / maanpiirit runoutta routaan saisi* [86–87]).

5. A nehezen érthetőségnek, a régiségnek, a komikusságnak, a bonyolultságnak legfőbb oka, okozója a **negatív** értékelő vélemények szerint a **versmérték és a rímek**: „A rímek miatt furcsa szópárok (az egyik nem is létezik), a gondolat és a versmérték együttes megvalósítása nehezen olvashatóvá teszi, pl. Péter apostol utolsó replikájában.”

(riimityksen takia kummallisia sanapareja: esim. *Hippia: Saa viini, lempi syttää / ei konsaan kyllästytää*: [104–105], *syttää* -sanaa ei ole olemassakaan, ajatuksen ja runomitan yhteinen esiintuominen tekee toisinaan luettavuuden vaikeaksi, esim. Pietarin viimeinen repliikki, Mannisella riimin ankaruus on selvästikin pakottanut tinkimään ymmärrettävyydestä).

A versmérték és rím szerepét **pozitív**nak látó vélemények: „Manninen elért célja a vers ritmusa, bár rímpárok nem nagyon vannak. Alliteráló sorok, szépen hangzó sorok, kora versmérték- és formakövetelményeinek megfelelő.”

(Manninen tavoitellut ja saavuttanut runon rytmikkyyttä, vaikka varsinaisia riimipareja on harvassa, alkusointuja sisältävää esim. Lucifer: *Vankka valan pohja! Vanhan / sa uuteen vaihdet valhejumalaan* [7–8], soljuva, aikansa runomittaa – muotovaatimukset täyttävää).

6. A következő csoportba a **szóválasztással** kapcsolatos problémák tartoznak, melyek szintén a rímekkel és a versmértékkal és a régiességgel függnek össze, bár Manninen szubjektív ízlésének is szerepe van benne. Nem logikus szóválasztás (pl. *ärsyttävä* [51] = bosszantó, valószínűleg fordítási hiba. Lyyneél *kiihoittava*, az eredetiben *felzaklató jelenet* [1137])⁴⁴⁷, néhány kulcsszó esetében nem pontos vagy eufemisztikus, például a magyar *kéj* (1115) szót OM. az *onni* szóval fordította (örömet, boldogságot jelentő szó-

⁴⁴⁷ Elképzelhető, hogy ez is eufemisztikus.

val), igaz, ez a boldogság tombolása *onnen hurmaan* (24), de így elvész az eredeti érzéki jelentés (pleasure). Furcsa, homályos jelentés (pl. a *mato* [45] 'kukac' szó jelentése homályos maradt), mesterkéltnél, mesterkéltnél ható szavak, mint az *inha* (45).

(erittäin epälooginen sanavalinta [esim. ärsyttävä = lieenee käännösvirhe!], eräiden avainsanojen kohdalla epätarkka tai kaunisteleva. Esim. unkarilaisen *kéj*-sanán OM. suomentaa *onni*-sanalla: *Miks onnen hurmaan nälkä Tantalón / meill' onkaan*. [24], tosiaan on oik."onnen hurma", mutta originaalin sävy ei tule esiin [pleasure], outo merkitys, välillä hämärä, esim. *mato*-sanán merkitys jäi hämäräksi, teennäinen, keinotekoiselta tuntuvia sanoja, kuten *inha*).

Ide is sorolhatók részben a szóválasztással összefüggő jellemzők: „**pontosságra törekvés**, hűséges az eredeti szöveg gondolatához, pl. az idegen eredetű szavaknak és egyéb kulturális jelenségeknek a fordításában: „*temetési menet vonul el tibiákkal*,” (1262–1263) és „*lop ki szájából az obolust*.”(1275).

(toisaalta tarkkuuteen pyrkivä, uskollinen alkutekstin ajatukselle, esim. sivistyssanojen ja muid. kulttuuriin liittyvien ilmiöiden suomennoksissa: *ruumis-saatto tibioineen*; ts. samoin *obolus*).

7. Ebbe a csoportba a stílus egyik legszembeötlőbb tulajdonságát, az **ünnepélyességet** kiemelő jellemzőket soroltam, amelyek részben a régiességgel állnak összefüggésben. „Ünnepélyes, túl ünnepélyes vagy fenséges, patetikus.”

(juhlava, yliylevä, mahtipontinen, pateettinen / esim. *mitätönnä*)

A tesztben részt vevő Hannu Launonen véleménye szerint a fordítás Otto Manninen saját eredeti lírikájának dikcióját követi.

(Kaiken kaikkiaan Otto Mannisen omaa alkuperäislyyrikan diktiota muistuttava.)

Mivel Manninen és Lyy fordítását egyszerre kapták meg a tesztben résztvevők, ezért észrevehetően a két szöveg összehasonlítása is hatással volt a jellemzők kialakítására. Nyilvánvaló, hogy Manninenhez képest Lyy sokkal modernebb, de az ő fordításán is

látható a negyvenes évek költői nyelve. A fordítás nyelvének jellemzői mutatják, hogy azokat az elemzők többféle szempont alapján készítették. Mivel Lyy nyelve összetettebbnek tűnt, a csoportosítás elkészítése is nehezebb volt. A következő csoportokat alakítottam ki:

1. A mannineni szöveghez képest kifejezetten **modern nyelvűnek** látták: „a negyvenes évek szempontjából erőteljesen modern nyelv, majdnem modern nyelv, általában modernebb nyelv a mai finnek számára.”

(painokkaasti nykykielinen 40-luvun näkökulmasta, lähes nykykielistä, yleisesti ottaen modernimpaa kieltä nykysuomalaisille).

2. Másrészt, azért **régies** is, régies vonásokkal: „nem annyira komikus, de azért régies költői nyelv, elég régi nyelv, régies. A mai olvasó számára furcsa költői nyelv, pl. Catullus és Lucifer dialógusában. Lyyre is jellemző a sok szórövidítés. Nála is sok szórövidítés van. Rá is jellemzők a furcsa kifejezések, a szórend nála is sokszor mesterkélt, de a korábbi költői nyelv ilyen volt.”

(vähemmän koomista, vaikka toki vanhahtava runokielisyys, vanhahko, esim. Lucifer: – *Taritaanpa sille malja!* [1387]⁴⁴⁸, vanhentunut: Pietari: *Polet hyvettä* [1397], vanhanaikaista, – *huulesi värjyy*: [1417] tai *pieluksilla maaten nautinnoita?* [1488], vanhahko, vanhentunut, vanhanaikaista, vanhahtava, nykylukijalle outoa kaunokieltä tässäkin, esim. Catulluksen ensimmäinen repl. muuten Lyylläkin on paljon sanalyhenteitä, hänelläkin on runsaasti sanan typistyyksiä, siinäkin on ilmaisin kummallisuuksia, esim. apostoli Pietari: *On yksilöllä / vapaus päästä kehkeytymään ilmi* [1493–1494]. Sanajärjestys tuntuu toisinaan keinotekoiselta, mutta aikaisempi runokieli oli tuonkaltaista.).

A stílus régiességéhez a következő tulajdonságok is kapcsolhatók: „**mesterkélt** fentebb stíl, **nehézkés, furcsa, különös, fenségesre törekvő**.”

(teennäinen ylätyyli, esim. *Ketä hetken lumous ei herkytä* [1283], selkeämpää, mutta kankeaa, esim. *nauraa hohottakoon* [1237], outo, omituinen, esim. Hipian laulun loppuos: *ja päämme päätyvän auvo / elon kulkua kultaa kuin / lahohautoja Päivän koi!* [1295–1297], mitä mahtanee tarkoittaa? tai *kehkey-*

⁴⁴⁸ Lyy fordításának sorszáma

tymään ilmi [1494], mahtipontista esim. Aadam: *miss' oli suuri ja ylhä sieluni kutsumus* [1376]).

3. Mégis egyértelműen **olvashatóbb, természetesebb élő, hétköznapi nyelv**: „Lyy szövege Manninenéhez képest olvashatóbb, természetesebb, természetesebb normál kifejezések, a természetes beszélt nyelvhez hasonlító, néha normális nyelv, *serény, ügyes* (1087) (a színben a gladiátorra használt kifejezés) vagyis meggyőzőbbnek, természetesebbnek hat.”

(Lyyen teksti Manniseen verrattuna luettavampaa, luontevampi, luontevampi, normaali ilmaus, esim. *vähemmän kaunis nainen* [1197], luonnollisen puheenomainen, välillä normaalimpaa kieltä, *nopsa ja reipas* [1182] = vaikuttaa vaikuuttavammalta, luontevammalta).

Talán ide tartoznak a következő jelzők, amelyek Lyy nyelvének **gördülékenységet és változatosságát** fejezik ki: „gördülékeny és változatos”, (sujuva, vaihteleva).

4. Ehhez kapcsolódik az általában **világos, logikus, érthető** nyelv, amely néha túlságosan **magyarázó**: „könnyebben felfogható, logikus, világos, jó, világos, érthető, tartalmilag világos, a szereplők szándékait előhozó. Az olvasót szolgáló, az eredeti szöveget világossá tevő, néha túlságosan is, és néha pontatlansághoz vezető megoldások: egész jó megoldás a sírpénz (obolusnak), de a *tibiá*-t fuvolának fordítani nem szerencsés, mert a tibia római, fából készült, oboaféle fúvóshangszer.”⁴⁴⁹

(helposti hahmotettava, looginen, selkeä, hyvä, selkeä, ymmärrettävä, sisällöltään kirkas, henkilöön intentiot esiintuova, lukijaa palveleva, alkutekstiä selvittävä, joskus liiaksikin, toisalta myös epätarkkuuteen johtavasti; suht. hyvä tulkinta on *hautaraha* – oboluksen vastineena –; *tibian* kääntäminen huiluksi epäilyttä, koska kyseessä oboen tapainen room. puupuhallin).

5. Míg Manninennél a régiesség és nyakatekertség miatt egyes részek viccesnek és komikusnak tűntek, addig Lyy szövege igazán, valóban **humoros, amit élénknek, változatosnak** is ne-

⁴⁴⁹ Ez talán a finn lexikon szerint, mert a tibia a Révai-lexikon szerint csontfuvola, halotti fuvola. G-K. É.

veznek ugyanavval a példával kapcsolatban: „egyenesen szórakoztató humor található pl. Catullus és Lucifer dialógusában,”

(suorastaan hupaisa huumori, eloisa esim.:

Catullus:

Neljän viikon kuluttua
saat takaisin ottaa Juliasi tai
tytön työnnän kalalammikkooni.

Lucifer:

Maistas,
Julia, tätä mainiota kalaa:
pian lihotat meille uutta makupalaa. [1231–1235])

6. Lyy általában megoldásaiban „**pontosabb** és egyenesebb, őszintébb (olyan értelemben. hogy nem eufemisztikus), néha majdnem **groteszk vagy obszcén**. Például pontosabb és egyenesebb a *kéj* szó tolmácsolásában. Néha jelentés és hangzás szempontjából nagyon leleményes, pl. Lucifer dialógusában: (Kevés a vicc és a bor is már? [1379], *Bor nincs-e már vagy elfogyott az élc*, [1255]). Ez sokkal jobb, mint Manninennél. Obszcén jelentéseket mer használni, pl. Péter apostol szavaiban, Manninenhez képest sokkal jobb. (*Mint napsugárban a légy, szemtelen*. [1281]). A magyarban nincs oszbszén jelentése a sornak, miért érzi a finn annak? Valószínűleg azért, mert az egyes számú, határozott névelőjű *légy* Manninennél *kärpäsparvi* (197) 'légyraj' és Lyynél *kärpäspari* (1396) 'légypár', amiről a legyek párosodása juthatott a finn olvasók eszébe! Ebbe az irányba vitt a *julkea* jelző használata is, amelynek jelentésköre csak részben esik egybe a szemtelennel, finnül szégyentelent is jelent és egyes kontextusokban erőszakosnak is lehet fordítani. Igaz, a magyar határozott egyes számot gyakran fordítják finnre többes számmal. A fordítók számára sem lehetett világos, ahogy a finn olvasói teszt szerint is a finn olvasó-értelmező sem értette a magyar nyelv *szemtelen légy* idiómáját, amely a nyári hőségben agresszív módon, emberre, ételre támadó legyek szemtelenségét jelenti és nem va-

lamiféle rejtett erotikára utaló költői kép. Radó éppen ezt a hasonlatot emelte ki arra példának, hogy Lyy átvehette Manninen-től.

(Tarkempi ja suorasukaisempi kéj sanan tulkinnassa *hekuma* / joskus hyvinkin kekseliäs sekä merkityksen että äänneasun kannalta, esim. Luciferin repliikissä: *Niin vähissä onko jo viini ja viitsit* [1379]. / Tämä on selvä parannus verrattuna Manniseen. / Irvokkuutta (jopa obseenia sävyä) paremmin ilmaiseva, esim. Apostoli Pietarin repliikissä: *olet julkea / kuin kärpäsparit päivänpaisteessa*; [1395–96], Mannisella kaunistelevasti: *julkea kuin päivän helossa kärpäsparvi* [197]).

7. Lyy ritmusáról nem sok szó esik, de ha igen, akkor „szépen hangzóan lírikus”:

(soljuvan lyyrinen esim.

Aadam:

Pois soitto ja tanssi! mua ällöttää
tämä alituisen makeuden meri.
Jo kaipaa katkeraa sydän! – viiniini
koi ruohoa ja okaita huulille!
ja vaara pääni päälle häilymään! [1357–1361])

„Sokszor nincsenek rímek, de azért a ritmus megmarad (pl. Péter apostol beszédében, 1473–), és néha tiszta rímpárok vannak, mint ugyanott Ádám válaszában”.

(toisinaan ei ole riimejä, silti rytmi säilyy, silti täydet riimiparit:

Ah, sielu! kuinka saamaan suostuisitkaan
vain pieluksilla maaten nautinnoita?
Kun sydänveri kuiviin vuotaa vitkaan,
niin sitä hekumaa ei mikään voita! (1488–1491)

A követekezőkben Madách egész szövegének néhány jellemzőjét összesítem Lyy fordításában. Radó úgy értelmezi Kettunen negatív kritikáját, hogy az főképp a lyyi szöveg dőcögő ritmusa miatt született. Nyolc magyarul tudó, magyar szakos hallgató csak Lyy fordítását nézte meg 1991-ben, és feladatuk az eredetivel való összehasonlítás volt. Azt állították, hogy csak többszöri

nekifutásra sikerült elolvasniuk a fordítást, mert annyira próbára tette őket Toivo Lyy nyelve. Azt mondták, hogy inkább csak magyarul olvasnák el, mert finnül élvezhetetlennek, sokszor nevetségesnek, sőt olvashatatlanak tartják. A válaszokat részben magyarul, részben finnül írták, ezért én egységesítettem, rövidítettem és magyarul közlöm őket. A finn idézet után zárójelben az oldalszám szerepel. Végletes véleményük természetesen befolyásolta őket, és nem véletlen, hogy a mai olvasót zavaró kifejezésekre hívták fel főként a figyelmet a következő jelzőkkel:

1. Furcsa, régies, nehézkes és nehezen érthető. Ilyen furcsa megoldások (outoja ratkaisuja): például a vérpad szó szerinti fordítása, melynek egyébként van finn megfelelője: *veripenkki* (153. o.), Éva szava: – *ihmehelkähdy*s (31. o.) szintén szó szerinti fordításnak tűnik, csinált, kitalált szó, melyet nem magyaráznak poétikai igények, ugyanúgy: *ja tämä toinen mua ellottaa* (159. o.) *inha* (40. o.) – szót többek többször furcsának nevezték. Nehezen érthető szavak: *ikisaavuttamatonna*, *poropeukaloida*, *kammitsoi*, *harrastuta*, *ongelmointi*. Nehézkes, rossz kifejezés: *ne on vilvas katve teillä tiedon vuorten*, / *ihanne sydämien ikinuorten* (46. o.) Lucifer egyik mondatában az egyes szavak furcsaságát érzékelték: *ja jaksat tuntematta kyltymystä / iät kuulla yhtä samaa helktyystä!* (25. o.), és ezért teljesen rosszul sikerültnek érezték, pedig egészében a mai olvasó számára ez is humorossá vált. A vélemények megfogalmazói a fordítás egyes helyeiről csak azt állapították meg, hogy jól vagy rosszul van lefordítva. Csodálkoztak azon, miért fordította Lyy a hiút gyakran *ylpeä* vagy *korska* lexémával, pedig az *turhamainen* finnül, vagy a gőgös szót (3445) *turhamainen*-nak (222. o.). Ennek magyarázata az lehet, hogy a próbaolvasók nem voltak tisztában a gőgös és a hiú lexémák jelentésének közelségével. Lyynél az egész műben furcsa szórendi megoldások vannak, amelyek szintén régiessé teszik a mondatokat. A szórendet költőinek nevezték, de lehetetlen megérteni – mondták. Úgy látszik, összekapcsolták a költőiséget és a megértés lehetetlenségét. (Ez korábban az egyik finn kritikus

gondolataiban is jelentkezett.)

E furcsaságoknak és nehezen érthetőségnek az egyik következménye, hogy sok kifejezést

2. **nevetségesnek vagy borzalmasnak** tartottak, pl. annak látták Éva szövegében a következő csinált szót, pedig az valószínűleg Lyy modernizálási kísérletének eredménye: *kuin tenhounta* (128. o.) *mint tünde álom* (1807). Vagy borzalmasnak látták, mint például Lucifernél: *hän, joka loi / Kuin jumala tiedät, jos syöt tästä tuo / puu ikuisesti nuoruussulon suo!* (34. o.)

3. **A három pont problémája:** Felfigyeltek az érthetetlen három pont sokaságára: „a lyyi három pontot nem értem, homályossá teszi a nyelvet, sok helyen van.” A három pont talán Lyy bizonytalanságát is mutatja a magyarázatok végtelen számának meghagyása mellett, és egyben homályossá is teszi a mondatot.

4. Felfedeztek félreértéseket, amelyek részben Lyy eltérő értelmezéséből erednek, amelyben az **érzékibb, konkrétabb, világibb jelentések** erősödnek meg, pl. a *buta tuhma*-szóvá (rossz, pajzán) változik: *csak a butával lettem egyenlő,* (2521) *Oppilas – ja tulinkin vain tuhman kaltaiseksi . . .* (169. o.) és nyitva marad a mondat a pontokkal. Az eredeti *bűnös önhit* (3302) kifejezést *paheellisen itsetietoisena* (216. o.) fordította, csökkent, leértékelődött a jelentése, egyesek szerint a *paheellinen* a mai finn olvasó számára sokkal világibb mint a bűnös. Többen felfigyeltek arra, hogy Lyy egész másképp fordította Lucifer következő sorát: „A haldokló hagymázos örülése.” Lyy: *Vain lavantautisen kuolin-hourailuita.* (54. o.) A konkrét, járványos betegség (vérhas) említését talán érzékletesebbnek érezte Lyy. Felfigyeltek arra is, hogy az egyes szavak közül Lyy szívesen használta a *hekuma*-szót, amely valóban megfelel a magyar *kéj* lexémának, bár úgy látszik, a finn olvasóban ez túlságosan „állati” konnotációkat keltett, vagy pontosabban a *hekuma* az átlagos finn olvasó puritánizmusát sértette.

5. Lyy eltérő értelmezésének következménye lehet, hogy sokszor **negatívabb és kiélezettebb megoldásokat** használt. A következőben a *büszke* (ős) jelentésnek egy nagyon negatív változata szerepel, amelyet furcsának is tituláltak: *Sinä totisesti / miessuvun pöyhkän oiva kantataatto!* (32. o.) Tehát 'a pimasz férfinem remek őstatája,' s e kifejezés valójában ironikussá is vált. A 14. színben Lucifer egész szövege negatívabb, mint az eredeti, és a *kedvenc ábrándot*, ami inkább *lempiunelma* lenne finnül, *mieli-houreistasin*ak (kedvenc örültség) fordította (243. o.). Több ízben sokkal kiélezettebb, pl. Lucifer a *vén szipirtyót – ikäloppu lutka* (vén kurva, 192. o.) kifejezéssel fordította, vagy a *döre asszony* megszólítás női bohóccá változott: *Ja millä siinä kerskutkaan, naisnarri!* (255. o.) *S te, döre aszszony, mondd, mit kérkedel?* (4008). Az eredeti *végtelen unalmas* (4021) jelzőjét Lyy 'túlságosan émelyítővé' alakította: *liian imelä* (256. o.).

6. A furcsa, régies szavak általában zavaróak, de a legtöbb esetben nyilvánvalóan részben a **ritmus**, részben a **rímek**, **belső rímek**, **asszonáncok** és **alliterációk** miatt szerepelnek. Úgy tűnik, hogy próbaolvasóimnak már maga a rím és ritmushasználat **régies és ezzel ellenszenves vagy humoros**. Többen kérdezték, miért vannak rímek, ha az eredetiben nincsenek. Régiesnek tartották pl. Rafael: *auvon virtain* (24. o.), Eeva: *viuhkon vilvoitusta!* (29. o.). Ádám mondatában szintén erről van szó: *mitä olisin minä, ellei elämäni / sinussa kehkeäisi – kuin sen kaiku / ja kukka!* (30. o.). Buta sornak nevezték a következőt, de a belső rímek működnek, Lucifer: *en tyhmää taivaslaumaa, joll' on kaulaa* (36. o.). Alliteráció van a következő, ügyetlennek kifogásolt sorokban: *Nyt keskeytämme kaulan katkaisun* (162. o.), *hänestä huokuu hornan huuru . . .* (159. o.). Nem sikerült kifejezésnek tartották, pedig előbb nyelv kísérletéről és a *p* és az *r* összhangjáról lehet szó a következőben: Catullus: – *Pelkuri äpärä!* . . . (87. o.). Szintaktikailag nehezen érthetőnek tartották a következő mondatot a szórend és az ige hiánya miatt, bár elismerték, hogy

talán nem is hangzik rosszul: *Nimessä vapautemme: hänet kiinni!* (160. o.). A következőkben is brutálisabb, erőszakosabb Lyy szövege, és a második mondat alliterációja másfelé viszi, a három pont pedig megint nyitva hagyja a jelentést: *Noidat nauraa räkättäen: / Makea kylvö, karvas sato: / kyyhkyn munasta myrkymato! . . .* (130. o.) (A boszorkányok károgva nevetnek: édes vetés, fanyar gyümölcs, galambtojásból méregkukac). *Boszorkányok (kacagva) / Édes vetés, fanyar gyümölcs, / Galambfival kígyókat költs.* (1825–1826)

A *meuruta* (lármáz) ige használatának furcsaságát megint az alliteráció okozza a londoni szín bevezető kórusánál: *Meri meuruaa ja nauraa / aallot merta matkaavat. / Meurutkoon se! – elo itse / kerran elon kammitsoi . . .* (171–172. o.) (A méltóságos tenger zúg, / Zajg tovább is és nevet. / Hagyd zajongni, majd az élet korlátozza önmagát. 2564–2567.) A *kammitsoi* érthetetlen kitalált szó, magyarra visszafordítva: a tenger lármáz és nevet / a hullámok a tengert utánozzák. / Lármázzon csak! – az élő maga / az élő ’elborzítja’. . . Majd néhány sorral alább „borzalmas” kifejezésnek nevezték a belső alliterációjú *lumolaulu* szót (bájdal): *Kuuntele – et muuta voi! – / kun sen lumolaulu soi. . .* (Halljad, mást nem tehetsz, mikor bájdala szól. *Halld csak ígésző dalát!* 2570) A magyarázó három pontot egy túlértelmező sorral bővítette Lyy. Lucifer szövegében az alliteráció és az asszonánc miatt van „borzalmas” szóhasználat: – *se ylös ehtii, sulosointuiseksi* (72. o.), vagy érthetetlen mondat: *vanhuudenheikon toivoton lemme helle* (176. o.). Ezeket humorosnak, ironikusnak is tarthatnánk. Helyenként észrevették és elfogadták, hogy az alliteráció okozza a régiességet. A 206. oldalon például az *ahmaa* (befal) ígét ebbe a szövegösszefüggésbe nem illőnek látták, s megállapították, Lyy nagyon szépen fordítja, bár a mondat eltér egy kicsit Madách szövegétől, de ehhez talán illenek is a régies kifejezések mint például *maan alhon armain auvo:* (206. o.).

7. Az egyik olvasó feltételezte, hogy Lyy azért törekedett a **szórövidítésre** (a szavak utolsó *i*-jét elhagyja, és rövidíti a

személyes névmásokat), mert így költőiek. E rövidített formák a mai modern beszélt nyelvek is jellemzői.

8. Többször észrevették azt, hogy **hosszabb** vagy túl hosszú a lyyi szöveg. (Ezzel a jellemzővel majd egy külön fejezet foglalkozik.)

9. Az egyik jelentős megfigyelés az volt, hogy **a hétköznapi és fentebb stílus váltakozik**, néha ugyanabban a mondatban. Ehhez kapcsolható Lauri Kettunen kritikájának egyik legdöntőbb érvelése, hogy azért rossz a fordítás, mert verses és prózai részek váltakoznak benne.

10. Azt is látták, hogy a fordítás néha egészen **modern**, ezen **prózát vagy legalábbis rímtelen és metaforátlan szöveget** értettek, például a falanszterszínben Ádám:

Vain yhtä kaipaan: isänmaata. Se
olisi – uskon – voinut säilyä
myös uuden järjestyksen vallitessa.
Näet ihmishenki kaipaa rajoitusta
ja kammoo ääretöntä. Sisäisesti
se menettää, jos kovin se hajoittautuu.
Se pitää kiinni menneisyydestä
ja tulevaisuudesta eikä kaiken
maailman puolesta niin innostu,
kuin vanhempien haudan . . . pahoin pelkään!
Ken perheensä vuoks uhraa henkensä,
kenties vain kynnelen suo ystävilleen. (208. o.)
(Az eredetiben: 3153–3162)

Az olvasói tesztek eredményeit saját észrevételeimmal egészítettem ki. Manninen nyelvének legfőbb jellemzője a többféle szinten megnyilvánuló régiesség volt, de ez jellemezte részben Lyy nyelvét is. Sok régiesnek nevezett szót használt, amelyek az olvasó szemében komikussá váltak. Valójában elképzelhető, hogy ezeket a régies szavakat archaizálásként használta, mert ezekkel akarta érzékeltetni Madách szövegének időbeli távolságát. Tulaj-

donképpen Lyy nyelve régiesebbnek tűnik, mint Madáchnak az 1850-es években használt nyelve, amelyet akkor szintén régiesnek tartottak, bár e régies stílus oka tudatos és értő stílusérzék volt. Például az *auvo* lexéma gyakran előfordul Lyy-nél, amelynek magyar változata, a *boldogság* ma is sokat használt hétköznapi szó, s amelyen Madách a földi élet boldogságát értette. Az *auvo* viszont a mai, finn világi olvasó számára elavult, a hívők mennyei boldogságára utaló szó. Ráfael főangyal: *Ki boldogságot árjadosztatsz*, (71. o.) (Rafael: *Sinä annat vuotaa auvon virtain*, 24. o.) De éppen e szó használata révén sikerült Lyy alliterációja és ritmusa. Ugyanígy elavult a ritkán használt *hekuma*, amelynek magyar megfelelője, a *kéj* a mai nyelvben is él. Igaz, a mai finn nyelvben a *hekuma* gyakrabban előfordul reklámokban, egy olyan tendencia eredményeképpen, amely a nyelvi változatosságot régies, „viccesnek” tűnő szavakkal bővíti, talán egy ironikus nyelvi aspektus kialakulásával. (*Melytől minden kéj és kín születni fog* [351]. *joka kaiken hekuman ja tuskan siittää* [39. o.].)

Lyy sokszor másképp értelmezte Madáchat, különösen olyan esetekben, amikor a megfelelő jelentéskör nem egyezik teljesen, és így a jelentéseknek csak egy-egy aspektusa valósul meg. Ilyen a *sereg* lexéma fordítása, főként az *angyalsereg* esetében, amit Lyy *enkelilaumá*-nak (angyalcsorda) fordított. Bár a gyereksereget lehet ezzel a *lauma* szóval fordítani, de ez kifejezetten rendezetlenséget, összevisszaságot jelent, nem egy fegyelmezett, céltudatos csoportot. Mivel Lyy rendszeresen így fordította, az olvasóban az isteni sereg gúnyos, ironikus konnotációját ébreszti, de ez még illik Lucifer attitűdjéhez, pl. az első színben: *Dicsér eléggé e hitvány sereg, / És illik is, hogy ők dicsérjenek*. (110. o.) *Nuo houkat ylistäkööt, jotta riittää. / Ja sillä laumalla syy onkin kiittää*. (25. o.) Ennek használata részben az evangélikus gondolkozás puritanizmusából eredhet. A későbbi beszédhelyzetekben e negatív jelentés erősödik. A második színben Lucifer éretlen, gyermekhangú égi karról beszél:

Megúntam ott a második helyet,
 Az egyhangú, szabályos életet,
 Éretlen gyermek-hangu égi kart,
 Mely mindég dícsér, rosznak mit se tart. (296–299)

Lyy Luciferje ki sem állhatja ezt az égi kart, ostoba égi csordának nevezve, így kiélezetten negatív konnotációt ad a jelentéshez. Ezt fokozzák a komikusnak érzett rímek, és a majdhogynem groteszk *kaula*-kép, mely a finn olvasó számára is furcsa. (A finn fordítás magyarul: buta égi csorda, melynek van nyaka – a finn idióma más lenne szó szerint: van homloka, a magyar megfelelője: van képe – állandóan dicsérni.

En voanut sietää arvosijaa toista,
 en kaavaelämää iät yhdenmoista,
 en tyhmää taivaslaumaa, joll' on kaulaa
 lapsäänin aina ylistystä laulaa. (36. o.)

Az utolsó színben az angyalok karának dalában a *lauma* már a tömeget jelenti. Itt is neutrálisabb Madách, kevésbé elítélő mint Lyy, akinek a bandája aktívan támad, míg magyarul csak hálátlan. *Tégy bátran hát, és ne bánd ha / A tömeg hálátlan is lesz*, (4098–4099) *Rohkein rinnoin tietäs riennä, / vaikka vastaan lauma lyö*. (260. o.)

Lyy ironikus attitűdjének külső és formai összetevői demonstratív módon láthatók az első szín angyalkórusának hosszú dalában. Lyy sikerültnek érezhette, mert az antológiába is bevette. Az eredeti dal az egész kozmoszt mutatja be egyetlen megszakítatlan strófaként. Lyy szétaprózta kis versszakokra, amelyeket a komikus és ironikus rímek is megbontanak. A hétköznapi-ságot a kisbetűkkel kezdődő sorok is erősítik:

Milyen büszke láng-golyó jön
 Önfényében elbizottan,
 S egy szerény csillagcsoportnak
 Ép ő szolgál öntudatlan. –
 Pislog e parányi csillag,
 Azt hinnéd, egy gyöngé lámpa,
 S mégis millió teremtés

Mérhetetlen nagy világa. –
Két golyó küzd egymás ellen
Összehullni, szétsietni:
S e küzdés a nagyszerű fék,
Pályáján tovább vezetni. –
Mennydörögve zúg amaz le,
Távulnan rettegve nézed:
S kebelében milljó lény lel,
Boldogságot, enyhe békét. (21–36)

Loistollaan tuo liekkipallo
tahtoo voiton muista viedä –
mut vain pientä tähtisarjaa
palvelee se, vaikk’ei tiedä.

Tuo taas pienoistähti vilkkuu
vain kuin lampputuikki – vaikka
miljoonaisen luomakunnan
ääretön on asuinpaikka.

Palloa kaks yhteen pyrkii
sekä torjuu toisiansa –
ja se kiista pitää niitä
rientämässä radoillansa. . .

Kahuin katsot, kun tuo pallo
avaruuden kuiluun pauhaa –
mut sen syli miljoonille
onnen suo ja tyyntä rauhaa. (22. o.)

5. Az olvasói értékelések összefoglalása és az alliteráció szerepe

Ulla Mikkonen azt állította, hogy a klasszikus művek nyelvében a tartalom és a nyelv aránytalanságából eredő akaratlan komikumot találhatunk, amely javításra szorul.⁴⁵⁰ Ez az akaratlan komikum a válaszok alapján Manninen és Lyy egyik jellemzője. Ennek alapján fordításait elavultnak tarthatjuk. Valóban azok-e?

Az átlagkortárs kritika, a kortárs olvasó fenntartásokkal elfogadta Lyy nyelvét költői nyelvnek. De problémát jelent a mai finn

⁴⁵⁰ Mikkonen i.m.: 73.

olvasó, aki nehezen tudja esztétikailag élvezni ezt a ritmusos, rímes nyelvet, nem is beszélve a prózai nyelvvel való váltakozásról. Aki csak valamelyest is megnézte az eredeti szöveget, mind felfigyelt arra, hogy Lyy sokkal több rímet használ, mint Madách. Nyilvánvaló, hogy Dóczi német fordításának rímei hatottak Lyy-re. A ritmikusság, amely csak helyenként sikerült és főként a tiszta rímek bizonyos kezdetlegességet és valóban a félbemaradottság érzését okozzák. Ez a fordító gyengeségét jelzi. Utaltunk már rá, hogy a finn költői nyelv éppen Lyy korában változott meg, vált szabadabbá. Lyy fordításán érződik a bizonytalanság, nem tudta eldönteni, hogy melyik stratégiát válassza, és talán emiatt nem vette észre, hogy ez az ingadozás a szöveg esztétikai koherenciáját állandóan megszakítja, zavarja. Amikor vitaválaszában Lyy arra hivatkozott, hogy a svéd fordító okkal és elfogadhatóan szabadabban fordította Shakespeare-t, akkor nem vette észre, hogy a svéd fordításban egy szövegen belül nem változott a stílus, a ritmus. Eliot verseit is egyöntetűen rím és ritmus nélkül fordították a válogatás fordítói. Az olvasók által régiesnek, borzalmasnak vagy nevetségesnek ítélt sorok egy más aspektusból humorosként vagy ironikusként is értelmezhetők lehetnének, ezzel kitágulna a modern olvasó befogadói horizontja. A lyyi szöveg sok vonása e szélesebb nézőpontból sokkal elfogadhatóbb lenne. Lyy fordításának egyes elfogadható vagy inkább élvezhető vonásai már az olvasói tesztekben is nyilvánvalókká váltak. Majdhogynem az először ellenszenvesnek és nevetségesnek tartott kifejezéseknél ismerték el, hogy talán mégis a ritmus vagy rím miatt volt éppen szükség. A formai, azaz esztétikai-retorikai tulajdonságoknak mégis lehet valami jelentőségük. Ezek közül az egyik legfontosabbnak tartom az alliterációk, asszonáncok használatát. Ezekből mutatom be a leghatásosabbakat. (Zárójelben az oldalszám):

Hän katsahtaa – ja kaikki katoaa. (21. o.)

Loistollaan tuo liekkipallo / tahtoo voiton muista viedä – (22. o.)

Kauhuin katsot, kun tuo pallo / avaruuden kuiluun pauhaa –

Kuinka kaino tuoll’ on tuike. / jossa vehreys, valkeus vaihtuu

kevät, talvi, toistuu yhä / niin kuin yhtyy valo, varjo:
Herran rakkaus, viha pyhä. (23. o.)
Sinä annat vuotaa auvon virtain, (24. o.)
Kuin vihamielinen ja vieras voima / ois meitä väijynyt. (29. o.)
kutsui vain sun kuuma kaipuus, (30. o.)
Lepertelyjä lemmen
ja katso myyrää, joka maata kaivaa: (35. o.)
ettei veisi syrjään synnillinen halu. (36. o.)
Sua pitkä sarja seuraa, sisko pieni,
ja miettein miljoonin se sua toistaa! (37. o.)
Ylevä ihanne sydämessä on naisen:
ikuistaa inha surkeus synnin maisen! (40. o.)
mikäli kannatta sen kuormaa kantaa, (41. o.)
Oh, oletpa siis perin heikko henki
jos näkymätön se hämähäkinverkko: (41. o.)
tai minä uupuneena uurastan / puutarhassamme, silloin silmäilen (44. o.)
joka taivaan kuorosta / on tuttujani, kaunis, kaino poika. (45. o.)
ken olet, kummitus? – sua en kutsunut.
Maan henki on heikko ja lempeä (45. o.)
ja kaikkialla, minne katseen luo / hän kaivaten ja (46. o.)
ja täyttää tarkkaa tarkoitustaan, kunnes
on kaikki lopussa ja kaikki lakkaa (48. o.)
minä pienen lohduttavan säteen anna
säteillä teille takaa taivaanrannan (49. o.)
sulotar vaalea, niin hento, herkkä / kuin henkäys, (51. o.)
vain halpaa hetken harhaa onkin maine? (51. o.)
– Valitus on vaisu / ja valtaistuini korkea (52. o.)
Mut ei sovi, / että viisas mies ja kuningas/ sen vankina vaikeroi. (53. o.)
veri vuotaa kuiviin (54. o.)
Miljoonain tunnot mulla on tuta tuskaa,
vain yhden tunto tuta nautintoa, (58. o.)
Älä viettele noin hyvillä verukkeilla. (60. o.)
kuin kylmä käärme liukuu välillemme (61. o.)
On kurjuus, hulluus kaivata suuruutta. (63. o.)
sydämes suojan tässä sydämessä. (64. o.)
vain vaimolla on oikeus valittaa (66. o.)
Mut vapaus ruokkii sitä verellään / ja vaalii kansalaisen hyveenä - (66. o.)
oi sinä korkea ja kuuluu kansa. (68. o.)
sinulle / sydämen puhtaasti siunaus! (69. o.)
Mut katsotaanpas, kunhan kuolema
pian kauhuineen on täällä keskellänne, (75. o.)
hän taistella ei tahdo toista vastaan (77. o.)
nyt kuolema-kuvatuksen kolkko kynnys? (82. o.)
Ole kirottu, haaveen harhamaailma! (83. o.)

kukka / ja kuihtuu niinkuin kukka (92. o.)
se hapantakin herraa harmittaa? (95. o.)
hekuman huumalla / voi uneen tuudittaa (96. o.)
– Miten surkeaa / on kuolla kurjasti, (99. o.)
Kun sydänveri kuiviin vuotaa vitkaan,
niin sitä hekumaa ei mikään voita! (100. o.)
Ystävät! väkeni on väsynyt (107. o.)
Sano, mikä ruhtinas / noin korskan-kopeasti saapuu tuolta? (108. o.)
jota karhun kaatoon käyttää sankari, (109. o.)
valaisee vuosisadat vastaiset. (113. o.)
Ei kukonlaulun vuoksi aamu koita,
vaan kukko kiekuu, koska aamu koittaa (116. o.)
himoa hurjaa hehkui, (118. o.)
– Paholaisen kanssa / liet yhtä pataa! (124. o.)
Moitit / minua siitä, mitä minulle uhraat. (140. o.)
nyt on sappista / ja okaista se mesi sydämelle. (141. o.)
Kun metalli kiehuu, kuoriutuu pois kuona, (147. o.)
miksi minua miellyttäte, (151. o.)
hänestä huokuu hornan huuru (159. o.)
Työs, pyöveli, taidakin! – tapat jättiläisen! (161. o.)
vai vaadit minua mieheni murhaajaksi? (163. o.)
aavain aallot ahtaa tahdot / altaan alaan mitattuun! (171. o.)
On kaunist se kuulla korkealta, / kuin kirkkolaulu: (172. o.)
Musertui sammaltuneet estemuurit, / katosi kaikki kauhuhaamut, (172. o.)
Kun kyllin korkealta katselemme, (173. o.)
Valitus vaikka onkin vaimeampaa, (173. o.)
kauniin kaulan koru on / vain kallis helmi! (177. o.)
Suon siunaukseni: synnin, kurjuuden! (183. o.)
Se missä / on mätä, siellä rikos rehoittaa. (200. o.)
Sinua siunaan siitä, (201. o.)
poikki sivaltaa / sekavan solmun, jota selväksi (201. o.)
nyt minut kamppaa kuoppa kurja! (205. o.)
Mut he vain hämärässä häärivät, (211. o.)
Minua miksi vaellutat tässä / loputtomassa lumierämaassa,
jossa meitä tyhjin silmäkuopin / tähyää kuolema, (240. o.)
ja kasvikin jo uupui kamppailuun: (240. o.)
Punaisin kasvoin katsoo usvain takaa / kuu tähän hautaan - (240. o.)
Kamala maailma; vain kuolla hyvä! (242. o.)
ja ihmissuvun sodat sodin kaikki: (242. o.)
seis! mieleen iski eräs ajatus - (253. o.)
Sadasti sanoa saa Sallimus: (253. o.)
en elä, ellei minua miellytä! (253. o.)
kasvos kirkastuvat, / kun kuiskaan korvaasi sen. (255. o.)
Sua ilman / ja Sua vastaan turhaan taistelen. (255. o.)

On parasta hiipiä pois (256.o.)
 Rohkein rinnoin tietäs riennä, (260. o.)

Éppen e sorok közül válhatott volna sok szólássá, szállóigévé, ha e művet elfogadta volna a finn irodalmi rendszer. Ennek az elfogadásnak a lehetőségére utalnak a következő rész alliterációra vonatkozó megjegyzései, melyek az alliteráció modern alkalmazásához kapcsolódnak.

Tarja Roinila interjúsorozatot készített a fordításról 2002 tavaszán és többek közt felfigyelt Bo Carpelan versének⁴⁵¹ alliterációira, amit Tuomas Anhava „megismételt” a finn fordításban, sőt még növelte is az alliterációk számát az utolsó két szakaszban. Carpelan hozzáfűzte, hogy a finn nyelvben természetesen az alliteráció nagyon tipikus. Roinila szerint a (mai) finn fordítók hajlanak arra, hogy túlságosan is lelkesen használják a finn nyelv alliteráció adta lehetőségeit és olyan helyeken is „élővé” tegyék a szöveget, ahol a költő szándékosan választott jelentéktelenebb szavakat. Tehát a modern finn költészet és műfordítás céltudatosan használja az alliterációt.

Fordítások recepcióiban gyakran használták az *olyan, mint az eredeti* kifejezést, amelynek értelmezése nem volt első pillantásra nyilvánvaló, de úgy látszik, hogy az eredeti idegenségének láthatóságára irányul. A *jobb, mint az eredeti* jellemzés első pillantásra az eredeti lenézését hangsúlyozta, de emellett egyértelműen a fordítás nagyszerűségét hivatott kiemelni és nem irányul feltétlenül a forrás leértékelésére. Ennek egyik aspektusa a fordítás alkotási folyamatának értékelése, a fordító alkotó módon bátran megváltoztatja, esetleg valóban jobbá teszi az eredetit, ahogy ezt a Bo Carpelannal készített interjú is mutatja. Az interjú címében: *A vers újjászületik a fordító kezében*, ismétlődnek a korábban, a két háború közti kritikákban elhangzott újrateremtés-elképzelések a fordítói tevékenységről. Carpelan véleményei azt is mutatják, hogy visszatérően van a finn költészetben és fordítói gyakorlat-

⁴⁵¹ Roinila, Tarja: Runo syntyy uudelleen kääntäjänsä käsissä. Runo kääntyy 1. Bo Carpelanin haastattelu. Helsingin Sanomat, 1. 6. 2002: B 2.

ban a versritmus és rím tekintélye. Carpelannak az alcímben kiemelt véleménye szerint a versfordításban a pontosság nem egzakttságot és hűséget jelent, hanem csak azt, hogy az új szöveg poétikailag jó. Tuomas Anhavának egyik Carpelan-fordításáról ezt mondta maga a költő (Bo Carpelan: 66): *„Anhava nagyszerűen oldotta meg a vers nehéz részeit. (...) Őszintén mondván zseniális fordítás, jobb, mint az eredeti. És ezt egy írónak nem könnyű mondania. Tulajdonképpen a fordításból egy új verset írhatnék.”*⁴⁵² És visszafordította Anhava fordítását svédre. Ezt az új verziót jobbnak tartotta, mint az eredetit. Tehát a fordítást jobbnak tartotta mint az eredetit, sőt ő is még jobbá írta ott helyben a versét. Az elemző beszélgetésben hosszan fejtegették az adott vers minőségének, „jóságának” kritériumait. Az ő szájából meggyőzően hangzott, hogy jobb, mint az eredeti: nemcsak kompetenciája van ahhoz, hogy ezt állítsa, hanem tekintélye is. Maguk a költők, fordítók, kritikusok és az olvasók rendszeresen használják ezeket az attributumokat: *jó, jobb, nagyszerű, remek, mesteri, zseniális*, stb. Ezekben a beszélgetésekben is és máshol is gyakran a *jól sikerült, rosszul sikerült, nem sikerült, rossz* kifejezésekkel értékelték a fordítások minőségét. Használatuk a kor norma- és értékrendszerén alapul, ahogyan Carpelannak is megegyezhet „a jó versről” való elképzelése Anhaváéval, bizonyos személyes ízlésbeli különbségek mellett is. Manninen hosszú éveken keresztül javította Homeros- és Runeberg-fordítását, tehát kora és saját ízlésbeli elvárásainak megfelelően változtatott rajtuk. Sok jó fordítás lehet ugyanarról a szövegről, sokféle norma, attitűd és stratégia vezetheti a fordítót, de a fordítás értékének, minőségének, a jó fordításnak meghatározása nehéz feladat. Még nehezebb „a jobb” fordításnak a kiválasztása, pedig az ún. műfordítói versenyek és azok első helyezettjei erre a rendszerre épülnek. A *jobb, mint az eredeti* kifejezés végülis a bíráló

⁴⁵² „tässä runossa on todella mutkikkaita kohtia, jotka Anhava on ratkaisut loistavasti. (...) suoraan sanoen nerokas käännös, parempi kuin alkuperäinen. Ja se on kyllä kirjailijalle kova pala. Voisin itse asiassa tehdä käännöksestä uuden käännöksen.” Roinila i.m.: B 2.

pozitív töltésű metaforájának tekinthető, bár Carpelan szó szerint értette, valóban lehet jobb, mint az eredeti.

Susan Bassnett beszámolt egyes fordítói stratégiákról, és megállapította, hogy a fordítás egésze megsínyli azokat a stratégiákat, amelyek néhány elemet túlságosan kiemelnek a többi vonás rovására: a végeredmény kiegyensúlyozatlan fordítás lesz.⁴⁵³ Például Pentti Saarikoski „*elfogadhatatlan fordításoknak*” nevezte Helka Hiisku és Alli Holma fordításait.⁴⁵⁴ H. K. Riikonen Saarikoski fordításainak színvonalát a „*változó*”⁴⁵⁵ jelzővel jellemezte, és azt állította, hogy fordításaiban hiányosságok, hibák, félreértések és figyelmetlenségek vannak, Azt is hibának tartotta, hogy a fordítások túlságosan eltávolodtak az eredetitől, pedig maga Saarikoski nem akart eltávolodni. Saarikoski antik drámagyűjteményének előszavában Riikonen felsorolta, milyen kritériumok alapján választott és hagyott ki verseket. A kihagyás legfontosabbikának azt tartotta, ha az „*anyag befejezetlen*”⁴⁵⁶ volt, azaz kísérletinek vagy nyersfordításnak tűnt. Tehát ugyanazt a szót használta, amit a Voinovich-féle finn előszó szövege, amire annyit hivatkoztak a vitapartnerek és amit én magam is sokszor elismételtem. Mi lehetett a Voinovich által használt magyar szó? Biztos, hogy nem a befejezetlen, félbemaradt, legalábbis nem olyan értelemben, ahogy azt Riikonen használta Saarikoski nyersfordításairól. Weöres Gyula készíthette el a Voinovich-előszó fordítását, amit talán Lyy javított és stilizált. Talán mégsem Lyy volt a megtévesztett, hanem rosszul értelmezte Weöres fordítását.

A Bo Carpelannal folytatott beszélgetésben is nyilvánvalóvá

⁴⁵³ Bassnett i.m.: 102.

⁴⁵⁴ „kelvottomien käännösten julkaisemiseen.” Saarikoski: Kirous ja ehdotus. Parnasso III./1959: 132–133.

⁴⁵⁵ „vaihteleva” Riikonen: Jälkisanat: Pentti Saarikoski antiikin kirjallisuuden suomentajana. 245–269. In: Saarikoski: Antiikin runoutta ja draamaa. Suomennoksia. Toimittanut ja jälkisanat kirjoittanut H. K. Riikonen. Helsinki: Otava, 2002: 267.

⁴⁵⁶ „aineisto on keskeneräistä.” Riikonen: Toimitustyön periaatteista. 5–7. In: Saarikoski i.m.: 2002: 5.

vált, hogy a megértés és értelmezés folyamata alapvető része a (vers)műfordításnak. A következő beszélgetés egyik alanya, Stefan Moster német fordító jelentette ki, hogy a műfordítónak kell rendelkeznie „*egy bizonyos poétikai megértéssel*”, azonkívül „*egyszerre kell szerénynek, alázatosnak és keménynek, radikálisnak, szemtelennek, agresszívnek, kíméletlennnek lennie*”.⁴⁵⁷ Ebben a két ellentétes attitűdben is a fordítás két alapvető, paradox viszonyulása található az eredetihez: egyszerre tartja tiszteletben és bánik keményen vele, így tartva egyensúlyban az összes fordítói attitűdöt. E beszélgetések azt is megmutatták, hogy az eredeti versek sokértelműsége, konnotációi és asszociációi fokozzák a versek esztétikai, poétikai lényegét. Csak akkor sikerül a műfordítás, akkor jó, ha ezeket a szemantikai és poétikai jelentéseket vagy egy részüket valamilyen módon „megmentik”, „újraaköltik”. Az olvasó akkor értékeli, akkor tartja sikerültnek és jónak. Moster *kemény, radikális* jelzője (*julkea*) kapcsolatba hozható a korábbi kritikák *bátor és merész* jelzőivel. Azonkívül összekapcsolható George Steiner által a hermeneutikai megértés és interpretáció egyik fontos összetevőjének tartott agresszivitással és erőszakkal⁴⁵⁸, amelyet én teremtvő szemtelenségnek is nevezhetnék.

Saarikoski elemezte fordítási tevékenységének folyamatát, amely egyben tanács is lehet a fordítók számára: „*az idegen szöveg alapján írom a finn szöveget. (...) Annnyira tisztelem az eredeti szöveget, hogy nem nagyon törődöm a lexikális 'pontosság'gal*. (...) *A legfontosabb az, hogy a fordító 'megtalálja' az eredeti szöveg íróját; azonosuljon vele, belebújjon a ruhájába, átvegye a gesztusait, az ő módján beszéljen, de nem az ő nyelvén,*

457 „on olemassa eränläinen poeettisen ymmärtämisen kyky, (...).

Kääntäjän täytyy olla samaan aikaan nöyrä ja julkea –”. Roinila: Jokaisen runon kaksi runoa. Runo kääntyy 2. Stefan Mosten haastattelu. Helsingin Sanomat, 8. 6. 2002: B 2.

458 „agression, violent.” Steiner i.m.: 1975: 297.

hanem a sajátján.”⁴⁵⁹ Tehát az eredeti megértéséről, fel- (meg-, el-) fogásáról, értelmezéséről és átalakításáról van szó. Ehhez az átalakításhoz nagy bátorságra és merészségre is szükség van, valahogy úgy, ahogy Douglas Robinson mondta szabadon Walter Benjamin nyomán: „*A fordítók jelentősége abban áll, hogy összetörik az irodalmi emlékműveket, a klasszikusokat, lefordítják őket, átalakítják.*”⁴⁶⁰ Saarikoski merészsége megmutatkozott a versmértékhez kapcsolatos viszonyában is. Hiszen ő volt az, aki Finnországban a műfordítások terén új szellemet valósított meg azzal, hogy az időmértékes versek fordításában szabad formát valósított meg, a hiányzó versmértéket a modern vers formáját követő változó tipográfia helyettesítette.⁴⁶¹

A befogadó kultúra és irodalom sajátosságainak figyelembevételével képviseli legjobban a fordító a forrásmű és az író érdekeit: úgy nem teljesen hűséges hozzá, hogy bátran átalakítja, újratereket az eredeti művet. Tehát erre a folyamatra is a paradox jelenségek egymás mellett élésének tendenciája jellemző. De ennek elengedhetetlen feltétele, hogy jól ismerje az eredeti mű kontextusait, idegenségeit, másságát és jól ismerje a fordítandó nyelvet. Az eddigi adatok alapján Toivo Lyy csak felületesen ismerte a magyar kultúrát és *Az ember tragédiája* bonyolult és sokat vitatott kontextusait, ennek ellenére nem használt elég

⁴⁵⁹ „vieraskielinen teksti on minulle materiaali jonka pohjalta teen suomenkielistä tekstiä. (...) Kunnioitan alkutekstiä niin paljon että hyvin vähän piittaam leksikograafisesta tarkkuudesta. (...) Tärkeintä on, että suomentaja 'löytää' alkutekstin kirjoittajan; samastuu häneen, pukeutuu hänen vaatteisiinsa, omaksuu hänen eleensä, puhuu hänen tavaltaan. *Mutta ei hänen kieltään, vaan omaansa.*” (Saarikoski kiemelésé.) Idézi Riikonen i.m.: 2002: 257. (Saarikoski: Suomentajan sana. Veikko-Norssi lehti, Satavuotisnumero. Toukokuu 1971: 32–33.)

⁴⁶⁰ „Heidän – kääntäjien – merkityksensä on siinä, että he särkevät kirjallisuuden monumentteja, klassikoita, kääntävät niitä, muovaavat niitä.” Idézi Riikonen i.m.: 2002: 257. (Robinson, Douglas: Koskenko yli saareen? Pentti Saarikoski kääntäjänä ja käännösteoreetikkona. In: Kääntäjät kulttuurivaikutajina. Kääntäjäseminaari Jyväskylässä 3.–5. 7. 1986. Toim. Arja Ollikainen ja Martti Pulakka. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, sokszorosítás 35, 1987.)

⁴⁶¹ Riikonen i.m.: 2002: 264.

„asszisztenst”. Ebben az az etikai probléma rejtőzhet, hogy a fordításra a magyar államtól kapott összeget valószínűleg nem akarta megosztani mással, bár az ő kompetenciája nem volt teljes. Fordítói attitűdje ily módon nem igazán volt alkalmas e nagy feladat betöltésére. Fordítói stratégiájának ellentmondásai is megnehezítették feladatát, igaz, ennek oka részben kora költői nyelvének változásában rejlett. Többen a fordítás elleni, igazságtalannak ítélt Kettunen-kritikát okolták azért, hogy Finnországban nem mutatták be színpadon a *Tragédiát*. De ez a vád is részben igazságtalanságnak tűnik, mert a fordítás nyelvének vizsgálata már ebben a fejezetben is arra enged következtetni, hogy összehatása, különösen egyes részeiben sikeresnek, jónak nevezhető. A fordító kompetenciájához és egyéni tulajdonságaihoz hozzájárultak egyéb körülmények, amelyek függetlenek voltak a fordító személyétől. Ezek egyike az a feltevés, hogy e bibliai-metaforikus téma a maga felületesen fausti távlataival távolinak és unalmasan hagyományosnak tűnhetett a finn befogadói horizontokban. E tematikából hiányozni tűnt a távolról vonzó forradalmi romantika, a petőfies szabadságot és véres mártírságot sugalló magyar egzotika. A fordítás sikertelenségéhez és a színházi bemutató elmaradásához hozzájárulhatott a háborús időpont is, bár a *Tragédia* éppenhogy megfelelő lett volna „komolyságával” a háborús hangulathoz.

A *Tragédia* új fordításának lehetőségére is vetnék egy pillantást, mert érdekesnek tűnik a hetvenes években született fordítási és bemutatói terv kútbaesése. Akkor Anna-Maija Raittila fogott neki az újrafordításnak az egyik színház felkérésére, valószínűleg a rendkívül sikeres tallinni előadás hatására. De a hetvenes évek sem voltak alkalmasak Finnországban e tragédia bemutatására, a színház visszalépett, Raittila pedig abbahagyta a fordítást és az íróasztalának fiókjában egy nagyon is befejezetlen fordítás található. Készülődik-e új fordító, befejezi-e, elkészíti-e az új fordítást?

V. A szöveg mikro-, makroszintjei és rendszerkontextusai a magyar *Tragédiában* és Lyy fordításában

1. A *Tragédia* nyelvének parallelizmusa

Az irodalmi alkotások a rossz, a gonosz elleni harc archetípusára épülnek; ez a küzdelem adja a műalkotásokhoz szükséges feszültségeket. Ahogy már korábban kimutattam, sokan a költői kifejezés alapmozzanatának tartották a paradoxont vagy az ambiguitást és a feszültséget.¹ Az ellentétek harcából, küzdelméből származó feszültségek minden műalkotásban megtalálhatók, de leginkább a drámában, a tragédiában. Gadamer is megjegyezte: „a dramatikus beszédben az egymással való szembenállás uralja a színpadot.”² Az irodalmi mű legfőbb mozgatói pozitív és negatív értékű archetípusok: élet–halál, fény–sötétség, mélybe ereszkedés–magasba emelkedés, rend–káosz, feszültség növekedése–csökkenése, dinamizálás–késleltetés stb.³ Ahogy Hankiss Elemér is megállapította: minden „tragédia a gyönyör és a fájdalom, a félelem és a szánalom, a kudarc és a győzelem, a démoni és az eszményi, az élet és a halál ellentétes pólusai között vibrál szakadatlan.”⁴ Ellentétek találkozásáról van szó Arisztotelész katarzisz elméletében is, ahol két ellentétes emocionális folyamat találkozása a katarzisz helye.⁵ Az ellentétek léte összefüggésben van azzal, hogy az ember szemantikai univerzuma is negatív és pozitív értéktartományokra osztható. A. J. Greimas a jelentések alapszerkezetének tartotta azt a saussurei állítást, hogy

¹ Pl. Hankiss: Az irodalmi mű mint komplex modell. Budapest: Gondolat, 1985: 38.

² Gadamer i.m.: 35.

³ Hankiss i.m.: 294.

⁴ Hankiss i.m.: 563.

⁵ Borev, Jurij: A tragikum. Ford. Csikra István. Budapest: Kossuth Kiadó, 1965: 7.

a nyelv ellentétekből épül föl.⁶ A jelentés alapszerkezetének definíciójában jelen vannak ugyanahhoz a kategóriához tartozó antonímia és szinonímia viszonyok.⁷ Ez utóbbit Lévi-Strauss a mítoszok egyik alkotóelemének látta, „*amely szerint a mítosz alapegységei kéttagú szembenállások alapján szerveződnek,*” ennek alapján feltételezhető, hogy „*a kétpólusos szerkezet pedig talán velünk született univerzália.*”⁸ Mivel a mítosz a rítus függvényeként a drámához áll közelebb, a drámában minden más műfajnál egyértelműbben jöhetnek elő a mítoszra jellemző tulajdonságok.

A tragédiákban valóban összesűrítve, összetömörítve jelennek meg ezek a műalkotásra jellemző tulajdonságok, melyeknek alapegysége a hasonlóság és a különbség ismétlésekre épülő állandó váltakozása. Ez a művészi alkotások alapvető esztétikai minősége, mely tulajdonképpen a Roman Jakobson által elemzett, bemutatott parallelizmus. Jakobson szerint a nyelvi jelek folyamatosságának és hasonlóságának állandó váltakozása nemcsak a parallelizmusnak, hanem minden költői-irodalmi jelsornak alapvető, meghatározó sajátossága.⁹ Alapjában véve az irodalmi közlés az azonos és a különböző elemek változó sorára, bizonyos szabályok szerinti ismétlődésére vezethető vissza.¹⁰ A párhuzamosságban a változatlanok és változók követik egymást, és e tevékenység a nyelv valamennyi szintjét átszövi. E megfelelés-rendszerek az összes szinten megtalálhatók a kompozícióktól kezdve a szintaktikai szerkezetekig, a teljes lexikai anyagban és a hangok és a prozódiai rímek kombinációiban is. Jakobson a párhuzamossággal kapcsolatos korábbi észrevételek közül kie-

⁶ Greimas: *Struktúraalista semantiikkaa*. (1966) Ford. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus, 1980: 27.

⁷ Greimas i.m.: 38.

⁸ Szegedy-Maszák: *A regény, amint írja önmagát. Elbeszélő művek vizsgálata*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980: 38.

⁹ Jakobson: *Nyelvészet és poétika*. 229–276. In: Jakobson: *Hang – jel – vers*. Szerk. Fónagy Iván & Szépe György. Budapest: Gondolat, 1972: 242.

¹⁰ Hankiss i.m.: 524.

melte Hopkinsét 1865-ből (*On the Origin of Beauty*), aki észrevette, hogy „a váratlan és feltűnő szimmetriákkal és asszimmetriákkal, a kiegyensúlyozott struktúrákkal, az egyenértékű formák és szembetűnő ellentétek hatásos halmozásával” érhetők el esztétikai hatások.¹¹ Majd hivatkozott P. A. Bodbergre, aki szerint „a párhuzamosság nem csupán stilisztikai eszköze a formulaszerű szintaktikai ismétlésnek, hanem mintegy a két szemmel történő látásra is emlékeztető eredményt akar elérni. Lényegében két szintaktikai kép egymás fölé helyezése, hogy azokat szilárdsággal és mélységgel lássa el.”¹² Vagy hivatkozik Herdernek Lowth-tal kapcsolatos megjegyzésére: „A tagok megerősítik, kiemelik, nyomatékosítják egymást.” Majd ehhez fűzi Chmielewski észrevételét a kínai párhuzamosságról: „egy logikai szerkezet párhuzamosságához hasonlíthatnánk, amelynek feltehetően pozitív a szerepe az önkéntelen logikus gondolkodásban.”¹³ Tehát a logikus gondolkodásban szerepet játszó szerkezeteknek esztétikai-érzelmi funkciójuk és hatásuk is van.

A *Tragédiában* Varga S. Pál által kiemelt ellentétes szólamok, állandó szólamváltások azzal is magyarázhatók, hogy Ádám és Lucifer ellentétekkel írja le a körülöttük levő, általuk szemlélt világot. Az ellentétek adják meg a dolgok dimenzióit. A dolgok oppozíciók által válnak világossá, érthetővé és valószínűleg működőképpé is. Ezt a madáchi módszert, mert ez valójában módszer (világnézet oly módon, hogy így szemléli Madách valóban a világot), Németh G. Béla konstataulta legtalálékosabban, amikor a *Tragédia* nyelvének szentenciózusságával kapcsolatban megjegyezte, hogy ez „a beszédnek az ellentéteken át haladó felismerő és ítéletformáló szerepéhez van kötve.”¹⁴ Az emberi gondolkodás alapja az ellentétekben való gondolkodás. Ez a *Tragédia* egyik legerőteljesebb poétikai-szerkezeti jellemzője, erre épülnek dia-

¹¹ Jakobson: A grammatikai poétikája és a poétika grammatikája. 277–296. In: Jakobson i.m.: 284.

¹² Jakobson: Grammatikai párhuzamosság a népköltészetben. 399–423. In: Jakobson i.m.: 404.

¹³ Jakobson i.m.: 404.

¹⁴ Németh i.m.: 1978: 127.

lógusai, az egész mű központi gondolatai. Az ellentétek között egyensúlynak kell fennállnia, amikor az egyik pozitívat állít, akkor a másik negatívát. Néha úgy tűnik, mindegy, melyik képviseli a pozitív, melyik a negatív véleményt, csak legyen mindkettő; a teljességhez a negatív pólusok is hozzátartoznak. Már Morvay Győző észrevette e jelenséget: „Ádám és Lucifer szerepében egy föl és lehágó utat látunk. Midőn a küzdés háborgásában Ádám a hullám fokán úszik, Lucifer a mélységben van, midőn Ádám az örvényben vajúdik, Lucifer fenn úszik. Az örvény forgatagában találkoznak.”¹⁵ E magyarázatban a küzdés motívum részeként értjük ezt az ellentétet, amit később Morvay még egyértelműbben fogalmaz a *Tragédia* közismertté vált szólásaival, gondolataival kapcsolatban: „Hozzájárul ezekhez az ellentétekben való gondolkodás, mely már Lucifer és Ádám ellentétes szerepétől sugallt *dialecticus* módszerben nyilvánul”.¹⁶ Varga szerint Madách „már főműve megírása előtt nagy előszeretettel kapcsolt össze ellentétes igazságokat, anélkül, hogy szükségét érezte volna a maga igazsága – netán az igazság – kinyilvánításának.”¹⁷ Ennek alapján Varga feltételezte, hogy Madách tudatosan készült olyan alkotás megírására, amelyben „egymást kizáró igazságok működnek, egymással összemérhetetlen nyelvek replikálnak, egymással ellentétes világok küzdenek meg.”¹⁸ Eisemann György is felfigyelt arra, hogy az isteni és a luciferi szféra motívumai ellentétpárokból jelentkeznek. Szerinte az ellentétpárok eredeti harmóniája dualisztikus világgá bomlik szét, szembenálló kettősségekké.¹⁹ az ellentétekben való komponálás, amit össze lehet, össze kell kapcsolni az ismétlések és szinonimák használatával, juttat el a parallelizmus vagy párhuzamosság jelenségéhez. Műalkotásban ennek a technikának az alkalmazása meg-

¹⁵ Morvay: Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához. Nagybánya: Molnár Mihály könyvnyomdája. 1897: 496.

¹⁶ Morvay i.m.: 514.

¹⁷ Varga i.m.: 26.

¹⁸ Varga i.m.: 27.

¹⁹ Eisemann György: Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában. 1–27. Irodalomtörténet, 1./1992: 13–15.

erősíti az ambivalenciát, a többértelműséget, a rejtett, implicit jelentéseket, mert az ellentétek, az ismétlések és szinonimák variálják és kibővítik, komplexebbé teszik a jelentést.

A *Tragédia* nyelvi koherenciájának és a jelentéshálózat csomópontjainak, a fókuszoknak a vizsgálatakor vált nyilvánvalóvá, hogy a *Tragédia* nyelvének egyik fő jellemzője a parallelizmus. Szövegének egészét átszövi, nemcsak a nyelv szintjén, hanem a témában, a szereplőknél, a színek felépítésében, ciklikusságában is. Tehát a *Tragédia* egyik fontos retorikai-stilisztikai eszközének a *parallelismus membrorum* tekinthető. Morvay Győző is meglátta az ellentétesség jelentőségét, és Németh G. Béla hasonló fogalmazott meg, amikor meghatározta az általa szentenciózusságnak nevezett tulajdonságot. Németh G. Béla emellett belső polémikusságról²⁰ is írt, és ezek a jellemzők valóban fontos összetevői a parallelizmusnak vagy párhuzamosságnak. Mint költői forma szerkezeti és jelentésbeli analógián alapul. Ahogy láttuk, Jakobson tulajdonképpen a költői kifejezés egyik legátfogóbb jellemvonásának tartotta²¹, bár a népköltészetben való grammatikai jelenlétét bizonyították be a legszisztematikusabban, különösen az uráli nyelvekben.²² E kutatásokban nagy szerepe volt a finn népköltészeti anyagnak és kutatóinak. Jakobson említette, hogy már Lowth *Hebreica*-ja előtt Cajanus és Juslenius finn kutatók felismerték e bibliai forma hasonlóságát a népköltészettel. Sőt hivatkozott Ahlqvist *A finn poétika a nyelvészet szemszögéből* c. disszertációjának Kalevala-párhuzá-

²⁰ Németh i.m.: 127–131.

²¹ Jakobson i.m.: 277–296. 400. E jakobsoni elképzeléseket Petőfi S. János módosította az utóbbi években. Szerinte Jakobson rendszerében csak a szöveg texturális felépítésével foglalkozik, a költészet grammatikája csak erre vonatkozna. Ezt ki kellene egészíteni a szöveg vertikális vagy hierarchikus felépítésével. Lásd Petőfi S. János A költészet grammatikájától a költészet szemiotikai textológiájáig, 83–98. In: Szemiotikai szövegtan 4. szerk. Petőfi S. János – Békési Imre. Szeged: JGYTF Kiadó, 1992: 95–96.

²² Austerlitz, Robert: Obi-ugric metrics. FF Communication, LXX.174. Helsinki, 1958: 247–249.

mosságok vizsálatára is.²³

Németh G. Béla előtt már korábban behatóan foglalkozott a *Tragédia* nyelvével és stílusával a csak kevesek által figyelembe vett Mihályi József.²⁴ Szerinte ha Madách használt is néha hangtani és szótani régiségeket, mondattani vonatkozásban tartalmi tömörsége révén a modern kor embere volt.²⁵ Azt vizsgálva, hogyan tudott Madách bonyolult és mély gondolati tartalmakat röviden és világosan kifejezni, Mihályi két okot talált. Az egyik a mondatok világos szerkezeti felépítése, a másik pedig az a gyakran fel nem ismert tény, hogy Madách a stilisztikai árnyalás mestere²⁶ volt, és ehhez eszközként használta a szóismétlést, a tőismétlést, a kötőszóismétlést. Mihályi kiemelte azt is, milyen szívesen szerepeltetett Madách szólást, szóláskapcsolatot és közmondást a *Tragédia* szövegében; felsorolta továbbá Madách szállóigévé lett mondatait²⁷, bár nem látta meg ezeknek kapcsolatát a parallelizmussal. Morvay is meglepően alaposan fejtette ki magyarázataiban, hogy Madách szövege az ellentétek mellett „*stílusbeli formáknak: a jelzőknek, hasonlatoknak, képeknek és alakzatoknak is gazdag kincsesbányája.*”²⁸ Morvay dicsérte Madách stílusbeli képeit és alakzatait. Pontosan felsorolta és szám szerint megjelölte a különféle költői képeket. Szerinte ezek használata teszi drámaivá Madách stílusát.²⁹

Földi Jánosra támaszkodva Arany János is foglalkozott a párhuzamosság szerepével. A magyar költészetben a népdalok fontos jellemzőjének tartotta. Sőt a magyar népi közmondásokban és példabeszédekben is talált párhuzamosságokat. Ez nem jel-

²³ Jakobson i.m.: 406–407. Viikari i.m.: 41.

²⁴ Szathmári István: A *Tragédia* szövegmodosításai és a korabeli irodalmi nyelv. In: Madách Imre ma. Budapest : ELTE sokszorosítás, 1976: 122.

²⁵ Mihályi József : Az ember tragédiája nyelvéről. 41–81. Irodalmi és Nyelvi Közlemények, 3–4. szám, 1964: 70.

²⁶ Mihályi i.m.: 73.

²⁷ Mihályi i.m.: 77.

²⁸ Morvay i.m.: 514.

²⁹ Morvay i.m.: 515–517.

lemző a német közmondásokra.³⁰ A magyar közmondások párhuzamosságával kapcsolódunk a szállóigékhez és egyben az egész *Tragédiához* is. A magyar népi mondások is hathattak valamely módon Madáchra, de még inkább az a gondolkozásmód hathatott rá, amelyre ezek épülnek. A magyar gondolkozásmódon alapuló magyar mondattagolás, fókuszteremtés, szórend, hangsúly és hanglejtés, tehát a mondat szintaktikai és fonetikai értékei alakították ki a közmondásokat és azoknak ritmikáját is, és ezzel a szintaktika és a metrika összefüggéseire utalnak. A magyar nyelv költészetre, metrikára való alkalmassága, tömörsége összefüggésben lehet a többek által³¹ hangsúlyozott archaikus szerkezetével.

Emellett a *Biblia* parallelizmusa is hatott a *Tragédia* nyelvére, hiszen tematikája már eleve magával hozta, megkívánta a jól ismert, sokat olvasott szöveg nyelvi-logikai, retorikai-stilisztikai rendszerének akár tudatos, akár nem tudatos átvételét, felhasználását. Arany is a *Biblia* parallelizmusának ismertetéséből indult ki, és elemezte annak alapformáit, valószínűleg csak közvetve Lowth nyomán.³² A bibliai *parallelismus membrorum* háromféle típusához³³ a szinonímiához, az antitézishez és a szintézishez az ismétlést, a részleges ismétlést és a *figura etimologicá*t is hozzásorolnám. A szinonimák és az antitézisek többféle fajtája³⁴ is szerepelhet kétszeresen, többszörösen sőt is együttesen fölléphetnek; horizontális és vertikális párhuzamot is alkothatnak, sőt igazi párhuzamosság-hierarchia szőheti át a teljes szöveget, és egységének alapjául szolgálhat, koherenciáját teremtheti meg, belső szerkezetét határozhatja meg. A *Bibliában* és a népköltészetben főként az egymást követő mondatok szerkezeti paralle-

³⁰ Arany: A magyar nemzeti vers-idomról. (1854) 218–259. In: Arany János Összes Művei X. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962: 223.

³¹ Például Korhonen i.m. 1981: 53–54.

³² Horváth Iván: A vers. Három megközelítés. Budapest: Gondolat, 1991: 69.

³³ Arany i.m.: 221.

³⁴ Launonen: Raamatun runoudesta. 305–308. Teologinen Aikakauskirja, 96./1991: 306.

lizmusa dominál, de emellett szemantikai párhuzamosság is található. (pl. *Ennek utána míg a föld lészen, vetés és aratás, hideg és meleg, nyár és tél, nap és éjszaka meg nem szűnnek.*³⁵) Az *ember tragédiájának* nyelvében az analóg és az ellentétes párhuzamok a szavak szintjén, szemantikai szinten jelentkeznek.

A következőkben a kiválasztott szövegegység szerkezetét ismertetem: a parallelizmust az első szín első felében nézem meg most közelebbről. A szín két részre osztható: Lucifer megjelenésével kezdődik a második rész, de a vele jelentkező diszharmóniát jelzi már előre a kórus szövegének erőteljes antonímia-hierarchiája, és a küzdés kulcsszó háromszori előfordulása. Ezek szerint nem Lucifer hozza ezeket magával, hanem ez az adottság már jelen van, létezik a luciferi magatartás jelentkezése előtt is. Ezen kívül csak néhány esetben hivatkozom a szöveg egészére, hasonló fókuszok kiemelésével.

Általában versmondatonként és verssoronként nézem meg a szöveget. Madách verssorai majdnem mindig szintaktikai egységek is egyben, főmondatok vagy mellékmondatok. Gyakran négy-soronként változnak a mondatok is, bár nem szakaszol Madách, de szemantikailag is négy soros versszakokra lehetne bontani a költeményt. Igaz, nem véletlen az egybefolyó szöveg, éppen annak drámai dikcióját akarja Madách így hangsúlyozni. A versmértéket nem veszem figyelembe, ezért nem is használom a kolon terminológiát³⁶, már csak azért sem, mert Lyy fordításának ez az egyik leggyengébb pontja. Ezzel szemben használom a verssor (ami hol szintagma, hol mondat), a versmondat (ami tulajdonképpen mondat és néha versszak) és a szövegmondat kifejezéseket.

Ezen a választott első egységen belül is három szakaszt különíthetünk el a szereplők versmondatain keresztül. Az első az

³⁵ Mózes. I. 22. Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás. Budapest: Szent István Társulat Kiadó, 1991.

³⁶ Lotz János: Az uráli verselésről. (1972) 237–257. In: Szonettkoszorú a nyelvről. Válogatta és szerkesztette – Lotz János közreműködésével – Szépe György. Budapest: Gondolat, 1976: 249.

Angyalok karának háromszor egy mondata / háromszor négy verssora az Úr beszédének kétszer négy sorával, összesen öt mondatával alkotja. Ezután következik az Angyalok karának tízszer egy mondata/ tízszer négy verssora, amit a harmadik egység zár le, a három főangyal háromszor négy verssora. Ezek az egységek önmagukon belül is, és egymással is a parallelizmus hierarchiájában állnak, sőt az egész szövegre kiterjedő szemantikai viszonyaik is kimutathatók. Tehát nemcsak nyelvtani szerkezetek párhuzamosságáról van szó, hanem a különböző szófajú és a különböző mondattani funkcióban lévő szavak jelentése alkot gyakran a mondatokon, sőt szintagmákon belül is parallelizmust.

A kiválasztott szövegmetszeten a különböző szinonim-antonim viszonyok vannak feltüntetve, tehát az e viszonyokban szereplő szavak vannak jelölve, aláhúzva akkor, ha kétszer vagy többször szerepelnek. Külön ki vannak emelve a koherenciahálózat fókuszainak szempontjából számbavehető jelentések, amelyek a viszonyrendszerekben is szerepet játszanak.

Az *Úr dics*től környezetten trónján. *Nagy fény*esség.

Angyalok kara

1. *Dics*őség a *magasban Isten*ünknek,
2. *Dics*érje őt a *föld és a nagy ég*,
3. Ki *egy* szavával híva *létre mind*ent,
4. S *pillantás*ától függ ismét a *vég*.
5. Ő az *erő, tudás, gyönyör egésze*,
6. *Rész*ünk csak az *árny*, melyet ránk vetett,
7. Imádjuk őt a *végtelen* kegyért, hogy
8. *Fény* ében illy osztály*rész*t engedett.
9. *Megtestes*ült az *örökös nagy eszme*,
10. *Ím, a terem*tés *béfejezve* már,
11. S az *Úr mind*entől, mit lehelni enged,
12. Méltó adót *szent zsámolyára* vár.

Az Úr

13. *Be van fejezve a nagy mű, igen.*
14. *A gép forog, az alkotó pihen.*
15. *Évmilliókig eljár tengelyén,*
16. *Míg egy kerékfogát újítani kell.*
17. *Fel hát, világim véd-nemtői, fel,*
18. *Kezdjétek végtelen pályátokat.*
19. *Gyönyörködjem még egyszer bennetek,*
20. *Amint elzúgtok lábaim alatt.*

Angyalok kara

21. Milyen büszke *láng-golyó* jó
22. Önfény ében elbízottan,
23. *S egy szerény csillag* csoportnak
24. Épp ő szolgál *öntudatlan*. –
25. Pislog e *parányi csillag*,
26. Azt hinnéd, egy gyöngé lámpa,
27. S mégis *millió* teremtés
28. *Mérhetetlen nagy világa.*
29. *Két golyó küzd* egymás ellen
30. *Összehullni, szétsietni:*
31. S e küzdés a nagyszerű fék,
32. *Pályáján továbbvezetni.* –
33. *Mennydörögve zúg* amaz le,
34. *Távulnan rettegve nézed:*
35. *S kebelében milljó lény* lel
36. *Boldogságot, enyhe békét.* –
37. Mily *szerény* ott – egykor majdan
38. *Csillaga* a szerelemnek,
39. *Óvja őt meg ápoló kéz,*
40. *Vígaszúl a földi nemnek.* –
41. *Ott születendő világok,*
42. *Itt enyészők koporsója:*

43. Intő szózat a híúnak,
44. **Csüggedőnek biztatója.** –
45. **Rend**zavarva jó amott az
46. Üstökös **rettentő** képe:
47. *S ím, az Úr szavát* meghallva,
48. **Rend** lesz újra *ferdesége.* –
49. *Jössz te, kedves ifju szellem.*
50. **Változó világ**gömböddel,
51. Aki gyászt és fény palástot,
52. Zöld s fehér mezt **váltogatsz fel.**
53. **A nagy ég** áldása rajtad!
54. Csak előre **csüggedetlen;**
55. **Kis** határodon **nagy eszmék**
56. Fognak lenni küzdelemben.
57. *S bár a szép s rút, a mosoly s könny,*
58. *Mint tavasz s tél, kört vesz rajta,*
59. Fénye, árnya lészen együtt:
60. *Az Úr kedve és haragja.*

Gábor főangyal

61. *Ki a végetlen űrt kimérted,*
62. *Anyagot alkotván beléje,*
63. *Mely a nagyságot s messzeséget*
64. **Egyetlen** szódra hozta létre:
65. *Hozsána néked, Eszme!*

Mihály főangyal

66. *Ki az örökké változandót,*
67. *S változatlant egyesíted,*
68. **Végetlent** és időt alkotva,
69. **Egyéneket** és **nemzedéket:**
70. *Hozsána néked, Erő!*

Ráfael főangyal

71. Ki *boldogságot* árjadoztatsz,
72. A *testet öntudatra* hozva,
73. És *bölcsességed részesevé*
74. *Egész világot* felavatva:
75. *Hozsána néked, Jóság!*

Az Angyalok karának első négy verssora tökéletes parallelizmusra épül. Az első két sort, két mellérendelő mondatot, részleges ismétlés fogja össze a *dicsőség* főnév és a *dicsér* ige révén, szókezdő szerepüket az alliteráció is erősíti. A második sor szinonim kapcsolatban áll az elsővel, hiszen kibővíti, pontosítja annak jelentését; a soron belül viszont antitézis található, egy kiegészítő ellentét, a *föld* és az *ég* szembenállása; amit hangsúlyoz egy hiányzó, de beleértett, hozzáképzelt jelző, az *alacsony*, amely egyben az első sor *magas* jelzőjének is az ellentéte, valójában az is sugallja ezt a beleértést. A harmadik sor alanyi mellékmondatában szintén antitézis van, az *egy* számnév+ névelő és a mondat tárgya, a *minden* névmás közt. A negyedik sor *pillantása* a szó kiegészítő ellentéte, ahogy az állítmányok jelentése (*híva, függ*) kiegészíti egymást, és ebből következőleg a harmadik sor tárgya (*mindent*) és a negyedik sor alánya (*pillantás*) is ellentétet fejez ki szemantikailag. Az itt alanyi szerepkörben levő vég az egész vizsgálandó szöveg kulcsszavai közé tartozik.

A következő egység szinonímia és antonímia-szerkezete a következő: az ötödik sor pozitív állítása ellentétben van a hatodik sorral, mellérendelő mondatával, az *egész* a *résszel*. Egyben a hetedik sor *végtelen* jelzője a negyedik sor főnévének ellentéte. A hatodik sor *árny* főneve a nyolcadik sor *fény* főnévének antitézise, de ott az *árny* mint névszói állítmány a *rész* meghatározója, itt a *fény* pedig határozói mondatrészként a *részt* teszi pozitívabbá. E két sor között tehát szinonim viszony is húzódik, hiszen a hatodik sor *rész* főneve (névszói állítmányként) ismétlődik a nyolcadik

sor összetett szavának második részeként (*osztályrész*). A *végtelen* egyben a *résznek* is az ellentéte.

A harmadik szövegmondat magyarázat és következtetés. A kilencedik sor állításában az alany és az állítmány között van tartalmi antitézis, éspedig az *eszme* és a *test* főnévből képzett *megtestesült* ige között. Ugyanúgy a kilencedik sor *örökös* jelzője és a tizedik sor szenvedő jelentésű határozói igeneve, a *béfejezve* között. Az *enged* ige is ismétlődik, jelen és múlt idejű alakja is szerepel. A 12. sor *zsámoly* szava szinonimkapcsolatban áll az Úr utolsó mondata mellékmondatának *lábaim alatt* szerkezetével. A kórus szövegét, három versmondatát szinonímia fűzi a szín bemutató mondataihoz, a szerzői utasításokhoz is a *dics* és a *fényesség* szavakkal.

Az Úr válasza nyolc sorra, de öt mondatra bontható, ahol az első sor (*Be van fejezve*) az angyalok dicsérete tizedik sorának szinonimája, a szenvedő értelmű állítmány kissé módosított ismétlése, ez köti össze a két dialógust; míg az új alany (*nagy mű*) értelmezője, meghatározója az előzőnek (*teremtés*). A 14. sor szemantikai antitézisére; a *forog* és a *pihen* igékre épül, míg a 15. sor időhatározója: *évmillióig* szembenáll a 16. sor tárgyának jelzőjével: *egy*.

Az utolsó négysorosban a 18. sor épül ellentétességre, az ige és a jelző szembenállására: *kezd* és *végtelen*: a *végtelen* szembenáll a 19. sor határozójával is, *egyszer*. A 19. sor állítmánya, *gyönyörködjem* módosított ismétlődése az ötödik sor névszói állítmányának, a *gyönyör* főnévnek, és a *Tragédia* egészének egyik fókusza. Így szövődik egy bonyolult ismétlés, szinonímia, antitézis-szerkezet köré az első két beszédegység.

Az angyalok karának narrátori, kórusi monológjában a 21. sor *büszke* jelzőjének szinonimája a 22. sor *önfényében* és *elbízottan* határozói, míg ezeknek antitézise a következő két sor *szerény* jelzője és *öntudatlan* határozója: a jelzett szavak pedig fordítottan állnak szemben egymással; a *láng-golyó* és a *csillagcsoport* és a jelzőikkel. Ebben a négy sorban (21–24) a hübriszi aspektus is jelen van fokozódó sorrendben: *büszke*, *önfényében* *elbízottan*,

majd ellentéte a *szerény* és *öntudatlan*. A következő versmondat szóképének jelzői, *parányi* és *gyöngé* áll szemben a 27. és 28. sor jelzőivel: *millió* és *mérhetetlen nagy*.

A 29–31. sorok szövege a *Tragédia* koherenciájának egyik döntő eleme; a *küzd* és a *küzdés* állítmányként és alanyként ismétlődnek. A két főnévi igenév: *összehullni*, *szétsietni* antitézise szintétizálódik a 32. sorban, a harmadik irányú mozgásban: *továbbvezetni*.

A 33–36. sor szövegmondatának határozói igenevei *mennydörögve* és *rettegve*, igéjükkel (*zúg*) együtt ugyanazt a jelenséget írják körül negatív érzelmi töltéssel, majd ennek ellentéte jelentkezik a 36. sorban, az egymással szinonim kapcsolatban álló és alliteráló tárgyban (*boldogságot*, *békét*) – az *enyhe* jelzővel egyetemben. A határozói bővítmények is antitézisben vannak egymással, irányuk közelítő: *távulnan*, *kebelében*. Sorkezdőként hatásuk felerősödött.

A 34–39. sor versmondatán belül a névszói állítmány, a *szerény* a 23. sor jelzőjének ismétlése. A 39. sor állítmánya és jelzői szinonimák: *óvja* és az *ápoló*, jelentésük visszaatal a *véd* szóra.

A 41–42. verssorok igenevei (*születendő–enyésző*) jelzői funkcióban antonímiák, ahogy a következő két soron belül is antitézis található, míg egymással fordított szinonima – antonima kapcsolatban vannak. A *biztató* igenévi alak egyben kulcsszónak is tekinthető, tehát az egész szövegre irányuló perspektívája is van.

A következő versmondat első sorának határozói igeneve, a *rendzavarva* áll szemben negyedik sorának (48.) *rend* főnévével, a mondat alanyával; ez antitézis ismétlést is rejt magában, hiszen a határozói igenév e főnévből képzett. Egyben e főnévalany szemantikailag szembenáll névszói állítmányával (*ferdeség*). A *rettentő* jelenidejű melléknévi igenévi jelző részlegesen ismétli a *rettegve* határozói igenevet (34. sor).

A 49–52. sorok között ismétlés található az 50. sor *változó* jelzője és az 53. sor *váltogatsz* gyakorító igéje esetében. Az 51. és

az 52. sorokban sorokon belüli antitézisek vannak: a *gyász* és *fény* főnevek tárgyi és jelzői funkcióban, az *éjszaka* és a *nappal* költői képeiként: a *fény* fókusz szerepe már ebben a részben is nyilvánvaló. A két szín, a *zöld* és a *fehér* jelzők is komplementáris antonímiát képviselnek, egyben a *tél* és a *tavas* költői képei. A *palást* és a *mez* szinonimák, de jelzőjük révén ellentétek.

Az 53–56. verssorok parallelizmusai a következők: a *nagy* jelző kétszer fordul elő itt, az 55. sorban, először az *ég* majd az *eszmék* jelzőjeként. A második esetben a soron belül ellentéte is megjelenik, a *kis*. A szöveg hangsúlya nő a *küzdelem* koherenciás szerepe révén.

Az utolsó szövegmondatban, az 59. sorban újból ismétlődik a *fény* ellentétével, az *árnnnyal* azonos mondatnani funkcióban, de ezt most követi a hasonlat másik része, összetevője, magyarázata, amely szintén antonímia, a *kedv* és a *harag*. Az előtte levő sorokban, az 57.-ben két antonima-szinonima is van, a *szép* és a *rút*, a *mosoly* és a *könny*, majd a *tavas* és a *tél* ismétlése az előbbi *zöld* és *fehér* költői képek. Az *Úr* szó ebben az egységben kétszer szerepel, az előzőben egyszer, ezt is ismétlésnek értelmezem, az *Isten* szót pedig szinonimának.

A három főangyal három versmondata egy-egy megszólítás, egyes szám második személyben. A megszólító szó a versmondat végén van, az utolsó sorának eleje refrénnek tekinthető, az ismétlődő *hosszána* szóval, amely a *dicsőség* szónak szinonimája. Maga a megszólítás az első két esetben, *eszme* és *erő*, ismétlés és koherenciás központ, a harmadik, a *jóság* csak egyszer szerepel itt, és valószínűleg az érzés szinonim szavának tekinthető, egyben az ötödik sor isteni epithetonjai is és részben a következő színek három főszereplőjének megosztott főnévattribútumai.

Gábor főangyal: a *végetlen* jelző az *úrt* jelzett szavával együtt, az állítmány, (*kimérted*) antitézise. Az első verssor tárgya (*úrt*) a második sor határozói mondatrész tárgyának az antitézise (*anyagot*). A *nagyság* és a *messzeség* kiegészítő ellentétek, és együtt képezik az *egyetlen szódra* antitézisét.

Mihály főangyalnál így alakul a parallelizmus: a *változandó*

szó tárgyi szerepben az 50. és az 52. sor szinonimája és egyben a következő sor tárgyának (*változatlan*) antonimája. Mindkettő ellentétben áll igéjével. Az *örökké* a 9. sor *örökös* jelzőjének részleges ismétlése. A *végetlen* és az *idő* antitézisek, úgy, ahogy az *egyén* és a *nemzedék* is. A *nemzedék* részleges ismétlése a 40. sor *nem* főnévének.

Ráfaelnál a tárgy (*boldogságot*) a 36. sorból ismétlés, a *test* a 9. sorból, az *öntudat* a 24. sor határozójának ellentéte. A *részesévé* a 6. és 8. sor megfelelőinek részleges ismétlése, és ellentéte mondata tárgyának (*egész világot*), melynek szinonímiái az 5. sorban (*egésze*) és a 28. sorban (*világa*) találhatók.

A finn fordításban a következőképpen alakul a párhuzamosság:

Suuri kirkkaus.

Enkelikuoro

1. Kunnia **Jumalalle** *korkeudessa*,
2. ylistäköön Häntä *taivas, maa*!
3. Hän *sanallaan loi kaiken* elämään,
4. Hän *katsahtaa* – ja **kaikki** katoaa.
5. Hän **kaikkeus** on *voiman, tiedon, auvon*,
6. me olemme vain Hänen *varjoaan*
7. ja kiittäkäämme, kun Hän *osan* senkin
8. suo **kirkkaudesta**an meille armossaan! . . .
9. Suur' *ikiaate* muotoon täydellisty:
10. on *loppuun suoritettu luomistyö* –
11. ja jokaiselta, jonka sydän lyö
12. ja joka hengittää Hänen tahdostansa,
13. veroa arvollistaan velkoo **Herra**
14. nyt eteen **pyhän** *jalkajakkaransa*.

Herra

15. *Suurtyö* on *tehty*, *Luoja* lepoon jää.
16. Koneisto *pyörii* ilman käyttäjää
17. nyt akselillaan *vuosimiljoonat* –
18. ja vasta sitten uusittava on
19. vain jotain hammasrattaan pykälää.
20. Siis, *tähti*eni henget, *rientäkää*:
21. nyt *käyntiin* kiertokulku *loputon*!
22. Ihailla tahdon täältä *korkealta*,
23. kun *pauhaatte* pois *jalkojeni* alta.

Enkelikuoro

24. *Loistollaan* tuo *liekkipallo*
25. tahtoo voiton muista viedä –
26. mut vain *pienätä tähti*sarjaa
27. palvelee se, vaikk’ ei tiedä.

28. Tuo taas *pienoistähti* vilkkuu
29. vain kuin *lampputuikku* – vaikka
30. *miljoonaisen luomakunnan*
31. *ääretön* on asuinpaikka.

32. *Palloa* kaks yhteen pyrkii
33. sekä *torjuu* toisiansa –
34. ja se kiista pitää niitä
35. *rientämässä* radoillansa . . .

36. *Kauhuin* katsot, kun tuo *pallo*
37. *avaruuden* kuiluun *pauhaa* –
38. mut sen syli *miljoonille*
39. *onnen* suo ja *tyyntä rauhaa*.

40. Kuinka *kaino* tuoll' on *tuike*
41. lemmen**tähden ainokaisen**:
42. *hoivatko*on sitä käsi *hellä*
43. aina **lohduks** *suvun* maisen!
44. Tuoll' on vastais**maailmoita**,
45. tuolla arkku *vainajille*:
46. *varoitukseks ylpeydelle*,
47. **lohduks** *epätoivoisille* . . .
48. **Järjestyst**ä uhmaa tuolla
49. pyrstötähden *hirmukuva* –
50. mut on **Herran** käskystä se
51. **järjestykseen** palautuva . . .
52. Sinä, rakas nuori sielu,
53. **pallomaailmoines** saavut,
54. jossa *vehreys, valkeus vaihtuu*,
55. joll' on *murheen, loiston* kaavut . . .
56. Ylhän **taivaan** siunaus sulle! –
57. Eteenpäin! pois pelko tiellä! –
58. Piiris **pieni** on, mut **suuret**
59. **aatteet** *kamppailevat* siellä.
60. *Kaunis, ruma, hymy, kyynel*,
61. *kevät, talvi toistuu* yhä
62. niin kuin yhtyy *valo, varjo*:
63. **Herran** *rakkaus, viha pyhä*.

Arkkienkeli Gabriel.

64. Sinä mitannut olet **avaruuden**,
65. Sinun mahtis sinne *aineen* manas,
66. ja **suuruuden** ja *kaukaisuuden*
67. on **luonut** yksi **ainut sanas** –
68. **hoosiannaa**, Ajatus!

Arkkienkeli Mikael.

69. *Sinä iäisesti-muuttuvaisen*
70. *iäti-säilyväiseen* sidot,
71. *ajan ja ikuisuuden luoden*
72. *yksilöt sukupolviin* nidot –
73. ***hoosiannaa, Voima!***

Arkkienkeli Rafael.

74. *Sinä annat vuotaa **auvon** virtain,*
75. *teet tomusta itsetajuisen*
76. *osalliseksi viisaudestas*
77. *maailman kaiken vihkien* –
78. ***hoosiannaa***, Hyvyys! (21–23. oldal)

Mielőtt áttekintem a finn szöveg parallelizmus-viszonyait is, röviden ismertetném az egész finn szöveg általános jellemzői közül azokat, amelyek erre a választott szövegre is illenek. A finn költészetre jellemzően csak a mondatkezdő sorok kezdődnek nagy betűkkel, a sorok különben kisbetűkkel indulnak. A másik vonás az, hogy Lyy szövege gyakran bővebbre sikerült, hosszabb, és a mondatok, szintagmák nem tagolódnak általában olyan világosan, sorokra oszthatóan, mint az eredetiben.³⁷

Az első két verssorból eltűnik a részleges ismétlés, elmarad a *nagy* jelző, és ezzel együtt az összeköttetések a későbbi jelzőkkel. A harmadik sor ellentéte csökken azáltal, hogy az *egy* névelő hiányzik a finn nyelvből. Önmagában nagyon jó megoldás a negyedik sor; alliterál, ritmusa az alliterációból és a szintaxisból ered, de megakadályozza egy későbbi ellentét kialakulását, mivel most a *vég* hiányzik, ahogy a *végtelen* megfelelője sincs meg a *kegyelem* (*armossaan*) attribútumaként.

Az ötödik és a hatodik verssorban a *rész* szó hiányával az *egész* (*kaikki*) oppozíciója is megszűnik. A *gyönyört az auvo* szó

37 Németh i.m.: 1978: 130.

képviseli, amely különben sem nagyon adekvát, de parallelizmus csökken azzal is, hogy a *gyönyörködjem* igealak helyére a *csodál* kerül (*ihailla*). Az *árnyéka* (*varjoaan*) megmarad ellentétével a *fénnyel* (*kirkkaudestaan*). A finn kilencedik sorban nincs meg az igében (*on (...) suoritettu*) és az alanyban (*ikiaate*) jelentkező el-
lentét. Az utolsó négy sorban az eredeti két verssora bővül nehéz-
kes mellékmondatokkal: *ja jokaiselta, jonka sydän lyö / ja joka
hengittää Hänen tahdostansa, / veroa arvollistaan velkoo Herra /
nyt eteen pyhän jalkajakkaransa*.

Az Úr első mondatának első verssorában Lyy nem ismétli meg az angyalok szenvedő értelmű állítmányát, igaz, az alany, a *luomistyö* (a teremtés munkája) szinonimájává, *suurtyö*-vé (nagy munka) alakult. A *forog* (*pyörii*) és a *pihen* (*lepoon jää*) antitézise fellazul, mivel nem egy sorban, sőt nem is egy mondatban foglalnak helyet, szemantikai tartalmát fölösleges kitételrel magyarázza (*ilman käyttäjää*). Nem érvényesül az *egy kerékfog* és az *évmillióig* szemantikai antonimája, hiszen megint hiányzik a finn nyelvben nem létező számnév-névelő. A *kezdjétek* (*käyntiin*) imperatívusz, bár nem igealakban, de felszólítói funkcióban szerepel, és a *loputon a végtelen* megfelelőjeként oppozíciófeladatát teljesíti.

Az angyalok kara szövegének kétharmada fel van bontva hét négy soros strófára, tulajdonképpen szemantikailag indokoltan, de magyarázatként. A kórus dikciója, lendülete megtörik, ahogy a csengő-bongó rímek is könnyedebbé teszik, bár a szövegrész parallelizmus jobban működik, mint az első két beszédegségé. Az eredeti szöveg jelzői és határozói (fókuszok ott) helyett itt csak a *szerény* helyére kerülő *pienmä* (kicsi) szerepel, és a *palvelee* (szolgál) ige. Az első szakasz ellentétei elsorvadtak, csak a *liekki-pallo* (lánglabda) költői képe és a *pienmä tähtisarjaa* (kis csillag-sorozat) áll szemben egymással. A hübrisz-aspektus nem valósul meg a fordításban.

A következő versszak antonimái már jobban működnek, a hasonlaltal együtt, ha e szöveg egészében kisebb szerepet is játszanak. Se a *világ*, se a *mérhetetlen* nincs meg, ez utóbbi Gábor

főangyal *kimér* igéjéhez vezethetne.

A harmadik strófa sikerült a parallelizmus és egyben a koherencia szempontjából a leggyengébben: első sorából a kulcsszó, a *küzd* maradt el, majdnem annak jelentésével ellentétes értelmű kifejezést használva, *yhteen pyrkii* (egybe törekszik), amely az eredeti 30. sorának első igéje, antitézise pedig a következő sorba került egymagában. A küzdést a *kiista* (ellentét) jelentésű szó váltotta föl, amely gyengíti a koherenciát. A negyedik versszakban az eredeti negatív érzései kifejeződnek, de a *távulnan* határozó fordításának elhagyásával a *syli* (öl) hatása is gyengül.

Az angyalok kórusa szövegének második fele a parallelizmus aspektusából szemantikailag és szintaktikailag is jól funkcionál. Az eredeti fókuszszó: a *küzdelemben* most végre adekvát jelentésével, bár igei alakban (*kamppailevat*) jelenik meg. A főangyalok versmondataival való néhány kapcsolat tűnik el, a *vaihtuu* (változik) ige, bár itt szerepel szinonimája a *toistuu* (ismétlődik), de Mikael szövegmondatában csak egy szinonímia, a *muuttuvainen* (változó) és ellentéte, az *iäti-säilyväinen* (örökké megmaradó). Az utolsó négy sorban az alliteráció dominál a parallelizmus mellett, és itt is mutatja, hogy ez lett volna esztétikai-retorikai elemként az egyik járható út Lyy számára.

Gabriel arkangyal megszólításában az *eszme* főnevet másik finn megfelelője, az *ajatus* (gondolat) pótolja, arra utalva, hogy a magyar jelentés szemantikai síkja sokkal szélesebb, de így az ismétlés elvész a fordításban. Rafael főangyal szövegében a *boldogság* az *auvo* szóval van fordítva (korábban a gyönyör megfelelője). A test porrá (*tomu*) válik, és kiesik a szinonimasorból. Mivel a finnben eddig nem szerepelt az *öntudat* szó megfelelője, itt egyedül áll az *itsetajuinen*, ha ellentétben is van a *tomu*-val. Az *egész és rész* oppozíció gyengül, részvétellé (*osalliseksi*) válik.

Már az előbbi elemzésekből nyilvánvaló, hogy Madách szövegében sokkal jelentősebb a párhuzamosságok száma, mint Lyy fordításában. Csoportosítottam a parallelizmusban résztvevő szavakat az ismétlés, a szinonímia és az antonímia alapján oly módon, hogy minden szónál megjelöltem a szóra érvényes viszo-

nyokat, akár mind a hármat, majd összeadtam ezeket. Ismétlésnek tekintettem az azonos tövűeket, pl. test, megtestesül.

Madách szövegében **207** e párhuzamossági rendszerbe tartozó szót találtam; ezek között **144** ismétlést, **125** szinonímiát és **135** antonímiát, összesen **404** párhuzamossági viszonyt. Lyy szövegében **151** szó szerepel e rendszerben; ezek között **86** ismétlés, **65** szinonímia és **68** antonímia található, összesen **209** viszony.

Szófajok szerint is átnéztem a szövegmetsetek párhuzamossági viszonyainak szavait. Madách **207** szava közül **106** főnév, **39** melléknév, **22** ige és **40** egyéb szófajú. Míg Lyy fordításában a **151** szó közül **90** főnév, **24** melléknév, **21** ige és **16** egyéb szófajú szerepel. Ennek alapján az is látható, hogy a finn szövegben nagyobb a főnevek és az igék aránya, mint a magyarban; ezeknek helyét a magyarban az egyéb kategória pótolja: ezen belül az igekötők, határozói igenevek, határozók és az *egy* névelő – számnév. Tehát az ebbe a párhuzamossági rendszerbe tartozó szavak szófaji megoszlása a finn és a magyar nyelv morfológiai-szintaktikai különbségén alapul.

Az Arany Jánost a párhuzamosság túlértékelése miatt bíráló Hunfalvy Pálnak csak részben volt igaza abban, hogy a parallelizmus áttehető idegen nyelvre, mert a maga teljességében és sokrétűségében nem lehet lefordítani.³⁸ Ha a fordító fölismeri vagy megérzi ezt a stilisztikai eszközt, annak visszaadására törekedve megközelíthet, sőt el is érhet egy nagyobb adekvátságot. Esetleg más stilisztikai-poétikai eszközzel pótolhatja a párhuzamosságot, ahogy ezt a kiválasztott szöveg-egység néhány részében láthattuk az alliteráció jelenségében. Valójában az alliteráció, valamint a tiszta rímek és az asszonáncok is a párhuzamosság körébe sorolhatók.³⁹

³⁸ Horváth i.m.: 75.

³⁹ Jakobson i.m.: 259.

2. A küzdés lexéma jelentései, koherenciás szerepe és intertextuális kapcsolatai

A *Tragédia* legtöbbet idézett, szállóigének tekinthető, legismeretebb sora az Úr és az egész *Tragédia* utolsó mondata és központi gondolata: „*Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!*” (4117) Bár sokan meg akarták kérdőjelezni ennek erejét és hatását⁴⁰, mások mégis fontosnak tartották a *Tragédia* egészében játszott szerepét.⁴¹ Németh G. Béla is állította, hogy „*a mű felépítésében, szerkezetében kulcshelyet foglal el ez a mondat.*”⁴² E mondat értékelésének problematikussága a *Tragédia* pesszimizmusának, műfajának problémaköréhez kapcsolható, és ahhoz a poétikai tulajdonsághoz, hogy az ellentétek és az ellentmondások feszültségei határozzák meg felépítését, és így lényegében a párhuzamosságnak része. Babits Mihály az 1923-as 22. kiadás előszavában a *Tragédia* rettenetes pesszimizmusával szembenállónak látja az utolsó mondatot: „*a Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál első pillanatra szinte engedmény és ellentmondás színében tűnik fel.*”⁴³ Babits számára gúnynak hat az, hogy Ádám látva a jövőt, mégis elfogadja sorsát, de e „*logikátlanság*” igazolt lesz Madách komolysága és fájdalma révén, mely „*fenségessé teszi a nevelésgest.*” E paradox érzések, hangnemek teremtik meg a mű ambivalenciáját, többértelműségét, a mű esztétikai értékét adó feszültségeket. Martinkó András szerint Ádám a *Tragédia* vége felé lassan átcsúszik a realitások világából egy negyedik dimenzióba, egy *emberi-költői dimenzióba*⁴⁴, ahol már „*csak etikai és poétikai nagyságra törekszik*”⁴⁵ szemben Lucifer „*logikai, ész-*

40 Szegedy-Maszák i.m. 1978: 162–163.

41 Sőtér i.m.: 65. Varga S. Pál i.m.: 134.

42 Németh: Madách Imre. 150–163. In: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1971: 159.

43 Babits: Előszó. In: Madách Az ember tragédiája. 22. kiadás. Budapest: Athenaeum, 1923: V.

44 Martinkó i.m.: 201.

45 Martinkó i.m.: 207.

szerű magatartásával”.⁴⁶ Martinkó szerint csak „*az ember teremtetten, kiküzdött harmóniának van esztétikai értéke*”.⁴⁷ Tehát az ellentmondásra, feszültségekre épülő harmóniának. Az utolsó mondat az Úr visszahívja a realitás világába újból áttérő Ádámot az etikai-esztétikai dimenzióba⁴⁸, amelyben „*a lélek, érzelem és ösztön, intuíció („a szózat”) – megannyi jele az istenarcúságnak – uralkodik.*”⁴⁹ Ebben az utolsó mondatban teljeseedik ki a katarzis, amelyről bebizonyosodott, hogy éppen az érzelmi szinten valósul meg.⁵⁰ Az utolsó mondat szerepét, hangsúlyozottságát erősíti az, hogy a tragédia egyik legfőbb szerkezeti elemének, a katarzisnak része, és ilyen módon az egész mű egyik fókuszának tekinthetjük. Eisemann György szerint is a „*küzdj és bízza bízzál*” imperatívusz a mű egészét átható motivikus fejlődés eredménye: a küzdés és a bizalom fogalompár körül a létértelmező motívumok motivikus hálózatot alkotnak.⁵¹ A küzdés motívumnak az egész alkotáson belül kimutatható összetartó ereje, ahogy ezt a következőkben föl fogom vázolni bemutatva a tárgyalt fókusz meghatározóit, jellemzőit és kontextusait.

E mondatnál kapcsolatban egyéb intertextuális vagy szuper-textuális összefüggések is felfedezhetők, nyomon követhetők. A küzdés gondolata megjelenik az elődök szövegeiben, így például Vörösmartynál, ahogyan Martinkó András kimutatta: „*Mi dolgunk a világon? Küzdeni erőnk szerint a legnemesbékért*”.⁵² Ezenkívül Baranyi Imre megvizsgálta az Athenaeum Madách által járatott számait, és ezeknek alapján is megállapíthatta, hogy „*az 1840-es évek valamennyi filozófiai, történeti elmélkedése ír a küzdésszméről, mint az ember hatalmas erkölcsi erejéről, amely harcra ösztönzi a biológiai és természeti világ determinizmusa*

⁴⁶ Martinkó i.m.: 208.

⁴⁷ Martinkó i.m.: 208.

⁴⁸ Martinkó i.m.: 208.

⁴⁹ Martinkó i.m.: 201.

⁵⁰ Kinnunen i.m. 1984: 178.

⁵¹ Eisemann i.m.: 14, 20.

⁵² Martinkó i.m.: 201.

ellen.”⁵³ A következő magyar szerzőknél, Tarczy Lajosnál és Vajda Péternél találta meg a küzdéseszmé gondolatát: „*Onnan, hol élet és boldogság van, az ellentétel, küzdés, csatázás nem hibázhatik... (maga a philosophiai, a természeti, a szellemi világ örök fogalmait ellentétel, dialektika által fejtí ki).*” (...) *Nincs kör vagy viszony az életben, melyben ellentétel helyet nem foglalna, higgyük el, magunkra ez szintűgy mint a közjóra nézve, egyáltalában szükséges: – a küzdés élet, a nyugalom halál.*”⁵⁴ „*A fölény törvényűl adá a természetben a küzdést, a küzdés sikere a haladás; aki nem halad, hátrál, aki győzött, célnál van.*”⁵⁵

A küzdéseszmét Hegel *A szellem fenomenológiája* c. munkájában fejtette ki, hogy ugyanis a világ az ellentétek harcában, küzdelmével halad előre. Ezt a küzdéseszmét az irodalomtörténet a *Faustban* is megtalálta, különösen a *Faust* második részének a végén, amikor a Faust lelkét a mennybe emelő angyal azt mondja: „*Azt ki mindig küzdve fáradozik, mi meg tudjuk váltani.*” (Horváth Károly fordítása). „*Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet.*”⁵⁶ (*Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen*). De Horváth Károly szerint Madáchnál más összefüggésekben, más funkcióban jelenik meg ez a küzdéseszmé.⁵⁷ Maga Madách a következőképpen magyarázta Erdélyi Jánoshoz írt levelében Ádám tragikumának kifejtésekor az utolsó mondat jelentőségét: „*az emberiség haladt, ha a küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselő vezérlő keze pótolja, mire az utolsó jelenet „küzdj és bízzál”-ja vonatkozik.*”⁵⁸

⁵³ Baranyi Imre: A fiatal Madách gondolatvilága (Madách és az Athenaeum). Irodalomtörténeti Füzetek 42. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963: 129.

⁵⁴ Tarczy Lajos: Philosophiai vázlatok. Budapest: Athenaeum, 1838: 129, 133.

⁵⁵ Vajda Péter: Időszakok. Dalhon, 1839: 148–194.

⁵⁶ Goethe, Johann Wolfgang Faust. Második rész. Ford. Kálnoky László. Budapest: Magyar Helikon, 1967.

⁵⁷ Horváth Károly i.m. 1993: 333.

⁵⁸ Madách Levél Erdélyi Jánoshoz, 1862. szeptember 13-án. In: Madách 1958: i.m.: 358–387.

Ugyanerről írt Madách *Művészi értekezésének* harmadik részében a *Trachisi nők* c. görög drámával kapcsolatban: „A férfiúi tökély teljes képét látjuk személyesítve, oly hőst, ki tántoríthatatlanul dacolni látszik minden szenvedéssel, kinek csak egy gyöngéje van, épp azon férfiúi erőből származó, mely magasabbra emeli őt a többi embereknél. Ámde e gyöngéje elég lecsatolni a mindennapisághoz, a porba, melyből vetetett, lesújtani a rendületlent.” Ugyanitt a személyekről: „Hogy a fölvetett erkölcsi elv, mint feljebb mondók, győzedelmeskedhessék, szükség, hogy valaki küzdjön ellene; s ezen küzdő a színmű főszemélye.”⁵⁹ Szophoklész drámáinak erkölcsi elveiről írva: „Szabályul állíthatjuk föl, hogy ily eszmét vegyen föl mindenkor a költő, melyet művében dicsőíteni vágy és vívja ki ennek győzelmét száz ellene küzdő gátnak dacára. – S ez képezi a színmű erkölcsi cselekvényét.”⁶⁰ „hányszor jó a gyarló és tökéletlen ember ellentétbe az erkölcsiség örök parancsaival. Látja, miként vannak azok véges értelme előtt egymásközt i küzdelemben – ” „Asia lelke magasra vágy! mi szentebb e törekvésnél – De véges az emberi erő s buknia kell küzdelmében a végzetetlennel, ha elhagyva a középszerűség édenét, túlvágyik lelke a halandóságon.”⁶¹ Vagy később: „Innen drámai cselekmény csak az, mely vagy jellem ismertetésül szolgál, vagy az elv elleni küzdelmet s annak győzelmét foglalja magába.”⁶² Ezen idézetekből is nyilvánvalóvá válik, hogy ez a küzdésszeme milyen közeli viszonyban van az emberi gyöngével, gyarlósággal, az ember halandó, véges voltával és annak el nem ismerésével, tehát a hübrisssel.

A finn irodalom egyik már tárgyalt alkotásának a címében is kimutatható a küzdésszeme: Johannes Linnankoski *Ikuinen taistelu* (Az örök küzdelem). A negyedik fejezet utolsó pontjában bemutattam a pontosabb egyezéseket. A finn irodalomkutatás

⁵⁹ Madách: Művészeti értekezés. 543–563. Összes Művei II. Szerk. Halász Gábor. Budapest: Révai, 1942: 544.

⁶⁰ Madách i.m.: 1942: 543.

⁶¹ Madách i.m.: 1942: 545.

⁶² Madách i.m.: 1942: 547.

Madáchcsal való kapcsolatait nem vizsgálta alaposabban, de tematikájának hasonlóságára felhívták a figyelmet.⁶³

Ahogy Madách elődeinek és kortársainak eszmekörében a romantika gondolatvilágának elemeként döntő jelentősége volt a küzdés fogalmának, úgy alapvetően meghatározza, összetartja *Az ember tragédiáját* is. Ezért megvizsgáltam a *Tragédia* koherenciájának fókuszaként a *küzd*, *küzdés*, *küzdelem* és szinonim szavainak előfordulását a *Tragédiában*. Szinonim szavaknak látom a *harc* és *csata* főneveket, a *harcol* és *csatázik*, néhányszor a *vív* és egyszer a *küszködik* igéket és néhány származékukat. Bár egyes esetekben ezek konkrétabbak a *küzd* igénél, de a következők alapján látni fogjuk, hogy jelentésük sokszor teljesen egybeesik a tárgyalt igei, főnévi jelentéssel. Az egyes szereplők dialógusainak alapján csoportosítom ezeket a szavakat; így ezen belül láthatóvá válik az is, hogy tulajdonképpen az összes szereplő kontextusában előfordulnak a konkrétabbtól az elvont jelentésig. Az egyes szereplők szövegeit a színek szerint rendszereztem. Mivel alapján véve munkám kiindulópontja és egyben célja is a finn fordítás összehasonlítása az eredetivel, ezért a megfelelő szövegösszefüggéseket az elemzés után bemutatom a finn fordításban is a fókuszszó, a kiemelt jelentés szempontjából vizsgálva annak alapján, hogy mennyiben sorolható be e szűkebb szemantikai körbe. Az eredetiben kurzívval jelölöm a szemantikai állandót; a finn nyelvű szövegben csak akkor, ha adekvátnak, tehát e szemantikai körben elfogadhatónak tartom.

Az Úr

Mondottam, ember: *küzdj* és bízva bízzál! (4117)

Jo sanoin: ihminen, *taistele* ja luota! (261 o.)

Mire is vonatkozik ez a *küzdelem*? Hogy pontosan lássuk, meg kell néznünk a szöveggörnyezetet, és akkor láthatóvá válik, hogy

⁶³ Anttila i.m.: 226. Suomi, Vilho i.m.: 80–82.

egyrészt szervesen kapcsolódik az előtte lévő angyalok karának útmutatásához, amelynek lényege, hogy szabadon lehet választani a jó és a rossz között. Erre a választásra vonatkozik, a jó és a rossz közötti harcra, küzdelemre mindenféle értelemben a konkrétabbtól az elvontabb jelentésekig. Másrészt a jelentés kapcsolatban áll az egész *Tragédia* szövegében előforduló küzdelmekkel, harcokkal. A finn nyelvben a *küzd* ige megfelelője a *kamppailla*, de ebben az esetben ennek szinonimája, a *harcol* jelentésű *taistella* szerepel a fordításban. A *bízva bízzál* figura etimologica eltűnt, felszólító igévé egyszerűsödött: *luota* (bízz). Az Úr valóban keveset nyilatkozik a műben, de a *küzd* szó még egyszer szerepel nála, most Lucifernek címezve:

Száműzve minden szellemkapcsolatból
Küzdj a salak közt gyűlölt idegen. (135–136)

vaan suljen sulta kaikki henkiipiirit:
 loassa *kamppaile*, vihan-alainen, vieras! (26. o.)

Míg az utolsó mondat megszólítása Ádámhoz: *ember*, addig itt Luciferhez: *gyűlölt idegen*. Az *idegen* azt jelenti, hogy Lucifer a földi világban idegen. A *gyűlölt* pedig azt, hogy az Úr által gyűlölt. Ahogy az utolsó mondat pozitív hangulatát a *bízik* ige pozitív, a reménnyel, szeretettel közös gondolköre határozza meg, úgy ezt a *gyűlöl*, *száműz* jelentések negatív köre, a megszólított személyisége, az Úrnak hozzá való viszonya határozza meg az ugyanazon ige köré épített mondatot. A *küzdj* szót itt Lyy a *kamppailla* igével fordította. Az első mondat tárgya, a *henkiipiri* (szellemkör) gyerekesebb, humorosabb és ezért ironikusabb is, mint az eredetiben; de a *vihan-alainen* (gyűlölet alá tartozó) a megszólított Lucifer Lyy kitalálta jelzője régiesnek, kalevalásnak tűnik, és ezért az előzővel ellentétes hangulatilag. A *vieras* itt jelzőként szerepel.

Az Úr ítéletében a *csata* főnevet használja:

Hogy hasztalan rázod porláncodat,
Csatád hiú, az Úrnak ellenében. (139–140)

turhaan kalistat tomukahleitas
ja turhaa *taistelus* on Herra vastaan. (27. o.)

A *hiú* itt a *hasztalan* szinonim szava, és a szellemvilág elleni harc hiábavalóságát jelenti, fokozza az előző felszólítás értelmét; Lucifer küzdelme a teremtett világra korlátozódik. Az alliteráció és az asszonánc erősíti az esztétikai hatást a fordításban.

Az angyalok kara

Az első színben az egész *Tragédiában* először az Angyalok karának a világot bemutató szövegében szerepel a *küzd* szó igei formája, a bolygók közti vonzóerő, egy természeti jelenség kifejezésére, s tulajdonképpen meghatározza a *küzdés* kifejezés lényegét, ahogy Sőtér is észrevette.⁶⁴

Két golyó *küzd* egymás ellen
Összehullni, szétsietni:
S e *küzdés* a nagyszerű fék,
Pályáján tovább vezetni. – (29–32)

Palloa kaks yhteen pyrkii
sekä torjuu toisiansa –
ja se kiista pitää niitä
rientämässä radoillansa . . . (22. o.)

E vonzóerő az egymás elleni küzdelem, harc képében jelentkezik. A második mondat főnevét egy költői képpel jellemzi, amelynek jelzője a *nagyszerű*. A *küzdés* meghatározója, a *fék* ellentéte a szövegben; mégis a *küzdés* egyik feladata fékként működni. Az első mondatban, képpen a *küzd* ige két ellentétes irányú mozgás eredője, és ez a cselekvés, e *küzdés* fékező erő: eredménye helyes haladás valahová. Az ellentétek közti kiegyenlítő erő a küzdelem. A finnben a *küzdés*, harc jelentések hiányzanak; Lyy a magyar első két sorát összevonta. Az alany az első sorból való, a második sor két főnévi igeneve igésítve a finn első és második sor

⁶⁴ Sőtér i.m.: 81.

állítmánya (*yhteen pyrkii / sekä torjuu toisiansa* – ’egybetör / ekszik’ és ’ellöki egymást’). Ebben a két sorban is kitűnik, hogy terjedelmileg általában a finn csak akkor adekvát a magyarral, ha kimarad belőle valami; ebben az esetben az egyik legfontosabb elem, a kulcsszó. A második mondat *küzdés* szavát a finn *kiista* (‘összeütközés, vita, ellentét’) váltotta föl, ez talán szemantikailag elfogadható. A költői kép, a *fék* jelzőjével együtt hiányzik. Az előző mondat *siet* igéje idekerült, főnévi igenévi formában.

Az 55–56. sorokban újból jelentkezik a fókuszszó egy mozgással kapcsolatban:

Csak előre csüggedetlen;
Kis határodon nagy eszmék
Fognak lenni *küzdelemben*. (54–56)

Eteenpäin! pois pelko tieltä! –
Piiris pieni on, mut suuret
aatteet *kamppailevat* siellä. (23. o.)

Ebben a versmondatban már filozófiai síkra térünk; az eszmék közötti küzdelmet, szembenállást jelzik még az angyalok. Ebben az esetben Madách szövegére jellemző másfajta ellentét is jelentkezik: amikor két tulajdonság is szembenáll egymással; a *kis* és a *nagy*, amely a küzdelmet írja körül és teszi mai aspektusból ironikussá. A finn változat is ezt hozza most, bár igei formában, és két mondatra osztja a második versmondatot.

Kórus és kórusvezetők

A mű későbbi pontján karvezető jelentkezik Péter apostol személyében, aki a római birodalom bukását írja le:

E medvebőrös barbár *harcfiak*,
Kik üszköt vetnek fényes városokra, (1355–1356)

Nuo raakalaiset karhuntalja yllään,
soturit, joiden tuhkakylvön alle
jää ylväät kaupungit (100. o.)

A *harc* lexéma összetett szó részeként szerepel. A versmondatban újból jelentkezik a parallelizmus a *barbár* és a *fényes* ellentétekben. A finnben a *soturi* elfogadható a vizsgált szempontból, de a versmondat szintaktikai és metrikai szinten nem adekvát.

Majd egy újabb kóruszerű hang következik, egyenesen a *Bibliából*, a hetedik szín eretnekei a 35. zsoltárt éneklik Isten segítségét kérve gonosz elleni harcukhoz:

1. Perelj, Uram, az énvelem perlőkkel, és *harcolj* a velem *harcolókkal*.

1. Riitele, Herra, riitaveljieni kanssa; *sodi* minun vihollisiani vastaan. (114. o.)

A kulcsszó szinonim alakja szerepel a szövegben; konkrétabb jelentésűnek vélhetnénk, ha nem első mondatának párhuzamoságra visszamenő igéjének (*perel*) szinonimája lenne, és így módon *vitatkozik* értelmet is kaphat, tehát absztraktabban is érthető. A finn fordításban a *harcol* helyett a 'háborúzik' jelentésű alak szerepel (*sodi*), a *harcoló* pedig 'ellenségé' (*vihollisiani*) válik.

A pátriárka szállóigévé vált bibliai mondását Madách a koherencia erősítése céljából szándékosan megváltoztattotta: a *kard* szót *harc*-ra.

Nem békét, de *harcot* / Hozok a földre. – (1540)

„En rauhaa tuomaan tullut maailmaan,
vaan miekan! –” (111. o.)

A fordító gondosan bibliaivá fordított vissza, és idézőjelet használt, Madáchcsal ellentétben közvetlenül idéz a *Bibliából*, a *harcot* szinonim szava, a *miekka* jelöli, ami ebben az exponált helyzetben feltűnő.

Ugyanebben a színben a pátriárka ellenfele, az agg eretnek régies fordulattal jövendőli:

Vérünkéből új *csatárok* születendnek, (1579)

Veremme kylvöst' uudet nousee urhot! (113. o.)

Bár régies a főnév, a mondat alanya, ahogy az igei állítmány is, de erősíti a kulcsszó koherenciáját. A konkrét ‘csata’ jelentés látszik dominánsnak a magyarban, ez eltűnt a finnben, ott új hősökről (*uudet ... urhot*) van szó, megint az alliteráció és asz-szonánc a finn jellemzője.

Modernebb kórus

A tizenegyedik szín nyitó kara a zsibongó sokaság egybeolvadó hangjaként énekel az élet tengerárja költői képének felhasználásával:

S bármint *küüdesz*, bármint fáradsz,
Nem merítség mást, mint vizet, (2562–2563)

Kuinka ikään isket, uurrat,
vettä aina ammennat. (171. o.)

Közvetlen megszólítás, egyes szám második személyben, lemondást, beletörődést sugall minden embernek. A finnben egy más jelentésű ige helyettesíti a fókuszszót; *isket* (vagyis ütsz), amelyet már csak nagy jóakarattal sorolhatunk a rokonértelmű szavak közé. Konkrét támadó jelentése nagyon erős, a kölcsönösség, az ellentétes erő hiányzik belőle.

A költői kép majd néhány sorral lejjebb folytatódik, ahol a konkrétabb szinonim szó, a harc következménye a körforgás:

Nem vész el *harcában* semmi,
Mindég új s mindég a régi. (2568–2569)

Ei sen *sotiin* sorru mikään:
vanha nuortuu iäst’ ikään. (172. o.)

Ez a sor ugyanúgy ellentétek egysége, mint a korábbiakban: *összehullni – szétsietni*, *kis – nagy*, és most *az új és a régi*. A finnben a ‘háború’ jelentés (*sotiin*), a *harc* szó számára elfogadható; a többszám gyakoribb a finnben, mint a magyarban; az ige konkrétabb és negatívabb (magyarul: nem bukik el). A melléren-

delő mondat ezzel szemben megváltozott (magyarul: az öreg állandóan megfiatalodik), egy állandó körkörös folyamatot fejez ki, míg a madáchi szöveg az ellentétek egyidejű, a harcban, küzdelemben szintetizálódó jelenlétét.

A tömeg-kórus

Az ötödik, az athéni színben, a szereplői útmutatásnál ez áll:

Két demagóg a szószekért küzd.

Kaksi demagoogia *taistelee* puhujanlavasta. (67. o.)

Majd az első demagóg mint a tömeg, a csőcselék, a modern kórus képviselője hazug módon, vérszomjasan vádolja meg a hazatérő hadvezért a konkrét csatáról beszélve:

Nem volt-e igazam, hogy áruló?
Hogy Dárius megvette? tettetés csak
A seb, nem kíván ellene *csatázni*. (998–100)

Siis enkös ollut oikeassa? – hän
on petturi! jonka osti Dareios!
Vain teeskentelyä on haava, koska
hän *taistella* ei tahdo toista vastaan . . . (77. o.)

Megint egy sorral hosszabb a finn, de a szóhasználat (*taistella*) beilleszthető a jelentéskörbe.

A hatodik színben a bekezdésnél, a szereplők leírásánál találkozunk ezzel a szóval konkrét jelentésében:

Egy emelvényen gladiátorok *harca* foly.

Korokkeella käynnissä gladiaattoritaistelu. (84. o.)

A szó szintjén adekvát, de érdekes a hiányos igei mondatszerkezet; a létige hiánya sokkal ritkább a finnben. Így felsorolásjellegű vagy címszerű, eltérőben a magyartól.

Cluvia éneke a múlt bajnokairól:

Bolond világ volt hajdanában:
 Brutus nem ült szép villájában,
 Kardot fogott s *harcolni* méne,
 Mint hitvány zsoldos, s még mivégre? (1205–1208)

Oli hullu muinoin maailma:
 kotinsa Brutus jätti ja
 kuin halpa palkkasoturi
 läks *sotimaan* . . . ja miksikä? – (91. o.)

A szó szempontjából megfelelő, sőt a zsoldos megfelelője is, (*palkkasoturi*) de itt még bántóbb a metrikai lazaság.

A tizenegyedik, a londoni színben egy kéjhölgy így énekel:

Sárkányoktól is *kivívták*
 Egykoron az aranyalmát – (2747–2748)

Muinoin – lohikäärmeitten
 aikaan – niiltä kultainen
 omena ryöstettiin. (182. o.)

A finnben a kulcsszó nem szerepel, hanem az 'elrabol' (*ryöstettiin*) igével utal a harcra, így az negatívabb jelentésű lett.

Míg egykor a hazáért lelkesedve,
 Nemesebb *küzd*tért foglal majd erélyünk. (2880–2881)

mut kerran meidät puolest' isänmaan
 vie pyhä into *taistoon* jalompaan! (190. o.)

Az összetett szó részeként szereplő *küzd* már-már eposzi jelzője középfokú alakban található a szövegben, célhatározóként a *haza* és alanyként az *erély* magasztos hangszínt ad. A fordításban éppen a fókuszegység, a nemes harc (*taistoon jalompaan*) rímel, a magyar határozói igenévből (*lelkesedve*) alany (*pyhä into*) lett és szent jelzőt kapott.

Éva

A főszereplők közül Éva említi dialógusaiban a legritkábban a fókuszszót; először *a* harmadik színben, amikor Ádámnak felelve mondja:

Úgy-é, úgy-é, hasonlót érzek én is.
Ha majd te *harcolsz* a fenevadakkal
Vagy én lankadva kertünk ápolom. (454–456)

Todella . . . minulla myös on sama tunne.
Kun sinä petojen kanssa *taistelet*
tai minä uupuneena uurastan
puutarhassamme, (44. o.)

Az ige egyes szám második személyben Ádám cselekvését jelöli ki, szembenállítva Éva szerepkörével, a kertápolással; tehát magára nem vonatkoztatja. Szövege a tárgyalt szó szemszögéből adekvát, a mondat felől már kevésbé, a szöveg felől pedig nem az, hiszen az *ápol* ige hiányzik a fordításból, pedig a *Tragédia* egyik, a Paradicsomra vonatkozó és Éva feladatát kijelölő kulcsszava, valószínűleg itt is az alliteráció és asszonánc miatt maradt el (*uupuneena uurastan / puutarhassamme*, magyarra fordítva: kimerülten töröm magam kertünkben).

Az ötödik színben, Athénben, mikor hűséges hitvesként férje utazásának okát magyarázza fiának, ezt mondja Éva:

Nézd, arra ment el gyors hajón atyád,
Csatázni messze hon határain. (818–819)

Kas, tuonne kauas, maamme rajoille,
läks isäsi nopsin laivoin *taisteluun*. (65. o.)

A *csata* használatával adekvát, ha a mondatot tréfássá is teszi a *nopsin laivoin* szerkezet. Később elvontabb összefüggésekben használja a lexémát Éva, amikor a demokrácia veszélyeit bemutattva azokat az emberi természetben találja meg, olymódon, hogy a szabadság a nagyravágyást növeli az emberben, és az túlságosan megerősödven magára a szabadságra tör:

S *küzd* véle, míg elvérzik egyikök. – (845)

(...) ja ne *kamppailevat*, kunnes
on kummaltakin veri juossut kuiviin . . . (66. o.)

A fordítás a szó szintjén adekvát, de nem az a mondat szintjén, a finn változat szerint mindketten elvéreznek, a *kummaltakin* félreértésen alapul, és a második mondat túl hosszúra sikerült. Csak ebben a két színben foglalkozik Éva Ádám feladatával.

Lucifer

A következőkben a másik főszereplő, Lucifer dialógusainak tárgyalt fókuszát nézzük meg. Luciferben tudatosan sorsa már mielőtt az Úr parancsát meghallja az első színben:

Győztél felettem, mert az a végzetem,
Hogy *harcaimban* bukjam szüntelen,
De új erővel felkeljek megint. (124–126)

Minut voitit, sillä kohtalona mulla
on alati *taisteluni* hävitä,
mut uusin voimin nousta uudelleen. (26. o.)

A *harcaim* a magyarázó mellékmondat mellékmondatának ragozott névszója, a *bukik* negatív jelentésű igéjével a főmondat győz igéjéhez kapcsolódik, annak ellentétét fejezi ki, hogy az utolsó ellentétes mondattal megint pozitívba csapjon át.

A fordításban az egyik legadekvátabb megoldás található; szemantikailag minden megörződött, mondatfelépítésben is, bár a két középső mellékmondat összevonódott.

Lucifer is kételkedik már harcának kezdetén a második színben:

S kételkedve állok mégis újra meg,
Nem *küzdök-é* hiába a tudás,
A nagyravágyás csábos fegyverével (209–211)

Mut epäröinti taas mua pidättää:
 ihan turhaan enkö heittä ahdistaa
 aseilla kiehtovilla: tiedolla
 ja kunnianhimolla? – (31. o.)

Az Úr adta feladat kétkedéssel tölti el Lucifert, ahogy később Ádámot is. A kétkedés és a küzdés ellentétes fogalmak; a küzdés fogalmát erősíti a szövegmondat ragozott főneve, a *fegyver*, amely a *tudás* és a *nagyravágás* szóval alkot költői képet. Ennek a képnek a hatását növeli a *tudás* és a *nagyravágás* főnevek, a *csábos* jelző és a *hiába* szó fókusz szerepe. Valószínűleg a kétely a küzdés egyik feltétele, bár ellentétének látszik. A lefordított jelentés megint távol áll a küzdelemtől; egyirányú, támadó jellegű, nyomasztó hangulatú mozgást fejez ki; beszorítani, elnyomni valakit (*ahdistaa*); a versmondat többi eleme szemantikailag adekvátnak tekinthető, a *kétkedve* igenévből aktív főnév lett (*epäröinti*).

A második szín vége felé Lucifer vállalja, sőt személyiségének döntő jellemvonásaként értékeli a küzdést:

*Küzdést kívánok, diszharmóniát,
 Mely új erőt szül, új világot ad,
 Hol a lélek magában nagy lehet,
 Hová, ki bátor, az velem jöhet.* (300–304)

Mua kutsuu *taiston*, ristiriidan tie!
 Se uutta voimaa luo, se uuteen vie
 maailmaan, jossa sielun aatelo
 sen itseys suureksi ja jonne voi
 mua seurata, kell' uskallusta lie! (36. o.)

Itt a küzdés meghatározója a diszharmónia, mint pozitív fogalom, mely megvalósítja a Lucifer ígérte új világot, olyan pozitív melléknevek kíséretében, mint *nagy* és *bátor*. A fordításban a *taisto* szerepel, tehát adekvát a szó a harccal, de a mondatbeli viszonyok megváltoznak. A luciferi egyes szám első személyű kívánságból passzív partitívuszi személyes névmás lett, és maga a küzdés lépett aktívabb irányba. A versmondat másik része sze-

mantikailag adekvátnak mondható, de Lyyre jellemzően nagyon nehézkes, merev, furcsa szavakból és mondatrészekből áll. A finn metrikus versek nyakatekertebb szórendjét, szóhasználatát valósítja meg anélkül, hogy ritmusos lenne. Ebben az esetben Madáchot követi a rímhasználatban, de ahogy itt is látható, jambikus ritmikája nincsen, inkább rímes próza; ennek következtében itt is, ahogy máshol is, humorossá válik. Ebben a szövegmetsetben is jól látható, hogyan válnak Lyy mondatai hosszabbakká, körülményesebbekké. Míg Madách verssorai mondatok és mondatrészek, Lyynél ilyen metrikai-mondattani egybeesés sincsen. A harmadik színben Lucifer így inti Ádámot:

De türelem. Tudod, hogy a gyönyör
Percét is *harccal* kell kiérdemelned; (509–510)

No . . . malttia! On ilon hetkinenkin
sinun ansaittava *taistellen*, sen tiedät – (47. o.)

Lucifer Ádámhoz szól, és az általa is elfogadott parancsot továbbítja hozzá; a gyönyörhöz (a *kéj, öröm, boldogság* szavakkal együtt kulcsszó) vezető utat jelöli ki a harcban. A fordításban a harc most ragozott igenévi alak, jelentésben, szintaxisban adekvát; csak a *gyönyör*szó egyszerűsödött le vidámsággá, örömmé (*ilo*). Lucifer következő Ádámhoz és Évához szóló szava a harmadik színben a *Tragédia* egyik legproblematisabb dialógusa, hiszen a végén az Úrhoz illő útmutatásokat ad nekik; tőle kapják az álmokhoz a reményt a következő valóban luciferi magyarázattal, indoklással:

De hogyha látjátok, mi dőre a cél,
Mi súlyos a *harc*, melybe útatok tér;
Hogy csüggedés ne érjen emiatt,
És a *csatától* meg ne fussatok: (549–552)

Mut jotta – kun päämäärään turhaan vie
niin näkemänne raskaan *taiston* tie –
ei teitä musertais epätoivon taakka
ja ette pakenisi *taistelusta*, (49. o.)

Lucifer a célt dőrének, a harcot súlyosnak nevezi, csüggedésre vezetőnek, a csatát megfutásra valónak. Igaz, csüggedés és megfutás tagadásként és felszólító módban jelenik meg, és így átvezet az összetett mondat végén a biztató reményhez, amelyet az Úr végső szavaiban majd a *bízva bízzál* szerkezettel fejez ki. Szemantikailag e kulcsszavak adekvátak a fordításban, ha a mondat-szinten a *csüggedés*ből a kétségbeesés agyonnyomó terhe is lett (*epätoivon taakka*), tehát az összetett metafora révén konkrétabb és negatívabb.

Az ötödik színben így szól Lucifer:

Mért késik oly soká az én világom,
A torzalak, a kétes rémület,
Hogy elriassza e káprázatot,
Mely *küzdelmemben* a már-már bukó
Embert mindannyiszor fölkelti újra. - (954–958)

Miksi ei jo synny minun maailmani:
epämuotoisena, kammottavana –
niin että säikkyis pois tuo valhekuva,
joka jälleen aina nostaa ihmisen,
vaikk' on jo *sotaani* hän sortumassa . . . (75. o.)

A magyar szövegmondat szintaktikai és metrikai megfelelése és megoszlása is szembeötlő: az egyetlen áthajlás éppen az utolsó sornál van, az *ember* szó a pozitív ige és határozó mellé került, míg a negatív melléknévi igenév az utolsó előttibe. A fordítás szemantikailag a szó szintjén és a mondat szintjén is adekvátnak látszik, de a szövegmondatból eltűnt az első és a második sorok alkotta metafora, és az utolsó két sor fölcserélődött: 'a háborúmban összeomló ember'-rel (*sotaani hän sortumassa*) fejeződik be a mondat: így annak egész más a jelentése, mint az eredetinek.

Lucifer aztán már csak a hatodik színben használja ezt a szót, megint önmagával kapcsolatban, és megint kérdés formájában:

E látvány kissé borzongatja hátam,
De nem emberrel kell-e *küzdenem*? (1348–1349)

Vähän karmii selkää, kun ne moista näyttää.
Mut ihmistähän vastaan *taistelen*. (99. o.)

Ebben a kérdésben már a válasz is benne van. Újból a bizonytalanság és a félelem érzése jelenik meg Lucifernél, ahogy majd Ádámnál is. A fókuszszó és mondata adekvát a fordításban; igaz, a kérdés kijelentéssé változott, és ezáltal még egyértelműbb lett.

A hetedik színben Lucifer a középkornak a nőideálhoz való viszonyát írja le:

Majd istenül oltárra helyezi,
És vérzik érte és *küzd* hasztalan. (1773–1774)

tai milloin jumaluudeksi alttarille
se naisen asettaa ja vuodattaa
verensä hänen puolestaan ja turhaa
käy *taistelua* siksi, (126. o.)

A *küzd* ige jelentését a *hiába* kulcsszó szinonim szavával (*hasztalan*) teszi reménytelenné a luciferi pesszimizmus. A finnben itt is jól látszik a fordítás terjengőssége, amely részben a finn szavak és a finn diftongusok hosszúságából adódik. Például a *vérzik* = *vuodattaa verensä*; *érte* = *hänen puolestaan*, bár rövidebben is meg lehetett volna oldani. Azonkívül a fölösleges, ide nem illő magyarázó szavak használata: például *siksi* (ezért). A keresett összefüggés értelmileg adekvát.

A tizenegyedik színben a kar elandalító, lemondásra indító énekének képét folytatja, ha tagadó értelemben is Lucifer, a már említett tenger-metafora segítségével:

Hol életünknek édes tarkasága?
Többé nem tenger *küzdő* fényes árja, (2603–2604)

ja missä on elämän viehkeä värikkyys?
Ei meren kuohuina se enää loista, (173. o.)

A *tenger* jelenidejű főnévi igenévi jelzőjeként szerepel most a

küzdelem, olyan pozitív, a Paradicsomra utaló jelzők kíséretében, mint *édes*, *fényes*. A fordításban a tenger-kép marad, de a *küzdelem* eltűnt, habzás (*kuohuina*) lett belőle, amely egyben az *ár* szót is képviseli. A *fényes* jelző igévé (*loistaa*) vált, az *édesből* 'vonzó, csábító' (*viehkeä*) lett, de így továbbra is a paradicsomi jelzők körébe tartozik.

Később Lucifer megnevezi ellenfelét, az anyagot, hiszen ő az anyag ellenfele, tagadása. Sőtér véleményével szemben⁶⁵ Lucifer az anyaggal és az emberrel küzd, az Úr teremtette világgal. Lucifer az anyagtól független szellemi létezés nevében bírálja az anyagot, amelynek az ellentéte, annak megsemmisítésére tör.⁶⁶:

(...) Míg létez az anyag,
Mindaddig áll az én hatalmam is,
Tagadásúl, mely véle *harcban* áll. (2626–2628)

Niin kauan kuin on aine olemassa,
niin kauan säilyy siinä kieltäjänsä,
sen uhmaajana, minun valtani. (174. o.)

A finnben a *harc* az *uhmaaja* (vele dacoló, lázadó) szóval cserélődött fel, távoli rokonszónak is felfogható, és összefüggésbe került a hübrisz jelentéssel is.

A tizenharmadik színben Lucifer Ádámnak teszi fel ugyanazt a kérdést, amelyet korábban önmagától is kérdezett:

S e sok próbára mégis azt hiszed,
Hogy új *küzdésed* nem lesz hasztalan? (3693–3694)

Näin monen kokeen jälkeen vieläkö
siis uskot, ettei uusi *taistelusi*
myös ole turhaa? (238. o.)

A küzdés mellett a *hasztalan* szó is ugyanabban a kontextusban szerepel. A fordítás szemantikailag adekvátnak nevezhető, a versorok és versmondatok madáchi egysége nem létezik, töltelék-szavak teszik bőbeszédűvé: *siis*, *myös* (így, is).

⁶⁵ Sőtér i.m.: 74–76.

⁶⁶ Varga i.m.: 137.

A szinonim szavak közé soroltam a *vív* ige-t is Lucifer szavaiban a tizenharmadik színben a *harc* főnévhez kapcsolódóan. Felsorolja Ádám konkrét harcait:

Valóban szép vigasz, már hogyha még
A *harc* eszméje volna legalább nagy,
De holnap gúnyolod, miért ma *vív*sz, (3703–3704)

Todella kaunis lohduitus se oisi,
jos ois myös *taistelusi* aate suuri.
Mut huomenna teet pilkkaa siitä, mistä
nyt tänään *taistelet*: (239. o.)

Itt a finn szövegben a *harc*, *harcol* szerepel, jól értelmezve a *vív* ige jelentését,

És Constantinnal nem *küzdél*-e később,
Világuralmát, hogy megalapítsd? (3709–3710)

(...) – etkö sitten
maailmanvaltaan Konstantinusta
avustamassa ollut? (239. o.)

A fordításból elmarad a küzdelem, csak segítségadásról (*avustamassa*) van szó.

A folytatásban is szereplő ‘ellenáll’ kifejezést a fordítás miatt sorolom a küzdelem szemantikai körébe:

Nem vesztél-e el hitmártir gyanánt,
S később a tudománynak fegyverével
Nem *álltál*-e a hitnek *ellenében*? (3711–3712)

(...) – Etkö ole
vuoks uskos marttyyrina kaatunut,
mut sitten tieteen järjen-aseilla
myös uskontoa vastaan *taistellut*? (239. o.)

Lucifer figyelmeztetésében újra visszatér ehhez. A konkrét természeti jóslat képével érzékelteti a küzdés negatív meghatározóját, a mozdulatlanyságot: *megfagy*. A finnben a *taistelu* ‘harc’ szó szerepel, igei állítmány, a *loppuu* fejezi ki a küzdelem végét.

S feledted-é már a tudós szavát,
 Ki felszámolta, hogy négy ezredévre
 Világod megfagy – a *küzdés* eláll? (3721–3723)

Jo unohditko, mitä oppinut
 falansterissa sanoit: että neljän
 tuhannen vuoden jälkeen jäähtyy Maasi
 ja – loppuu *taistelusi*! (239. o.)

Lucifer beméri a *küzdés* fogalmát, és az *isteni* jellemzőivel
 (*nagyság, erő*) párosítva határozza meg. A kulcsszó fordítása
 (*taistelua*) adekvát.

(...) – Van-é *küzdés*, nagyság és erő
 A mesterkélt világban, (3726–3727)

Mitä *taistelua*, suuruutta ja voimaa
 näit teoriain tekomaailmassa, (240. o.)

A tizennegyedik színben Lucifer keserősége, iróniája keretezi a
küzdés, a *küzdelem* főneveket. A madáchi ellenpontozás remekül
 érvényesül a versmondattal: *Kisszerű a jaj, nagy a gúnykacaj* jelző-
 jeként, egyben a jelzett szavak is ellentétesek, bár mint hasonlat
 tagjai párhuzamban is állnak egymással.

A végső *küzdés* kisszerű jaja
 Nagy gúnykacaj éltünk *küzdelmire*. (3776–3777)

(...) Kuolinkamppailun
 hätäinen, pieni tuskanparahdus
 on suuri pilkkanauru elämälle. (243. o.)

A fordítás csak az egyik kulcsszó szempontjából adekvát, a másik
 kimaradt, valószínűleg a hosszúság miatt, hiszen így is a két vers-
 sorból három lett.

Tovább nézve az eszkimószínt Lucifer vulgármaterialistának
 nevezett, cinikus érvekkel veszi el Ádám kedvét, amikor a konk-
 rét csaták okait magyarázza:

(...) – Vagy talán
 Brutus meghal, ha a szép Porciához
 Hazasiet, s a *harc* izgalmit
 Kiheveri egy jó ebéd után? (3850–3853)

(...) – tai että Brutus
 taas syöksyis miekkaan, jos hän kotiin rientää
 luo kauniin Porciansa saisi ja siellä
 unohtaa *taistelujen* jännityksen
 levossa oivan päivällisen jälkeen? (247. o.)

A fordítás adekvát, de hosszabb lett a magyarázó szavak használata miatt; *siellä* (ott) tai *syöksyy miekkaan* (kardjába dől).

A tizenötödik színben a szín elején Lucifer biztatja harcra, küzdelemre Ádámot:

Siránkozol? – csupán a gyávaság
 Fogadja el *harc* nélkül a csapást,
 Mit elkerülni még hatalma van. (3929–3931)

Voivotteletko? – *Taistelematta*
 vain raukka ottaa vastaan iskun, jonka
 voi vielä torjua. (252. o.)

A fordítás a szó szintjén és a mondat szintjén is adekvát.

Ádám

Ádám a harmadik színben használja először a *küzd* igét határozói igenévi alakban; amikor számonkéri Lucifer ígéretét. Ekkor Lucifer közvetíti számára először a küzdést, mint a cél, az eredmény feltételét. Ez visszautalhat a realitás szintjére, hiszen majd itt a Paradicsomon kívüli színben mondja az Úr biztatását; a mű végén, de az újból induló, már igazi valóságnak tűnő szinten, amelyre mindig gondolhatunk, amelyre Ádám visszaemlékezhet. Ádám tisztában van lehetőségeivel; a küzdelem és a nagyság a mondat végére kapcsolódik össze a paradicsomi kéjjel és ösztönnel szembenállva. A szövegmetaszetben két másik fókusz is jelentkezik; a *nagy* jelző és a Lucifernél egyáltalában nem említett paradicsomi *kéj*.

(...) Igérted a
Tudást, az őszön kéjéről lemondtam
érette, hogy, bár *küzdve*, nagy legyek. (356–358)

(...) Tiedon lupasit!
Ilot vaiston jätin, jotta suureksi
tulisin vaikka *taistellenkin*. (40. o.)

A fordítás fókusz tekintetében adekvát, de szemantikailag problémát jelent a *kéj* szó; ugyanis a finn nyelvben a *kéj* szóra nincs igazán megfelelő, itt az *ilo*-val van fordítva, ami az öröm mellett vidámságot is jelent. A szín végén Ádám tudatosan párosítja továbbra is negatív értelmű igével a *küzd* igét:

Hadd lássam, mért *küzdök*, mit szenvedek. (543)

Siis: miksi kärsin? *taistelen?* – nähdä suo! (48. o.)

Az érintett igék használata adekvát, de újból meglepő az eltérő írásjelek használata, és a gyakran szereplő *siis* (tehát) szócska teszi pongyolán beszélt nyelvvé a verssort. Ebben a színben még egyszer előfordul a *kivív* ige, melyet Ádám a saját helyzetének meghatározására használ. Ebben a küzdelemben, kiküzdésben önállóságát tartja fontosnak, amelyet az *erő* kulcsszóval határoz meg. Ez az erő Ádám egyik isteni tulajdonsága, hiszen az első színben a főangyalok ezzel dicsőítik, jellemzik az Urat. Ehhez a vonáshoz Madách egy újat kapcsol, Ádámra jellemző nagyon is emberit, a büszkeséget, amely a *Tragédia* koherenciájának egy másik fókuszpontja. Azzá teszi az a körülmény is, hogy ez a tragédia műfajának egyik szerkezeti eleme; a főhősnek a tragédiához vezető tragikus jellemvonása, a hübrisz. Az isteni tulajdonság, az erő és az emberi bűnös hajlam, a hübrisz közt is ellentét van.

(...) Önmagam levék
Enistenemmé és amit *kívívo*k,
Méltán enyém. Erőm ez, s büszkeségem. (363–365)

(...) Tulin itse
 jumalakseni: mitä teen, se oikeudella
 on omaani! – Se on voimani, ylpeyteni. (40. o.)

A finn szöveg egészében adekvát, de éppen a kérdéses szó egyszerűsödött le; csak 'amit teszek' (*mitä teen*): a kivívás, a kiküzdés hiányzik belőle.

A *küzd* igét Ádám természeti jelenségek leírására is használja. Az alakot kereső anyagban is küzdelem zajlik, az emberi testben is. Az élet és a küzdelem itt is egymás mellett, együtt léteznek:

Amit szilárdnak és alaktalannak
 Tartottam eddig, forrongó anyag lőn,
 Ellenállhatatlan, melly alak után tör,
 Életre *küzd*. (427–430)

Se, mikä kiinteää ja muodotonta
 on tähän asti ollut mielestäni,
 nyt muuttui kuohuvaksi aineeksi,
 joka estämättömästi murtautuu
 eri muotoihin ja eloon *kamppailee*: (43. o.)

A szemantikailag túl pontos fordítás magyarázó lett megint és hosszabb, de a kérdéses szó adekvát. Az írásjelek sokszor eltérnek a fordításban, ahogy itt is, értelmetlenül. Ugyanennek a dialógusnak a végén a feladat elrettenti Ádámot. Ezt jelzi, hogy a *harc* szót a *szörnyű* és a *kínos* melléknevek és az *elhagyatottság* főnév veszik körül.

Íly *harcban* állni száz elem között
 Az elhagyatottság kínos érzetével,
 Mi szörnyű, szörnyű! – (448–450)

Sadan alkuaineen keskellä näin olla
 ja *taistella*, kun orpouden tuska
 sydäntä tuimelee: miten hirmuista,
 miten hirmuista! – (44. o.)

A finn változatban a főnévből főnévi igenév lett, de adekvát a szóhasználat, ha a mellékmondat metaforája magyarázóbb is.

A negyedik színben egyszer található Ádámnál a *csatázik* ige, és a *küzd* igének ez a szinonim szava csak nála szerepel ebben a színben. A versmondában tagadószóval együtt jelenik meg, tehát hiány jelentéssel.

Mint kénytelen adó jó, nem *csatázok*
Érette, nem köszönhetem magamnak. (579–580)

Sen pakkoverona saan, en *taistellen*
en siitä kiittää itseäni voi . . . (51. o.)

A fordításban az ismert ige van, de igenévi alakban, és megint az érthetetlen pontok; kimondatlan gondolatokat takarók.

Az ötödik színben a *küzd* igének egyszer gyakorító változata szerepel a szín vége felé régies múltban. Ádámot luciferi hatásra kétélyek kísérik, és a társadalmi modell mozgatója, a szabadság negatív tartalmú jelzőt kap.

(...) – Vagy miért is éljek,
Midőn látom, mi dőre a szabadság,
Melyért egy élten *küszködém* keresztül. (1027–1029)

(...) miksi eläisinkään,
kun näen, miten mieletöntä on
vapaus, jota olen varjellut
kokonaisen ihmisiän. (80. o.)

A kulcsszó helyett az egészen más jelentésű *varjellut* (őriztem) szerepel a finn fordításban, így sem a mondat szintjén, sem az egész szöveg koherenciája szempontjából nem adekvát.

Majd a szín végén Lucifer következő kérdésére:

(*Átláttad-é, hogy a bódult tömegnek / Nemesb ura voltál, mint ő neked?* 1049–1050) adott válaszában a *küzdeni* igenév negatív körbe került; a hiábavalóság érzése dominál most. A fordítás adekvát.

Lehet, de mind a kettő kárhozat;
 Más név alatt a végzet ugyanaz.
 Híú törekvés azzal *kiüzdeni*,
 Nem is fogok. – (1051–1054)

Kenties, mut kirous painaa kumpaakin –
 vain eri nimi on samalla kohtalolla!
 On turha *taistella* sitä vastaan, enkä
 edes yritäkään. (81–82. o.)

A hatodik színben Ádám újból kitűzi az új feladatot:

Fel hát *csatázni*, fel hát lelkesülni
 Az új tanért. Alkotni új világot, (1374–1375)

Siis *taisteluun* opin uuden puolesta!
 Siis innoin luomaan uutta maailmaa! (100. o.)

A fordításban a főnévi igenév helyére főnév került, és megint a magyarázó *siis* (tehát) szócska ismétlődik.

Ádám a következő sorokban az ismert aspektusból nézi feladatát. A *nehéz* jelző határozza meg a *kiüzdest*. Igaz, birtokának jelzője, de kapcsolatuk így érdekesebb és erősebb. Ez eltűnik a finn változatból, amely megint magyaráz és mondattanilag felbont, de a kérdéses szó szempontjából adekvát.

Lemondni a *kiüzdes* nehéz helyéről
 Társak híjában épp olyan kicsinyes, (1418–1419)

Ken luopuu vaikeasta *taistelusta*
 siksi, että on yksin, yhtä pieni sen (104. o.)

A hetedik színben Ádám bemutatkozik a patriárkának, és harcosnak nevezi magát. A finn változat adekvát:

Atyám! a szent sír *harcosi* vagyunk,
 S a fáradalmas útból megpihenni
 E város népe még be sem fogad. – (1516–1518)

Isäni! pyhän haudan *sotureita*
 olemme, matkan uuvuttamia,
 mut kansa täällä ei suo leposuojaa. (110. o.)

A szövegmetaszt a *szikra* lexéma fenséges hangnemű *szent* jelzője révén, a *fel* igekötővel és a *szívesen* határozószóval lesz pozitív jelentésű. Megint jóval terjedelmesebb a fordítás; a magyar igekötő tömörítő, intenzív szerepe itt is szembeötlő, mert a finn nyelvben körülírásra van szükség, és a *fel* irány így is elveszett.

Tehet, s tegyen kiben szent szikra van,
Ki *felküzd* hozzánk, szívesen fogadjuk, (1427–1428)

(...) Pyhä kipinä
kenessä on, on työhön tervetullut,
ja *taistellen* ken saapuu seuraamme,
sen otamme sydämellisesti vastaan. (105. o.)

Majd a következő tanács alapján valaminek a feladása is része lehet a csatának. A fordításban az egyik kulcsszó elmaradt, de éppen így lett terjedelemben azonos.

Adjátok fel, barátim, azt az i-t,
Szebb áldozat lesz életmegvetések
A szent sírért *vivandó* hős *csatában*. (1547–1549)

Hylätkää, ystävät, se yksi ”i”!
Jalommin elämänne uhraatte
sodassa Pyhän haudan puolesta. (111. o.)

A jónak rosszá válása továbbra is foglalkoztatja Ádámot, de a fordításban hétköznapi *pikkumaisuus* (kicsinyesség) lett a *harc* főnévből, és így nem tartható adekvátnak.

Mért is tűnt csak szemembe mind e bűn!
E kisszerű *harc* büszke tudományban,
E gyilkos méreg mesterül kivonva
A legfényesb, legüdítőbb virágból. – (1594–1597)

Miks synti kaikki minun nähdä täytyy!
Miksi ylvään tiedon tahraa pikkumaisuus
ja surmanmyrkky, mestarillisesti
kukasta ihanasta kirjoitettu? (115. o.)

Ádám újból a küzdésben (*küzdni*) jelöli ki feladatát. A finnben

elmarad a tisztségre, feladatra való utalás, a kulcsszó fordítása (*taisteluun*) adekvát:

Adj nékem egy jelt, tűznöm e kereszthez,
Hogy míg amaz tisztemben *küzdni* hív,
Legszebb álmomnak hozza vissza képét, (1693–1695)

Suo minulle merkki, jonka kiinnittää
voin ristiin, jotta aina, kun se kutsuu
mua *taisteluun*, (120. o.)

A kolostor Évát elrejtő falai elvontabb erőt is képviselnek, eme erő elleni harcot most a *vív* igével fejezi ki Ádám:

S miért, miért! e rossz fal gátol-é? –
Ki annyi sarcot *vívtam* a pogánytól,
Nem bírom-é áthágni ezt a sáncot? (1813–1815)

Mut miksi! – miksi estäis minua
mokoma muuri, mua, joka voitin
niin paljon pakanoilta saalista?
Tämäkö vallin ylitse en pääsis? (128. o.)

A finnben a kulcsszó nem szerepel, bár szemantikailag elfogadható lenne a *voitin* (győztem), mert a *győz* ige szinonim jelentésű, csak a pozitív végeredményre utal és nem a harc folytatára. A fordítás így nem adekvát, és megint egy sorral hosszabb.

Ádám a jelenet végén visszanez a történetekre: a csatát a *szent eszmék* pozitív témaköre jellemzi, az eredményt pedig az *átok* és a *hitvány* negatív jelentésköre. A fordítás adekvát.

Csatára szálltam szent eszmék után,
S találtam átkot hitvány felfogásban, (1854–1855)

Vuoksi aatteen pyhän läksin *taisteluun*
ja kataluuden kirouksen näin: (131. o.)

Majd még egyszer számot ad, és most a *vívni* főnévi igenév képviseli a kérdéses szót, ellentétével, a *lemondani* igenévvel.

Eléggé megmutattam, hogy mit érek,
Ki *vívni* tudtam és lemondni tudtam,
Szégyen nélkül elhagyhatom helyem. – (1862–1864)

Jo kyllin näytin omaa kuntoani:
osasin *taistella* ja kieltäytyä.
Voin häpeättä paikkani jo jättää . . . (131. o.)

A fordítás első mondatának *kunto* (kondíció, állapot) szava sokkal könnyedebb és felületesebb, fizikai állapotra utaló, egy szóba tömöríti a magyar mellékmondatát (*hogy mit érek*).

A nyolcadik színben lehangoltsággal indít Ádám: a jövőről beszél, a nemleges küzdelemről és a harcok múlt konkrét és képletes emlékeiről:

Kívántam kort, mely nem *küzd* semmiért,
Hol társas rend megszokott nyomát,
E megszentelt előítéletet
Nem bántja senki, hol nyugodhatom,
És egykedvű mosollyal hagyhatom
Hegedni hosszú *harcaim* sebét. – (2072–2078)

Halusin nähdä ajan, joka mistään
ei *taistele* ja jossa kajoa
totuttuun yhteiskuntajärjestykseen
ja pyhiin ennakkoluuloihin ei kukaan,
niin että voisin levätä ja antaa
– hymyillen mistään välittämättä –
taas arpeutua haavojeni, jotka
niin monissa *taisteluissa* minuun lyötiin . . . (143. o.)

Prózai és magyarázó a fordítás, ezért túl hosszú, most két sorral hosszabb. A magyarázatok miatt egy metafora eltűnik. A nemleges küzdésvágy a dialógus végén, önmaga hiányába, ellentétébe csap, a csata ellentéte valójában nem a határozó, az *élvezettel*, hanem a jelzője, a *renyhe*.

S *csatára* kél a renyhe élvezettel (2080)

ei siedä laiskaa nautiskelemista . . . (144. o.)

Lyy fordítása szemantikailag elfogadható lenne, de koherenciás szerepe csökken, hiszen az *ei siedä* (nem tűri) kifejezés nagyon passzív; csak ellenszenv, ellenállás található benne, és nem két ellentét közötti harc.

A kilencedik színben Ádám az önkéntes fiatal tisztnek válaszol a *harcok* szót használva, ahogy a fordításban is (*taistelussa*):

De biztosítást, hogy szavadnak állsz,
Előbb a *harcok* színhelyén szerezz. (2160–2161)
(...) mutta
todista ensin *taistelussa*, että
sanasi pidät. (148. o.)

Később Ádám saját feladataként sorolja fel a harcot, de most pesszimistán szembeállítja a dicsőséggel, a fordítás adekvát:

De nékem a *harc* jutott csak, nem dicsőség, (2177)

Mut minun osani on vain *taistelu*,
ei kunnia, (149. o.)

Ahogy a szín vége felé is, még a Lucifer ígérte reményt is elveszítve szól az eredetiben. A fordításban szinonim kifejezés van; bibliainak is tekinthető a 'végzetemmel birkózom' szerkezet.

Reménytelen *csatázok* végzetemmel. – (2303)

(...) vailla
sen toivoa käyn kohtaloni *painin*. (156. o.)

A tizenegyedik színben a költészetet, nagy eszmét keresve a romantikus, titáni küzdelem elmúlását érzékeli Ádám a finnben is:

Lehet, hogy többé nem nyilatkozik
Eget megrázó ős titáni *harcban*, (2620–2621)

Kenties ne eivät enää järkytä
titaanitaisteluina taivaita, (174. o.)

A végén elkeseredve állítja hasonlatában:

Kutyáknak *harca* ez egy konc felett. (3084)

Se on koirain *tappelua* saaliista! (203. o.)

A finn nyelvben ebben az idiómában egyszerűbb, konkrétabb jelentésű szót, a veszekedést, verekedést (*tappelua*) használják, és ezt vette át a fordító is.

A tizenkettedik színben, a falanszterjelenetben Ádámban tovább erősödnek a kétségek, és ezek továbbra is éppen ezzel az igével összefüggésben jelentkeznek. A pozitív töltésű harcot – jelzője és tárgyának jelzője is az – negatív igével és negatív ragozott főnévvel állítja szembe az első szövegmondatban. Míg a másodikban teljesen pozitív jelentésű kontextusba került.

Az emberszív e szent örök tüzét,
Mit eddig csak száz hitványsággal szíttott,
S ábrándos *harcra* zsákmányolt csak ki,
Nemesb célhoz vezérelendi végre. –
De mondd, hol állunk mégis, mily hely ez?
Aztán vezess, hogy lelkem kéjelegjen
A boldogságban, mellyet annyi *harcra*
Jól érdemelt díjul kapott az ember. (3168–3175)

(...) – ihmissydämen
ikuisen, pyhän tulen, jota on
vain mitättömyyksiin sadoin pidetty yllä
ja väärinkäytetty vain harhasotiin –
nyt vihdoin johtaa jaloimpaan päämäärään?
Ja sano jo, missä olemme ja mikä
on tämä paikka. Sitten henkeni
suo hekumoida: nähdä onni, jonka
niin monen *taiston* jälkeen ihminen
on saanut ansaituksi palkinnokseen. (208 – 209. o.)

A *sota* jelzője, az összetett szó (*harha*) részeként a fordításban negatívabb; így maga a harc, a küzdés még negatívabb árnyalatot kap. Maga a *sota* szó ‘háború’ jelentéssel sokkal intenzívebb.

Majd Ádám az égi származású erő és gondolat cselekvési terét

vizsgálja Ádám. A küzdés szembekerül a szabályossal és a rendessel, és azoknak ellentétében találja meg jellemzőit; egy birtokos viszonyban, amelynek ellentéte a *veszély* és *gyönyöre*, s ez a küzdés egyik lényegére mutat rá. A fordítás adekvát, de túl hosszú.

Ha *küzdeni* vágyik és körül tekint
Ezen szabályos, e rendes világban,
Még a veszély gyönyörét sem leli. (3356–3358)

(...) – Jos
nyt tahtoo *taistella* ja ympäriillen
luo katseen tässä säännönmukaisuuden
ja järjestyksen maailmassa: enää
ei koe edes vaaran nautintoa, (218. o.)

Még ebben a színben kétszer előfordul a konkrét harc gondolata. A *csatáztam* fordítása adekvát. A *harcolt* helyét szinonim értelmű kifejezés váltotta fel, az *aseveikkoni*: az igéből főnév lett, összetett szó része, de adekvátnak tekinthető.

Ah, Cassius! ha ismernél, ki véled
Philippinél *csatáztam*. – (3487–3488)

Voi, Cassius! jos minut muistaisit:
Filippoin luona kerallas *taistelin!* (225. o.)

Ez vélem *harcolt* – (3515)

On tuolla eräs *aseveikkoni*, (227. o.)

A tizenharmadik színben, az úrben fejti ki Ádám legpontosabban a küzdés mibenlétét. Először lelkének érzéseit tárja fel, finnül is adekvát módon.

S lelkemben két érzés *küzdelme* foly: (3595)

Käy kahden tunteen *taistelu* rinnassani: (233. o.)

Majd a Petőfire emlékeztető kérdés-állítás következik. Finnül egyértelműbb kérdőmondat született. Madách ritkán használt rímet, az eredeti belső rímeit fontosnak tarthatjuk, Lyy nem őrizte meg őket.

Szerelem és *küzdés* nélkül mit ér/A lét. (3621–3622)

Mitä on elämä ilman rakkautta
ja *taistelua*? – (234. o.)

Ádám a szín végén mondja ki újra és fogadja el kapott feladatát, még hiábavalósága ellenére is; ezt a *csatázik* ige kétszeri használata, a második esetben felszólító módja és a *boldog* melléknév jellemzi. A fordítás mind a két esetben adekvát, az imperatívuszst főnévi alak pótolja.

Óh, Lucifer! Vezess földemre vissza,
Hol oly sokat *csatáztam* hasztalan,
Csatázzam újra, és boldog leszek. (3690–3692)

Oi, Lucifer! vie minut takaisin
maan päälle, jossa olen *taistellut*
niin paljon turhaan: kun saan *taistelua*
vain jatkaa, tulen onnelliseksi. (238. o.)

Ezután Ádám véglegesen leszögezi a híres, Vörösmarty hatását mutató gondolatot; ezzel előlegezi az Úr felszólítását és biztatását. A *csata* jelentést fel- és kiemeli jelzője; az utánuk következő szállóige tömörített logikája ellentmondás. A fordításban a háromszoros fókusz adekvátan közelíti meg az eredetit, de az *élet küzdelem* névszói mondatából igei lett (az élet küzd), talán a rövidség kedvéért, hiszen a finn nyelvben a névszói mondat 3. személyében mindig van létige. A *taisteluni* birtokos személyragja (Sg1) révén az elvont meghatározásból teljesen konkrét lett.

(...) A cél voltaképpen mi is?
A cél megszűnt a dicső *csatának*,
A cél halál, az élet *küzdelem*,
S az ember célja e *küzdés* maga. (3699–3702)

Päämäärä mitä onkaan oikeastaan:
vain kunniakkaan *taisteluni* loppu,
vain kuolemaa . . . Mut elämä *taistelee*!
Se *taistelu* on ihmisen päämäärä! (238. o.)

A szín végén az óhajtó szócska és az *új* jelző bizakodó hangnemet ad. Ellentét születik az előtte lévő sor *előre* és az adott mondat *vissza* szócskái között. A *siis* (tehát) szócska magyarázó jellege nagyon erős, Lyy állandóan él vele.

Öh, vissza hát a földre, új *csatára*. – (3720)

Siis uuteen *taisteluun* taas päälle maan! (239. o.)

A tizennegyedik szín, az eszkimószín első benyomása a mérhetetlen kimerültség; a tájleírás Ádám érzéseinek is a leírása. A finnben a kulcsszó adekvát, és az alliteráció jó megoldás.

Hol a növény is *küzdni* már kifáradt (3741)

ja kasvikin jo uupui *kamppailuun*: (241. o.)

Ádám visszatekint múltjára, az eredeti két kulcsszava a finnben is az, és alliterál:

Ki annyi *harcát* mind végigcsatáztam, (3751)

ja ihmissuvun *sodat sodin* kaikki: (242. o.)

Ádám úgy teszi fel a végső kérdést, hogy biztos a pusztulásban, csak a hogyanjában nem. A küzdés jelzője a *nemes*, határozója a *nagyszerűen*. A keresett szó fordítása adekvát. A mondat szintaktikailag három részre osztódott, de a három verssorból négy lett.

Szeretném tudni, hogy bukott fajom?
Nemes *küzdésben*, nagyszerűen-é,
Nyomorúan-é, törpülve ízről ízre, (3761–3763)

sen tietää haluaisin, kuinka sortui
sukuni: jalossa *taistelussako*
ja suurena? – vai surkastuenko
miespolvi polven jälkeen, suuruudetta (242. o.)

E rövid, lehangoló szín végén a hiábavalóság érzése erősödik meg Ádámban. Luciferhez intézett kérésében a *vissza* igekötő időt jelent, az előző kijelentés helyre vonatkozó szócskájával szemben. A kapcsolat egyik fele az *ádáz* jelző révén negatívvá válik, és ez a hasonlat másik elemének pesszimizmusát erősíti. A fordítás szórendje finnül fölöslegesen nehézkes, de alliterál (*turhaa taistelua*), ahogy a magyar is (*hasztalan harcot*).

Vezess jövőmbül a jelenbe vissza,
Ne lássam többé ádáz sorsomat:
A hasztalan *harcot*. (3911–3913)

Vie minut tulevaisuudestani
takaisin nykyisyyteen. Enää tahdo
en nähdä kovaa kohtaloani:
vain turhaa *taistelua*! – (250. o.)

A lemondás hangjával indít Ádám a tizenötödik színben, ezzel tulajdonképpen folytatja az előző szín hangulatát: a *hasztalan* szót most szinonimája, a *hiába* váltotta fel. A fordítás a keresett szó szempontjából adekvát, de a három sorból négy lett.

Uram, legyőztél. Ím, porban vagyok
Nélküled, ellened hiába *vívok*:
Emelj vagy sújts, kitárom keblemet. (4002–4004)

(...) Minut voitit Herra!
Tomussa makaan, katso! Sua ilman
ja Sua vastaan turhaan *taistelen*.
Kohota tai lyö maahan: paljastettu
on poveni . . . (255. o.)

A következőben a lét és a küzdés újból összekapcsolódik. Bár Ádám kételyek közt várja az Úr válaszát kérésére, de bor-metaforájában már előre látja a küzdés nemesítő hatását. A válasz az Úr felszólítása, amely már valójában tudatosodott a színek alatt Ádámban, ahogy ebben a kis összefoglalóban láthattuk Lucifer révén, akinek az Úr ugyanazt a tanácsot adta. A finn szöveg értelmileg elfogadható lenne, de túlságosan pontosan magyaráz, azon-

kívül lazító és humoros hatású töltelékszavakat használ kétszer is: *niin* (így).

Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám:
E szűkhatárú lét-e mindenem,
Melynek *küzde*se közt lelkem szűrődik,
Mint bor, hogy végre, amidőn kitisztult,
A földre öntsd, és béigya porond, (4027–4031)

Oi sano, sano, mikä kohtalo
minua odottaakaan: onko tämä
niin rajoitettu elämä – kaikkeni,
jonka *taistelussa* siivilöityy
niin sieluni kuin viini, jotta sen
lopulta kun se kirkkaaks selkenee,
vain maahan kaataisit ja maa sen joisi? (257. o.).

Az eredeti szövegben **92** esetben fordul elő a szemantikai állandó a következő megosztásban:

1. küzd (küzdő, küzdve)	20
2. küzdés (küzdter)	12
3. küzdelem	6
4. harcol (harcoló)	6
5. harc (harcfi, harcos)	22
6. csata	8
7. csatázik (csatázni)	8
8. küszködik	1
9. vív (vivandó)	8
10. (fegyverrel ellenében áll)	1

A finn fordításban pedig **74** alkalommal fordulnak elő küzdelemmel kapcsolatos szavak a következő megoldásokkal és elosztásokban. A távolabbi szinonim szavak közül egy esetben elfogadtam az *ase* (fegyver) szót, de egy másik esetben nem a hasonló értékű *miekka* (kard) szót a mondat szupertextuális kapcsolatai miatt. Néhány esetben a finn *sota* (háború) és a *soturi* (harcos) szerepel szóösszetételekben, de ezeket nem vettem figyelembe.

1. taistella (taistellen, taistelematta)	22
2. taistelu	29
3. taisto	4
4. kamppailla	4
5. kamppailu	2
6. sotia	3
7. sota	5
8. soturi	2
9. tappelu	1
10. paini	1
11. ase	1

Az előfordulási arány tehát **92: 74**, ami nem nevezhető rossznak; ezen belül a 74 adekvát szemantikai állandó szófajok szerinti aránya is jó: főnév **42/44**, ige **21/19**, igenév **11/11**. Sok esetben a rosszabbul sikerült szövegkörnyezet is csökkenti a koherenciás erőt, és ily módon e jelentés stilisztikai-esztétikai hatása kevésbé érvényesül a finn fordításban.

Ahogy láthattuk, a kulcsszó és rokonértelmű szavai átszövik az egész *Tragédiát* az angyalok karának a küzdelmet a teremtett világot összetartó erőként való bemutatásától az Úr két utolsó imperatívuszáig. A küzdelmet Ádám az Úrtól kapta feladatul, ahogy Lucifer is, amint a teremtett világba került; küzdésre az evilági életben van szükség; ez a teremtett fizikai, szellemi és lelki szférák összetevője, jellemzője. Maga a *küzd* és szinonim igéi sok esetben a szavak szintjén lévő parallelizmus, főként az antonímia kíséretében jelentkeznek. A dualizmusból, a két szembenálló harcából épülő világot, amelynek része lett Lucifer is, az Isten fogja össze. A teremtett világ ellentétekből épül, és ezek alkotnak egységet. Isten és a mennyei világ kívül esik ezen a harcon, kívülről szemléli, tanácsával segíti ezt a harcot, küzdelmet. Tézis, antitézis nem egy harmadik dologban, vagy harmadik szinten szintetizálódik, hanem egy állandó folyamatban, „küzdelemben”, amely a kettő között fönnáll, ahogy a párhuzamosság részben je-

leztem.

A küzdés fontosságát és a parallelizmussal való kapcsolatát igazolja Carl G. Jung is, amikor azt írja: „*az ember valódi élete elkerülhetetlen ellentétek sokféleségéből áll; nappalból és éjszákából, születésből és halálból, boldogságból és nyomorúságból, jóból és rosszból. Abban sem vagyunk biztosak, hogy az egyik legyőzi-e a másikat, hogy a jó győz-e a gonosz felett vagy az öröm elpusztítja-e a fájdalmat. Az élet harctér (küzdter). Mindig is az volt és az is lesz; ha nem így lenne, megszűnne a lét.*”⁶⁷ Madách drámája erre az alapra, az állandóan harcoló, az örökké küzdő sziszifhoszi emberre épül⁶⁸, amelyet a harc archetípusának nevezhetünk. Ez valóban nemcsak a cselekmény elemzésekor válik nyilvánvalóvá, hanem a szó jelentéseinek és szövegkörnyezetének vizsgálatánál is. Ez az archetípus is egyik magyarázata a *Tragédia* nagy hatásának és aktualitásának, mely ebben az utolsó kulcsmondatban kulminálódik. A mai olvasói horizontban továbbra is ott vibrál a szemléletkülönbségek motíválta sokjelentésű értelmezés lehetősége, amelyre már utaltam korábban, amikor *Az ember tragédiája* legutolsó ünnepi bemutatójára (Budapest, 2002. márc. 15.) hivatkoztam. Az utolsó mondat elhagyásának rendezői megoldása az előadáson jelen nem levő nagyközönség körében is aktualizált magyarázatokkal terjedt el, és a jelenlévők között is megdöbbenést keltett, különösen az, hogy az egyik magyarázat előhozta újból az Arany-javítás mítoszát, tévesen állítva, hogy ez az utolsó mondat Aranytól származik.⁶⁹ Ez a magyarázat

67 „ihmisen todellinen elämä koostuu väistämättömien vastakohtien moninaisuudesta – päivästä ja yöstä, syntymästä ja kuolemasta, onnesta ja kurjuudesta, hyvästä ja pahasta. Me emme edes ole varmoja siitä, että yksi voittaisi toisen, että hyvä voittaisi pahan tai ilo tuhoaisi tuskan. Elämä on taistelukenttä. Sitä se on aina ollut ja tulee aina olemaan; jos niin ei olisi, olemassaolo päättyisi.” Jung: Yhteys piilotajuntaan. 18–104. In: Symbolit: piilotajunnan kieli. (1964) Toim. Jung, Carl G. et al. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava, 1991: 85–86.

68 Varga Pál: Az ember tragédiája kompozíciójáról. Irodalomtudományi Közlemények, 1–2. 1986: 133.

69 Jelenits István: A Tragédia halála? <http://www.communio.hu/vigilia/2002/7/jelenits.html>

arra utal, hogy a rendezői felfogást a madáchi szöveg „megtisztításának” igaz és emelkedett feladatához igyekeznek kapcsolni.

3. A *fény* lexéma jelentései és összefüggései

Az első színben fókuszszónak mutatkozott a *fény* lexéma. Ez a szó Az *ember tragédiájában* az égi szint domináns jelölője, és funkciója a dráma két szintje közti egyik kapcsolat megteremtése a szavak szintjén. Jelentéseit megnéztem a *Tragédia* összes színében. Megkerestem az egész szövegben előforduló *fény* szavakat és származékait: úgymint *fényes*, *fénylik*, *fénylő* azonkívül a vele hasonló jelentésű szavakat; *dics*, *glória*, *sugár*, *tűz*, *láng*, *szikra*, *parázs* és származékaikat: *tisztul*, *tüzel*, *lángol*, *sugárzik*, *lángoló*, *sugárzó*, meg a hozzájuk kapcsolódó igéket: *ragyog*, *csillog* valamint származékaikat: *ragyogó*, *csillogó*. Ezeknek majdnem mindegyike metaforikus összefüggésekben szerepel, sőt sok esetben komplex költői képekké teljeseedik ki. Ezeket a szavakat és a velük kialakult költői képeiket vizsgálom meg ebben a fejezetben. Az eredeti idézetek után rögtön írom a finn fordítást is, amelyeket nem tárgyalok hosszabban, mert a célszövegű mondatok és szavak nagy része valamilyen módon adekvát a tárgyalt szó nyilvánvaló jelentése miatt, de vannak részek, különösen a teljesebb metaforák esetében, amikor nem beszélhetünk megfelelésről. Ilyenkor erre külön felhívom a figyelmet. Mind az eredeti szövegben, mind a fordításban az érintett szavakat kiemeltem. Az egyes csoportok végén mind a két nyelven felsorolom a kiemelt szavakat, majd az egész fejezet végén összesítést készítek róluk.

A *fény* gyakran mint *dics*, *glória*, *fényesség* jelentkezik: az Isten, az isteni szimbólumaiként. A *glória* a fénykorona, a napkultusz maradványa a kereszténységben, de már az Ószövetségben is *fényként*, *tűzként*, *lángként* mutatkozott meg az Isten. „Az égő csipkebokor; Megjelent neki az Isten angyala a tűz

*lángjában.*⁷⁰ Az *Úr tűzben szállt le.*⁷¹ De így szólt Jézus is magával kapcsolatban: *„Azért jöttem, hogy tüzet gyújtsak a földön.”*⁷² Jézus máshol a *világosság* lexémát használja önmagára: *„Én vagyok a világ világossága. Aki engem követ, nem jár többé sötétségben, hanem övé lesz az élet világossága.”*⁷³ Apollóhoz és Zeuszhoz is fény kapcsolódott a görög mitológiában.

A görög-keleti egyházban a következőképpen írják körül az istenit: *„A Szentlélek olyan mint a nem teremtetett fény, amely az egész teremtetett világ szépségének forrása. Aszkézissal és lelki harc segítségével a sötétítő függöny lassan elvékonyodik a Szentlélek előtt és a küzdő mintha meglátná a teremtetett világban Isten jelenlévő derengését. Maguk a „látók”, a szentek is megvilágosodnak és fénylenek, mint a csillagok az égen.”*⁷⁴ A Biblia újszövetségében a Szentlélek tűz, láng formájában száll az apostolokra.⁷⁵

A konkrét, fizikai fény minden életnek adója. Fény nélkül nem létezik élet; a fény az élő szervezetek működésének alapja. Ez a konkrét, életfontosságú fény lett az Isten jelképe; az absztrakt és láthatatlan Istennek fizikailag látható és mégis megfoghatatlan és ezért részben absztrakt képe. A fénynek a *sugár* csak egy kis része. Konkrétabbá és fizikaivá teszi a fényt a nappal és az időjárással való kapcsolata. A *tűz* és ennek kisebb egységei a *láng*, a *szikra* és a *parázs* még konkrétabb és megfoghatóbb, és veszélyeket is magában foglaló képe. Ezek is kapcsolatban lehet-

⁷⁰ Mózes. Kivonulás. 3.2. Biblia: i.m.

⁷¹ Mózes. Kivonulás. 19.18. Biblia: i.m.

⁷² Lukács. 13.49. Biblia: i.m.

⁷³ János. 1.4–6. Biblia: i.m.

⁷⁴ „Pyhä Henki on kuin luomaton valo, joka on koko luomakunnan kauneuden taustalla. Askeesin ja kilvoituksien kautta pimennysverho vähitellen ohentuu Pyhän Hengen tieltä ja kilvoittelija näkee luomakunnassa ikään kuin Jumalan läsnäolevan kajastuksen. Myös itse ‘näkiä’, pyhät kirkastuvat ja he loistavat niin kuin tähdet taivaalla.” Repo, Mitro: Sisar Kristodulin hastattelu. 68–71. Suomen Kuvalehti, 51–52./1993.

⁷⁵ Apostolok Cselekedetei. 2.1–4. Biblia: i.m.

nek az időjárással, mint a *vihar* és *villám*. Az esetek legnagyobb részében a fény ellentétével, az árnyal együtt jelenik meg: a fény nem létezik sötétség nélkül, de a sötétség mindig mint a fény egyik meghatározója jelenik meg, tehát nem mint önállóan domináló elem. Ez a tulajdonság a *Tragédia* egyik legjellemzőbb elemének, a párhuzamosságnak a megvalósulását jelenti ebben az összefüggésben is. A párhuzamosság egyik termőtalaja a *Biblia*: az *Apokalipszis* a fénynek és a sötétségnek a kettősségén, a kettőjük közti küzdelmen, a fény és a sötétség fiainak a harcán alapul, és ily módon a fény a küzdés koherenciás körébe is tartozik a párhuzamosságon kívül. A *Tragédia* egyik főszereplőjének a neve is a fény szóból eredő metaforikus név: *Lucifer*. Madách több lehetőség közül éppen ezt választotta jelentése miatt. Lucifernek a nevében is benne rejlik a kettősség, a fénynek és az árnyéknak, sötétségnek, a gonosznak az ellentmondása, ellentéte.

A fény költői képének egyéb szuper- és intertextuális kapcsolatai is érdekesek lehetnének. Például a fény és a tűz szerepe az alkímiában vagy a rózsakereszteseknél, vagy más irodalmi alkotásokban, így akár Danténél vagy a *Faustban* („*de örök mélységek máris okádják/ alángözönt, s megállnak szíven ütve; / meggyújtották az élet fáklyalángját, / s tűztenger vesz körül, micsoda máglya! . Chorus mysticus: itt lesz a csonka ép s megbámulandó; / mit nincs szó mondani, itt fényt sugároz, / az örök Asszonyi emel magához.*”)⁷⁶ de ezek kívül esnek e dolgozat adta lehetőségeken.

Jung a fényt, a lángot is archetípusnak tartotta, egy mágikus erő képi kifejezésének, amelyben különböző fogalmak fonódnak össze; lélek, szellem, isten, termékenység, varázserő, hatalom.⁷⁷ Jacques Derrida *A fehér mitológia* c. tanulmányában⁷⁸ a metaforák egyik legkülönlegesebb csoportjának tartotta a naphoz kapcsolódó trópusokat. Az egyik fejezetének is azt a címet adta, hogy „*A nap ellipszise: a talány, a felfoghatatlan, az elvehetet-*

⁷⁶ Goethe i.m.: 180. 440.

⁷⁷ Jung i.m.: 1990: 128–130.

⁷⁸ Derrida, Jacques: *A fehér mitológia*. (1972) In: *Az irodalom elméletei*. V. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor, 1997: 5–102.

len.”⁷⁹ A másik fejezetének pedig ez a címe, „*A retorika virágai: a heliotróp*.”⁸⁰ A fény és a világosság metaforikus jelentéseit írja körül, amelyek a szellem és a hatalom különleges kapcsolatait érintik. A Lacan által elemzett arisztotelészi katartikus folyamatban is megjelenik a fény az öröm részeként és a felszabadító, könnyítő megoldások felé vezető metaforikus utat jelképezi.

Az isteni szimbólumai és költői képei

A *Tragédiában* az első és második színben a következő leírásokban található az isten vagy az istenit jelző képi szimbólumokként:

Az Úr *dicstől* környezetben trónján. (...) Nagy *fényesség*.

Herra *gloorian* ympäröimänä valtaistuimellaan.
(...) Suuri *kirkkaus*. (21. o.)

A *sugárzik* ígét is az alapjelentést erősítő szavak közé tartozónak vettem.

Az ég nyílt kapuján *dics* (glória) *sugárzik* elő,

Taivaan avatulta portilta *säteilee glooria*, (28. o.)

Majd a hatodik színben egy esetben:

Az égen *glóriában* a kereszt feltűnik.

Taivaalle ilmestyy *gloorian kirkastama* risti. (99. o.)

Az utolsó mondatban a helyhatározó szerepű *glóriában* fordítása a finnben – adekvát módon – ágensparticipiumi szerkezet.

A glória az isteninek a jelképe a későbbi színek következő szövegmetaszeteiben, amelyek az ellentétre épülnek. Az elsőben, Lucifer versmondatában a keresztet a glóriával ellentétes jelentésűvé jelzője, a *vérengző* teszi:

⁷⁹ Derrida i.m.: 37.

⁸⁰ Derrida i.m.: 61.

A *glória* ha lassan elveszett,
Még megmarad a vérengző kereszt. (1351–1352)

Kun vähitellen *glooria* himmenee,
jää vielä risti – ja verta himoitsee! (99. o.)

A másodikban, Ádám versmondatóban az eget képviselő glóriával
a pokol áll szemben.

Azt nem bírhattam, védte *glóriája*,
Ettől pokolnak gőze undorít el. – (2334–2335)

En sitä toista voinut omaks saada:
hän *sädekehää* kantai otsallaan –
ja tämä toinen mua ellottaa:
hänestä huokuu hornan huuru . . . (159. o.)

Külön figyelmet érdemel az adekvát kulcsszó mellett, hogy az eredeti két sor négygé lett, bőbeszédűvé és magyarázóvá, többet mond, mint az eredeti. A *glória* metaforikus képe metaforikusabb és egyben konkrétabb lett: 'sugárkoszorút viselt a homlokán'. A sugárkoszorút használják a finn nyelvben a *glooria* szinonim szavaként. Az alliteráció (*huokuu hornan huuru*) sok esetben jó megoldást nyújtott, de itt komikus és a *horna* szó miatt inkább a pogány hitvilághoz tartozónak tűnik.

Az angyalok karának szövegében az Isten mint fény szembenáll az árnnal, amely ebben az esetben is a szellemi, mennyei világ része; tehát a mennyei világ is ellentétekből épülő, dualisztikus. A szimbólum-metaphora átalakul explicit metaforává.

Részünk csak az árny, melyet ránk vetett,
Imádjuk őt a végtelen kegyért, hogy
Fényében illy osztályrészt engedett. (6–8)

me olemme vain Hänen varjoaan
ja kiittäkäämme, kun Hän osan senkin
suo *kirkkaudesta* meille armossaan! . . . (21. o.)

Lucifer is felhasználja a fény-árny ellentétet, de most hasonlat keretében, egyben előlegezi saját szerepét:

Dicsér eléggé e hitvány sereg,
 És illik is, hogy ők dicsérjenek.
 Te szülted őket, mint árnyát a fény,
 De mindöröktől fogva élek én. (110–113)

Nuo houkat ylistäkööt, jotta riittä.
 Ja sillä laumalla syy onkin kiittä:
 kuin varjon valo – niin loit heidät sinä.
 Mut iki-ajat olen ollut minä. (25. o.)

A dicsnek, a fénynek Isten mellett más részese is volt, Lucifer, aki kiteljesíti a fény metaforáját, amibe belejátszik a *dics* szóból kifejlődött és abba beleérthető *dicsőség* jelentés:

Igen, erősek közt a leghatalmasb,
 Ki ottan álltam az Úr trónja mellett,
 S legszebb *dicsédből* osztályom kijárt. (291–293)

Niin! väkevistä olin väkevin
 edessä Herran valtaistuimen,
 ja kaunein *glooria* mua *kirkasti*. (36. o.)

A finn fordítás adekvát jelentésű igével is erősíti a jelentést: *kirkasti* (fényessé tett), de a dicsőség jelentéstöbblet hiányzik.

Az Angyalok kara a fény-árny képet az Úr személyiségének, belső tulajdonságainak jellemzésére is alkalmazza: az Úr kedve a fény, és a haragja pedig az árny. Az ellentét az Úrban is létezik, ahogy a természet is ellentétek egységeből épül.

S bár a szép s rút, a mosoly s könny,
 Mint tavasz s tél, kört vesz rajta,
 Fénye, árnya léssen együtt:
 Az Úr kedve és haragja. (57–60)

Kaunis, ruma, hymy, kyynel,
 kevät, talvi toistuu yhä
 niin kuin yhtyy valo, varjo:
 Herran rakkaus, viha pyhä. (23. o.)

A finn fordításban az Úr haragjának jelzője is lett, a *pyhä* (szent), amellyel az Úrban lévő ellentét „szentelődik meg”. A következő

szövegmetaszetben Lucifer az élet egységét alkotó, szembenálló, ellentétes elemek felsorolásával alkot komplex költői képet, amelyben a fény és az árnyék részben a remény és a kétség explicit képei, részben Isten és Lucifer egymástól elválaszthatatlan szembenállásának képe.

Te anyagot szültél, én tért nyerék,
Az élet mellett ott van a halál,
A boldogságnál a lehangolás,
A *fénynél* árnyék, kétség és remény. – (127–130)

Sinä siitit aineen, minä alaa sain:
elämän vierellä on kuolema,
ovat kumpmaleita onni ja mielen murhe,
valo ja varjo, toivo ja epätoivo. (26. o.)

A finn fordítás megszünteti az érdekes, pozitív–negatív, negatív–pozitív felállást és pozitív–negatív, pozitív–negatívva teszi. Ádám a következőkben az ég metaforikus jelzőjévé tette a *fényes* szót, megint szembenállást használva: a *porvilág* az ég ellentéte.

Miért nem maradtál hát a *fényes* égben.
E porvilágra mért jövől közénk? (294–295)

Miks et siis jäänyt taivaan *kirkkauteen*,
vaan tulit tänne tomun maailmaan? (36. o.)

A finn szövegben a *fényes* jelző megfelelője főnév, *kirkkaus* lett, az *ég* (taivas) szó pedig birtokos jelzőként kapcsolódik hozzá (az ég fényessége). Ide lehet sorolni a *fénylő* jelzőt is a következő szövegmetaszetből, amely Lucifer versmondatában a prágai színben található. A konkrét fény jelentés mellett az absztrakt istenivel való kapcsolata is nyilvánvaló.

Nem messiás-é minden újszülött,
Fénylő csillag, mely feltűnt a családnak, (2061–2062)

(...) . . . Vauva
on vastasyntyneenä Messias
ja perheen taivaan Betlehemin tähti! (142. o.)

A fordítás érdekessége, hogy nem használja a *fény* megfelelő szavait egyáltalán, amelynek oka lehet az is, hogy egyik szó jelentése sem fedi teljesen ugyanazt a jelentésmezőt, mint a magyar. Ezért használja a konkrétabb, egyértelműbb magyarázó helynevet, a Betlehemet birtokos jelzőként, amely így kiesik a kulcsszó szerepköréből, ha szemantikailag meg is felel.

A fordítási megoldások összesítése:

1. dics – glooria, fényesség – kirkkaus, dics(glória) – glooria, glória – glooria, glória – glooria, glória – sädekehä
2. fény – kirkkaus, fény – valo, dics – glooria kirkasti, fény – valo, fény – valo, fényes – kirkkaus, fénylő – Betlehemin tähti

Természeti jelenségek, változások költői képeit és szimbolikus jelentéseit fogja össze a következő csoport. A föld nappalai és éjszakai mutatkoznak meg az Angyalok karának a következő, implicit metaforájában, amelyben a nappalt fényből szőtt palást láttatja, míg az éjszakára jelképe, a gyász utal. A költői képet megszemélyesítés tágítja:

Jösz te, kedves ifju szellem,
Változó világgömböddel,
Aki gyászt és *fénypalástot*,
Zöld s fehér mezt váltogatsz fel. (49–52)

Sinä, rakas nuori sielu,
pallomaailmoines saavut,
jossa vehreys, valkeus vaihtuu,
joll’ on murheen, *loiston kaavut* . . . (23. o.)

Az eredeti metafora összetett szavának helyén birtokos jelzői szerkezet áll. A megszemélyesítést kifejező ige a fordításban passzív lett: *váltogatsz fel* – *vaihtuu* (változik), és a *mez* szó el-

hagyásával eltűnt a másik metafora. A két utolsó sor felcserélődött. A második színben az Úr természeti képpel jelzi a Paradicsom nyújtotta örömek egyikét, ahol a fényest szinonim szava helyettesíti, a *ragyogó* jelzői szerepben, és ahol az *árnyék* pozitívvá változott jelzője segítségével. A *ragyogó dél* pedig határozója miatt lett negatív jelentéstartalmú. A konkrét természeti kép megszemélyesítéssel változik költői képpé.

Ott enyhe árnyék kínál nyugalommal,
Ragyogó délnek tikkasztó hevében. (167–168)

ja tuoll' on vilvas katve, lepopaikka,
 kun keskipäivän helle uuvutta. (29. o.)

A finn fordításból első pillantásra hiányzik a kérdéses szó, de alaposabb olvasásnál észrevehető, hogy a keresett szó az előző mondatba került: *Punainen viiniköynnös hehkuu tuolla*. Így azonban az árnyék is hiányzik, a metafora meglazul, az ellentét felbomlik.

A leírásokban, bemutatásokban szereplő, napszakokhoz kapcsolódó szavak is ide tartoznak. A jelentések kapcsolatban vannak a jelenet hangulatával, témájával.

Verőfényes nap. – *Aurinkoinen päivä*. (28. o.)

A következőkben a *dics* szavakat tulajdonképpen igékük miatt soroltam ide, mivel erősen közelítenek az időjárás-jelentésekhez. A fordításban az igék nincsenek szemantikailag így az időjáráshoz kötve.

A *dics* kissé kitisztul. – *Gloria kirkastuu* vähän. (34. o.)

Szélroham, a *dics* elborul. – Tuulen puuska. *Gloria* himmenee. (35. o.)

A következőkben a szinonim jelentésű, de árnyalati különbségekkel rendelkező magyar szavak ugyanazzal a finn szóval (*kirkas*) vannak fordítva.

tiszta nap – kirkas päivä (50. o.)
Ragyogó reg – Kirkas aamu (65. o.)
Fényes nap – Kirkas päivä (147. o.)

Az eszkimó színben a *világosság* főnév felhasználásával annak negatív, absztraktabb jelzője (*kétes*) révén fejezi ki a félhomályt. A fordításban önálló szóval, a világosság és a fényre utalás nélkül szerepel.

Kétes *világosság* – Hämärä (241. o.)

A finn változatokat szemlélve azt lehet megállapítani, hogy az eredetiben nagyobb a változatosság.

A csoport elvontabb fogalmak kifejezésére is alkalmas. Az első színek egyik legteljesebb metaforája, Éva kérdése kapcsolódik a fényhez, éspedig a költői képen belüli hasonlatban, a vihar ellentétéként, mint a napok jelzője: *verőfényes*. A *vihar* pedig, ahogy az *örvény* is, a *bűn* jelölője. Itt jelenik meg először a később is sokat használt, romantikus víz-motívum, most örvény formájában. A finn fordításban ez elvész, mert abban a *kuilu* (szakadék) szót alkalmazza a fordító. Így a metafora is veszít teljességéből.

Vagy mért állított mély örvény fölé,
 Szédelgő fejjel, kárhozatra szánva. –
 Ha még a bűn szintén tervében áll,
 Mint a vihar *verőfényes* napok közt, (310–313)

Vai miks on syvä kuilu vierellämmä,
 niin että huimaa, voimme syöstä turmaan? . . .
 jos syntikin on Luojan tarkoittama,
 kun myrsky lomaan *aurinkoisten* päiväin, (36. o.)

Az egyiptomi színben Lucifer továbbviszi, továbbfejleszti ezt a motívumot a klasszikus tengernép képpé, amelyben a *napfény* a jelölő részeként tágítja a metaforát, sőt ellentéte is (*sötét*) szerepel benne, szinonimája pedig (*ragyog*) állítmányi funkcióban van.

Pedig mély tenger a nép: bármi *napfény*
Sem hatja át tömét, sötét leend az,
Csak a hullám *ragyog*, mit színe fölvet,
És mely hullám esetleg épp te vagy. (719–722)

On kansa meri, jonka syvyiksiin
ei *päivä* pääse: pimeäks se jää –
vain ylös läikähtävä aalto *loistaa*,
ja sinä satuut aalloks sellaiseks. (59. o.)

Lucifer még egyszer használja a tenger-metaforát a londoni színben, amikor a felemelő küzdelmet hiányolja, amelyben a tenger hullámai (az *árja*) az életet jelölik, és az ár mondattani jelzői (*küzdő*, *fényes*) a *Tragédia* legjelentősebb kulcsszavainak tekinthetők. A *küzdő* szemantikai állandóról az előző fejezetben írtam; a *fényes* az előző metaforával van kapcsolatban: a nap megvilágította fényes hullámok. A költői eszközökhöz tartozik itt is az ellentétekkel való megjelenítés.

Hol életünknek édes tarkasága?
Többé nem tenger küzdő *fényes* árja,
Sima mocsár csak, békával tele. (2603–2605)

ja missä on elämän viehkeä värikkyys?
Ei meren kuohuina enää *loista*,
se on vain suota – suloista sammakoista. (173. o.)

A fordítás, bár a tárgyalt alak adekvát (a jelzőből ige lett), nem veszi figyelembe ezt az ellentétet: az alliteráció kedvéért a kérdőmondatból kihagyott *édes* jelzőt a békák elé téve (*suloista sammakoista*) alliterációt teremt a *suo* (mocsár) szóval, de így megzavarja az egész metaforát és az ellentétet is. A modern olvasó ironikusan olvassa az édes békákkal teli mocsár képét. A következő szövegmetaszet metaforájában a prágai színben tovább szövődik a tengerkép, amikor Ádám a két Évát hasonlítja össze: az Évák a habok, a tenger hullámai, egyszer fénylenek, másszor meg sötétek; egymásnak ellentétei, és így alkotnak egységet. A metaforát éppen a hasonlat alakítja összetetté. A vízképet erősíti

az egyik jelölt szó (*végzet*) jelzője: *zajgó*, amely hiányzik a fordításból.

S az a két nő is álom volt-e csak?
De mit beszélek, egy nő két alakban,
Változva sorsom zajgó végzetével,
Mint a hab, mely most *fénylik*, most sötét. (2390–2393)

Vain untako olivat myös ne kaksi naista?
Ei: saman naisen kaksi hahmoa,
alati vaihtelevaa vaiheissani
kuin aalto, joka vuoroin *loistaa*, tummuu. (163. o.)

Éva első hosszabb szövegrészében a konkrét természeti képhez erősen közelálló *dics* képpel indít, erre a közelállásra utal az *elborul* ige is. Az egység központi hasonlata természeti képre, a napra, a napfényre épül. A hasonlat közepén a tárgyalt szó metaforikus szóösszetételként szerepel: *fényár*. Ennek második tagja újból a vízhez kapcsolódik, tehát az uralkodó nap fénye olyan dús, olyan bő, mint a tengervíz árja. Közös vonásuk így a sokaság, a bőség. Ehhez a komplex képhez egy újabb kerül: a víz színén látható tükörkép (fény/kép) egy újabb, birtokos szerkezetű jelölőt kap: a tüzet, a konkrét fizikai tüzet és egyben az isteni erő képét is, mint létének forrását. A birtokos szerkezet birtoktagjának jelzője a *halvány* ellentétben áll a birtokossal, a tűzzel.

Én meg, ha ott fenn a *dics* elborúl,
Itt lenn találom azt szemedben Ádám.
Hol is lelhetném másutt kívüled,
Kit létre is csak hő vágyad hozott,
Mint – *fényárjában* a fejedelmi nap –
A mindenségben árván hogy ne álljon –
A víz színére festi önmagát
S enyelg vele, örül, hogy társa van,
Nagylelkűen felejtven, hogy csupán
Saját *tűzének* halvány mása az,
Mely véle együtt semmivé borúlna. (180–190)

Ja minä, jos taivaalta tuo *kirkkaus* sammuu,
sinun silmistäsi sen näen, Aadam. – Mistä

sen, ellen sinusta, löytäisin minä, jonka
 eloonkin kutsui vain sun kuuma kaipuus,
 kun *loistossansa* ylhä aurinko –
 ettei se orpona ois kaikkeudessa –
 luo veden kalvoon kultakuvaimensa (aranyképét)
 ja hellii sitä iloiten kumppalista
 ja jalosti unohtaa, ett' on se vain
 sen oman *hehkun* valju heijastus,
 joka haipuu tyhjiin, kun se itse häipyy. (30. o.)

A finn szöveg lexikailag hasonló, de a fényár-metaphora és vele együtt a tengervízzel való összeköttetés eltűnt, nincs szó fényárról, csak fényről (*loisto*). Igaz, a fény jelentése erősödött a tolással: a víz színére (hártyájára) teremtetett aranyképpel.

A finn megfelelők összegzése:

1. fénypalást – loiston kaavut, ragyogó – hehkuu,
2. verőfényes – aurinkoinen, dics – glooria, dics – glooria, tiszta – kirkas, ragyogó – kirkas, fényes – kirkas, kétes világosság – hämää
3. verőfényes – aurinkoisten, napfény – päivä, ragyog – loistaa, fényes – loistaa, fénylik – loistaa
4. dics – kirkkaus, fényár – loisto, tűz – hehku, 0 – (kultakuvaimensa – aranykép.)

Sugár mint az égi fény része

Ádám égből származó sugárnak nevezi tehetségét, amely Isten adománya, Istentől való, az isteni fény egy kicsiny része.

Homályos származás-e a *sugár*,
 Amelly az égből homlokomra szállt? (2010–2011)

(...) Epäiltävää syntyperää
 se *säde* onko, joka taivaasta
 valahti otsalleni? (140. o.)

A fordítás érdekessége, hogy azt a szót használja Lyy, amelyikkel sokszor fordította a glória szót; a *säde* a *glooria* szinonim szava és a sugár megfelelője.

Ugyanígy sugárnak nevezi Évát a falanszterben, a Paradicsomban is ható isteni fény időben távoli részének. A finn szöveg kibővült az *armo* (kegyelem) szóval.

Az édenkertnek egy késő *sugára*. (3574)

Se on Eedenin / etäinen *armonsäde*. (232. o.)

Lucifer is sugárról szól, az égi fény egy sugaráról, az isteni tulajdonságok egyikéről, a reményről. A reménysugár metaforája megkövült idioma-metafora.

Egére egy kicsiny *sugárt* adok,
Mely biztatand, hogy csalfa tünemény
Egész látás – s e *súgár* a remény. – (553–555)

minä pienen lohduttavan *säteen* annan
säteillä teille takaa taivaanrannan
ja luoda sydämeenne luottamusta,
ett' onkin pelkkää harhakangastusta
koko näkysarja – eikä se siis päde
ja ole totta . . . toivo on se *säde*! (49. o.)

A finn fordításban a két adekvát kifejezést megerősíti a belőlük képzett ige: *säteillä* (sugárzik). A három sorból hat lett; fölösleges vagy komikus magyarázatokkal: *ja luoda sydämeenne luottamusta*, – *eikä siis päde / ja ei ole totta*. (Magyarra fordítva: és szívedbe bizalmat teremtet – 'az egész látványsor' nem áll meg és nem is igaz. . .)

A *sugár* szót Ádám összetett szóként az ismert formában használja a párizsi színen. A finn fordításban a *sugár* helyett a *szikra* megfelelője (*kipinä*) jelenik meg, mert a finn nyelvben ennek az idiomának ez az utótagja.

S mégis könyörgök egy *reménysugárt*. – (2297)

Ja silti anon toivon *kipinä*! (156. o.)

Éva leghíresebb monológját a legnehezebb besorolni; a *sugár* szó alapján ide is kapcsolható, de ebben az esetben elsősorban konkrét természeti képről, a napsugárról van szó a hasonlatban, amely az összetett metafora része. Ez a *sugár* jelöli Éva mosolyát, és egyben agyönyört is, a *Tragédia* egyik kulcsszavát, amely ugyanúgy összeköthető a Paradicsommal, az örök honnal, ahogy a glória jelkép is. Tehát a napsugár és a glória tulajdonképpen szinonim jelenségek, képek, az isteninek képei és jelképei, ahogy a mosoly, a gyönyör, a szerelem, a költészet, az ifjúság is. A párhuzamosság e jellemzői mellett az ellentét és szembenállás írja még pontosabban körül a metaforát: a napsugár ellentéte az éj, az örök honé a tátongó mélység, a föld, a por. Megszemélyesítések sem hiányzanak. A költői képen belüli metaforát (a mélység éje) az ellentét teszi teljessé.

Mit állsz, tátongó mélység lábaimnál!
 Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt:
 A por hull csak belé, e föld szülötte,
 Én *glóriával* átállépem azt.
 Szezelem, költészet s ifiuság
 Nemtője tár utat örök honomba;
 E földre csak mosolyom hoz gyönyört,
 Ha *napsugár* gyanánt száll egy-egy arcra. (3133–3140)

Miks ammotatkaan, syvyys, allani?
 Ei yösi säikkymään saa sieluani:
 vain tomuni, maasta syntyneen, se ahmaa,
 mut itse, *sädekehä* kulmillani
 ikuista isänmaatani päin nousen.
 Mua rakkaus, runous, nuoruus tiellä johtaa.
 Hymyni on maan alhon armain auvo:
 koin *säteenä* se maiset kasvot kohtaa! (206. o.)

Radó György éppen e monológ alapján tartotta a *Tragédia* fordításai közül a finnt az egyik legjobbnak.⁸¹ De sikerültsége ellenére is első olvasásra régiesnek és nehézkesnek tűnt a finn olvasó számára, azonkívül a metafora leegyszerűsödött, mert a

⁸¹ Radó i.m.: 106

glória (säde) és a *napsugár (sädekehä)* lexémákat Lyy ugyanazzal a szóval fordította, igaz, az egyiket összetett szóval. A korábbi alliterációvizsgálat során az is nyilvánvalóvá vált, hogy ezt a monológot is az alliteráció „menti meg”, és Lyy erőszakosabb attitűdje jót tett a finn szövegnek. Például a már korábban említett esetben: „*vain tomuni, maasta syntyneen, se ahmaa*”. Az ige alliterál az első alliteráló sorral (*Miks ammotatkaan, syvyys allani?*) és a mélység éje témakörhöz illik a befal (*ahmaa*) ige. Így változtatta meg Lyy az eredetit és tette finnül is jól funkcionálóvá.

A finn megfelelők összegzése:

sugár – säde, sugár – armonsäde, sugár – säde, sugár – säde,
reménysugár – toivon kipinä, glória – sädekehä, napsugár – säde

A fényes jelző előkelő és kiemelkedő tartalmak kifejezésére

Az egyiptomi színből a fáraó környezetének bemutatására szolgál:

fényes kiséret – *loistava seurue* (50. o.)

Majd Lucifer használja az athéni színből:

Vagy más, veled rokon,
Kiben tudattá vált a népi ösztön,
S ki a szabadság bámult bajnokául
Fényes helyedre tolakodni mer. (723–726)

Tai joku toinen
sinun kaltaisesi, jossa se kansan vietti
on tullut tietoisuudeksi ja joka
vapauden ihailtuna sankarina
sijalles *loistoon* tunkeutua tohtii. (59–60. o.)

Szintén Éva használja a *fényes* szemantikai állandót ellentétével, a sárral.

Ha sárba hull a *fényes*, kárörömmel
Szemléli a pór, gúnnyal illeti,
Mint hogyha önmocskát is igazolná. (899–901)

(...) Kun *loistokas*
alas lokaan suistuu, sitä katselee
vahingonriemuin lauma, ilkkuen,
ikäänkuin saisi se siitä oikeutusta
omalle lialleen. (71. o.)

Péter a római szín végén a birodalom összeomlásának leírásakor a város szó jelzőjeként használja:

E medvebőrös barbár harcfiak,
Kik üszköt vetnek *fényes* városokra, (1355–1356)

Nuo raakalaiset karhuntaljat yllään,
soturit, joiden tuhkakylvön alle
jää *ylväät* kaupungit, (100. o.)

A fordításban a *fényes* megfelelője az *ylväät* (büszke) szerepel, a hübrisz jelentést tágitva.

Majd a londoni színben az első munkás a kivégzéskor a hírnévre utal vele:

Vígan, pajtás ! – mártírként vérzel el,
Neved közöttünk *fényes* név marad. (3022–3023)

Pää pystyyn toveri! – marttyyrina kuolet:
nimesi *loistaa* esimerkkinä meille! (199. o.)

A finnben a magyar jelzőt a *loistaa* (ragyog, fénylik) igealak pótolja.

A finn megfelelők összegzése:

fényes – *loisto*, *fényes* – *loistava*, *fényes* – *loistokas*, *fényes* – *ylväät*,
fényes – *loistaa*

Égi fény nélküli felszíni fény kifejezése

Jó példa erre Éva idiomája a londoni színből:

Szemfényvesztők (3068) – *Silmänkääntäjät* (202. o.)

A fordítás a szótári megfelelőt használja, amelynek szembetűnő vonása, hogy éppen a *fény* szó hiányzik belőle, hiszen a szemfény metafora nem létezik a finnben.

Ugyanott Ádám és Éva az ékszerek ragyogásáról beszél:

De mert méltóbb helyen már nem *ragyoghat*. (3000)

se arvokkain on paikka niiden *loistaa* . . . (197. o.)

Szép alkalom *ragyogni* ékeimben. (3013)

(...) ja minulla tilaisuus
on näyttää korujani. (199. o.)

A második sor fordításában csak az ékszerek megmutatásáról van szó, nem ragyogásról.

Az első prágai színben is csak a külső csillogásról beszél Éva:

Megirigyelte ezt a *csillogó*

Nyugodt világot tőlünk, s újat eszmél. (1950–1951)

niin katkerasti kadehtivat tätä
niin rauhallista ja niin *loistavaa*
maailmaa meiltä – toivotellen uutta . . . (136. o.)

Erről a kicsinyes csillogásról szól Lucifer a harmadik színben szállóigeként is ismert versmondatóban. Ezt a felszíni csillogást ellentétével, a homállyal írja körül, amely éppen ebben az esetben pozitívat jelent. A fordítás megint hosszabb.

(...) homályban ül,
Mi egy világot rendít és teremti,
Mert látásától megszédülne a fej.
Csak ember műve *csillog* és zörög,
Melynek határa egy arasznyi lét. (405–409)

(...) Pimennossa,
 salassa istuu se, joka maailmoita
 luo sekä järjestelee, sillä pää
 sen näkijöiltä iäks sekoaisi.
 Vain ihmisen työ kilisee ja *kiiltää*
 rajoissa elon, joka mahtuu vaaksaan. (42. o.)

A prágai színben Lucifer a vizsgált szavakat a kívánt horoszkóp jelzőiként használja, mely a rideg való ellentétéként hatásosabban funkcionál. Míg a finnben a meztelen igazság (*alaston totuus*) kifejezés a képi ellentétet csökkenti.

Természetes, *csillámlót, fényeset*;
 Ki venne pénzéért rideg valót. (2056–2057)

(...) Luonnollisesti
 vain *kirkasta ja hohtavaa* . . . Kuka ostais
 rahallaan alastonta totuutta! (142. o.)

A két utolsó szövegmetszet pozitívabb ragyogásnak, sugárzásnak is felfogható: az első fordításából hiányzik a ragyogás, az *ihana* inkább csodálatos, remek.

A *ragyogó* szót Ádám Évával kapcsolatban használja a falanszterben:

Mi *ragyogó* jelenség! (3523)

Mikä ihana ilmestys! (228. o.)

A második udvaronc a prágai színben Éváról szólva használja a kulcsszót. A finn hosszabb, de alliterál.

Betegje tán e *sugárzó* szemeknek? (1960)

Kenties sairas
 suloisten silmienne *kirkkaudesta*! (137. o.)

A finn megfelelők összegzése:

szemfény – 0, ragyoghat – loistaa, ragyogni – 0, csillogó – loistavaa,
csillog – kiiltää, csillámlót – hohtavaa, fényes – kirkasta,
ragyogó – (ihana), sugárzó – kirkkaudesta

Tűz, láng, parázs, szikra az isteni erő kifejezéseire

A második színben szereplő toposzban a láng az isten jelenlétének a képe, a kard pedig haragjának és tiltásának:

Egy kerub *lángoló* karddal útjukat állja.

Keruubi *leimuava* miekka kädessä sulkee heiltä tien. (38. o.)

A következő szövegmondat az Angyalok karának hosszú bemutatásából való, ahol az angyalok a napot nevezik lánggolyónak fizikai léte alapján. A golyó szóval annak kicsiségét érzékeltetik a teremtett világban. A folytatás nem egyértelmű, hiszen a láng, a tűz a nap saját összetevője, eleme. Lehetséges, hogy ebben is csak az isteni tűzben való részességről van szó, az isteni tűzhöz való viszonyról és az egész hübrisz-mentalitásról, ahogy azt korábban kiemeltem.

Milyen büszke *láng-golyó* jó / *Önfényében* elbízottan. (21–22)

Loistollaan tuo liekipallo
tahtoo voiton muista viedä – (22. o.)

A fordítás a *lánggolyó* vonatkozásában adekvát, de nem az az *önfény* esetében, amely egyszerűen csak *loistollaan* (fényében) finnül, az *ön* szócska felvetette ellentmondás és hübriszmentalitás elvéhez, amit megerősít a *büszke* jelző hiánya is.

Ádám a konkrét fizikai folyamat leírására használja a *láng* lexémát, de ehhez hozzáilleszti a *folyam* szót az összetétel második részeként, így alkotva metaforát, amely megint a vízre épül és ezen át kiegészítő ellentétre.

Hát e két *lángfolyam*, mely zúgva fut
Mellettem el, hogy félek, elsodor, (423–424)

Ja entä tuo *tulen* kaksoisvirta, joka
niin liki kuohuu, että pelkään sen
minut tempaavan, (43. o.)

Majd a tűz a természet veszélyes erejét jelképezi:

Elégek! - és a vészthozó *tüzet*
Talán rejtélyes szellem szítogatja,
Hogy melegedjék hamvadásomon. – (444–446)

poroksi palan! – ja turman *tulta* lietsoo
kenties jokin arvoituksellinen henki
vain lämmitellen tuhkani *hiilloksella* . . . (44. o.)

A fordítás a jelentést megerősíti a parázs (*hiilloksella*) szó használatával.

A *Tragédiában* a tűznek három nagy metaforája található. Az első Luciferé a prágai színben, amely a boszorkányégető máglya tűzéből indul ki, konkrét és metaforikus, teljesen negatív értelemben is. Ez a negatív jelentés a szövegrész végén éppen az ellentétévé válik, amikor a konkrét parázshoz tartozó konkrét új hasáb, az előző mondatok *új nézet* és *közömbös kor* szerkezetekkel való metaforikus kapcsolata révén az új és egyben pozitív eszmévilágot jelenti:

Ily hűvös estve e *tűz* jól esik,
Bizon-bizon már jó régen melenget.
De félek, hogy kialszik nemsokára.
Nem férfias határozattól eloltva,
Nem új nézetnek engedvén helyet,
De e közömbös korban nem leend,
Ki új hasábot vetne a *parázsra*,
S én fázhatom. (1882–1889)

Näin viileänä iltana on *tuli*
ihana seikka, ja sen lämmöstä
iloita näin sain pitkät aikakaudet.
Kun nyt se pian sammuu, sammuta

ei päätös miehekäs sitä eikä väisty
 se uuden hengen-voiton tieltä, vaan
 niin käy vain siksi, että tänä meidän
 uneliaana aikanamme kukaan
 puupalaakaan ei lisää *hiilustalle* –
 ja palella mun on pakko . . . (133. o.)

A finn szöveg jelentésben és a kulcsszavak szintjén is adekvát lenne, de megint hosszabb és magyarázóbb; az *új nézet* – *uusi hengen-voitto* (új szellemi győzelem), a *közömbös kor* – *unelias aika* (aluszékony idő). A mondat három ponttal zárul. A következő szövegösszefüggésben Ádám már ezt az új világot, új eszmét hiányolja; ezek nélkül reszket. A bor itt és most az új eszme jelölője. A tűz igei alakja, *feltüzel* visz át az eszmei, az absztraktabb szintre.

Hej, famulus! hozz bort, úgy reszketek,
 Fagyos világ ez, kell, hogy *feltüzeljem*. (2083–2084)

Hoi, famulus! – viiniä! Mua värisyttää.
 Maailma on niin kylmä. Lämmittää
 on sitä pakko. (144. o.)

A fordításban a *tüzel* ige is melegítte (*lämmittää*) változott. Így a vizsgált metaforikus jelentés elvész, és a metafora is leegyszerűsödött.

A harmadik teljes metaforában Luther egészíti ki a tűz jelentéseit a hatalom és erő veszélyes képeként. A *csáb* és a *varázs* szavak a paradicsomi kísértésre utalnak; az ember önálló isteni hatalomra való törekvésére.

S ki állna ellent a csábnak, midőn
Szikrázva, bőgve a vadúlt elem,
 A *láng* ezer nyelvével vesz körül.
 Elérni kíván, hogy megsemmisítsen:
 S ott állni bátran, szítani tovább,
 Jól tudva, hogy hatalmunkban vagyunk. –
 Nem ismered te a *tűznek* varázsát,
 Ki csak fazék alatt isméri azt.
 (...)
 De holnap újra szítom a *tüzet*. (3464–3472)

(...)
Ken voisi olla innostumatta,
kun *tulen* peto räiskyy, säihky, ulvoo
tuhansin *liekkikielin* ympärillä
ja tahtoo nielaista ja tuhota:
ihana silloin uljaana on seista
sen edessä ja jatkaa lietsomista
ja tietää, että se on vallassani.
Et aavistaa voi *tulen* lumousta,
kun tunnet sen vain padan alta . . .
– (...)
Mut huomenna taas *tulta* lietson! (224. o.)

A fordítás visszaadja a teljes metaforát és a kulcsszavakat. A *szikrázva* határozói igenév a finnben főnévként szerepel (*tuli* - tűz).

A láng és a tűz erotikus jelentései

Évánál az egyiptomi színben a *láng* szónak erotikus jelentéssel van. Az *üdv* szóval való kapcsolata a paradicsomi szín pozitív erotikájára utal. A fordítás sokkal hosszabb, komikus a régiesnek ható, kitalált szóval (*onnellistuttaisi*), de az utolsó sorban alliterációk és asszonáncok vannak. A *liekki* (láng) alanyhoz *leimuaisi* (lobog) ige tartozik.

Hogy mosolyom üdv, ajkam *láng* legyen; (681)

(...) . . . jotta
hymyni sua onnellistuttaisi
ja huulillani *liekki leimuaisi* – (57. o.)

Az erotika nyomatékosabb kifejezését találhatjuk a következő luciferi szövegben, ahol a tűz a pogány isteni erők megnyilvánulása: jelzője árulja el. A képet a *rózsa-ár* metafora teljesíti ki hasonlatával egyetemben. A *rózsa-ár* okozója *tűz*, valójában annak szinonimája. *Tűz – rózsza – vízárr*, s megint a víz egészíti ki a metaforát.

Ez a dübörgés és e vad kacaj,
 E bacchanális *tűz* felgerjedése,
 Mely minden arcra rózsát idéz,
 Mint dőre képzet a nyomor fölé.
 Hát nem dicső ez? (2729–2733)

vapaana leiskuu täällä ilon leikki.
 Tämä pauhina ja villi nauru, tämä
 hekuman *liekin* lietsominen, joka
 saa kaikki kasvot ruusunkarvaisiksi:
 mikä hullunmylly kurjain huumaukseksi!
 Ihanaa! (180. o.)

A *bacchanális* jelzőt a *hekuma* (kék) helyettesíti; így a fordításban eltűnik a pogány asszociáció. A *rózs*a szó megmarad, de összetett szóvá lesz, jelzővé (*ruusunkarvainen*), amelyből hiányzik az ár; így megszűnik a vízzel való kapcsolat. Az ironikus kérdés ironikus felkiáltássá vált, *ihanaa* (remek). Az eredeti iróniáját fokozza, hogy a *dicső* szócska a *dics* szóból származik, tehát annak ellentétévé változik az eredeti kontextusában. A fordításban minden sorban alliteráció és asszonánc van, valószínűleg ez okozza a terjedelmességet, de jól hangzik.

A finn megfelelők összegzése:

1. tűz – tuli, parázs – hiilusta, feltüzel – lämmittää, szikrázva – tuli, láng – tuliliekki, tűz – tuli, lángoló – leimuava
2. lánggolyó – liekipallo, lángfolyam – tulen kaksoisvirta
3. láng – liekki leimuaisi, tűz – liekin, 0 - leiskuu

Szikra

Ebbe a csoportba a tűz és a láng egy kis részét jelentő *szikra* található különböző kontextusokban az isteni jeleként. Lucifer második színbeli szövegmondatában az ige a napszakokhoz kap-

csolódik, a fényhez hasonló világító és nem meleget adó jelentése van, a végtelen erő jelölőjeként. A képet hasonlat teszi teljessé, víz-hasonlat, de most patak, amelynek habjait, hullámaikat világítja meg a hasonlatban csak a határozói igenévben jelentkező napfény. A hasonlaton belül ellentét található a csillogó habok és a sűrke mély között. Az adekvát fordítás tele van alliterációval és asszonánccal.

Egy *szikra* az, mely bennetek dereng,
Egy végtelen erőnek mozzanása;
S mint a pataknak egyes habjai,
Egy percre *felcsillogva* visszahullnak
Közös medröknek sűrke mélyibe. (242–246)

Kytevä *kipinä* teissä himertää –
ikuisen voiman yksi värähdys:
kuin puron kuplat yksitellen kuplii
sen pintaan, *hohtaa* hetken, haipuu taas
syvälle yhteis-uomaan harmaaseen . . . (33. o.)

Lucifer említi a szikrát korábban is, amikor az isteni erőt képviselő *szikra* jelzős szerkezetének határozójával alkot ellentétet (*sárba gyúrt*).

Hol sárba gyúrt kis *szikra* mímeli
Urát, de torzalak csak, képe nem; (104–105)

(...) – ja jossa matkii
kipinä lokaan leivottuna luojaa,
– hänen irvihahmonaan, ei kuvanaan! – (25. o.)

Ádám a *szent* jelzővel is megerősíti a szikra isteni eredetét:

Tehet, s tegyen, kiben szent *szikra* van, (1427)

(...) Pyhä *kipinä*
kenessä on, on työhön tervetullut, (105. o.)

A finn szórendje szokatlan, de mondható és igéje beszélt nyelvi.

A prágai jelenetben elmondott versmondattal metaforájában ketős ellentét van. Egyrészt a *vak* és a *szikra* között, másrészt a *szik-*

ra és adverbális szerkezete, a *vérrel és sárral* között.

Vak, aki Isten *szikráját* nem érti,
Ha *vérrel és sárral* volt is befenne. (2373–2374)

(...) . . . Sokea on se, joka ei
tajua jumalaista *kipinä*
myös silloin, kun sen *veri ja loka* tahraa. (162. o.)

A falanszter tudósának *ragyog* állítmánya a lombikról átvisz
későbbi megjegyzéséhez, az életet adó isteni erőhöz, a *szikrához*,
amit aztán Ádám megismétel.

Nézd, nézd, hogyan forr, nézd, miként *ragyog*, (3404)

Siis katso, kuinka putki kiehui, *loistaa*: (220. o.)

Mit gúnyolódtok, nem látjátok-é,
Egy *szikra* kell csak, és életre jó? –
De azt a *szikrát*, azt honnan veszed? (3432–3434)

Miks ivaillette, ettekö näe, että
vain *kipinä* puuttuu enää, jotta eläis
tuo putki? – Mutta mistä *kipinä*
sen otat? (222. o.)

A első mindat fordítása alliterál. A második és harmadik majd-
nem teljesen szó szerinti fordítás, a harmadik próza.

A finn megfelelők összegzése:

szikra – kipinä, felcsillog – hohtaa, szikra – kipinä, szikra – kipinä,
szikra – kipinä, szikra – kipinä, szikra – kipinä

Eszmét jelentő kifejezések:

fény, tisztul, világ, világlík, tűz, láng, lángra gyújt

Ádám a londoni színben cselekedeteinek motívumát határozza meg. A finn fordítás szó szerinti próza.

Hallod, mit áru! – Míg mi a jövőben
Kerestük a *fényt*, ő a rég lefolytban. (2956–2957)

Mies, mitä kauppaakaan! . . . me etsimme
valoa tulevaisuudesta – hän
vain menneisyydestä. (194. o.)

A következő versmondattban a *tisztulva* határozói igenévre a fordításban használt ige (*kirkastutte*) hívta fel a figyelmemet, és ennek alapján került ebbe a csoportba kiszélesítve a jelentéskört. A fordítás túlságosan követi az eredetit, elfelejtkezve a poétikai eszközökről.

S fejlődni látom szent eszméimet,
Tisztulva mindig, méltóságosan,
Míg, lassan bár, betöltik a világot. (2414–2416)

Te kehitytte, pyhät aatteeni,
te – näen! – *kirkastutte* arvoltanne,
ja vihdoin, vaikka hitaastikin, te
maailman valloittatte. (164. o.)

Így szól Ádám a konstantinápolyi színben:

Hitünk *világát* vittük Ázsiának, (1392)

Me Ristin *valon* veimme Aasiaan, (103. o.)

Lucifernél szerepel e csoport legteljesebb költői képe A konstantinápolyi színben hasonlat keretében tűnik elő a fényt adó szó igei alakban, *világlott*. A hasonlat tárgya révén (*fárosz*) újból a tenger képe bővíti a jelentéskört. A finnben alliterációk és asszonáncok találhatók, de két sor lesz az utolsó előttiből ott, ahol szó szerint fordít Lyy, pedig a *merész* jelző ki is marad.

Ez a lovagrend, mellyet állitasz
Fárosz gyanánt tenger hullámi közt,
Egykor kialszik, félig összedűl,
S vészesb szírtté lesz a merész utasra,
Mint bármelyik más, mely sosem *világlott*. – (1450–1454)

Myös ritarisääty, jonka perustat
 kuin majakaksi meren aallokkoon,
 se sammuu kerran, sortuu rappiolle
 ja koituu silloin vaarallisemmaksi
 kariksi merenkulkijoille kuin
 muut, jotka eivät koskaan *loistaneet* . . . (106. o.)

Az eszmét jelenti a következő metafora *világot* szava Ádámnál a prágai színben, ahogy *lobog* igéjével a *láng* is. Ellentmondás érezhető itt is, hiszen a boszorkányégető máglyáról, annak lángjáról van szó, amely a jövőben pozitív fénné, világgá alakul. A fordításban a főnév-tárgy *világ* igei állítmánnyá alakul: *valaisee* (világít), egyben pótolja a hiányzó *lobog* igét, és alliterál.

Az eszme él, s a *láng*, mely fellobog,
Világot késő századokra vet. – (1580–1581)

Jää usko eloon! Roviomme *liekki*
valaisee vuosisadat vastaiset – (113. o.)

Ádámnak a következő metaforájában az eszmét a *tűz* szó jelöli; állítmánya (eggyé olvaszt) a tűz fizikai világából való. A finn a képet követve pontosan egy sorral hosszabb.

Mi eszme az, mely a széles világot
 Egyé olvasztja, mely a lelkesülést,
 Az emberiség e szent örök *tűzét*, (3166–3168)

mikä se aate on, joka avaran
 maailman sulattaa voi ykseydeksi
 ja innostuksen – ihmissydämen
 ikuisen, pyhän *tulen*, jota on (208. o.)

A falanszterben az eszmékért való lelkesedést fejezi ki Ádám az ismert idiomával:

Hát fennmaradt még e néhány levél
 A nagy napokból, mint végrendelet,
 S nem bírja mégis *lángra gyújtani*
 A korcs utódot, tette ingerelvén,
 Mely mesterkélt világtokat ledönti? (3310–3314)

Kun edes joku lehti säilynyt
 on suurten päiväin testamentista,
 niin eivätkö jo nekin *sytytä*
 sekavarotuista jälkipolveanne
 kapinan *liekkiin*, joka *poroksi polttais*
 tämän tekemällä tehdyn maailmanne? (216. o.)

A finn fordító a *lángra gyújtani* metaforikus szókapcsolatot kibővíti és magyarázza a *kapina* (láadás) birtokos jelzői alakjával, valamint a *ledönt* ige helyett 'hamuvá éget' (*poroksi polttais*) alliteráló kifejezést használ. Másrészt a hosszúságot nehézkes, értelem szerinti jelentésűnek gondolt szavak okozzák: *sekavarotui-nen jälkipolvi*, amelyet a finn olvasók szószörnynek tartottak.

A finn megfelelők összegzése:

világ – valo, fény – valo, világolt – loistanut, tisztúlva – kirkastutte,
 tűz – tuli, láng, világ – liekki, lángra gyújtani – ei sytytä kapinan
 liekkiin, 0 - poroksi polttaa

A *fény* szemantikai állandóinak az esetben az aprólékos mennyiségi összevetés nem sokat mond, mert néhány eset kivételével a fordítási megoldások adekvátnak tekinthetők. A problémát a vizsgált szó mindkét nyelvben eltérő szemantikai köre és ebből következőleg pragmatikai és funkcionális különbsége okozza. Ugyanis a fókuszszónak tartott *fény*, *fényes*, *fényesség*, *fénylő*, *fénylik* szavakat (24) a finn fordító több szóval fordította. Egyrészt a *kirkkaus*, *kirkas*, *kirkastua* (4) másrészt a *valo* (4) szavakkal, azonkívül a *loisto*, *loistaa*, *loistava*, *loistokas* (8), a *päivä* (1) és az *aurinkoinen* (1) kifejezésekkel. A magyar *fény* szó jelentésében mind a három finn alapszónak (*kirkkaus*, *valo*, *loisto*) a jelentése benne van, ha a teljes jelentésmező nem is esik egybe.

A *glória* és a *dics* finn megfelelői a *glooria* és a *sädekehä* lexémák; egy esetben a *kirkas*. Lyy állítmányként háromszor használta a *kirkastua* igét, így is erősítve a szemantikai ösz-

szefüggéseket.

A *ragyogó* (7), *csillog* és származékai finnül *loistaa* (4), *kirkas* (1), *hohtaa* (2), *kiiltää* (1). Míg a *tiszta*, *tisztulva* megfelelői *kirkas*, *kirkastua*; a *világ*, *világosság*, *világlik* szavaké pedig *valo*, *valaista*, *loistaa*. Tehát ezeknek a jelentései is finnül a *fény* adekvát szavaival fejeződnek ki.

A finn jelentések is igazolják a kiválasztott magyar szavak szemantikai összefüggéseit, és egyben azt is, hogy a finn adekvát jelentések szemantikai síkjai nem esnek teljesen egybe a magyar megfelelőikkel. Így a *fény* kulcsszó szerepe a finn szemantikai állandó nagyobb változatossága miatt gyengébb, mivel kevésbé köthető az isteni, mennyei jelentésekhez, és így a dráma első, mennyei szintjével való kapcsolat is gyengül.

A *tűz*, *láng*, *parázs* és *szikra* jelentések majdnem százszázalékosan megvalósultak: *tuli*, *liekki*, *hiilusta*, *kipinä*. A *tuli* és a *liekki* néha egymást helyettesíti. A *poroksi polttais* (hamuvá éget) kifejezés bővíti a finnben a motívumkört. A *sugár* is adekvát: *säde*. Egy esetben a finn megfelelő (*sugár* – *kipinä*) a *sugár* és a *szikra* szavak absztrakt jelentéseinek egybeesését mutatja; a *reménysugár* metaforája ugyanis finnül *toivon kipinä* (a remény szikrája).

Az egyszerűbb költői képek fordítása általában adekvátnak tekinthető, de a komplexebb képek megsínylették az átültetést; az elemzések igazolták, hogy egy vagy több aspektus is kimaradt a képekből.

4. A teljes finn *Tragédia* terjedelme

Már első pillantásra is szembeötlő, de az eddigiek alapján teljesen egyértelmű, hogy Lyy fordítása sokkal hosszabb, mint az eredeti szöveg. Majdnem minden összehasonlításnál konkrétan nyilvánvalóvá vált, hogy az éppen kiválasztott rész valamilyen oknál fogva hosszabb. Ez azért is okoz gondot, mert éppen a hosszúsága miatt tartották kevésbé alkalmasnak a magyar *Tragédiát* színházi előadásra. Lyy pedig kifejezetten színpadra költötte

alkotását. A finn fordítás terjedelmessége éppen ezt a problematikus vonást fokozza. De mennyire? Erre próbál választ adni a következő áttekintés.

A magyarban:	A finnben:	
Az első szín sorainak száma: 1–153=153	1–158=158	+ 5
A második színben: 154 – 341=188	159–35=199	+ 11
A harmadik színben: 342–555= 214	358–592=235	+ 21
A negyedik színben: 556–816=261	593–871=279	+ 18
Az ötödik színben: 817–1086=270	872–1180=09	+ 39
A hatodik színben: 1087–1382=296	1182–1505=325	+ 29
A hetedik színben: 1383–1872=490	1506–2075=570	+ 80
A nyolcadik színben: 1873–2116=244	2076–2362=287	+ 43
A kilencedik színben: 2117–2366=250	2363–2655=293	+ 43
A tizedik színben: 2367–2549=183	2656–2859=204	+ 21
A tizenegyedik színben: 2550–3141=592	2860–350 =648	+ 56
A tizenkettedik színben: 3142–3586=445	3508–402=513	+ 68
A tizenharmadik színben: 3587–3736=150	4021–4197=177	+ 27
A tizennegyedik színben: 3737–3915=179	4198–4405=208	+ 29
A tizenötödik színben: 3916–4117=202	4406–4636=231	+ 29
összesen: 4117 sor	4636 sor	+ 499

E számítások szerint Toivo Lyy fordítása 499 sorral hosszabb, tehát tetemesen megnövekedett a sorok száma.

A következőkben a terjedelmesség okait mutatom be néhány olyan szövegmetseten, amelyekben pontosan felmértem ezeket az okokat a korábbi idézeteket is figyelembe véve. Általában három jellemző csoportba soroltam a hosszabb verssorok okait. Az egyik a hosszú szavak csoportja, amely azon a már előre tudott tényen alapult, hogy a finn alapszavak általában hosszabbak, mint a magyarok, és ez a tulajdonság alapvetően meghatározta a szövegek hosszúságát. Ennek fő oka sok esetben a magánhangzóvégződés, a diftongus és az összetett szavak nagy mennyisége. A második csoportba a szintaktikai okok tartoznak; ezen a szintaxisból eredő terjedelmességet értem, ilyenek például az összetett múlt idők a finn nyelvben, a létige kötelező használata harmadik személyben, személy- és mutatónévmások gyakoribb használata, a jelzők ragozása. A harmadik jellegzetességnek a szótoladásokat tartottam, de ebbe a csoportba többfajta elem tartozik. Egyrészt azok a szavak, kifejezések, amelyek egyáltalában nem szerepelnek az eredetiben, Lyy értelmezése, vagy túl pontos magyarázata révén kerültek a szövegbe. Másrészt pedig azok, amelyek pongyolává, lazává teszik a szöveget, amelyeket rövidebben is ki lehet finnül fejezni. Ezek mögött valószínűleg Lyynek az a szándéka rejlik, hogy élő beszédhez hasonló beszélt nyelvi szöveget hozzon létre. Ezek az összetevők nem mindig válnak szét világosan. Szándékosan hosszabb és jellemző szövegrészeket választottam, hogy a példákból világosabban láthassuk a terjedelmesség okait, ha ez nem is tűnik igazságosnak Lyy egész szövegét illetőleg. Figyelembe veszem a változtatások hatását is, amelyek részben a tesztek eredményei voltak. E hatásokból talán lehet Lyy stratégiájára is következtetni. A magyar eredeti sorokat beljebb kezdtem, és a finn sorokat a lap szélén. Jobb oldalra írom a rövid jellemzőket. A sorok elején a számozás az adott szövegmetset sorainak a számát jelöli, a végén pedig a magyar sorszámmot vagy a fordítás oldalszámát.

1. Ez is jó ős a büszke férfinemnek. (220)

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. <u>Siinä totisesti</u> | betoldás |
| 2. miessuvun pöyhkän oiva <u>kantataatto!</u> (32. o.) | hosszú kifejezés
(remek őstata!) |

Komikus, vicces, a *büszke* finnül öntelt (*pöyhkä*) lett, jelentése ironikusabb, negatívabb.

1. Igen, tán volna egy, a gondolat,

2. Mely öntudatlan szűdben dermedez. (247–248)

- | | |
|--|----------------------|
| 1. No, ehkä ois eräs <u>mahdollisuus</u> sulla: | betoldás |
| 2. ajatus, joka – vaikka se vielä nukkuu | |
| 3. sydämes <u>itsetiedottomuudessa</u> – (33. o.) | saját gyártmányú szó |

Hosszú a saját készítményű szó, mesterkélt, fordított szórendje van a második mondatnak.

1. Mit képes tenni az arasnyi lét? (263)

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1. <u>Sillä mitä ehtii aikaan saada</u> | magyarázó szó,
hosszú kifejezés |
| 2. elämässä <u>vaaksanpituudessa?</u> (34. o.) | hosszú, ragozott szavak |

1. Mit gyöngéül látál az égi karban,

2. Az önkörében végtelen, erős. – (475–476)

- | | |
|--|-----------------------|
| 1. (...) Henki, <u>jonka</u> | vonatkozó névmás |
| 2. näit <u>olevan</u> heikko taivaan <u>kuorossa</u> , | létige igenévi alakja |
| 3. <u>omassa</u> piirissään on ääretön | ragozott melléknév |
| 4. ja väkevä. – (45. o.) | |

Értelmileg pontosan követi az eredetit, prózafordítás.

1. Csak azt ne hidd, hogy e sártestbe van

2. Szorítva az ember egyénisége. (524–525)

- | | |
|---|--|
| 1. Mut älä luule, että ihmisen | |
| 2. yksilöllisyys <u>on rajoitettu</u> | összetett igealak |
| 3. vain <u>hänen omaan lokaruumiiseensa</u> . (47–48. o.) | birtokos névmás, „saját”
jelentésű jelző, birtokos
személyrag, |

A szó szerint fordított metafora nehézkes és hosszú.

1. Egére egy kicsiny sugárt adok,
2. Mely biztatand, hogy csalfa tünemény
3. Egész látás – s e sugár a remény. – (553–555)

- | | |
|---|--|
| 1. <u>minä</u> pienen <u>lohduttavan</u> säteen annan | sz. névmás, betoldás |
| 2. <u>säteillä teille</u> <u>takaa taivaanrannan</u> | az <i>egére</i> -t helyettesíti, alliterál |
| 3. <u>ja luoda sydämeenne</u> luottamusta, | betoldás |
| 4. ett' onkin <u>pelkkää harhakangastusta</u> | betoldás |
| 5. koko näkysarja – <u>eikä se siis päde</u> | betoldás |
| 6. <u>ja ole totta</u> . . . toivo on se säde! (49. o.) | |

Sok betoldás, a *csalfa* jelzőt komikus mellékmondatral fordítja.

1. Hogy mosolyom üdv, ajkam láng legyen; (681)

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. (...) . . jotta | |
| 2. hymyni <u>sua onnellistuttaisi</u> | hosszú kifejezés |
| 3. ja huulillani liekki <u>leimuaisi</u> – (57. o.) | betoldás, alliteráció |

Az első ige nevetséges és komikus.

1. Milljószor érzem a kint, egyszer a kéjt. (698)

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Miljoonain <u>tunnot mulla on tuta</u> tuskaa, | betoldás, alliterál |
| 2. vain yhden tunto <u>tuta nautintoa</u> . (58. o.) | hosszú kifejezés |

A *tuta* régies szó, ismétlése és az alliteráció komikussá teszi a tragikus állítást.

1. Félsz hát, anyám, hogy gyenge, megverik? (834)

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. <u>Siis</u> heikoks, äiti, <u>hüntä</u> pelkäätkö | magyarázó szócska, névmás |
| 2. ja <u>tappiolle hänen joutuvan</u> ? (66. o.) | hosszú kifejezés sz. névmással |

Nyakatekert, zavaró, nehézkes szórend.

1. Miért vonz az a kéj Tantalusként, (1115)

- | | |
|---|------------------------------|
| 1. <u>Oi</u> , miksi Tantalus-jättiläisenä | betoldott magyarázat |
| 2. hekuma <u>vetää meitä puoleensa</u> , (86. o.) | hosszú szerkezet, sz. névmás |

1. Jól van, jól, Clúvia, de lágy karod,
2. Puhácska kebled tőlem el ne vond,
3. Füzérem is lesiklott, ládd, fejemről. – (1157–1159)

1. Hyvä, hyvä, Cluvia! mut pehmeää
2. käsivarttas, pientä povesi pielusta hosszú szó, betoldás az
alliteráció miatt
3. pois älä minulta vedä . . . Katsos, on összetett állítmány
4. pudonnut seppelekin päästäni. (89. o.)

1. Ah, jól, nagyon. De nézd el, Sergiolus,
2. A boldogság midőn elkomolyít.
3. Azt tartom, mely kacag, nem is valódi. (1226–1228)

1. (...) On, ah! oikein hyvä . . .
2. Ja anna anteeksi, Sergiolus: hosszú kifejezés
3. vain onnesta nyt olen totinen.
4. Minusta tuntuu, ettei olekaan ragozott sz. névmás
5. se onni, mikä nauraa, oikeaa. (92. o.) betoldás, az alany ismét lése

Mesterséges a szőrend.

1. Ha hinnék is, mit ér, fajod ha nem hisz.
2. Ez a lovagrend, melyet állítasz
3. Fárosz gyanánt tenger hullámi közt
4. Egykor kialszik, félig összedűl,
5. S vészesh szirtté lesz a merész utasra,
6. Mint bármelyik más, mely sosem világlott. – (1449–1454)

1. Vaikka uskoisin, niin mitä betoldás (hát igen)
2. se auttaa, kun ei sinun sukusi usko . . . névmások
3. Myös ritarisäätty, jonka perustat
4. kuin majakaksi meren aallokkoon,
5. se sammuu kerran, sortuu rappiolle
6. ja koituu silloin vaarallisemmaksi hosszú szavak
7. kariksi merenkulkijoille kuin jelzőragozás
8. muut, jotka eivät koskaan loistaneet . . . (106. o.)

1. Ily hűvös estve e tűz jólesik,
2. Bizon-bizon már jó régen melenget. (1882–1883)

1. Näin viileänä iltana on tuli ragozás
2. ihana seikka, ja sen lämmöstä hosszú kifejezés
3. iloita näin sain pitkät aikakaudet. (133. o.) hosszú kifejezések

1. Eltitkolom, mit lelke felfogott,
 2. És hirdetem, mit jól tudok, hamis. (1989–90)
1. Totuutta salaan, jonka henkeni értelmező betoldás
 2. on tajunnut, ja moista, minkä tiedän összetett állítmány, vonatkozó névmás
 3. olevan väärää, julki julistan! (139. o.) létige igenévi alakban
1. E vér között úgy gyötör az egyedüllét,
 2. A sejtelem, mi jó lehet szeretni. – (2145–2146)
1. Ah, kaiken tämän veren keskellä szó szerinti magyarázás
 2. mua miten kiduttaakaan yksinäisyys, túl konkrét hosszú ige
 3. kun rakkauden auvon aavistan . . . (154. o.) alliteráció, asszonánc
1. S ha meg? Mi haszna. Más Isten vezet,
 2. Mint akit én szivemben hordozok.
 3. Nem érthetjük meg így egymást soha. – (2277–2279)
1. Jos kuulisinkin, mitä se auttaisi? hosszú ige feltételes módban, betoldás
 2. Sinua johtaa toinen jumala ragozott sz. névmás
 3. kuin mikä minulla on sydämessä.
 4. Me emme ymmärtää voi toisiamme személyes névmás
 5. ikinä. (155. o.)

A fordítás hosszabb, de jól mondható, könnyen beszélhető és érthető.

1. Azt nem bírhattam, védte glóriája,
 2. Ettől pokolnak gőze undorít el. (2334–2335)
1. En sitä toista voinut omaks saada: hosszú kifejezés
 2. hän sädekehää kantoi otsallaan – névmás, hosszú kifejezés
 3. ja tämä toinen mua ellottaa: névmások
 4. hänestä huokuu hornan huuru . . . (159. o.) névmás, ige betoldás az alliteráció miatt
1. Mosolyg, ha a két mámorát alussza.
 2. S bár új utat tör, bizton célra ér. – (2514–2515)
1. hän hymyilee, kun päihtyy nautinnosta, személyes névmás
 2. ja uria uusiakin aukoessaan ragozott igenév
 3. hän pääsee varmasti päämääräänsä . . . (169. o.) hosszú kifejezés

A 'kéj mámorát alussza' metafora helyett a finn fordításban 'az élvezettől részeg lesz'.

1. Hol a magas, mi vonz? a mély, mi rettent? (2602)

- | | |
|--|-----------------|
| 1. Nyt <u>missä</u> on korkeus, <u>joka meitä</u> kutsuu, | hosszú névmások |
| 2. nyt <u>missä</u> syvyys, <u>joka</u> kauhistaa, (173. o.) | hosszú névmások |

1. S míg emberszív van, míg eszmél az agy, (2628)

- | | |
|--|--------------------|
| 1. <u>Ja myös: niin</u> kauan kuin ihmisellä | toldások |
| 2. sydän ja aivot : <u>tuntea</u> , ajatella – (174. o.) | magyarázó betoldás |

Világos és könnyen beszélhető, mondható sorok.

1. Mi megható féltése e kamasznak!

2. Hogy őrzi lánya egy tekintetét, (2757–2758)

- | | |
|--|-------------------|
| 1. <u>Miten</u> liikuttavan <u>mustasukkainen</u> | hosszú szavak |
| 2. tuo nulikka <u>onkaan!</u> <u>Miten</u> tyttönsä | étige betoldással |
| 3. <u>jokaista</u> silmäystä <u>hän</u> vartioi! (182. o.) | névmások |

1. E régi eszmék többé nincsenek.

2. Nem kisszerű volt-é a hon fogalma?

3. Előítélet szülte egykor azt,

4. Szűkkeblőség, versenygés védte meg.

5. Most már egész föld a széles haza,

6. Közcél felé társ most már minden ember, (3143–3148)

1. Sellaisia mielteitä

2. ei ole enää! – Eikö isänmaan hosszú szó

3. käsité ollut tuiki pikkumainen? betoldás

4. Ennakkoluulo synnytti sen kerran, hosszú szó

5. ja sitä suojas ahdasmielisyys

6. ja kateus . . . Nyt koko maailma

7. on samaa suurta isänmaata, jossa létige, névmás

8. jok'ainut ihminen on toveri

9. ja vaeltaa päämäärää samaa kohti – (207. o.) betoldás, hosszú kifejezés

Kiegészítésekkel értelmezett, érthető és világos próza.

1. Rég megcáfoltuk már minden sorát. (3306)

- | | | |
|----------|--|--|
| 1. (...) | Kauan sitten jo | |
| 2. | <u>olemme todistaneet</u> , että <u>hän</u> | összetett állítmány,
hosszú kifejezés |
| 3. | <u>jok'ainut</u> säkeensä <u>on</u> tolkut <u>on</u> . (216. o.) | magyarázó betoldás |

1. De már nekünk, a legvégső falatnál,
2. Fukarkodnunk kell, általlátva rég,
3. Hogy elfogy a sajt, és éhen veszük. (3377–3379)

- | | | |
|----|---|---------------------|
| 1. | Mut meidän, <u>jotka syömme</u> viimeisiä | mellékmondat |
| 2. | suupaloja <u>maan antimista</u> , pakko | betoldás |
| 3. | on olla saitoja, kun <u>olemme</u> | összetett állítmány |
| 4. | <u>jo kauan</u> tienneet, että juusto loppuu | összetett állítmány |
| 5. | ja nälkäkuolema <u>on edessämme</u> . (219. o.) | betoldás |

1. Elég idő tudásunknak, hiszem. (3385)

- | | | |
|----|---|------------------|
| 1. | Sen ajan luulen riittävä, <u>kun työssä</u> | |
| 2. | <u>on apuna meikälainen tietämys!</u> (219. o.) | hosszú kifejezés |

1. Mit járjuk e végtelen hóvilágot,
2. Hol a halál néz ránk üres szemekkel, (3737–3738)

- | | | |
|----|---|------------------------|
| 1. | <u>Minua</u> miksi vaellutat <u>tässä</u> | ragozott névmások |
| 2. | <u>loputtomassa lumierämaassa</u> , | ragozott hosszú szavak |
| 3. | <u>jossa meitä tyhjin</u> silmäkuopin | ragozott névmások |
| 4. | tähyää kuolema, <u>mut herättää</u> | többletjelentést adó, |
| 5. | <u>vain pelkkää halveksuntaa rinnassani</u> – (241. o.) | értelmező betoldás |

1. Hogy, míg amaz hegeszti a sebet,
2. Ez szőnyeget von a mélység fölé (3946–3947)

- | | | |
|----|---|------------------------------------|
| 1. | niin että <u>edellinen</u> parantaa | hosszú szó |
| 2. | <u>pahatkin</u> haavat, <u>jälkimmäinen taas</u> | betoldás, hosszú szó |
| 3. | syvyyden yli vetää mattos <u>illan</u> . (252. o.) | metaforát egyszerűsítő
betoldás |

1. Miért, miért e percnyi öntudat,
2. Hogy lássuk a nemlét borzalmaikat?– (3927–3918)

- | | | |
|----------|--|-------------------------|
| 1. (...) | ... Miksi, | |
| 2. | <u>ah</u> , miks <u>se</u> tietoisuuden välähdys? | felkiáltó szóbetoldások |
| 3. | <u>vain siksikö – oi!</u> – että saissim <u>me</u> | magyarázó betoldás |
| 4. | tajuta <u>olemattomuuden</u> kauhun? (250–251. o.) | hosszú szó |

1. A máglyának meglesznek martaléki,
2. S ki lajstromozza majd a számokat,
3. Következetes voltán bámuland
4. A sorsnak, mely házasságot, halált,
5. Bűnt és erényt arányosan vezet,
6. Hitet, örülést és öngyilkolást. – (3967–3972)

- | | |
|--|-------------------------------|
| 1. ja aina rovio saa uhrinsa, | |
| 2. <u>ja alati on pilkantekijöitä</u> . . . | többletjelentést adó betoldás |
| 3. <u>Ja se</u> , ken tutkii tilinumeroita, | mutató névmás |
| 4. <u>se</u> ihmettelee, miten Kohtalo | mutató névmás |
| 5. <u>on puolueeton</u> kirjanpidossaan | magyarázó betoldás |
| 6. ja johdonmukainen, <u>kun kyseessä</u> | hosszú betoldások |
| 7. <u>on elämän siittäminen</u> , kuolema | hosszú betoldások |
| 8. ja synti, hyve, samoin uskonto | |
| 9. ja mielipuolisuus tai itsemurha . . . (253. o.) | |

1. Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám:
2. E szűkhatárú lét-e mindenén,
3. Melynek küzdése közt lelkem szűrődik,
4. Mint bor, hogy végre, amidőn kitisztúlt,
5. A földre öntsd, és béigya porond?
6. Vagy a nemes szeszt jobbra rendeléd? (4027–4032)

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Oi sano, sano, mikä <u>kohtalo</u> | hosszú szó |
| 2. <u>minua odottakaan: onko tämä</u> | sz. névmás, létige, kérdő szó |
| 3. <u>niin</u> rajoitettu elämä – kaikkeni, | magyarázó szócska |
| 4. jonka taisteluissa siivilöityy | |
| 5. <u>niin</u> sieluni kuin viini, jotta <u>sen</u> | magyarázó szócska |
| 6. lopulta, kuin <u>se</u> kirkkaaks selkenee, | hosszú kifejezés |
| 7. <u>vain</u> maahan <u>kaataisit</u> ja maa <u>sen</u> joisi? | feltételes mód, névmás |
| 8. Vai <u>oletko määrännyt</u> sen jalon mehun | összetett állítmány |
| 9. <u>parempiin tarkoituksiin</u> ? (257. o.) | hosszú kifejezés |

1. Míg most, jövőd ködön csillogva át,
2. Ha percnyi léted súlyától legörnyedsz,
3. Emel majd a végetlen érzete.
4. S ha ennek elragadna büszkesége,
5. Fog korlátozni az arasznyi lét.
6. És biztosítva áll nagyság és erény. – (4051–4056)

- | | |
|---|------------------------|
| 1. Mut nyt <u>sen sijaan, jolloin tulevaisuus</u> | betoldások, hosszú szó |
| 2. vain sumun takaa <u>sulle</u> loistaa: vaikka | személyes névmás |
| 3. lyhyen elos taakan alle vaivut, | |
| 4. sua kenties tukee ikuisuuden tunne. | |

- | | |
|--|----------------------|
| 5. Jos taas se tunto sinut ylpistäisi, | |
| 6. <u>niin vaellukses</u> vaaksanmitta <u>kyllä</u> | magyarázó betoldások |
| 7. rajasi rastii . . . <u>Ja niin</u> pysyy suuruus | magyarázó betoldás |
| 8. ja <u>samoin</u> hyve <u>maailmassa</u> yllä. (258. o.) | magyarázó betoldások |

A hosszúság tehát részben a szintaktikából ered az ismertetés elején felsorolt összetevők miatt. Részben pedig a már eleve adott hosszabb finn szavak, kifejezések miatt; egy részüknél elkerülhetetlen vagy érthető a hosszabb szavak, kifejezések választása, de más részüknél rövidebb szinonim párjuk is megfelelne. A hosszadalmasság harmadik oka az, hogy a fordító az eredetiben nem szereplő szövegeket fűz a fordításba, ezáltal föllazítja a szöveget. Ezeknek egy része magyarázó jellegű, tehát szemantikailag nincs eltérés, csakhogy a terjengősség, a fölösleges magyarázkodás, az egyértelművé tevés rontja a stilisztikai-esztétikai hatást. Valószínűleg Lyy a többértelműség csökkentését próbálta megállítani a gyakori három pont-rendszerrel. Más részüknél pedig nyilvánvalóan költői fegyelmetlenségről van szó; a poétikai kifejezés nagy fegyelmet és összpontosítást kíván. A parallelizmus retorikai eszközének vagy a belső rímek, az alliteráció és asszonánc poétikai segítségével a fordítás hatása, „sikerültsége” megnőtt, részben nem hosszabbodott a szöveg vagy ha hosszabodott is, nyelvileg és esztétikailag élvezhetőbbé vált.

A terjengős finn *Tragédia* nem nagyon alkalmas színpadi bemutatásra, és ami a legmeglepőbb, ellentétben áll Lyy szándékával, céljával. Ugyanis Lyy a következőképpen írt erről, amikor Lauri Kettunen professzor éles kritikájára válaszolt: „*Igyekeztem élő szót teremteni, egyszerű, valóban érthető beszélt nyelvet, a lehető legkisebb eltéréssel a normálistól, amely egyben vers is. Kifejezetten színpadra költöttem finnül Madáchot...*”⁸² Ebben az idézetben nemcsak azt állítja Lyy, hogy kifejezetten színpadra szánta Madách *Tragédiáját*, hanem azt is, hogy egyszerű, világos,

⁸² „Koetin luoda elävää sanaa, selkeää, yksinkertaista, todella korvinkin tajuttavaa puhekieltä, joka samalla olisi runoa, mahdollisimman vähän normaaleista erkanevin sanamuodoin. Olin runoillut Madáchin suomeksi erityisesti näyttämöä varten...” Lyy i.m. 1944: 44.

beszélt nyelvet akart fordítani. De ez a szándéka nem mindig vált valóra, főként a bonyolult és gyakran értelmetlen (nem a versszabályok követelményei miatt bonyolult) szórend miatt. A hagyományos finn versek ritmus miatti szórendje a standard finn nyelvtől nagyon eltérő, de a fordító sokszor nem vette figyelembe a metrikát, és ilyenkor is bonyolult és nehézkes a szórendje. Metrika nélkül ez a szórend mesterkéltébbé teszi a szöveget, de Kettunennek igaza volt abban, hogy nem lehet tudni, milyennek is hallja, hallotta volna a közönség. Lauri Kettunen sok fordítási hibát sorolt fel kritikájában, majdnem mind a ritmust érintette, s föltételezte, hogy ezek a szöveghez való hűség miatt történtek. Viszont ellenpéldákat is hozott arra, hogy a szöveghez való hűséggel jobb ritmusa lett volna a fordításnak. Ha Kettunen félbemaradt, befejezetlen munkának is tartotta Lyy fordítását, amely helytelen képet adott a talán legnagyobb magyar klasszikusról, lehet, hogy színpadra mégsem lett volna alkalmatlan. Mert Kettunen szerint is az egyik legfontosabb feladat a színpadi bemutatás lett volna. Hiszen bírálata elején hatalmas, versben írt színdarabnak nevezte a *Tragédiát*.⁸³

⁸³ Kettunen i.m.: 283.

VI. Összefoglalás és következtetés

Az irodalmi rendszerek összehasonlításának eredménye Válaszkísérletek a feltett kérdésekre

Dolgozatom elején fölvezettem, milyen hosszú folyamatot jártam be, amíg eljutottam, ahhoz, hogy a Madách-mű és finn fordításának legátfogóbb és a legtöbb kérdésre választ adó feltérképezését megtaláljam. A munka sok tudományágat érintő összetettsége nagy adatbázist és annyiféle elmélet és módszer alkalmazását igényelte, hogy nem véletlen, a fordításelemzések nagy része csak néhány aspektust emel ki. Az e dolgozat elején feltett kérdések a szövegelemzés, a fordításkutatás és az irodalomelmélet és -történet ismeretét kívánták meg. Éppen e hatalmas területek miatt néhány esetben arra kényszerültem, hogy csak általános szinten maradjak. Ezen diszciplínák összekapcsolását legjobban a szemiotikai megközelítés rendszerében tudtam megvalósítani oly módon, hogy kiemeltem a hermeneutikai, recepcióesztétikai és poétikai-retorikai aspektusokat, és a megértés-interpretálás-fordítás folyamatában az idegenhez, az alteritáshoz fűződő attitűdök szerepét. E klasszikus, kétszer hármassal a szerző, a szöveg és a befogadó viszonyaira és a szövegben belül a mikro-, makro- és viszonyrendszerekre épül, melyeknek kapcsolata nyitott, és állandó dinamikus mozgásban van. Ezekből a viszonyhálózatokból állnak össze az irodalmi rendszerek. Ebben a dolgozatban a magyar és a finn irodalmi rendszereket hasonlítottam össze a Madách-művel a középpontban az előbb említett aspektusok és attitűdök szempontjaiból, hogy megtaláljam érintkező pontjaikat.

A magyar irodalmi rendszerben központi kérdésnek láttam a *Tragédia* műfaja és értelmezése körül kialakult vélemények felmérését recepcióesztétikai szempontból. E véleményeket néhány kérdés köré csoportosítottam. A *Tragédiának* már a kortársak körében nagy vitát okozott pesszimizmusa majdnem a 20. század

végéig a világnézeti-ideológiai szempontú értékelések legszélesebb skáláját járta be a legsötétebb pesszimizmustól az oktanak tartott optimizmusig. Mivel az értékelők nem mindig látták meg, hogy e tragikus szemléletmód a tragédia műfajának egyik döntő jellemzője, kétségbevonták a mű tragédia voltát. Ennek egyik okát abban látom, hogy maga Madách drámai költeménynek nevezte művét az antik tragédiák után. A költemény terminus azért is téveszthette meg olvasóit, mert a műben lírai részek is találhatók, és Ádám és Lucifer érdekes dialógikus kapcsolata az emberi megosztottság modern monológikus szerepeként jelent meg. A másik ok pedig az, hogy a mű különbözött kora drámáitól, „szokatlan” lévén nem felelt meg kora színházi normáinak. A kor normái által irányított drámákat a hagyomány és az esztétikai megítélés a költészet mögé szorította. Ezenkívül a 19. század közepének eposzvárása, a hiányzó magyar eposz pótlásának igénye, irodalom-esztétikai megrendelése is befolyásolhatta a drámai költemény eposzjellegű vonásainak értékelését, így a *Tragédia* terjedelme, a különlegesen felépített, szimmetrikusnak tűnő kompozíció és a klasszicista-polgári dráma konfliktusának hiánya is megtévesztőleg hathatott.

A 19. században Kisfaludyval elindult romantikus dráma fejlődése szorosan összekapcsolódott a lassan modernizálódó-demokratizálódó magyar nemzeti közösséggel, a nagyobb közön-séggel való radikálisabb és dinamikusabb viszonya révén. Ez a közön-séggel, közösséggel való közvetlenebb viszony óvatosabbá tehetette a kritikusokat, és ezért válhatott kevésbé „elit” műfajjá a színpadi dráma. A Szontágh-Toldy-féle vita megindította az új műfaj elfogadását és nemzeti tekintélyének emelkedését. Majd a népszínművek társadalombírálata és „realistának” értékelt stílusa tette lehetővé, hogy az „alacsonyabb” szórakoztató irodalom éppen a színház területén váljon erőssé. A *Tragédia* színházi bemutatója megcáfolta az ellenzőket, de azért a rendezőnek húznia kellett a szövegből, hogy színpadi alkalmasságát növelje. Horváth Árpád tökéletes színdarabnak nevezte a *Tragédiát*, Beöthy is tragédia-párti volt és ő emelte ki elsőnek a hübrisz szerepét az

ádami mentalitásban. Az irodalomkutatók és a színházi szakemberek vitáját Bécsy Tamás látszott megoldani a drámaelméleti munkájában felvetett kétszintes dráma kategóriájával. A későbbi tragédiakutatók fényében Szegedy-Maszák Mihály lírai dráma meghatározása állja meg legjobban a helyét. Varga S. Pál a *Tragédia* ellentmondásait, ellentéteit nem tudta megoldani az arisztotelészi tragédia műfaji keretei között. Ennek oka részben abban rejlett, hogy nem vette figyelembe, hogy a 20. század néhány Arisztotelész-értelmezése kitágította az arisztotelészi tragédia értelmezését, újból felfedezve a peripeteia, a hamartia, az anagnoriszis, a katarzis és különösen a hübrisz szerepét, az újkor mértéktelenségének e központi fogalmát. A poészis e „technikai eszközei” elfelejtődtek az egyéniség és a mű felszabadulásának folyamatában. Northrop Frye, Lacan, Lacoue-Labarthe, Genette, Szili József újból felismerték tanulmányaikban e poétikai-retorikai kategóriák jelentőségét a műalkotások értelmezésében és meglátták, hogy a jelentésalkotások folyamatában részt vesznek műfaji konvencióknak, normáknak poétikai kategóriái, invariáns jellemzői vagyis bizonyos univerzáliák. Az arisztotelészi tragédia kategóriái az antik tragédiák leírásaiból származnak, és ennek alapján látható, hogy a tragédiák az eposztól csak terjedelemben különböznek, és abban, hogy egyes vonások kiélezettebben vannak jelen bennük. Úgy tűnik, hogy a tragédiában a műalkotás alapvető jellemzői, poétikai tulajdonságai tömörítve jelentkeznek, ezek közül a legfontosabbak az ellentétek állandó váltakozásainak, ismétléseinek feszültségei.

Az ellentétek, ismétlések, szinonimák alkotják a párhuzamosság költői jelenségét és hozzájárulnak a műalkotás többértelműségéhez, rejtett jelentéseihez. A *Tragédia* szövegének ideológiai ellentétekben is jelentkező poétikai ellentéteit az értelmezők csak világnézeti harcnak tartották, pedig azok részben a műalkotás poészisének összetevői, amelyek a gondolkodásnak az ellentéteken keresztül történő haladására és a dichotómák velünk született adottságára épülnek, és retorikai eszközként a megértés folyamatát segítik elő. A világtörténelem és a filozófiák

adták az anyagot a *Tragédiához*, és ez fokozza a madáchi szöveg referenciális dimenzióit, ezért is volt olyan nehéz elválasztani az életvalóság dimenzióitól. Úgyanígy problémát jelentett a tragédiák etikai-esztétikai szintjének, a tragikus véteknek, a hamartiának és az azzal összefüggő hübrisznek a megkülönböztetése az etikai valóságtól. Ezek a motívumok összefonódtak és részben összeolvadtak a hübrisznek, a mértéktelenség bűnének és a tragikus tévedésnek átalakulásával az évszázadok vagy inkább évezredek idején. A bűnnek és véteknek a megkérdőjelezése az életvalóságban magával hozta e tulajdonságok elhomályosodását és részben eltűnését a huszadik századi értelmezésekben. A Northrop Frey-i esztétikai koncepcióban megjelent az Ádám-mítosz, mint a tragédia archetípusa, amit Ricoeur elmélete is megerősített, bár az ő hübrisz kategóriája lényegesen könnyebb. A hölderlini tragédia- és hübriszfelfogás újbóli előkerülése összefüggött Lacan pszichoanalitikai elemzésével, amelyben a tudatlatti ismeretlen másiknak a mértéktelen utáni vágya a katarzisban szabadulhat meg bűnösségétől. Ő volt, aki kiemelte a katarzis fényt, örömet, tehát reményt adó dimenzióját. Ezek az újabb értelmezések megerősítették a 19. századi optimistább befejezést ígérő tragédiák esztétikai létjogosultságát, és a *Tragédia* befejező mondatainak mélyebb értelmezhetőségét, és igazolták Martinkóék feltevését e mondatok reményadásának koherenciájáról az egész művel kapcsolatban. A tragédiabefejezések ambivalenciájára, az egyensúlyhelyzet állandó megbomlási lehetőségére vonatkozó kutatások hitelessé teszik a szubjektum kiteljesedésének pszichoanalitikai szempontú terápiás megoldásait, a befogadó értékrendszerének, normáinak megfelelően. A tragédiák hatásának pszichikai-etikai-szociális oldalai maguk után vonják azt, hogy a műalkotás nem csak irodalmi értékekkel rendelkezik. A *Tragédia* esetében ezt részben dokumentálta is András László könyvében¹, aki a *Tragédia* pragmatikai életirányító és viselkedésmódot adó szerepét is hangsúlyozta. A tragédia mint műfaj erkölcsi-szociális

¹ András László: *A Madách-rejtély*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983.

tisztító hatásai Az *ember tragédiájában* így is nyilvánvalóvá válnak, és a színházi bemutatók nagy sikerét is magyarázzák, valamint a dráma műnemének demokratikus és heterogénebb közönség számára is funkcionáló formáját.

A *Tragédia* állandóan vibráló, ellentétekre épülő feszültségei, az élet döntő kérdéseiben a remény és a reménytelenség közti villódzása adja alapvető költői jellemzőjét, a párhuzamosságot, amely minden szinten és összefüggésben jelen van. A feszültségeket erősíti a valósághoz fűződő erőteljes referenciális kapcsolat, valamint az igazság és fikció állandó váltakozása. Az Ádám-mítosz, a történelem és az utópiák mindenki által ismert történetei megfelelő anyagot adtak a *Tragédiához*, de ismertségüknél és megszokottságuknál fogva a befogadói horizont számára túl egyértelműnek látszottak, pedig éppen ezek az ismert, „igaz” történetek, nevek okozzák a mű állandó villódzását az igazság, a valóság és a művészet között. Madách túllépett a Vörösmarty, Petőfi és Arany kínálta nemzeti hőstörténetek mese- és mondaszerűségén, és nem érezte szükségesnek a nemzeti hősi témát.

A kortársak is bírálták Madách művének formai oldalát, ezen főként régies nyelvét és ritmusát értették. Arany javításai körül mitikus történetek alakultak ki, amelyhez hozzájárult részben a kritikai kiadás késlekedése is. Ennek olyan következményei lehetnek, mint Voinovich finnre fordított bevezetőjének teljesen megtévesztő *félbemaradt, befejezetlen* szava. Igaz, Morvay Győző szerint is „*korában verselése kirívó volt.*”² Tehát verselése is eltért a megszokottól, de ezt Négyessy László később, egy későbbi kor szemszögéből úgy jellemezte, hogy „*ezen verstechnika általában folyékony,*”³ és jól mondható, jól beszélhető. Morvay dicsérte Madách gazdag stílusát és drámailag konstruált nyelvét, és Mihályi József a stilisztikai árnyalás mesterének tartotta Madáchot. Németh G. Béla Madách drámai dikciójának sodró erejét és méltóságát hangsúlyozta. A klasszikussá válás folyama-

² Morvay i.m.: 521

³ Morvay i.m.: 522.

tának egyik tényezője az aktualizálhatóság, a politizálhatóság, és erre a *Tragédia* bizonyítottan alkalmas. Különösen az utolsó mondat, a falanszter jelenet és a tömeg szerepe adott erre lehetőséget, ahogy ezt a legutóbbi bemutató esete is mutatja az utolsó, a lassan már mitikussá váló mondattal. A magyar irodalmi rendszer tehát a madáchi *Tragédia* szövegének, a tragédia műfajának, a befogadók tragédia felfogásának és értelmezésének, valamint a tragédia-invariánsok történetének áttekintésével, leírásával foglalkozott a kortársaktól napjainkig.

A következőkben a finn irodalmi rendszerrel foglalkoztam, először a madáchi korral egyidejű finn kultúráról adtam képet a nemzeti identitás, a nemzeti kultúra és a nemzeti kánon építésének időszakában. A kor finn szerzőinek kapcsolatát mutattam be a világirodalom szerzőivel és szövegeivel, összehasonlítva a magyar irodalom hasonló periódusaival. E kapcsolatokat a fordításokon keresztül mértem fel, kiemelve a rokonsági eszmékre, a „hasonló másokra” támaszkodó írásokat, melyeknek egyik része a magyar irodalom ismertetése, egyes magyar írók bemutatása volt, másik része pedig a fordítások. E beszámolók és fordítások szelektálásának egyik szempontja az Európában élő finnugor rokonok példaadó szerepe, a magyar temperamentum fokozott aktív tevékenysége nemzeti kultúrájának megteremtésében. Erre a tüzes, izzó és lángoló hazaszeretetre volt szüksége az alakulóban lévő finn nemzetnek. Különösen Petőfi személyisége és közvetlen, eléggé egyértelmű költői stílusa és tematikája tűnt példaadónak. Mártírsorsa, hősi nimbusza a mai napig elhomályosította a többi 19. századi, magyar író, pl. Vörösmartyt, Aranyt és Madáchot is. A rokoni kapcsolatok etnikai-nemzeti terápiás hatását a finn kultúra egyes központi alakjai visszautasították. Ahlqvist számára a finnugor rokon gyanús, túlságosan dél vagy kelet felé húzó, túlságosan radikális, nem kívánt kapcsolatot jelentett, amely eltávolíthatott az igazi Nyugattól, a számára igazi európai kultúrától. Ahlqvist elutasító attitűdje ismétlődött meg Madách finn kortársához, Aleksis Kivihez kapcsolódó viszonyában, akit ugyanígy elutasított, mint a magyar irodalmat az általa

felállított szűk norma- és értékrendszer alapján. Kivi *Kullervója* túlságosan nemzeti témát dolgozott fel a mitikus kalevalai alakban, és épp e személy „barbársága” volt ellenszenves Ahlqvistnak. Az elemzésben a magyar irodalommal való összehasonlítás a tragédia-értelmezéseken keresztül történt. A *Kullervo*-tragédia recepcióesztétikai felmérése Madách recepciójához kapcsolódik, hiszen hozzá hasonlóan a *Kullervo* műfaját és nyelvét érték a legsúlyosabb kritikák, és éppen a tragédia és a nyelv körüli vélemények változtak meg a tragédiaelfogások és normák átalakulásának hatására. A különbség is jelentős, hiszen a finn nemzeti kánon alapművének, a *Kalevalának* felhasználásán alapul: a *Kullervo, a finn szellem és lélek* reprezentációja, melynek többértelműsége, rejtett jelentései fokozatosan nyíltak ki a recepcióban. Ilyen vonás az antik hős romantikus „barbársága”, amit a szimbolizmus nárcisztikus, lázadó hősként kezdett megérteni, majd az 1980-as években aktualizáltak világforradalmi hősként és napjainkban terroristaként. Kullervo hübriszmentalitása és a Káin-Lucifer típussal való hasonlósága egész más kontextusokat tételez föl, és a típus egzotikus változatát tudja nyújtani a világirodalom számára, amire a konvencionálisabb Ádám-Lucifer kettős nem képes. Ádám és Lucifer túl ismerős a világirodalomban, míg Kullervo rendelkezik a mitikus idegenség veszélyes varázserejével. *Kullervo* nyelvének poétikai vonásai is kapcsolatokat jelentenek Madách nyelvének párhuzamosságával. Ez után az antik-nemzeti téma után következett a küzdésszeme és hübriszmentalitás keresztény-szimbolikus feldolgozása a 20. század elején Linnankoski *Ikuinen taistelu* (Örök harc) c. drámájában. Ez a valóban befejezetlen (rosszul befejezett) alkotás száz év normáinak távlatából is azt bizonyítja, hogy ez a látszólag konvencionális-tradicionális téma nem találta meg a tragédia műfaji keretei közt a nemzeti kánon érték- és normarendszerét, bár vannak Káin és Lucifer dialógusainak esztétikailag izgalmasan megoldott, „sikerült” részei, melyek a modern szubjektum megosztottságát reprezentálják a „modern” daimon révén. A befejezés katartikus megoldása okozhatott problémát Linnankoskinak, mert nem találta

meg a modern szimbolista tragédiához szükséges ambivalenciát és többértelműséget. Linnankoski túlságosan követve a keresztény-biblikus témát nem tudta szuverén módon kezelni azt. A küzdés témaköre közel áll a madáchi mű gondolatvilágához, ahogy azt dolgozatomban bebizonyítottam. Ez a közelség felveti azt az elképzelést, hogy Linnankoski ismerhette a *Tragédiáról* készült finn referátumot. Az a gondolat is felmerül, hogy ez a közelség abból is fakadhat, hogy Toivo Lyy viszont ismerhette Linnankoski szövegét, és ily módon az hathatott Lyy Madách-fordításának szövegére, bár erre semmi konkrét utalás nem történt sehol.

A finn irodalmi rendszert bemutató fejezet második része a két világháború közti finn irodalommal foglalkozik, amelyben a rokonsági vonzásoknak és választásoknak szerepe lett abban, hogy Madách-évfordulót tarthattak. Az arra készített csonka Madách-fordításnak azonban nem lett semmi visszhangja, s azt is csak a Lyy-fordítás recepciójában vették majd észre, hogy Madách egészen más író, mint az addig megismert magyar írók. A Manninen-fordítás leírásához és értékeléséhez felhasznált recepciós korpusz nyilvánvalóvá teszi, hogy az 1920-as években is Petőfi igaz magyarságát és a hős magyar sorsokat emelték ki, Arany *Toldija* is érdektelen meseélmény számukra. Manninen költészetének és a fordító nyelvének áttekintésével különösen a verselés területén lejátszódó változásokat térképeztem föl a finn költészetben, hogy láthatóvá váljék, milyen lehetőségek lettek volna már akkor egy teljes fordításra. A Manninen fordítói nyelvét dicsérő befogadói kritikákban hangoztatott *olyan, mint az eredeti*, vagy *jobb, mint az eredeti* sémákkal részben az idegenítési stratégiára hivatkoztak, részben a célnyelv értékeit ismerték el. Az azonban, hogy a fordítás csonka maradt, azt igazolja, hogy Otto Manninent nem motiválta eléggé a téma, talán felismerte, hogy a finn olvasói horizontban nem mutatkozott igény erre a műre. A finn verseléshez és annak modernizálódásához fűződő kérdések kiélezettebben jelentkeztek Toivo Lyy fordításának recepciójában, és Lauri Kettunen megsemmisítő kri-

tikájában. Tulajdonképpen az egész lyyi recepció a verselés körül kulminálódik, és összefügg a finn költői nyelv modernizálódásával. Kettunen normaigénye homogén és világos jambus-használatot kívánt, míg Lyy a szemantikai pontosságot preferálta, melyből az is következett, hogy a jambikus részeket könnyen váltogatta a prózaiakkal. A nyersfordítás körüli viták és problémák arra engednek következtetni, hogy ezek csak részben eredtek tudatos stratégiából, részben ahhoz a kritikában is említett tényhez tartoztak, hogy Lyy nem ismerte a magyar nyelvet és a magyar kultúrát. Ezért hihette el a félrevezető *félbemaradt* jelzőt a Voinovich-féle bevezetőben. Az ellentmondás abban található, hogy ha Lyy Madách művét valóban félbemaradtnak tartotta, meg kellett volna kérdőjeleznie a Madách-műnek a nemzeti és nemzetközi kánonban játszott szerepét és a többi fordítást. Ez a félrevezethetőség Lyy nyelvi és kulturális inkompetenciájából eredt, abból, hogy nem ismerte Madách recepcióját sem, és túlértékelte az Arany-féle javításokat. E folyamatban szerepet játszott a magyar államnak a háború idején megerősödő anyagi támogatása, expanzív kultúrpolitikája is. Mindezek ellenére Lyy fordítása egészében sikerültnek tekinthető, ahogy ezt a többi bíráló és az olvasói értékelések is mutatják. Lyy gyakran a finn nyelvre jellemző és ezért otthonos alliteráció és asszonánc merész használatával a mai olvasó számára elfogadhatóbb humoros és ironikus hangnemet ért el, és a kiélezett attribútumok is segítettek e hatások elérésében. A kétféle felmérés kimutatta, hogy az eltérő kontextusok alapján (Lyy Manninennel, vagy egyedül) más hatások születnek az olvasóban, Manninennel összehasonlítva Lyy szövege elfogadható és helyenként élvezetes. Kettunen az eredeti alkotáshoz való hűség követelésének ürügyén valóban hozzájárulhatott ahhoz, hogy nem került színre a *Tragédia* Finnországban, de ennek más okai is voltak. Az *Unkarin lyyra* antológiának a hős magyar néphez szóló ajánlása és a recepciók is mutatják, hogy a magyar hősök iránti igény napjainkig él. A finnek számára szokatlan, „tradicionális” magyar költő nem rendelkezett elég vonzerővel ahhoz, hogy kezükbe vegyék a könyvét, vagy még be

is mutassák.

Manninen hosszú évekig javítgatta híres fordításainak nagy részét, de ezt nem tette meg a csonka *Tragédia*-fordítással, ahogy Lyy sem merült el kellőképpen a munkában. A fordítás, ahogy a műalkotás is, elérve egy szintre, már önmagában jó fordítás és jó műalkotás. A szűkebb vagy tágabb normák alapján mindig lehet javítani rajtuk, ahogy Arany is javította és Madách vagy elfogadta, vagy sem ezeket a javításokat. Kivi is többször átjavította *Kullervóját*, Linnankoski is küszködött a javításokkal. A rövidített Madách- és Kivi-előadások is javítások, átírások a dramaturgia szabályai szerint, hogy jobbá, alkalmasabbá tegyék a művet, befejezzék arra a meghatározott alkalomra, az előadásra. A költő Carpelan maga is újraírta versét, mert „jobb” megoldást talált a „jobb” fordítás alapján. A fordítók még inkább újraírhatják egyes alkalmakra fordításait, de nem azért, hogy „hűségesebbek” legyenek, nem azért, hogy megfeleljenek a „megváltoztathatatlan” eredeti illúziójához ragaszkodó szerzői presztízs igényeinek. Az újrafordítás oka a mű jobb, teljesebb megértése lehet olyankor, amikor változnak a körülmények, és új nézőpontok kerülnek előtérbe a mű olvasásakor. Vannak fordítók, akik nem hajlandók saját fordításaikon változtatni saját presztízsük bővületében, elfelejtkezvén arról, hogy a fordításkor mindig változásról van szó. Az észt *Tragédiát* a neves Jaan Kross készítette, és színpadra került újszerű rendezői felfogásban olyan sikerrel, hogy még Magyarországon is megcsodálták. A sikerben több körülmény esett szerencsésen egybe: a magyar alkotás nagyraértékelése, a jól sikerült fordítás, a tehetséges rendező, megfelelő időpont, nemzetközi siker stb.

Dolgozatom következő fejezeteiben a szöveg mikroszintjén fellelhető fókuszokat elemeztem, amelyek az egész szöveg szemantikai hálózatának koherenciájában domináns szerepet játszanak, minden szinttel, dimenzióval összefüggnek és minden kontextuális és intertextuális viszonyal együtt részt vesznek a jelentésalkotás folyamatában. Ilyen elemek már előtűntek a recepció- és műnem esztétikai összefüggéseiben, ilyen a hübrisz

motívum nyelvi szintjének elemzése. A fókuszok vizsgálatát közvetlenül összekötöttem a teljes finn fordítás szövegével, és az elemzések folyamán fölmerült hübriszi jelentések viszonyait is megnéztem. A *Tragédia* nyelvének legalapvetőbb poétikai-retorikai jellemzőjének a párhuzamosságot találtam, amely átszövi az egész szöveget, de a dolgozatban csak az első 75 sor lexémáinak retorikai-szemantikai dimenzióit vizsgáltam, amelyek az ismétlések, szinonimák és ellentétek hullámvázából épültek fel néhány fókuszszó köré csoportosulva. Már a műfaji kategóriák elemzésénél tárgyaltam az ellentét használatának szerepét a jelentéssalkotás és világlátás folyamatában. Erre épülnek a legősibb művészi formák, és részét képezik a párhuzamosság jelenségének. A *Tragédia* nyelvének elemzése általában kimerült az Arany-féle javítások ismételtetésében és – különösen kezdetben – Madách nyelvi hiányosságainak hangsúlyozásában. Morvay Győző után Németh G. Béla vette észre a szentenciózusság és belső polémikusság kategóriáinak a vizsgálatával az ellentétek szerepét és Madách nyelvének esztétikai-stilisztikai jellegzetességeit, a lenyűgöző erejű, nagyszerű versbeszédeket, magas retorikát, forró pátoszt, kontextuális metaforikát, méltóságot. A Madách-szövegben sokkal nagyobb számban vannak jelen a párhuzamossági viszonyrendszerek, tehát a gondolatritmus hullámvázának feszültsége és az ezzel járó rejtett (tudatalatti stb.) jelentések poétikai ereje, hatása jelentősen nagyobb, mint a fordításban. Lyy ezt nem vette, vehette észre, és így tudatosan nem pótolhatta alliterációkkal és asszonáncokkal, bár helyenként ösztönösen megtette.

E szövegmetset két fókuszszava alapján született meg a két következő alfejezet, mely a *küzdés* és a *fény* jelentések és archetipusok konceptuális hálózatának felmérése. Madách a küzdésmotívum köré komponálta a *Tragédia* minden szintjét, dimenzióját, dialógusait, Ádám fejlődését, önmagával és Luciferrel való küzdelmét. A küzdelem a párhuzamosság kiegyenlítő ereje, az ellentétek közt megküzdve kialakuló többdimenziós látás az „üdvösség” és a földi Paradicsom megvalósulásának feltétele. E

lexémákat a fordítás érthetően elég nagy arányban vette figyelembe a szavak szintjén, de nem vette figyelembe a szöveg kontextusának a szintjén. A fény felé is küzdve jutunk el, a fény el-lentétéből, az árnyékból, a sötétből, a gonoszból emelkedik ki. Ezek mellett szinonimái, az *égi sugár*, a *dics*, a *tűz*, a *láng* stb. definiálják és teszik sokoldalúvá és többértelművé. A fény jelentéskörbe tartozik az erotika, a gyönyör és a remény is, az arisztotelészi katarzis e fontos eleme, melynek *Az ember tragédiájában* is jelentősége van. (A remény témaköre is nagy számban fordul elő a tematikus hálózatban.) E téma a finn fordításban adekvátan jelentkezik a szavak szintjén, de a komplex költői képekben részben éppen a bonyolult jelentések egyszerűsödtek. A finn fordítás megnövekedett terjedelméről szóló fejezet az egyik alapvető oknak mutatja a finn szavak hosszúságát és bizonyos grammatikai szerkezeteket. De a terjedelmes fordítás döntő okának a műfordító „lazaságát” vagy fegyelmezetlenségét láttam. Lyy túlságosan magyarázó fordítása a szöveget egyértelműbbé tette és így nagymértékben csökkentette a költői többértelműséget. Ezáltal a fordítás esztétikai minősége megváltozott, sőt csökkent, mert az elmaradt esztétikai-stilisztikai tulajdonságokat csak részben pótolta másokkal. Pedig Lyy tudatosan készült élő, beszélhető, modern színpadi nyelv újraköltésére, de a színházzal való kapcsolat nélkül, színházi fordítói gyakorlat nélkül ez nem sikerült neki. A színpadi bemutatás számára a verses forma egyre nagyobb problémát jelentett a második világháború után, ahogy a terjedelem is, annak ellenére, hogy dramaturgiai rövidítésekkel is lehetett volna élni. A tradicionálisnak érzett téma nem volt eléggé egzotikus, és az asszonáncok és alliterációk ki nem használása viszont nem tette eléggé otthonossá a művet a finn olvasó számára. Így a szöveg nem volt sem egzotikus, sem otthonos, érdektelen idegen maradt.

E dolgozatnak a kiemelt aspektusok szemszögéből készült deskriptív leírásai a magyar és a finn irodalmi rendszerek működéséről megmutatták, hogy a *Tragédia* sikertelensége a finn irodalomban összetett okok, feltételek és körülmények

következménye. Részben a hasonló témájú (keresztény-biblikus) művek esztétikai feldolgozása okozott problémát a realista-szimbolista időszakokban. Az Ádám-mítosz konvencionális, túl nemzetközi, „megszokott”, ismert témája nem kínált elég hősi magyar egzotikumot a finn olvasó számára, hogy kielégítse hiányérzetét. A fausti utánzat bélyege is erős maradt. A második világháború utáni finn befogadó is általában a forradalmi, baloldali haladó gondolatokat kereste, és találta meg a magyar irodalomban. A Magyarország által befolyásolt fordítások kis kört érintettek, a Nyugaton át jött, és ezért a már eleve presztízzsel rendelkező írásokat könnyebben elfogadták, pl. Örkenyét. Kis nép nem engedheti meg magának, hogy egy másik kis népet állandóan fokozott kitüntetésben részesítsen, ezért egy kiemelt aspektusra van szüksége, ez esetben az egzotikus közeltávolsági hős⁴ vonzó csábítására. Ez azonban leszűkítette az elfogadható művek számát. A fordítások manipulált, eltorzított képet adtak a forrásirodalomról, mert a befogadó irodalomnak a nemzeti identitás alakítása által irányított szükségletei és igényei határozták meg, hogy milyen művet válasszanak, és azt hogyan mutassák be. Magyarország irodalmának nem volt elég tekintélye ahhoz, hogy jelentős intézmények, nagyobb súlyú kritikai tábor, rendezők, színházi apparátus álljon a bemutató tervek mellé, ahogy ez „nagyobb” irodalmak esetében történik. Manninen és Lyy neves fordítók voltak, de nem érdekelte őket a színházi előadás. Az irodalmi-kulturális rendszerek túl kis területen érintkeztek, túl keskeny volt az interferencia-területük, ahogy Even-Zohar állította⁵, ezért is értettek félre gyakran jelentéseket. Ebben a folyamatban a fordítás csak az első lépésekhez tartozik, Kettunen kritikája és a Lyy és Siro közti személyes-szakmai problémák is csökkentették az összetettebb kapcsolatok kialakításának lehetőségeit. A magyar irodalomnak ahhoz sem volt elég tekintélye, hogy megfelelő számú, kompetens fordítót tegyen érdekeltté az irodalmi

⁴ 2003. ápr. 30-án készült zárthelyi dolgozatban is az egyik hallgató a magyar kultúra egyik vonzerejének az egzotikumot tartotta.

⁵ Even-Zohar i.m.

közvetítésben. Az a megfigyelés, hogy Magyarországon a finn irodalmat a finnugor irodalom részeként érzékelték, a Kalevala-skatulyába zárták, de Finnországban „igazi” irodalomnak könyvelték el a magyart, csak egy bizonyos szintig állja meg a helyét. Finnországban ugyanis a Petőfi-skatulyába kerültek a magyar irodalmi alkotások, és az onnan nagyon kirívó művek, szerzők, mint Madách, csodálkozást keltettek, és nem fértek be a két irodalmi rendszer közti érintkező, interferencia-területre. Ez a képlet kifejezetten a magas kultúra szempontjából érvényes, hiszen a népszerű, szórakoztató, alacsony irodalmat sokkal nagyobb arányban fordították, de ezek a művek az irodalmi rendszerek és kánonok periferiáján lévén más feltételeknek látszanak engedelmesskedni, és más célok irányítják őket. A tömegkultúrában a nemzetiség és nemzetköziség más keretek közt valósul meg.

Bibliográfia

- Aaltonen, Sirkku 2000: Näytelmäkirjallisuuden kääntäminen Suomessa. 132–153. In: Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki. Toim. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I.
- Ahlqvist, August 1846: Suomettarelle. Kappeli. Tarina C. J. L. Almqvistilta. Helsinki: A. W. Gröndahlin prääntistä. In: Annikka taikka Suomennok-sia Ulkomaalaisten kauniista kirjallisuudesta. 1846: Helsinki: A. C. Öhmanin kustannuksella.
- 1982: Ahlqvistin kirje Genetzille 17. I. 1879. 267–269. In: Kirjeet: kielimiehen ja kaukomatkailijan viestejä 1845–1889. Toim. Maija Hir-vonen & Kaisu Lahikainen. Jyväskylä: SKS, Gummerus.
- Albert Sándor 1999: A fordításeleméletek tudományfilozófiai alapjairól. 12–27. Fordítástudomány, I:1./1999.
- Alexander Bernát 1875: Silmäyksiä Unkarin nykyiseen kirjallisuuteen. 224–236. Kirjallinen Kuukauslehti, 9./1875.
- 1904 (1900): Az ember tragédiája. Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta Alexander Bernát. Budapest: Athenaeum.
- András László 1983: A Madách-rejtély. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Anttila, Aarne 1922: Johannes Linnankosken Ikuinen taistelu. Porvoo: WSOY.
- Arany János 1927: Toldi. Unkarilainen sankarirunoelma. Suom. Otto Manni-nen. Porvoo: WSOY.
- 1937: Toldin ehto. Kuusilauluinen runokertomus. Suom. Otto Manni-nen. Porvoo: WSOY.
- 1962 (1854): A magyar nemzeti vers-idomról. 218–259. Arany János Összes Művei X. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1968: Egy üdvözlő szó. 369–371. Arany János Összes Művei. XI. köt. Prózai Művek 2. 1860–1882. Szerk. Keresztúry Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1982: Levél Csengery Antalnak 1856. jún. 23. 341. In: Arany János Leveleskönyve. Válogatta Sáfrán Györgyi. Budapest: Gondolat.
- 982: Levél Tompa Mihálynak 1861. aug. 25. 507. In: Arany János Le-veleskönyve. Válogatta Sáfrán Györgyi. Budapest: Gondolat.
- Aristoteles 1989: Nikomakhoksen etiikka. Aristoteleksen teokset VII. Käänt. Simo Knuutila. Helsinki: Gaudeamus.
- Arisztotelész 1992: Poétika. Ford. Sarkady János. Budapest: Kossuth.
- 1999: Rétorika. Ford. Adamik Tamás. Budapest: Telosz.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909: Suomalaisen Teatterin historia III. Helsinki: SKS.
- Austerlitz, Robert 1958: Ob-ugric metrics. FF Communications, LXX. 174. Helsinki.
- Babits Mihály 1923: Előszó. IV–V. In: Madách: Az ember tragédiája Babits előszavával. 22. kiadás. Budapest: Athenaeum.

- Balázs János 1985: A szöveg. Budapest: Gondolat.
- Baránszky Jób László 1974: Az ember tragédiája szerkezetei. 354–371. Irodalomtörténeti Közlemények, 3./1974.
- Baranyi Imre 1963: A fiatal Madách gondolatvilága. (Madách és az Athenaeum), Irodalomtörténeti Füzetek, 42. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Barta János 1978: Madách. 11–17. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémia Kiadó.
- Bassnett, Susan 1995 (1980): Teoksesta toiseen. Johdatus kirjallisuuden kään-
tämiseen. Käänt. Oittinen Riitta. Jyväskylä: Gummerus.
- Bassnett, Susan–Lefevere, André 1998: Constructing Cultures. Essays on Li-
terary Translation. Topics in Translation. Clevedon: Multilingual
Matters.
- Beebee, Thomas O. 1990: Clarissa on the Continent: Translation and Seduc-
tion. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Bencze Lóránt 1996: A szóképek, az alakzatok és a metaforaalkotás. 234–310.
In: Hol tart ma a stilsztika? Szerk. Szathmári István. Budapest: Nem-
zeti Tankönyvkiadó.
- Benjamin, Walter 1989 (1923–1963): An introduction to the translation of
Baudelaire 'Tableaux Parisiens'. Task of the Translator. English Trans.
Harry Zohn. 13–24. In: Readings in Translation Theory. Ed. Andrew
Chesterman. Loimaa: Finnlectura.
- Beöthy Zsolt 1885: A tragikum. Budapest: Franklin.
- 1923: Gyulai Pál és nemzeti műveltségünk. Elnöki megnyitó beszéd a
Kisfaludy Társaság ünnepélyes közgyűlésén 1910 febr. 6-án. 222–231.
In: Romemlékek. Tanulmányok, beszédek, cikkek. II. kötet. Beszé-
dek. Kisfaludy Társaság. Budapest: Franklin.
- Bereczki Urmas 1986: Hunfalvy Pál és Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen levelezése
(1865–1878). 158–168. Nyelvtudományi Közlemények, 1986.
- Bécsy Tamás 1973: Az ember tragédiája műfajáról. Irodalomtörténet, 2./1973.
- 1984: A dráma lételméletéről. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1992: Rítus és dráma. Budapest: Mécs László Kiadó.
- Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás. 1991: Budapest: Szent István
Társulat Kiadó.
- Bibó István 1986: A francia forradalom nagy megrázkódtatása és az európai
politikai fejlődés zavarai. 305–316. (Az európai egyensúlyról és
békéről 2.) Válogatott tanulmányok I. 1935–1944. Budapest: Magvető.
- Blomstedt, Oscar 1870: Aleksanteri Petöfi. (Esitelmii Suomalaisen Seuran
vuosijuhlasta). 159–167. Kirjallinen Kuukauslehti, 7./1870.
- Boda László 1980: Erkölcssteológia. Budapest: Katolikus Teológiai Főiskolai
Jegyzetek.

- Borev, Jurij 1965: A tragikus. Ford. Csikra István. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Chesterman, Andrew 1997: *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Csekey István v. 1925: Valtiofilosoofisia ajatuksia Madáchin „Ihmisen murhenäytelmässä”. 239–243. *Valvoja-Aika*, 3./1925.
- 1940–41: Satavuotias Szózat ja sen vaikutus ulkomailla. 21–34. *Heimotyö IV*. 1940–41.
- Csengery Antal 1961: Gyulai Pálhoz 1862. április 4-én. In: Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig. Szerk. Somogyi Sándor. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Dávidházi Péter 1994: Hunyt mesterünk, Arany János kritikusi öröksége. Budapest: Argumentum.
- Derrida, Jacques 1997 (1972): A fehér mitológia. 5–102. In: *Az irodalom elméletei V*. Ford. Boros János et al. Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Jelenkor kiadó.
- van Dijk, Teun A. 1980: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum.
- Eco, Umberto 1984: *Semiotic and the Philosophy of the Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eisemann György 1992: Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában. 1–27. *Irodalomtörténet*, 1./1992.
- Elliott, T.S. 1949: Autio maa: neljä kvartetia ja muita runoja: Toim. Lauri Viljanen & Kai Laitinen. Suomentaneet Yrjö Kivijärvi et al. Helsinki: Otava.
- Erdélyi János 1886. Madách Imre. 440–487. In: Erdélyi: Pályák és pálmák. Budapest: Franklin.
- 1886: Vörösmarty Mihály. 201–247. In: Erdélyi: Pályák és pálmák. Budapest: Franklin.
- Even-Zohar, Itamar 1990: *Polysystem Studies*. *Poetics Today* 11:1/1990.
- Faragó József 1924: Imre Madách ja Ihmisen murhenäytelmä. 164–166. *Suomen Heimo*, 11./1924.
- Fazekas Jenő 1943–44: Unkarin uudemman kirjallisuuden vaiheet. 23–72. In: *Heimotyö VII*. Suomalais-ugrilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osasto.
- Fáj Attila 1992: Madách Tragédiájának történetfilozófiája. 185–187. (A Magyar Filozófusok I. Világtagálkozóján 1992. aug. 18-án elhangzott előadás rövid összefoglalása.) *Jel*, 6./1992.
- Fónagy Iván 1986: Paralelizmus. 148–179. In: *Világirodalmi lexikon X*. Szerk. Király István & Szerdahelyi István. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Forsman, Karlo 1886: Aleksanteri Petöfi. Kirjailijain muotokuva XVI. 61–75. Valvoja, 6./1886.
- Frye, Northrop 1998 (1957): A kritika anatómiája. Ford. Szili József. Budapest: Helikon.
- Gábor István 1964: Beszélgetés a Tragédia finn fordítójával. 9. Magyar Nemzet, (szept. 26.) 1964.
- Gadamer, Hans.George 1990 (1986): Szöveg és interpretáció. Ford. Hévizi Ottó. 17–43. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Hely nélkül: Cserépfalvi.
- Genette, Gérard 1979: Introduction à l'architexte. Paris: Éditions du Seuil.
- Godenhjelm, Bernhard Fredrik 1877: Kylän Heittiö. Alkuperäinen unkarilainen kansannäytelmä, kirjoittanut Edward Tóth, kääntänyt Antti Jalava. 234–325. Kirjallinen Kuukauslehti, (lokakuu) 10./1877.
- 1885: Runous ja runouden muodot. Helsinki: Weilin ja Göös.
- Goethe, Johan Wolfgang 1967: Faust. Második rész. Ford. Kálnoky László. Budapest: Magyar Helikon.
- Gorlée, Dinda 1994: Semiotics and the Problem of Translation, with special Reference to the Semiotics of Charles S. Pierce. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Greimas, A. J. 1980 (1966): Strukturaalista semantiikkaa. Käänt. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- (& J. Courtés) 1979: Semiotic and Language. An Analytical Dictionary. Ed. Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press.
- Grünthal, Satu 1999: Juhlarunoja ja sekasointuja – lyriikka moniäänistyy. 316–330. In: Suomen kirjallisuushistoria I. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala. Helsinki: SKS.
- Gyulai Pál 1989 (1857): A Nemzeti Színház és drámairodalmunk. 262–286. In: Gyulai Pál Válogatott Művei. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- 1989 (1863): A Lelenc. Szigligeti előadás, 1863. nov. 20. 321–330. In: Gyulai Pál Válogatott Művei. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Hamvas Béla 1988: A láthatatlan történet. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hankiss Elemér 1985: Az irodalmi mű mint komplex modell. Budapest: Gondolat.
- 1997: Az emberi kaland. Budapest: Helikon
- Haraszi Gyula 1912 (1882): Madách Imre. Budapest: Athenaeum.
- Heimokannel II. 1926: Suoment. Otto Manninen. Porvoo: WSOY.
- Hellemann, Jarl 1970: Suomensuomen kirjallisuus. 418–484. In: Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS, Otava.

- Henderson Josef L. 1991 (1964): Muinaiset myytit ja moderni ihminen. 103–157. In: Carl G. Jung (& M.-L. von Franz): Symbolit: piilotajunnan kieli. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.
- Honko, Lauri 1980: Kansallisten juurien löytäminen. 42–62. In: Suomen kulttuurihistoria II. Toim. Päiviö Tommila et al. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Horváth Iván 1991: A vers. Három megközelítés. Budapest: Gondolat.
- Horváth Károly 1978: Az ember tragédiája mint emberiség-költemény. 27–47. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1984: Madách Imre. Budapest: Gondolat.
- 1993: Az ember tragédiája szereplőinek és motívumainak bibliai és világirodalmi előzményeiről. 301–337. Irodalomtörténeti Közlemények, 3./1993.
- Hölderlin, Friedrich 2001: Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- Hrushovski, Benjamin 1979: The Structure of Semiotic Objects: Three-Dimensioned Model. 363–376. Poetics Today, 1:1–2./1979.
- 1982: An Outline of Integrational Semantics. An Understander's Theory of Meaning in Context. 59–88. Poetics Today, 3: 4./1982.
- Huszár Ágnes 1983: Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. 124–152. In: Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. Szerk. Rácz Endre & Szathmári István. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Häyrynen, Helena – Wilson, Tarja 1987: Otto Mannisen Molière-käännöksistä, 32–62. In: Kääntäjät kulttuurin vaikuttajina. Kääntäjäseminaari Jyväskylä. 3–5.7. 1986. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.
- Ihmiskunnan murhenäytelmä. (Imre Madách) 97–101. Mehiläinen, (toukokuu) 5./1863.
- Imre László 1972: Az egyén tragédiája. (Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés – Madách: Az ember tragédiája.) 197–216. Helikon, 2./1972.
- Ingarden, Roman 1977 (1931): Az irodalmi műalkotás. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat.
- Ingman, E. A. 1847: Sanomia ulkomaalta. Suometar, 42./1847.
- 1857: Kehoitus. (Mukailema) Litteraturbladet, 62–63./1857.
- Jakobson, Roman 1972: (1959) Fordítás és nyelvészet. 424–434. In: Hang – jel – vers. Szerk. Fónagy Iván & Szépe György. Budapest: Gondolat.
- 1972 (1960) Nyelvészet és poétika. 229–276. In: Hang – jel – vers. Szerk. Fónagy Iván & Szépe György. Budapest: Gondolat.

- 1972(1962) A grammatika poétikája és a poétika grammatikája. 277–296. In: Hang – jel – vers. Szerk. Fónagy Iván & Szépe György. Budapest: Gondolat.
- 1972(1966) A grammatikai párhuzamosság a népköltészetben. 399–423. In: Hang – jel – vers. Szerk. Fónagy Iván & Szépe György. Budapest: Gondolat.
- Jalava, Antti 1876: Unkarin maa ja kansa. Neljäkymmentä Matkakirjettä. Helsinki: SKS.
- (toim.): 1881: Unkarin Albumi. Jyväskylä: Weilin ja Göös.
- Jauss, Hans Robert 1997 (1984): Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai. 158–178. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris.
- 1997 (1970): Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. 36–85. Ford. Bernáth Csilla. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris.
- 1997 (1994): Jónás könyve – Az „idegenség hermeneutikájának” egy paradigmája. 373–396. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris.
- Jastrzębska, Jolanta 2001: Tragikus és groteszk alakok a kortárs magyar irodalomban. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ.
- Jelenits István 2002: Tragédia halála? <http://www.communio.hu/vigilia/2002/7/jelenits.html>
- Jung, Carl G. 1990: A személyes és a személy fölötti vagy kollektív tudattalan. 121–151. In: Bevezetés a tudattalan pszichológiájába. Ford. Nagy Péter. Budapest: Európa.
- (& von Franz, M. L.) 1991 (1964): Yhteys piilotajuntaan. 18–104. In: Symbolit: piilotajunnan kieli. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.
- Jääskeläinen, Markus 2001: Unkarin kansallisrunoilijan käännösvalikoima. 163–165. In: Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja 2001. Toim. Jouni Inkala & Juha Siro.
- Kajava, Jukka 2001: Kullervo Aleksis Kiven terroristi. (joulukuun 13.) Helsingin Sanomat, 2001: B 9.
- Kaivojen maa. 1970: Valikoima unkarilaista lyriikkaa. Toimittanut ja suomentanut Anna-Maija Raittila. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Kántor Géza 1966: Százéves harc Az ember tragédiájért. Irodalomtörténeti füzetek 53. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Karhu, Eino 1979: Suomen kirjallisuuden runolaulajista 1800-luvun loppuun. II. osa. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Karinthy Frigyes 1923: Madách. 113–123. Nyugat, (jan.16.) I./1923.
- Kaukonen, Väinö 1970: Alkulause. 7–9. In: Unkarin lyry. Unkarilaisten asiantuntijain valikoimasta aineistosta toimittanut ja suomeksi runoillut Toivo Lyy. Helsinki: SKS.
- Kellgren, Herman 1845: Ungers nationalsang. (av Vörösmarty) Helsingfors Morgonblad, 14. 4. 28./1845.
- (& Tikkanen, Paavo) 1847: Muistutus. Suometar, (12. lokakuuta) 41./1847.
- Kettunen, Lauri 1944: Imre Madáchin Ihmisen murhenäytelmä. 283–286. Valvoja, 22./1944. 1945: Edellisen johdosta. 47–48. Valvoja, 25./1945.
- Kinnunen, Aarne 1967: Aleksis Kiven näytelmät. Porvoo: WSOY.
- 1986: Draaman maailma. Porvoo: WSOY.
- Kirkkopelto, Esa 2001: Johdanto. 11–55. In: Friedrich Hölderlin: Huomatuksia Sofokleen kääntämisestä. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- 2001: Kivi, traaginen ja moderni. 'Tornin kello'-runo Hölderlinin tragediateorian valossa. 45–61. In: Romanttinen, moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Leena 2000: Kirjallisuutemme lyhyt historia. Helsinki: Tammi.
- (& Lőrinczi Judit) 1992: Magyarok és finnek a fikció világában. Finn-magyar közös olvasáskutatás II. Budapest: Országos Széchényi könyvtár.
- Kivi, Aleksis 1984: Kullervo. Aleksis Kivi: Kootut teokset 2. Helsinki: SKS.
- Kodolányi János Évszám nélkül: Suomi. Budapest: Turul kiadás.
- 1943: Arvi Järventaus és egyéb emlékek. 89–462. Sorsunk, III. Pécs.
- Kojo, Viljo 1927: János Arany. 10. Karjala, (24. joulukuuta) 350./1927.
- Koltai Tamás 1990: Az ember tragédiája színpadon. Budapest: Kelenföld.
- Komi, Tuula 2002: Mutta jos kelaat takaisin? Alun ja lopun dynamiikka psykoanalyttisesta näkökulmasta Sándor Kányádin runoissa ja runoelmassa. Szakdolgozat kézirata. Helsinki: Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuuden laitos.
- Korhonen, Mikko 1981: Suomi ja unkari sukulaiskielinä: yhtäläisyyksiä ja eroja. In: Folia Hungarica 1. Toim. Tamás Márk et al. Helsinki: Castrenianum 21.
- 1984: A finnugor nyelvtudomány kezdeti szakaszai. Ford. Simoncsics Péter. 25–47. In: Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Päivi Heikkilä & Karig Sára. Budapest: Európa.

- Koski, Pirkko 1999: Suomalaisen teatterin synty. 332–227. In: Suomen kirjallisuushistoria I. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala, Helsinki: SKS.
- Koskimies, Rafael 1965: Unkarin kirjallisuus. 325–328. In: Maailman kirjallisuus IV. Realismi ja symbolismi. Uusin aika. Helsinki: Otava.
- 1974: Aleksis Kivi. Henkilö ja runous. Helsinki: Otava.
- Kosztolányi Dezső Évszám nélkül: Abécé a fordításról és ferdítésről. 184–190. In: Kosztolányi: Ábécé. Illyés Gyula bevezetőjével. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T.
- Évszám nélkül: A Holló. 177–183. In: Kosztolányi: Ábécé. Illyés Gyula bevezetőjével. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T.
- Évszám nélkül: A Téli rege új szövegéről. 191–211. In: Kosztolányi: Ábécé. Illyés Gyula bevezetőjével. Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T.
- Kovala, Urpo 1992: Väliin lankeaa varjo. Angloamerikkalaisen kaunokirjallisuuden välittyminen Suomeen 1890–1939. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 29.
- 1999: Käännöskirjallisuuden vanhat ja uudet tehtävät. 299–310. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Kulcsár Szabó Ernő 1994: Az új kritika dilemmái. Budapest: Balassi.
- 1995: Történetiség, megértés, irodalom. Budapest: Universitas.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1997: Az esztétikai tapasztalat apologétája. 431–452. In: Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest: Osiris.
- Kuncz Aladár 1923: A mi Madáchunk. 139–142. Nyugat, (jan. 16.) I./1923.
- Kunnas, Marja-Liisa 1981: Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959. Helsinki: SKS 372.
- Kylä-Sihteeri. (Madjarilainen Romaani. Paruoni Jos. Eötvöselty.) Suometar, 44–45./1847.
- Lacan, Jacques 1999: The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960. The seminar of Jacques Lacan. (1992) Ed. Jacques Alain Miller. Book VII. Translated with notes Dennis Porter. London: Routledge.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1993: Etiikasta: Lacan ja Antigone. Käänt. Jaana Jalkanen. Helsinki: Loki-kirjat.
- 2001: Hölderlinin teatteri. (1995) In: Friedrich Hölderlin: Huomautukset Sofokleen kääntämisestä. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.

- Lahdelma, Tuomo 1984: A magyar irodalom Finnországban. Ford. Jávorszky Béla. 193–203. In: Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Päivi Heikkilä & Karig Sára. Budapest: Európa.
- 1991: August Ahlqvist ja Unkarin kulttuuri. 9–43. In: Kulttuurin Unkari, Toim. Jaana Janhila. Jyväskylä: Atena.
- Laitinen, Kai 1981: A finn irodalom története. Ford. Jávorszky Béla. Gondolat, Budapest.
- 1991: Suomen kirjallisuuden historia. Keuruu: Otava.
- Lambert, José – van Gorp, Hendrik 1985: On describing Translations. 42–53. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm.
- Lambert, José 1995: Systems and Research. The Contribution of Polysystem. Studies in Translation Studies. 105–152. TTR:8:1/1995.
- Lappalainen, Päivi 1999: Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa. 8–17. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapiinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Launonen, Hannu 1970: Pyhättö (Toivo Lyy: Unkarin lyyra). 378–380. Parnasso VI./1970.
- 1974: Suomenkielinen Petőfi – uudelleen arvioinnin aika. 27–41. In: Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta. Helsinki: SKS.
- 1981: Toivo Lyy. In: Suomen kirjailijat 1917–1944. Toim. Hannu Launonen. Helsinki: SKS.
- 1984: Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Helsinki: SKS.
- 1991: Raamatun runoudesta. 305–308. Teologinen Aikakauskirja, 96/1991.
- Laurila, Aarne 1957: Ei viileän järjen, vaan tunteen mies. Klassikoita kannattaa lukea 6. Suomen Sosialidemokraatti, (29. maaliskuuta) 86/1957.
- Lefevere, André 1975: Translating Poetry. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- 1977: Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig. Extracts translated by André Lefevere. Assen/Amsterdam: Van Gorcum,
- 1992: Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. London: Routledge.
- 1998: The Gates of Analogy: The Kalevala in English. 76–89. In: Constructing Cultures. Essays on Literary Translation. Susan Bassnett and André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lehtonen, J.V. 1923: Aleksanteri Petőfi. Valvoja-Aika, 9–19. 1/1923.
- Leino, Pentti 1980: Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka. Pieksämäki: SKS.

- Leppihalme, Ritva 1997: *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Topics in Translation 10. Clevedon: Multilingual Matters.
- Linkomies, Edwin 1948: *Homeros*. Helsinki: Otava.
- Linnankoski, Johannes 1909: *Ikuinen taistelu*. Porvoo: WSOY.
- Lorenz, Konrad 1994 (1972): *A civilált emberiség nyolc halálos bűne*. Ford. Gellért Katalin. Budapest: Ikva.
- Lotz János 1976 (1972): *Az uráli verselésről*. 237–257. In: *Szonettkoszorú a nyelvről*. Válogatta és szerkesztette – Lotz János közreműködésével – Szépe György. Budapest: Gondolat.
- Lőrincz Judit (& Vakkari, Pertti) 1991: *Távoli rokonok – közeli barátok*. Magyar–finn közös kutatás 1. Budapest: Országos Széchényi könyvtár.
- Lukács György 1909: *A dráma formája*. Budapest: Franklin.
- 1970: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest: Gondolat.
- Lyly, Pentti 1967: *Otto Manninen*. In: *Suomen kirjallisuus VII. Otto Manninesta Pentti Saarikoskeen*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: SKS & Otava.
- Lyy, Toivo 1943: *Suomentajan alkusanaan*. 17. In: *Imre Madách: Ihmisen murhenäytelmä*. Suomentanut Toivo Lyy. Porvoo: WSOY.
- 1945: *Madáchin Ihmisen murhenäytelmän suomennos*. Audiatur et altera pars. Väittelyä. 43–47. *Valvoja*, 25./1945.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997: *Narkissos ja sfinksi*. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Helsinki: SKS.
- 1999: *Symbolismi ja dekadenssi*, 136–147. In: *Suomen kirjallisuushistoria 2*. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- 2001: *Aavistuksen poetiikka*. Symbolismi ja Otto Mannisen runous. 62–82. In: *Romanttinen, moderni*. Kirjoituksia runouskäsituksesta. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.
- Maár Judit 1995: *A drámai és elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, *Modern filológiai füzetek* 53. Budapest : Akadémiai Kiadó.
- Madách Imre 1924: *Ihmisen murhenäytelmä*. Kuudes kuvaelma. Suomentanut Otto Manninen. 73–85. *Valvoja-Aika*, 2./1924.
- 1942: *Művészeti értekezés*. 543–562. *Madách Imre Összes Művei II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta Halász Gábor. Budapest: Révai.
- 1943: *Ihmisen murhenäytelmä*. Suomentanut Toivo Lyy. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- 1958: *Madách levele Erdélyi Jánosnak 1862. szept. 13-án*. 585–587. In: *Madách Imre Válogatott Művei*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- 1992 (1861): *Az ember tragédiája*. Teljes, gondozott szöveg. Szer-

- kesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Kerényi Ferenc. Budapest: Matúra.
- Magyar Katolikus Lexikon, évszám nélkül: a bűn címszó, 129–136. Budapest: Szent István Társulat.
- de Man, Paul 1990 (1979): Szemiotológia és retorika. 115–129. Ford. Orsós László Jakab. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi: Hely nélkül.
- 1990 (1986): Ellenszegülés az elméletnek. 97–115. Ford. Huba Miklós. In: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi: Hely nélkül.
- Martinkó András 1978: Vörösmarty és Az ember tragédiája. 185–215. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mark, Thomas R. 1973: Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia? 928–954. Ford. Egri Péter. Irodalomtörténet, 4/1973.
- Maróth Miklós 1996: A bűn fogalma a görög és az iszlám kultúrában, 133–146. Pszichológusok és teológusok az emberről. Bűn – büntetés – bűnhődés konferencia. Budapest: Katolikus Pszichológusok Baráti Köre.
- Mihályi József 1964: Az ember tragédiája nyelvéről. 41–81. Irodalmi és Nyelvi Közlemények, 3–4/1964.
- Mikkonen, Ulla 1979: Joitakin näkökohtia kääntämisessä taiteeseen. Pieksämäki: Kirjallisuuden tutkimus Seuran vuosikirja 31. SKS.
- Miner, Earl 1990: Comparative Poetics, An Intercultural Essay on Theories of Literature. Princeton: Princeton University Press.
- Morvay Győző 1897: Magyarázó tanulmány 'Az ember tragédiájához'. Nagybánya: Molnár Mihály könyvnyomdája.
- Murvai Olga 1980: Szöveg és jelentés. Bukarest: Kriterion.
- Mäyrä, Ilkka 1997: „Tragedian daimonista tekstin demonisuuteen”. 13–18. *niin & näin*, 4/97.
- Németh G. Béla 1971 (1967): Arany János. 62–96. Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Budapest: Szépirodalmi Kiadó
- 1971. Madách Imre. 150–163. In: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- 1971: Tragikum és történetfelfogás (A századvég tragikum-vita). Irodalomtörténeti Füzetek 71. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1978: Két korszak határán. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Newmark, Peter 1981: Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press.
- 1988: A Textbook of Translation. Hemel Hempstead: Prentice Hall International.

- Nietzsche, Friedrich 1986 (1872): *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa.
- Nyéki Lajos 2002: Az író és fordítója, Adalékok Déry Tibor és Gara László kapcsolatához. 101–105. *Kortárs*, (június 6.) 46./2002.
- Oikari, Raija 2001: *Vallankäytöstä Suomen ja Unkarin kirjallisissa ja kulttuurisuhteissa*, Jyväskylä: doktori disszertáció kézirata.
- Ojansuu, Heikki 1923: *Petőfin runoja*. 4. Uusi Aura, (tammikuun 17.) 14./1923.
- Onnela, Ritva 2002: *Kirjallisuus ja kansallinen vähemmistö. Minoriteettiongelmien ilmentymiä Sándor Kányádin runoudessa*. Szakdolgozat kézirata, Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen laitos, Unkarin kieli ja kulttuuri.
- Palágyi Menyhért 1900: *Madách Imre élete és költészete*. Budapest: Athenaeum.
- Paloposki, Outi 2000: „Nerontuotteita Maailmankirjallisuudesta” – Suomen noston historia 1800-luvulta nykypäivään. 20–34. In: *Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki*. Toim. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I.
- 2002: *Variation in Translation. Literary Translation into Finnish 1809–1850*. Helsinki: Department of Translation Studies University of Helsinki.
- Penttilä, Aarni 1939: *Unkarin kirjallisuuden historia*. 89–180. In: *Yleisen kirjallisuuden historia III*. Helsinki: Otava.
- Petőfi Sándor 1922: *Petőfin runoja*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY.
- 1923: *Petőfin runoja II*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY
- 1924: *Petőfin runoja I–II*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY
- 1926: *János sankari*. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY
- 2001: *Runoja*. Suom. Otto Manninen. Proosakatkelmat suomentanut ja jälkilauseen kirjoittanut Hannu Launonen. Helsinki: WSOY.
- Petőfi S. János 1992: *A költészet grammatikájától a költészet szemiotikai taxtológiájáig*. 83–98. In: *Szemiotikai szövegta*n 4. Szerk. Petőfi S. János & Békési Imre. Szeged: JGYTF Kiadó.
- Piirto, Pekka 1967: *Toivo Lyy*. 105–107. In: *Suomen kirjallisuus*. VI. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: SKS.
- Pintér Jenő 1922: *Madách Imre: Az ember tragédiája*. Pintér Jenő bevezető tanulmányával és magyarázó jegyzeteivel. Budapest: Athenaeum.
- Popović, Anton 1980: *A műfordítás elmélete*. (A szöveg és az irodalmi meta-kommunikáció szempontjai). Ford. Zsilka Tibor. Bratislava: Madách.
- 1986: *Fordítás és irodalomelmélet*. In: *A fordítás tudománya*. Válogatás a fordításelmélet irodalmából. Szerk. Bart István & Klaudy Kinga. Budapest: Tankönyvkiadó.

- Porthan, Henrik Gabriel 1904: Henrik Gabriel Porthanin tutkimuksia. Helsinki: SKTS 105.
- Poszler György 1988: Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában. Budapest: Gondolat.
- Prohászka Ottokár 1923: Az ember tragédiája és a pesszimizmus. 193–201. Katholikus Szemle, IV./1923.
- Pym, Anthony 1992: Translation and Text Transfer. Frankfurt am Main: Lang.
- 1996: „Venuti’s Visibility”. 165–177. Target, 8:1./ 1996.
- 1998: Method in Translation History. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Radó György 1968: Az ember tragédiája a világ nyelvein. IV. 75–112. A finn fordítás. 103–109. Filológiai Közlöny, XIV.
- Railio, Eino 1925: Eräitä näkökohtia n.s. ajanviete kirjallisuudesta. 176–186. Valvoja-Aika, 3./1925.
- 1937: Yleisen kirjallisuuden historia. V. Porvoo: WSOY.
- Raudalainen, Kadi 1994: Imre Madáchin Ihmisen tragedian reseptiosta Virossa. 143–151. In: Folia Hungarica 7. Yhteyksiä. Toim. Mikko Cajanus & Csúcs Sándor. Helsinki: Castrenianum 47.
- Ravasz László 1934: Az ember tragédiájának költői igazsága. 87–88. Pásztor-tűz, 5./1934.
- Reiss, Katharina 1986: Szövegtipológia és fordítás. In: A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelmélet irodalmából. Szerk. Bart István–Klaudy Kinga. Budapest: Tankönyvkiadó.
- (& Vermeer, Hans J.) 1986 (1984): Mitä kääntäminen on. Teoria ja käytäntöä. Lyhentäen suomentanut Pauli Roinila. Helsinki: Gaudeamus.
- Reményik Sándor 1934: Ádám az úrben. 91. Pászortűz, 5./ 1934
- Repo, Mitro 1993: Sisar Kristodulin haastattelu. 68–71. Suomen Kuvalehti, 51–52./1993.
- Repo, Ville: Englantilainen ja suomalainen Eliot. 301–304. Suomalainen Suomi, 5./1950.
- Richards, I.A. 1950 (1924): Principles of Literary Criticism. London: Routledge & Kegan.
- Ricoeur, Paul 1998 (1960): Az Ádám-mítosz és a történelem eszkatalógikus felfogása. Ford. Martonyi Éva. 93–127. In: A hermeneutika elmélete. Ikonológia és műértelmezés. 3. Szerk. Fabiny Tibor. Szeged: JATEP-ress.
- Riedl Frigyes 1880: Madách Imre. 328–344. Budapesti Szemle, 43–44: 22./ 1880.
- Riikonen, H.K 1989: Maailman kirjallisuuden yleisesitykset Suomessa. Jyväskylä: SKS, Gummerus.

- 2000: Käännöskritiikin historiasta: suuntaviivoja ja esimerkkejä. 34–62. In: Käännöskirjallisuus ja sen kritiikki. Toim. Outi Paloposki & Henna Makkonen-Craig. Helsinki: Helsingin yliopiston käännöstieteellisiä julkaisuja I.
- 2002: Toimitustyön periaatteita. 5–7. Jälkisanana: Pentti Saarikoski antiikin kirjallisuuden suomentajana. 245–269. In: Antiikin runoutta ja draamaa. Suomentajana. Toimittanut ja jälkisanat kirjoittanut H.K. Riikonen. Helsinki: Otava.
- Roinila, Tarja 2002: Runo syntyy uudelleen kääntäjänsä käsissä. Bo Carpelanin hastattelu. Helsingin Sanomat, (1. kesäkuuta.) 2002: B 2.
- 2002: Jokaisen runon kaksi runoa. Runo kääntyy. Stefan Mosterin hastattelu. Helsingin Sanomat (8. kesäkuuta.) 2002: B 2.
- Rojola, Lea 1999: Veren ääni. 165–184. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Räikkönen, Erkki 1924: Heimokirja. Unkari. 160–181. Helsinki: Otava.
- Saarikoski, Pentti 1959: Kirous ja ehdotus. 132–133. Parnasso III./1959.
- Salo, Kaarina 1970: Lyriikka. 132–199. In: Suomen kirjallisuus VIII. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS&Otava.
- Sárközy Péter 2002: Magyar irodalom Olaszországban. 92–100. Kortárs, (június 6.) 46./2002.
- Schöpfung Aladár 1923: Az ember tragédiájának lírája. 173–175. Nyugat, (jan.16.) I./1923.
- Setälä, E. N. 1885: Mikael Vörösmarty. Kirjailijan muotokuva XV. 27–37. Valvoja, 5./1885.
- Sík Sándor 1934: Az ember tragédiája. 229–243. Budapesti Szemle, 234: 3./1934.
- Sirató Ildikó 1998: Finnország nemzeti irodalma – példa az európai periférián kialakul kétnyelvűségre. 300–308. Helikon, 3./1998.
- Snell-Hornby, Mary 1988: Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam: John Benjamins.
- Sőtér István 1965: Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Steiner, George 1971: A tragédia halála. (1961) Ford. Szilágyi Tibor. Budapest: Európa.
- 1975: After Babel. London: Oxford University Press.
- Strindberg, August 1991: Näyttelyluettelo. 52. 1. tammikuuta –21. huhtikuuta 1991. Helsinki: Gallen-Kallelan museo.
- Suometar, 1847: 44./1847. Lisä-Lehti, (joulukuu), 7–8./1847.
- Suomi, Vilho 1944: Imre Madách: Ihmisen murhenäytelmä. 80–82. Heimokansa, 2./1944.
- Szabó Zoltán 1976: Az irodalmi mű stílárís kohéziójáról. 163–172. Nyelvőr,

- 100: 2./1976.
- 1985: Szövegkohézió és a globális stilisztikai elemzés. 479–490. *Nyelvőr*, 109: 4./1985.
- Szathmári István 1976: A Tragédia szövegmodosításai és a korabeli irodalmi nyelv. In: Madách Imre ma. Budapest: ELTE sokszorosítás.
- Szegedy-Maszák Mihály 1978: Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1980: A felvilágosodás és a romantika tragikumértelmezésének néhány jellemző vonása értékelméleti szemszögből. In: Világkép és stílus. Budapest: Magvető.
- 1980: „A regény, amint írja önmagát.” Elbeszélő művek vizsgálata. Budapest: Tankönyvkiadó.
- 1989: Kemény Zsigmond. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- 1992: Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete. 113–153. In: A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben. Szerk. Szili József. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1995: A kánonok szerepe az összehasonlító irodalomkutatásban. 5–36. *Irodalomtörténet*, 2./1995.
- 1997: The Permanence and Mutability of Aesthetic Values (Mihály Babits: The History of European Literature). 93–107. *Hungarian Studies*, 12: 1–2./1997.
- 1998: Fordítás és kánon. 47–71. In: Irodalmi kánonok. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- 2001: National Canons. Canon and Identity. 86–90. Symposium 40. Jyväskylä 2001. aug.6–10. Jyväskylä: V. Nemzetközi Hungarológiai kongresszus.
- Szerb Antal 1934: Magyar Irodalomtörténet. Cluj-Kolozsvár: Erdélyi Szép-műves Céh.
- Szerdahelyi István 1993: Tragikus vétség. 768–769. In: Világirodalmi Lexikon 12. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szigligeti, Edward. (Muistokirjoitus). 17–19. Kirjallinen Kuukauslehti, (tammikuu) 1./1878.
- Szili József 1997: A poétikai műnemek interkulturális elmélete. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szinnyei József 1905: Unkarilaisen kirjallisuuden historia. In: Yleisen kirjallisuuden historia IV. Helsinki: Otava.
- Szondi Lipót 1996 (1969–1973): Káin, a törvényszegő – Mózes, a törvényalkotó. Ford. Mérei Vera. Budapest: Gondola’ 96.
- Szondi, Peter 1979 (1956): A modern dráma elmélete. Ford. Almási Miklós. Budapest: Gondolat.

- Szontágh Gusztáv 1981 (1839): Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi. 319–323. In: Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szerk. Szalai Anna. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- 1981 (1839): Drámai literatúránk jelen állapotjáról. Schedel Ferencnek igazolásul. 332–339. In: Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szerk. Szalai Anna. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Szörényi László 1989: Epika és líra Arany életművében. In: Multaddal valamit kezdeni. Budapest: Magvető.
- Takalo, Tenho 1986: Unkari Suomessa 1920- ja 1930-luvulla. Heimotyötä, kulttuurisuhteita vai revisiopolitiikkaa? In: Yksilö ja yhteiskunnan muutos. Acta Universitatis Tamperensis. Ser A, vol. 20. Tampere: Tampere University.
- Tarczy Lajos 1838: Philosophiai vázlatok. Athenaeum, 1838.
- Tarkiainen, V. 1951 (1915): Aleksis Kivi. Elämä ja teokset. Porvoo: WSOY.
- Terestyéni Tamás 1992: Szövegelméleti tézisek. 7–33. In: Szemiotikai szöveg-tan 4. Szerk. Petőfi S. János – Békési Imre. Szeged: JGYTF Kiadó.
- Tervonen, Viljo 1944: Suomalainen teatteri ja Unkari. 213–219. Heimokansa, 5./1944.
- 1984: Kulturális kapcsolataink építői a XIX. században. Ford. Kubinyi Kata. 47–91. In: Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Päivi Heikkilä & Karig Sára. Budapest: Európa
- 1996: Viljo Tervonen válogatott írásai a finn-magyar kulturális kapcsolatokról. Szerk. Szij Enikő. Budapest: Magyar-Finn Társaság.
- (& Wichmann, Irene) 1982: Suomalais-unkarilaisten kulttuurisuhteiden bibliografia vuoteen 1981. Helsinki: Castrenianumin toimitteita 24.
- Tiirikari, Leeni 1999: Miten Minna Canthia luettiin. 17–43. In: Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Tillich, Paul 1996 (1978) Rendszeres teológia. Ford. Szabó István. Budapest: Osiris.
- Tolcsvai Nagy Gábor 1996: A magyar nyelv stilsztikája. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Toldy, Frans (Unsere Zeitin mukaan) Kirjallinen Kuukauslehti, (heinäkuu) 7./1876.
- Toldy Ferenc 1981 (1839): Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról Szontágh Gusztáv ellen. 328–331. In: Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szerk. Szalai Anna. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.

- Toury, Gideon 1980: In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: Porter Institute. 1995: Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Trócsányi Zoltán 1913: A magyar népszínmű Finnországban. 495–497. Irodalomtörténet, II: 8./1913.
- Unkarin Iyyra. 1970: Unkarilaista lyriikkaa keskiajalta nykyaikaan. Unkarilaisten asiantuntijain valikoimasta aineistosta toimittanut ja suomeksi runoillut Toivo Lyy. Helsinki: SKS
- Uspenski, Boris 1991 (1970): Komposition poetiikka. Taideteoksen sommitelun periaatteet. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Helsinki: Orient Express.
- Vajda György Mihály 1965: A Szegedi Szabadtéri Játékok és Az ember tragédiája. 36–39. Kritika, 9./1965.
- 1978: Európaiság és magyarság Az ember tragédiájában. 165–173. In: Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Vajda Péter 1839: Időszakok. 148–194. Dalhon, 1839.
- Vámbéry Ármin 1882: A magyarok eredete. Budapest: Akadémiai.
- Vapauden tuulet, 1952: Sándor Petőfi–János Arany–Endre Ady–Attila József. Toim. Arvo Turtiainen. Suom. Otto Manninen, Aira Sinervo, Elvi Sinervo, Arvo Turtiainen. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Várdai Béla 1923: Madách Imre és Az ember tragédiája. 577–597. Katholikus Szemle, X./1923.
- Varga Pál 1986: Az ember tragédiája kompozíciójáról. 132–147. Irodalomtudományi Közlemények, 1–2./1986.
- Varga S. Pál 1997: Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában. Budapest: Argumentum.
- Varpio, Yrjö–Szopori Nagy Lajos 1990: Ismerkedő ismerősök. A magyar irodalom fogadtatása Finnországban – a finn irodalom fogadtatása Magyarországon. 1920–1986. A finn nyelven írt tanulmányokat fordította: Szopori Nagy Lajos. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár.
- 1999: Pohjantähden maa. Johdatusta Suomen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Tampere: Tampere University Press.
- Vass László 1990: Szupertextuális kohézió és stilsztika. 45–56. In: Szemiotikai szövegtan 1. Szerk. Petőfi S. János & Békési Imre. Szeged: JGYTF Kiadó.
- Venuti, Lawrence 1995: The Translator's Invisibility. A History of Translation. London & New York: Routledge.
- Vernant, Jean-Pierre 1969: „Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy”. 105–121. In Interpretation Theory and Practice. Ed. Charles S. Singleton. Baltimor & London: Johns Hopkins.

- Viikari, Auli 1987: Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa. Helsinki: SKS.
- Viljanen, Lauri 1926: O. Mannisen uusi Petőfi-käännös. 9. Helsingin Sanomat, (2. joulukuuta) 347: 87/1926.
- 1927: O. Mannisen uusi runokäännös. 17. Helsingin Sanomat, (18. joulukuuta) 343/1927.
- 1944: Eräs ajankohtainen klassikko. Imre Madáchin Ihmisen murhenäytelmä suomeksi. 8. Helsingin Sanomat, (30. joulukuuta) 28/1944.
- Voigt Vilmos 1985: Kalevala – nemzeti eposz. 418–424. Nyelvtudományi Közlemények, 87: 2./1985.
- Voinovich Géza 1922 (1914): Madách Imre és Az ember tragédiája. Budapest: Franklin.
- 1943: Madách ja hänen teoksesnsa. 5–16. In: Imre Madách: Ihmisen murhenäytelmä. Suomentanut Toivo Lyy. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Wichmann, Irene 2001: Unkarin kirjallisuuden vastaanotto 1800-luvulla Suomessa. Készülő licensziátusi dolgozat kézirat. Helsinki: Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen laitos, Unkarin kieli ja kulttuuri.
- Weöres Gyula 1937–38: Unkarin kansallislauluista. 32–37. In: Heimotyö I. Suomalais-ugrilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osaston vuosikirja. Helsinki: Suomalais-ugrilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osasto.
- Zetterberg, Seppo 1977: Suomi ja Viro 1917–1919. Helsinki: SKS.
- Zilahy Károly 1867: Az ember tragédiájáról. 325–348. In: Zilahy Károly Munkái. II. Pest: Kiadó nélkül.
- Q. 1861: Károly Kisfaludy magyarin näytelmä-kirjallisuuden perustaja. Käännös magyarin kielestä – lähetetty. 140–143. Mehiläinen, 1861.

Archívumok:

SKS Kirjallisuusarkisto:

Mannisen kirjeet.

Linnankosken muistiinpanoja: Aiheita -vihko 1557. Itsekkyys – vapaus. Ruskeaselkäinen kirja.

Kansallisteatterin arkisto.

Beszélgetések:

Személyes beszélgetés Paavo Siroval 1991. december 10-én.

Telefonbeszélgetés Juhani Lyyvel, Toivo Lyy egyik fiával 1992 januárjában.

Személyes beszélgetés Martti Voipioval 1992 augusztusában.

Személyes beszélgetés Matti Klingével 1998. szept. 12-én.

VI. Yhteenveto ja johtopäätökset

Kirjallisuussysteemien vertailun tulos *Vastausehdotuksia asetettuihin kysymyksiin*

Tutkielmani alussa luonnehdin sitä pitkällistä tutkimusprosessia, jonka jouduin käymään läpi löytääkseni sellaisen kartoittamistavan, joka parhaiten vastaisi tärkeimpiin ja laajimpiin Madáchin teosta ja sen suomennosta koskeviin kysymyksiin. Tutkielman alussa esitetyt kysymykset edellyttivät tekstianalyysin, käännöstudiumin sekä kirjallisuusteorian ja -historian tuntemusta. Näiden varsin laajojen alueiden vuoksi muutamissa kohdissa jouduin pysymään vain yleisellä tasolla tai keskittymään vain eräisiin aspekteihin. Edellämäinnittujen tieteenalojen kytkeytyminen toisiinsa saattoi tässä työssä parhaiten toteutua semioottisen lähestymistavan kautta, siten, että nostin esiin eräät hermeneuttiset, reseptioesteettiset ja poeettis-retoriset kysymykset sekä prosessissa ymmärtäminen–tulkinta–kääntäminen vierauteen ja toiseuteen liittyvien asenteiden roolin. Käyttämäni klassinen malli rakentuu kahdesta itsessään kolmijakoisesta osasta: tekijä–teksti–vastaanottaja sekä tekstin sisällä mikro–makro- ja kaikkiin edellisiin liittyvä diskursiivisten suhteiden taso; osatekijöiden kytkeytyminen toisiinsa on jatkuvassa, avoimessa ja dynaamisessa liikkeessä. Näistä suhdeverkostoista muodostuvat kaunokirjallisuuden systeemit. Tässä työssäni vertailen unkarilaisia ja suomalaisia kaunokirjallisia järjestelmiä siten, että pidän keskiössä Madáchin teosta edellä mainittujen aspektien näkökulmasta, jotta löytäisin tärkeimmät kosketuskohdat.

Unkarilaisessa kirjallisuussysteemissä ydinkysymykseksi nostin Madáchin *Ihmisen murhenäytelmän* lajityypin ja tulkinnan ympärille muodostuneen diskurssin; arvioin teoksesta esitettyjä mielipiteitä reseptioesteettisestä näkökulmasta. Ryhmittelin mielipiteet muutaman kysymyksen ympärille. *Ihmisen murhenäytelmän* jo aikalaistensakin keskuudessa kiistoja aiheuttanut pessimismi on käynyt läpi melkein 1900-luvun lopulle saakka ideologisväritteisten arviointien laajan skaalan synkimmästä pessimis-

mistä aina perusteettomana pidettyyn optimismiin asti. Koska arvioitsijat eivät aina nähneet, että tämä traaginen katsantokanta on murhenäytelmän lajityypin yksi keskeinen tunnusmerkki, he tulivat asettaneeksi kyseenalaiseksi teoksen tragediaolemuksen. Yhtenä syynä tähän näen sen, että Madách itse nimesi teoksen draamarunoelmaksi antiikin tragedioiden mukaan. Runoelma-sana on tässä kuitenkin voinut johtaa harhaan vastaanottajat, etenkin, koska teoksessa on lyyrisiä jaksoja, sekä myös siksi, että Aatamin ja Luciferin mielenkiintoinen dialoginen suhde voi ilmentää uuden ajan ihmisen sisäistä jakautuneisuutta moderniin tapaan, monologinomaisesti. Toinen syy taas on se, että teos poikkesi aikansa näytelmistä ollen ”epätavallinen”; se ei vastannut aikansa teatterin normeja. Silloisen arvosteluperinteen mukaan aikakauden normien mukaiset näytelmät eivät yltäneet arvotettavaksi samoin kriteerein runouden kanssa. Tämän lisäksi harhaanjohtavana tekijänä on voinut vaikuttaa 1800-luvun puolivälin eepoksenkaipuu, ajan kirjallisuuselämään ja -kriittikkeihin oman panoksensa antanut unkarilaisen eepoksen vahva tilaus, joka sai draamarunoelman vastaanottajissa halun nostaa sen eeposluontoiset piirteet esiin. Täten *Murhenäytelmän* laajuus ja siinä ilmenevä symmetrinen kompositio sekä klassis-porvarilliselle draamalle ominaisen konfliktin puute on voinut vaikuttaa erehdyttävästi.

1800-luvulla Károly Kisfaludysta alkanut romanttisen draaman kehitys liittyi suoraan unkarilaisen yhteiskunnan vähittäiseen modernisoitumiseen ja demokratisoitumiseen dynaamisemman ja radikaalimman yleisösuhteensa ansiosta. Tämä välittömämpi suhde yhteiskuntaan ja suureen yleisöön sai kriitikot varovaisiksi, ja sen vuoksi teatterikappaleet saattoivat muuttua vähemmän elitistiseksi lajiksi. Szontagh–Toldy-kiista käynnisti uuden teostyyppin hyväksymisprosessin sekä kansallisen arvovallan nousun. Sittemmin kansannäytelmien yhteiskuntakritiikki sekä realistisena pidetty tyyli mahdollisti ”alemman”, viihteellisen kirjallisuuden voimistuneen edustuksen nimenomaan teatterin alueella. *Ihmisen murhenäytelmän* näyttämöesitys osoitti perusteettomaksi epäilijöidensä vastustuksen, mutta tämä edellytti ohjaajilta tekstin ly-

hentämistä, jotta teoksen saisi paremmin sopimaan näyttämölle. Árpád Horváth kutsui teosta erinomaiseksi teatterikappaleeksi. Beöthykin kuului ”tragedia-puolueeseen”, ja hän ensimmäisenä nosti esiin hybriksen roolin Aatamin mielenlaadussa. Tamás Bécsy näytti ratkaisseen draamanteoreettisessa tutkielmassaan kirjallisuustieteilijöiden ja teatteriasiantuntijoiden kiistan esittämänsä kaksitasoisen draamakategorian avulla. Myöhempien tragediatutkimusten valossa parhaiten pitää paikkansa Mihály Szegedy-Maszákin lyyristä draamaa koskeva määrittely. Pál S. Varga taas ei kyennyt selvittämään *Ihmisen murhenäytelmän* ristiriitoja aristoteelisen draaman puitteissa. Tähän on osaksi syynä se, että hän ei ottanut huomioon niitä 1900-luvun muutamia aristoteelisen draaman teorian laajempia tulkintoja, jotka uudelleen löysivät peripeteian, hamartian, anagnorisksen, katharsiksen ja erityisesti hybriksen, tämän uuden ajan kohtuuttomuuden ydinkäsitteen. Klassisen poetiikan tekniset keinot unohtuivat romantiikasta juontuvan yksilöllistymisen, taideteoksen ainutkertaistumisen ja teknisistä kahleista vapautumisen prosessissa. Northrop Frye, Lacan, Lacoue-Labarthe, Genette ja József Szili oivalsivat tutkielmassaan uudelleen näiden poeettis-retoristen kategorioiden merkityksen taideteosten tulkinnassa; he näkivät, että merkityksenmuodostusprosessissa oma tärkeä osansa on kirjallisuuden konventioilla, normien poeettisilla kategorioilla, invarianteilla eli universaaleilla. Aristoteelisen tragedian kategoriat juontuvat antiikin tragedioiden kuvauksista, ja tämän perusteella on nähtävissä, että tragedioita eepoksista erottavia tekijöitä ovat vain laajuus sekä joidenkin erityispiirteiden kärjistyneisyys. Vaikuttaa siltä, että tragediassa kiteytyvät taideteokselle perustavalla tavalla luonteenomaiset ominaisuudet, mainittakoon tärkeimpinä ristiriitojen ja vastakkainasettelujen toistuvuus, vuorottelu ja vaihtelu sekä näiden aikaansaama jännite.

Vastakohdat, ristiriidat, toistot ja synonyymit edustavat poeettista parallelismia, ja ne vaikuttavat teoksen monimerkityksisyyteen sekä kätkeytyihin merkityksiin. *Murhenäytelmän* kohdalla tekstin tulkitsijat ovat pitäneet sen ideologisissa ristiriidoissa il-

meneviä poeettisiakin vastakkaisuuksia vain maailmankatsomuksellisenä kamppailuna, vaikka ne osittain ovat teoksen poetiikan komponentteja. Ne perustuvat ajatuskuluissamme tapahtuvalle vastakohtien ristivalotukselle sekä luontaiselle taipumuksellemme tukeutua dikotomioihin. Vastakkainasettelut siten toimivat retorisenä keinona, joka edesauttaa ymmärrystä. *Murhenäytelmälle* tarjosivat materiaalia maailmanhistorian tapahtumat ja eri filosofiat, mikä tehosti teoksen referentiaalista ulottuvuutta, ja tämä taas edelleen vaikeutti teoksen ominaisuuksien näkemistä irrallaan reaalielämän tasosta. Samalla tavoin ongelmia tiesi se, että on tehtävä ero toisaalta tragedioiden eettis-esteettisen tason, traagisen virheen eli hamartian ja siihen liittyvän hybriksen sekä toisaalta eettisen totuuden välille. Nämä motiivit ovat punoutuneet ja sulautuneet yhteen hybriksen ja traagisen virheen muodonmuutoksessa vuosisatojen ja -tuhansien saatossa. Synnin ja traagisen erehdyksen kyseenalaistaminen tosielämässä on aiheuttanut itsessään näiden ominaisuuksien hämärtyamisen ja osittaisen häviämisen 1900-luvun tulkintoissa. Northrop Frye toi esiin esteettisissä tutkimuksissaan Aatami-myytin tragedian arkkityypinä; tätä myös Ricouerin teoria vahvisti, vaikka hänen hybriskategoriansa on oleellisesti kevyempi. Hölderliniläisen tragedia- ja hybriskäsityksen uudelleen esiintulo liittyi Lacanin psykoanalyttiseen kirjallisuusteoriaan, jonka mukaan tiedostamattoman toisen kaipuu mahdottomaan pääsee katharsiksessa vapautumaan syyllisyydestä. Hän juuri nosti esiin katharsiksen ilon, valon ja toivoa antavan dimension. Nämä uudemmat analyysit ovat vahvistaneet 1800-luvun optimistista loppua lupailevien tragedioiden olemassaolon oikeutusta sekä *Ihmisen murhenäytelmän* päätöslauseiden syvempää tulkittavuutta ja osoittaneet todeksi András Martinkón oletuksen lauseiden toivoa-antavuuden tuomasta koherenssista suhteesta teoksen kokonaisuuteen. Tragedioiden loppujen ambivalenssia sekä niiden tasapainon jatkuvan järkkymisen mahdollisuutta koskevat tutkimukset todistavat oikeaksi subjektin eheytykokemuksen terapeutisuuden sen tapahtuessa katartisen ratkaisun kautta vastaanottajan sisäisen arvo- ja nor-

mijärjestelmän mukaisesti. Tragedioiden vaikutusten psyykkis-eettis-sosiaaliset puolet tuovat teokseen muitakin kuin kirjallisia arvoja. *Murhenäytelmän* tapauksessa tätä on osaltaan dokumentoinut László András. Hän korosti kirjassaan teoksen pragmaattisia ja elämänohjeellisiakin seikkoja. Tragedialle ominaiset eettis-sosiaaliset puhdistavat vaikutukset *Ihmisen murhenäytelmässä* selittävät sen näyttämöesitysten menestyksen sekä näytelmän demokraattisen, heterogeeniselle yleisölle hyvin sopivan muodon.

Murhenäytelmän sisältämien vastakkaisuuksien välisen jännitteen jatkuva väreily sekä häilyminen elämän peruskysymyksissä toivon ja toivottomuuden välillä antavat teokselle sen tärkeimmän tunnusmerkin, paralleelisuuden, joka on läsnä sen joka tasossa. Näitä jännitteitä vahvistaa todellisuuteen kytkeytyvä referentiaalinen suhde, faktan ja fiktion välinen jatkuva rajankäynti. Aatami-myytti, historia sekä utopiat taustoineen ja fantasioineen tarjosivat sopivaa materiaalia *Murhenäytelmälle*, mutta tuttuutensa ja totunnaisuutensa vuoksi ne näyttivät vastaanoton kannalta liian yksiselitteisiltä, vaikkakin juuri nämä ”tosi” tarinat ja henkilöt tuovat toden ja kuvitellun välisen häilyvyyden teokseen. Madách sivuutti Vörösmarty’in, Petőfin ja Arany’in viljelemän sankaritarunomaisuuden; hän ei nähnyt tarpeelliseksi kansallissankaruuden teemaa.

Madáchin aikalaiset myös kritisoiivat teoksen formaalista puolta; kritiikki kohdistui pääasiallisesti sen vanhahtavaan kieleen ja rytmiin. Arany’in korjausten ympärille syntyi myyttisiä tarinoita, joihin osittain vaikutti kriittisen laitoksen viivästyminen. Tällä saattoi olla sellainenkin seuraus, että Géza Voinovichin suomeksi käännettyssä esipuheessa mainitaan täysin harhaanjohtava sana ‘keskeneneräinen’. Tosin myös Győző Morvay nimitti teoksen runomittaa ajassaan silmiinpistäväksi. Runokieli siis poikkesi totutusta, mutta László Négyessy luonnehti sitä uudemman ajan näkökulmasta yleensä sujuvaksi, helposti lausuttavaksi ja puhuttavaksi. Morvay ylisti Madáchin rikasta tyyliä ja draamallisesti konstruoitua kieltä, ja József Mihályi piti Madáchia tyyllillisten vivahteitten mestarina. Béla G. Németh korosti Madáchin kielen mukaansatempaavaa voimaa ja arvokkuutta.

Klassikoksi tulemisessa tärkeä tekijä on ollut *Murhenäytelmän* aktualisoitavuus ja politisoitavuus, joihin teos todistettavasti on antanut mahdollisuuden. Erityisesti teoksen viimeinen lause, falkansterikohtaus sekä väkijoukon rooli ovat olleet tähän tarkoitukseen hyvin otollisia, minkä myös on viimeisimmän näytännön tapaus osoittanut vähitellen jo myyttiseksi muuttuneen loppulauseen ansiosta.

Tämän jälkeen käsittelin suomalaista kirjallisuusjärjestelmää. Ensin valotin Madáchin kauden kanssa samanaikaista suomalaista kulttuuria, kansallisen identiteetin sekä kansalliskirjallisuuden kaanonin muotoutumisen aikaa. Luonnehdin ajan suomalaisten kirjailijoiden suhdetta maailmankirjallisuuteen samalla vertaillen sitä unkarilaisen kirjallisuuden vastaavaan periodiin. Arvioin näitä suhteita käännösten kautta, ja nostin esiin heimoaatteelle, ”samanlaiselle mutta vieraalle” perustuvat kirjoitukset, joista osan muodostaa Unkarin kirjallisuuden tunnetuksi tekeminen sekä eräiden kirjailijoiden esittely, käännösten muodostaessa toisen osan. Näiden selostusten ja käännösten valikoitumisen perusteena toimi Euroopassa elävien suomalaisugrilaisten sukulaisten esimerkinomainen rooli, jonka sille loi unkarilaisen luonteenlaadun aktiivinen vaikutus kansallisen kulttuurin synnyttämisessä. Tälle hehkuvalle, tuliselle isänmaallisuudelle oli tarvetta muotoutumassa olevan suomalaisen kansakunnan keskuudessa. Erityisesti Petőfin persoona sekä hänen välitön, riittävän helppotajuinen tyyliinsä ja tematiikkansa muodostuivat esimerkinomaisiksi. Hänen kohtalonsa tuoma marttyyrin sädekehä on jättänyt varjoonsa muut 1800-luvun kirjailijat, Vörösmarty’in, Arany’in sekä myös Madáchin aina näihin päiviin asti. Eräät keskeiset suomalaisen kulttuurin vaikuttajat kuitenkin torjuivat sukulaisuussuhteiden etnis-kansallisen terapeutin vaikutuksen. Ahlqvistin mukaan nämä suomalais-ugrilaiset sukulaiset olivat epäilyttävällä suunnalla ja liian radikaaleja; sukulaisuuden korostaminen vei ei-toivottavaan suuntaan, liiaksi itään ja etelään, liian kauas ”oikeasta länsimaalaisuudesta” ja hänen mukaansa ”todellisesta eurooppalaisesta kulttuurista”. Ahlqvistin torjuva asenne toistui hänen

suhteessaan Madáchin aikalaiseen Aleksis Kiveen; tämän tuotantoon hän suhtautui kielteisesti saman kirjoittamattoman arvoja normijärjestelmänsä perusteella, jonka mukaan hän myös torjui unkarilaisen kirjallisuuden. Kiven *Kullervossa* näkyi hänen mielestään liiallinen kansallisen teeman ymppääminen kalevalaiseen hahmoon; juuri henkilöahmon ”barbaarisuus” oli Ahlqvistista vastenmielistä. Unkarilaisia ja suomalaisia teoksia tragedia-analyysien kautta vertaillessani näin yhtymäkohdan *Kullervo*-tragedian sekä Madáchin reseptiossa, sillä samoin kuin *Murhenäytelmän*, myös *Kullervon* kieleen ovat kohdistuneet ankarimmat kriitiikit, ja juuri tragediaa ja kieltä koskevat mielipiteet ovat muuttuneet uuden tragediakäsityksen vaikutuksesta. Mutta erottava tekijäkin on merkittävä: *Kullervo* perustuu suomalaisen kirjallisuuskannan kulmakiven, *Kalevalan*, hyödyntämiseen. *Kullervo* on ”suomalainen hengentuote”, jonka monimerkityksisyys sekä piilomerkitykset ovat avautuneet vähitellen teoksen reseptiossa. Tällaisena piirteenä mainittakoon Kullervon antiikin sankarihahmona omaama romanttinen ”barbaarisuus”, jota symbolismi alkoi ymmärtää narsistisena kapinoitavana sankaruutena, sittemmin se on ymmärretty 1980-luvulla ajankohtaistetussa muodossa maailmanvallankumouksellisuutena; meidän päivinämmä tämä Kullervon ominaisuus on yhdistetty terrorismiin. Lisäksi Madáchin teokseen verrattuna Kullervon hybrismentaliteetti ja samankaltaisuus Kain-Lucifer-tyypin kanssa edellyttää täysin toista kontekstia; Kullervo tarjoaa tämän tyypin eksoottisen variaation maailmankirjallisuudelle. Tähän ei konventionaalisempi Aatami-Lucifer-kaksikko kykene. Aatami ja Lucifer ovat liian tuttuja maailmankirjallisuudessa, kun taas Kullervossa on myyttisen outouden, vierauden vaarallista vetovoimaa. *Kullervon* kielen poeettiset piirteet tarjoavat myös yhtymäkohtia Madáchin kielen parallelismiin.

Tämän antiikkis-kansallisen teeman jälkeen tutkielmassani seurasi taisteluaatteen ja hybrismentaliteetin kristillis-symbolinen käsittely Linnankosken *Ikuinen taistelu* -näytelmässä. Sadan vuoden normien perspektiivistäkin katsottuna tästä oikeasti kesken-

eräisestä (huonosti päätetystä) teoksesta voi todeta, että sen konventionaalis-traditionaalinen teema ei tavoittanut tragedian teostyyppin puitteissa kansallisen kaanonin arvo- ja normijärjestelmää, vaikka teoksessa on myös esteettisesti onnistuneita, jännittävästi ratkaistuja osia Kainin ja Luciferin dialogeissa. Nämä kohdat edustavat modernin subjektin jakautuneisuutta ”modernin” demonin ansiosta. Katarttinen loppuratkaisu osoittautui ongelmalliseksi Linnankoskelle; hän ei tavoittanut moderniin symbolistiseen tragediaan tarvittavaa moniselitteisyyttä ja ambivalenssia. Liiallisesti kristillis-raamatullista teemaa seuraten hän ei kyennyt käsittelemään sitä suvereenisti. Kamppailun teemat ovat lähellä Madáchin teoksen ajatusmaailmaa, kuten työssäni osoitin, joten teemaattinen läheisyys nostaa esiin ajatuksen, että Linnankoski saattoi tuntea *Murhenäytelmästä* tehdyn referaatin. Niin ikään voisi myös kuvitella tämän sukulaisuuden juontuvan siitä, että Toivo Lyy on mahdollisesti tuntenut Linnankosken teoksen, jolloin se on vaikuttanut Lyy:n Madách-käännöksen tekstiin, mutta mitään konkreettisia viittauksia tähän suuntaan ei ole löydettävissä.

Suomalaista kirjallisuusjärjestelmää esittelevän luvun toinen osa käsittelee maailmansotien välistä suomalaista kirjallisuutta, jossa sukulaisuusaatteen vetovoimalla oli osuutensa siinä, että saatettiin huomioida Madáchin merkkipäivä. Tätä varten valmistunut osittainen käännös ei kuitenkaan saavuttanut vastakaikua. Vain Lyy:n käännöksen reseptiossa pantiin merkille, että Madách on kokonaan toista maata kuin siihen asti tunnetut unkarilaiset kirjailijat. Mannisen käännöksen kuvauksessa ja arvioinnissa hyväksikäyttämäni reseptioesteettinen korpus tekee selväksi, että 1920-luvullakin korostettiin Petőfin oikeaa unkarilaisuutta ja unkarilaisia sankarikohtaloita Arany’n Toldinkin osoittautuessa mielenkiinnottomaksi satuelämykseksi. Mannisen runouden ja käännöskielen yleiskatsauksella kartoitin erityisesti runokielen alueella tapahtuneita muutoksia suomalaisessa kirjallisuudessa, jotta tulisi ilmi, millaiset mahdollisuudet olisivat täydellisellä käännöksellä olleet jo tuolloin. Mannisen käännöskieltä ylistävissä kritiikeissä mainitulla luonnehdinnalla ”kuten alkuperäinen,

tai parempi kuin alkuperäinen” viitattiin osaksi vieraannuttamisstrategiaan, osaksi oli kyse kohdekielen arvojen tunnustamisesta. Se, että käännös jäi torsoksi, todistaa, ettei teema ollut motivoinut Mannista tarpeeksi. Ehkä hän oli myöntynyt siihen, ettei suomalaisten lukijoiden horisontissa näyttänyt olevan tarvetta tälle teokselle. Suomalaisen runokielen modernisaatioon liittyvät kysymykset ilmenivät kärjistyneimmillään Lyyin käännöksen vastaanotossa ja Lauri Kettusen mitätöivässä kritiikissä. Oikeastaan koko Lyyin reseptio kulminoitui runomitan ympärille, ja näin se oli yhteydessä runokielen modernisaatioon. Kettusen normit vaativat homogeenista, selkeää jambisuutta, kun taas Lyy asetti etusijalle semanttisen tarkkuuden, josta seurasi, että hän vaihteli kevyesti jambisia jaksoja proosakielisiin. Raakakäännöksen ympärille kehkeytyneistä kiistoista päätellen nämä vain osaksi juontuivat tietoisista strategioista, osaksi ne liittyivät kritiikisäkin mainittuun tosiasiaan, että Lyy ei tuntenut Unkarin kieltä ja kulttuuria. Sen vuoksi hän saattoi uskoa Voinovichin ”kesken-eräinen” -attribuuttiin. Tässä on sikäli ristiriita, että mikäli Lyy todella piti Madáchin teosta keskeneräisenä, hänen olisi pitänyt kyseenalaistaa teoksen rooli kansallisessa ja kansainvälisessä kaanonissa, ja niin muodoin myös sen runsas kääntäminen. Lyyin kieleen ja kulttuuriin liittyvä inkompetenssi, se, että hän ei myöskään tuntenut Madáchin reseptiota, mahdollisti hänen harhaanjohtavuutensa; hän yliarvioi Arany’in korjausten merkityksen. Tässä prosessissa oma osuutensa oli sodan aikana kasvaneella Unkarin valtion rahallisella tuella (vrt. Lyyin ja Siron suhde) ja ekspansiivisella kulttuuripolitiikalla. Kaikesta huolimatta Lyyin käännöstä voidaan pitää kokonaisuudessaan onnistuneena, kuten lukijoiden antama palaute osoittaa. Lyyin rohkea, suomenkieleen hyvin luontuva alkusoinnuttelu tavoittaa helpommin tämän päivän lukijan kannalta otollisemman ironisen ja leikillisen äänilajin, kärjistettyjen attribuuttien myös tehostaessa tätä vaikutelmaa. Kahtalainen arviointi osoitti, että toisistaan poikkeavissa konteksteissa (Lyy Mannisen rinnalla tai Lyy yksin) lukijoissa syntyvät erilaiset vaikutelmat. Manniseen verrattuna Lyyin teksti

on helpommin sulavaa ja paikoitellen nautittavaa. Kettusen alkuteokselle uskollisena pysymisen vaatimus saattoi todella vaikuttaa siihen, ettei *Ihmisen murhenäytelmä* päässyt näyttämölle Suomessa, mutta tälle on ollut muitakin syitä. *Unkarin lyyra* -antologian sankarillista Unkarin kansaa puhuttelevat omistussanat osoittavat, että haikailu unkarilaiseen sankarimaailmaan on elänyt meidän päiviimme asti. Suomalaisten kannalta epätavallinen, ”traditionaalinen” unkarilainen runoilija ei ole houkuttanut tarttumaan teokseensa puhumattakaan sen esittämisestä.

Manninen korjaili vuosikausia ”kuuluisia” käännöksiään, mutta ei osittaista *Murhenäytelmän* käännöstään, kuten ei Lyykään paneutunut asianmukaisesti juuri tähän käännöstyöhönsä. Käännös, kuten mikä tahansa kirjallinen teos, saavuttaessaan tietyn tason omaa itsessään jo taiteellista arvoa. Aina löytyy paranneltavaa, niin väljempien kuin tiukempienkin normien puitteissa; niin myös Arany korjaili *Ihmisen murhenäytelmää* hyväksyipä Madách korjaukset tai ei. Kivi myös korjaili *Kullervoaan*, ja Linnankoskikin painiskeli korjaustensa kimpussa. Lyhennetyt Madách- ja Kivi -esitykset ovat myös eräänlaisia korjauksia, dramaturgisia sovituksia, joiden tarkoitus on saada teos soveltumaan parhaalla mahdollisella tavalla juuri tiettyä tilannetta varten. Runoilija Carpelan jopa uudelleenkirjoitti runonsa löydettyään käännöksen perusteella paremman ratkaisun. Kääntäjät myös voivat uudelleenkirjoittaa käännöksiä, kunhan ei ole kyse alkutekstin kirjoittajan vaatiman pysyvän ja muuttumattoman merkityksen saavuttamisesta tai uskollisuudesta alkuteoksen intentioille, vaan uudelleenkääntämisen syy on muuttuneissa olosuhteissa, jolloin uudet näkökulmat voivat tuottaa lukijoille mahdollisuuden teoksen täydempään ymmärtämiseen. On myös kääntäjiä, jotka ovat oman luoja-auktoriteettinsa lumoissa siinä määrin, etteivät halua muuttaa mitään – samalla unohtaen, että käännöksessä jo sinänsä on aina kyse muutoksesta. Virolaisen *Murhenäytelmän* käänsi nimekäs Jaan Kross, ja se sai uudenaikaisen esityksensä osaavan, uudenlaisen ohjauksen tuomassa näyttämöllisessä asussa sellaisella menestyksellä, että sitä ihasteltiin jopa Unkarissakin.

Menestys oli useiden onnekkaiden osatekijöiden summa; näitä olivat alkuteoksen suuri arvostus, onnistunut käänнос, lahjakas ohjaaja, otollinen ajankohta, kansainvälinen menestys jne.

Tutkielmani seuraavissa luvuissa käsittelin teoksen mikrota-son ilmiöitä, jotka ovat keskeisessä roolissa tekstin semanttisen verkoston koherenssin tuottajina. Ne liittyvät toisiinsa joka tasos- ja tasolla, kontekstuaalisissa ja intertekstuaalisissa suhteissaan, osallistuen näin merkityksenmuodostuksen prosessiin. Nämä elementit tulivat näkyviin jo reseptio- ja teosesteettisissä asiayh- teyksissä, mainittakoon tässä hybris-motiivin kielellisen tason tutkimus. Tässä kohtaa yhdistin analyysin suoraan Lyyin kään- nökseen ja tarkastelin myös tutkimusprosessissa esiinnousseita hybris-merkitysten suhteita. *Ihmisen murhenäytelmän* kielen kes- keisimmäksi poeettis-retoriseksi tunnusmerkiksi totesin paralle- lismin, joka punoo yhteen koko tekstin; tässä tutkielmassani tut- kin lähemmin vain 75 säkeen lekseemien retorik-semanttisia ulottuvuuksia, jotka nousevat toistojen, synonyymien ja vasta- kohtien aaltoliikkeestä ja ryhmittäytyvät muutaman keskussanan ympärille. Jo tragediakategorioiden analyysien yhteydessä koh- distin huomioni vastakohtien rooliin maailman hahmottamisen ja merkityksenmuodostuksen prosessissa. Vastakohtien käyttö on osa poeettista parallelismi-ilmiötä, ja sille ovat rakentuneet ikiai- kaiset taiteelliset muodot. *Murhenäytelmän* kielen analyysissa keskeisin anti on yleensä rajoittunut Arany'in korjausten toiste- luun ja – varsinkin aluksi – Madáchin kielen puutteellisuuksien korostamiseen. Morvayn jälkeen Béla G. Németh pani merkille teoksen aforistisuutta ja sisäisen poleemisuuden kategorioita tut- kiessaan vastakkaisuuksien roolin sekä Madáchin kielen esteettis- tyylilliset erikoispiirteet, tenhoavan runokielen, ylevän retoriikan, tulisen päätöksen, kontekstuaalisen metaforiikan sekä arvokkuu- den. Käännöksen verrattuna Madáchin tekstissä esiintyvät huo- mattavasti lukuisampina paralleeliset suhteet – joten niiden ryt- min tuoma jännite ja sen mukana kätkeytyjen (tiedostamattomien) merkitysten poeettinen voima – ja näin ollen parallelismin vai- kutus – on oleellisesti suurempi kuin käännökssä. Lyy ei tätä

huomannut eikä voinutkaan huomata, eikä siten voinut tietoisesti luoda korvaavaa järjestelmää alliteraatioin tai assonanssein, vaikka kylläkin paikoitellen teki tämän tiedostamattaan.

Kaksi seuraavaa alalukua syntyivät kahden analyysissä esiin nousseen avainsanan perusteella. Nämä sanat ovat *küzdés* (kampailu) ja *fény* (valo), joiden merkitysten sekä arkkityyppien konseptuaalista verkostoa tarkastelen. Madách loi koko teoksen kaikkine dimensioineen kamppailumotiivin ympärille. Näin se sisältää kaikki tasot aina dialogeista Aatamin kehitykseen, itsensä sekä Luciferin kanssa kamppailuun asti. Kamppailu on parallelismin vastapuolia tasapainottava voima; vastakohtien välissä kamppailun saavutettu syvempi näkeminen on ”autuuden” ja maanpäällisen paratiisin toteutumisen ehto. Nämä lekseemit käänнос on ymmärrettävästi ottanut huomioon sanojen tasolla riittävässä määrin, mutta ei tekstin kontekstin tasolla. Valoa kohti edetään kamppailujen kautta, valo nousee vastakohdistaan, varjosta, pimeydestä, pahuudesta. Näiden rinnalla sen synonyymit, *égi sugár* (*armonsäde*), *dics* (*glooria*), *tűz* (*tuli*), *láng* (*liekki*) jne. määrittelevät ja monimerkityksistävät sen. Valon merkityskenttään kuuluvat erotiikka, hekuma ja myös toivo, tämä aristoteelisen katharsiksen tärkeä elementti, jolla on *Murhenäytelmässäänkin* merkityksensä. (Toivon teema eri muodoissaan myös useasti esiintyy temaattisessa verkostossa.) Tämä teema on asianmukaisesti esillä suomalaisessa käännökseessä sanojen tasolla, mutta monitasoisissa runokuvissa osaksi juuri merkitysten kompleksisuus on yksinkertaistunut.

Käännökseksen kasvaneesta pituudesta kertova luku osoittaa veynymisen keskeiseksi syyksi suomenkielen sanojen pituuden sekä tietyt kieliopilliset rakenteet. Mutta pituuden tärkeimmäksi syyksi totesin kääntäjäntyyön ”löyhyyden”, kurinalaisuuden puutteen. Lyyliiaksi selittelevä käänнос on yksinkertaistanut tekstiä ja siten huomattavasti kaventanut sen monimerkityksisyyttä. Näin käännökseksen esteettinen kvaliteetti on muuttunut ja heikentynyt, sillä käännökseessä on korvattu poisjääneet esteettis-tyyllilliset ominaisuudet muilla keinoilla vain osittain. Lyyli tietoisesti val-

mistautui elävän, puheenomaisen ja modernin näyttämökielen uudelleenrunoiluun, mutta vailla praktista yhteyttä teatteriin ja vailla teatterikäntämisen kokemusta tämä ei häneltä onnistunut. Tekstin runomuoto kuten myös sen laajuus tiesivät yhä suurempia ongelmia näyttämöesitykselle toisen maailmansodan jälkeen, siitä huolimatta, että dramaturgisten lyhennystenkin kanssa olisi voinut elää. Traditionaaliseksi koettu teema ei ollut riittävän eksoottinen, mutta kielen soinnuttelumahdollisuuksien käyttämättä jättämisen vuoksi teos ei tuntunut myöskään kotoisalta suomalaisesta lukijasta. Näin ollen teksti ei ollut sen enempää eksoottista kuin kotoisaakaan – se jäi mielenkiinnottomalla tavalla vieraaksi.

Tässä tutkielmassa esiinnostamani aspektien näkökulmasta tekemäni deskriptiiviset kuvaukset unkarilaisen ja suomalaisen kirjallisuussysteemin toiminnasta osoittivat, että *Ihmisen murhenäytelmän* huono menestys suomalaisessa kirjallisuusmaailmassa on monien toisiinsa liittyvien tekijöiden, edellytysten ja olosuhteiden seuraus. Osaksi syynä on ollut se, että samanaiheisten (kristillis-raamatullisten) teosten esteettinen käsittely on aiheuttanut ongelmia realistis-symbolistisina aikakausina. Aatami-myytin konventionaalinen, liian kansainvälinen, ”tavanomainen” teema ei ole tarjonnut tarpeeksi kiehtovaa unkarilaista sankaruutta suomalaiseen eksotiikannälkään. Teokseen on myös saattanut voimakkaasti takertua faust-jäljittelyn leima. Toisen maailmansodan jälkeinen suomalainen vastaanottaja etsi ja löysi unkarilaisesta kirjallisuudesta lähinnä vasemmistolais-edistyksellisiä tekstejä. Unkarin valtion vaikutuksesta aktiivisesti tarjotut teokset koskettivat pientä piiriä, ja lännen kautta tulleet tekstit tulivat hyväksytyksi helpommin, koska niillä oli jo olemassaoleva arvovaltansa, mainittakoon esim. Örkény’in kirjoitukset. Pienen kansan keskuudessa ei ole mahdollista, että toiseen pieneen kansaan kohdistetaan jatkuvia huomionosoituksia; tämän vuoksi on ollut tarve nostaa esiin jokin erityinen aspekti – tässä tapauksessa eksoottinen sankaruus, unkarilaisten sankarien tutunvieras tenhovoima.⁸⁷ Mutta tämä rajoitti käännettäväksi otollisten teosten määrää ja laatua. Käännökset antoivat manipuloidun, torson kuvan lähde-

kirjallisuudesta, sillä kohdekirjallisuuden vaateet, tässä tapauksessa kirjallisuuden muotoutuvan kansallisen identiteetin tarpeet, määräsivät miten tai millaisia teoksia valittaisiin käännettäväksi, esiteltäväksi tai esitettäväksi.

Unkarin kirjallisuudella ei ollut siinä määrin arvovaltaa, että huomattavat instituutiot, painoarvoltaan merkittävämpi kriitikkokunta, ohjaajat sekä teatterilaitos olisivat seisseet näyttämöllepanosuunnitelmien takana, kuten on tapahtunut ”suuremman” kirjallisuuden kohdalla. Manninen ja Lyy olivat nimekkäitä kääntäjiä, mutta teatteriesitys ei kiinnostanut heitä. Kirjallisuusjärjestelmät olivat kosketuksissa liian suppealla alueella, niiden interferenssialue oli liian kapea, kuten Even-Zohar väittää, ja tämänkin takia sattui usein väärinymmärryksiä. Tässä prosessissa käänнос edustaa vain ensimmäisiä askeleita; Kettusen kritiikki sekä Lyy ja Siron keskinäiset ammatillis-henkilökohtaiset ongelmat heikensivät myös monitahoisempien suhteiden muodostumisen mahdollisuuksia. Siihenkään ei unkarilaisella kirjallisuudella ollut tarpeeksi arvovaltaa, että se olisi saanut riittävän määrän kompetentteja kääntäjiä kiinnostumaan kaunokirjallisesta välittäjäntehtävästä. Se havainto, että Unkarissa suomalainen kirjallisuus on käsitetty osana suomalais-ugrilaista kirjallisuutta ja lokeroitu Kalevala-osastoon, kun taas Suomessa Unkarin kirjallisuus on luettu osaksi ”oikeaa” kirjallisuutta, pitää paikkansa vain osittain. Nimittäin Suomessa unkarilaiset teokset on lokeroitu Petőfi-osastoon, ja tästä oletuksesta räikeästi poikkeavat teokset ja tekijät, kuten Madách, herättivät ihmetystä, eivätkä ne ole mahtuneet kahden kirjallisuusjärjestelmän interferenssialueeseen. Tämä kaava koskee nimenomaan korkeakulttuuria, sillä viihteellisempää, populaaria kirjallisuutta on käännetty suhteellisesti paljon enemmän. Nämä teokset kuitenkin ovat kirjallisuuskanoonien ja -systeemien periferiassa, ja ne on tehty muunlaisten normien säateleminä ja muihin päämääriin. Massakulttuurissa kansallisuus ja kansainvälisyys toteutuvat toisissa puitteissa.