

Karinthy mint fordító és fordított

1. Karinthy Frigyes műfordítói munkásságának igényes filológiai feldolgozása a lehetetlennel határos feladat – nem csoda, hogy az eddigi életműkiadások szerkesztői bele sem fogtak.¹ A Karinthy neve alatt megjelent fordítói szövegekben nagyon nehezen határozható meg valós közreműködésének a mértéke, és gyanítható, hogy bizonyos esetekben alig terjed túl a márkanévként alkalmazott szerzői név reklám-célú átengedésén. A kérdést legendák és pletykák övezik, amelyeket a család is nagy kedvvel táplált. Karinthy Ferenc első könyvének első lapjain ír le egy bohózatba hajló jelenetet, amelyben apja egy lepkékről szóló angol könyvvel tusakodik, miközben nem igazán tud angolul, de a szótárt mégsem veszi elő.² Évtizedekkel később, egy interjúszerű beszámolóban azt is elmondja, hogy a nyersfordításokat Karinthy Frigyes nyelvzsenuként ismert nővére, Emília (Mici; saját neve alatt jegyzett műveknél olykor Emmy vagy Emma) készítette, tanítványai bevonásával – utóbbinak anekdotikus „bizonyítéka” az a legendás mondat, amely állítólag a nyomtatott könyvben is benne maradt: „Karinthy úr, ezt a szót itt nem értem.”³ A beszámoló hitelességét árnyalja, hogy Karinthy Ferenc ezt egy Sienkiewicz-regénybe helyezi, de az OSZK katalógusában semmi nyoma, hogy Karinthy bármit fordított volna a szerzőtől (egyébként lengyel fordítást Emília neve alatt sem találunk). A másik mértéktartásra intő tényező, hogy az általa szintén gyanúba hozott *Gulliver* megjelenése idején Karinthy Ferenc szülei még nem is ismerték egymást, így a munkamódszer leírása nem alapulhat közvetlen tapasztalaton. Nincs módunk utánajárni, hogy a *Gulliver* milyen mértékben Karinthy Frigyes munkája, de a nyelvileg sokkal jellegzetesebb *Micimackó* kapcsán fia is méltányosnak tartja megjegyezni, hogy „a verseket meg amitől az lett, ami, végül persze apám rakta bele”.⁴ Nem egyszerű megmondani, egy fordítás mitől lesz az, ami, mindenestre a továbbiakban egy másik olyan szöveget veszünk munkába, amely Karinthy kezének nagyon egyértelmű nyomait viseli magán – vizsgálatunk voltaképpen tárgyát éppen ezek a kéznyomok képezik.

¹ A Szépirodalmi Kiadó 1975-ben, az Akkord Kiadó 2000-ben indította a maga sorozatát. Előbbit UNGVÁRI Tamás, utóbbit SZALAY Károly szerkesztette.

² KARINTHY Ferenc, *Szellemidézés*, Bp., Hungária, 1946, 12–13.

³ KARINTHY Márton, *Ördögörccs: Utazás Karinthyába*, Bp., Ulpius-ház, 2003, 131.

⁴ *Uo.*

1926-ban az Atheneum kiadásában látott napvilágot Stephen Leacock első magyar nyelvű kötete *Humoreszkek* címmel.⁵ A kötet tíz írást tartalmaz, amelyek közül kilenc az 1911-es megjelenésű *Nonsense Novels* című összeállításból származik.⁶ A tizedik, az 1913-as *Behind the Beyond* című kötet⁷ címadó darabja (magyarul „Az élet kapuja”) erősen elüt a kötet többi részétől: ha eredeti Karinthy-mű lenne, akkor a legutóbbi életműkiadás minden bizonnyal a *Szatírák* és nem a *Humoreszkek* közé sorolta volna be. A *Nonsense Novels* azonban eredetileg szintén tíz írást tartalmaz, vagyis „Az élet kapuja” egy olyan humoreszk helyét foglalja el, amelynek lefordításáról Karinthy és kiadója lemondott. Ez a kihagyás – mint rövidesen látni fogjuk – a jellegzetes Karinthy-kéznyomok egyike.

Vizsgálatunkhoz Friedrich Schleiermacher közismert distinkciója szolgál segéd-egyenesül, amely szerint a műfordító előtt a következő választás áll: „Vagy az író hagyja lehetőség szerint a maga eredeti helyén, és az olvasót mozditja el feléje; vagy fordítva, az olvasót hagyja a helyén, és az író vezeti feléje.”⁸ Ezt a két irányt a kortárs kulturális fordítástudomány honosító (domesticating) és idegenítő (foreignizing) stratégiának nevezi.⁹ Schleiermacher egyértelműen az utóbbi mellett teszi le a voksát, a magyar századelő kulturális transzferműveleteiben azonban a másik stratégia, a domesztikálás vitathatatlan előnyt élvezett. A magyar Leacock-kötet a borítóján is büszkén viseli az erre vonatkozó *disclaimer*-t, felelősségelhárító nyilatkozatot, amely szerint a könyvet Karinthy nem fordította, hanem „magyarra írta”. (Karinthy neve egyébként nyilvánvalóan nem fordításetikai, hanem elsősorban marketingmegfontolásból került ki a címlapra, hiszen a hazai olvasók előtt sokkal ismertebb lehetett a neve, mint Leacocké.)

A kötetben valóban akad néhány hivalkodóan domesztikáló mozzanat, amelyek a leggyanútlanabb olvasónak is óhatatlanul szemet szúrnak, például a New York-i rendőr, aki – miután botjával fejbe vágta hősünket – „nagyot húzott kalotaszegi

⁵ Stephen LEACOCK, *Humoreszkek*, Bp., Athenaeum, 1926. (A továbbiakban: LEACOCK, *Humoreszkek*.)

⁶ Stephen LEACOCK, *Nonsense Novels*, London, J. Lane, 1911. A tanulmány készítése során az 1922-es John Lane–Bodley Head kiadás alapján készült e-bookot használtam, készítette a Distributed Proofreaders Canada, <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20160816> (utolsó elérés 2019. január 23.). (A továbbiakban: LEACOCK, *Nonsense Novels*.)

⁷ Stephen LEACOCK, *Behind the Beyond and Other Contributions to Human Knowledge*, London & New York, John Lane, 1913.

⁸ Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről* [Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens], ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter, Bp., Balassi, 2007, 128.

⁹ A terminusok magyar verzióját KLAUDY Kinga nyomán használom, vö. K. K., *Empirikus kutatások a fordító láthatatlanságáról = A XXI. magyar alkalmazott nyelvészeti kongresszus anyaga*, szerk. HORVÁTHNÉ MOLNÁR Katalin, Antonio Donato SCIACOVELLI, (online dokumentum), 137–141. http://www.kodolanyi.hu/manye/2011_szombathely/kotet/15_klaudy.pdf.

kulacsából”.¹⁰ Ez teljes egészében betoldás, az eredetiben még ivásról sem esik szó, de az olvasó számára az eredetivel való összevetés nélkül is világos az anatópizmus: ennek a tárgynak semmi keresnivalója ebben a környezetben. Olyan referenciális disszonancia keletkezik, amelyet nincs mód neutralizálni, racionalizálni: az utca nem válik pesti utcává, az amerikai rendőr nem válik magyar csendőrré, különösen, mivel a kalotaszegi kulacs az utóbbinak sem tartozik az alapfelszerelésébe. A „magyarrá írás” hasonló gesztusai az abszurditás, az irracionalitás felé mozdítják el a narrációt, de alkalmazásuk mögött sejtetően inkább az a szándék áll, hogy kitolják a fordítói szabadság határait, kinyilvánítsák a műfordítói autonómiaigényt, és kiterjesszék a szöveg intencionalitását, mintegy bebiztosítsák a szöveget a fordítói hűtlenséggel kapcsolatos, várható vádak ellen: gyakorlatilag azt tudassák az olvasóval, hogy mindez „direkt ilyen”.

A szövegnek szüksége is van az efféle igazolásra, mert helyenként egészen megdöbbentő félrefordításokat tartalmaz. A *betonember* című disztópikus novellában például arról esik szó, hogy már minden betegséget és a halált is sikerült legyőzni. Itt hangzik el a következő mondat: „Furcsa, például egyiküknek se jutott eszébe, hogy az egész Ókor csak egy baktérium volt. Még hozzá nagyon egyszerű, de úgy el volt terjedve, hogy mindenki azt hitte abban a beteges képzelődésben, amit ez a csíra okozott, hogy ilyen kor valóban létezett.”¹¹ A gyanútlan olvasó hiába várja, hogy érkezik majd valamiféle magyarázat, és kiderül, mi a baj az ókorral. Ez a kétség különösen a mai olvasót ejti zavarba, aki találkozott már Heribert Illig „kitalált középkor” elméletével. Ezt a zavart csak az eredetivel való összevetés oszlatja el: „Strange that it never occurred to any of you that Old Age was only a germ! It turned out to be quite a simple one, but it was so distributed in its action that you never even thought of it.”¹² Nem az ókorról, hanem az öregkorról, az öregedésről van tehát szó, amelyből már sikerült kigyógyítani az emberiséget. Jól látszik, hogy Karinthy egy implementált magyarázattal maga is igyekszik neutralizálni a félrefordítását, a magam részéről azonban nehezen tudom elképzelni a kulturális transzfer funkcióinak olyan tágas értelmezését, amely ezt a torzítást elfogadhatóvá tenné. Nincs okunk elvitatni Karinthy megoldásának az érdekességét és eredetiségét, ahogyan „A Herz-féle szalámiban...”¹³ kezdetű költemény sem nélkülözi ezeket, de az eredeti szöveg logikai koherenciájának megsértésére, úgy vélem, nem terjed ki a fordítói szabadság.

Az imént bemutatott két művelet a referenciális integritás szempontjából ellentétes hatású. Referenciális integritáson voltaképpen a *vraisemblance* tudatos fenntartását

¹⁰ LEACOCK, *Humoreszkek*, 55.

¹¹ *Uo.*, 113.

¹² LEACOCK, *Nonsense Novels*.

¹³ Vö. KARINTHY Frigyes, *Műfordítás = K. F., Paródiák I: Így írtok ti; Így láttatok ti (Összegyűjtött művei 6)*, szerk. SZALAY Károly, Bp., Akkord, 2001, 293–295.

értem,¹⁴ a szövegnek azt a megőrzött tulajdonságát, hogy az általa felidézett helyek, viszonyok, reáliák (legalábbis a műfaji konvenciók által behatárolt keretek között) elgondolhatók ilyen konstellációban, magunkra vonatkoztathatók, egyazon narratív univerzum részét képezik, vagyis nem zökkentik ki fikcióolvasási alapstratégiánkat, amely egy mimetikus elbeszélés mód előfeltételezésére épül. A New York-i rendőr-kalotaszegi kulacsa szándékosan megingatja ezt az integritást: a rendőr és a kulacs nem tartozik ugyanabba az univerzumba, pontosabban az ezt lehetővé tevő univerzum még megalkotásra vár. A félrefordítás („ókor”) szándéktalanul üt rést a referenciális integritáson (a szélsőséges racionalizmus és az ókor kétségbevonása, amely a mai olvasóban az összeesküvéselméletekhez kapcsolható irracionális gondolkodásmód asszociációit kelti, nem fér el ugyanabban az univerzumban), ám a hozzászóló magyarázat tudatosan igyekszik befoltozni ezt a rést, visszaállítani a *vraisemblance*-ot.

Karinthy legtöbb tudatos változtatása a komikus túlzás, az abszurdítás irányába tolja tovább a szövegeket, mintha csak arra törekedne, hogy a szándékolt képtelenségek elfogadhatóvá tegyék az esetleges szándéktalanokat is. Olykor ezek a műveletek ártalmatlanok, például amikor az eredetiben egy szerény, de takaros vidéki házacska berendezésében felbukkan egy fából faragott telefon, és Karinthy mellé helyez még egy tulipántos porszívót is.¹⁵ Egy másik novella hőse tisztességesen próbál munkát keresni, majd kétségbeesésében koldusként nyaggatja ugyanazt a tókést, aki erre azonnal tíz dollárt ad neki, megváltoztatva a főszereplő etikai világszemléletét. Karinthy-nál az összeg ezer dollárra változik, így a célzott társadalmi szatíra helyett absztrakt példázatot kapunk az „őrült világ”-ról.¹⁶

A Schleiermacher-féle dilemma voltaképpen a narratív szerződésnek arra a két-féle alaptípusára mutat rá, amelyet a fordító az olvasójával köthet: az egyik verzióban mindketten úgy tesznek, mintha a cselekmény a számukra ismerős nyelvi-kulturális univerzumban menne végbe; a másik verzióban megtartják az idegennyelvi-kulturális univerzumot, de úgy tesznek, mintha az idegen kódrendszer, amely azt a saját világtól elválasztja, varázslatos módon áttetszővé vált volna. Leacock szövege olykor kikényszeríti a két szerződéstípus közötti, szabálytalannak tekinthető átváltást, például amikor az eredeti szöveg egy diplomáciai karrier állomásaiként Konstantinápolyt, Szentpétervárt és Salt Lake Cityt sorolja fel:¹⁷ az angol olvasó pontosan érzékeli, hogy a harmadik helyszín itt az „isten háta mögötti porfészek” szinonimája, de a magyar olvasó így elsiklana a vicc felett, ezért Karinthy könnyedén „lefordítja” egy funkcionális ekvivalensre, Rákoskeresztúrra.¹⁸ Ezt a megoldást pragmatikai

¹⁴ Jonathan Culler a *vraisemblance*-nak öt szintjét különbözteti meg, ezek közül az első a társadalmilag meghatározott szöveg, amelyet 'való világ'-nak tekintenek. Vö. Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975, 140.

¹⁵ LEACOCK, *Humoreszkek*, 49.

¹⁶ *Uo.*, 58.

¹⁷ LEACOCK, *Nonsense Novels*.

¹⁸ LEACOCK, *Humoreszkek*, 11.

honosításnak nevezhetjük: a feltételezhető funkciót („porfészek”) sikerül megőrizni, de az abszurditás foka jelentősen megnő, hiszen az olvasó tisztában van vele, hogy az eredeti szerzőnek – és így az általa teremtett világ szereplőinek – aligha lehet fogalma Rákoskeresztúr létezéséről. Ha lehetne róla fogalmuk, akkor a helynév már nem tölthetné be funkcióját, így az olvasó kénytelen elfogadni egy paradoxont, amely óhatatlanul megingatja a referenciális integritást. A pragmatikai honosítás másik érdekes példája ugyanebben az írásban található: a nevelőnői álláshirdetés, amely megváltoztatja Gertrude sorsát, négy nyelv ismeretét írja elő: francia, orosz, olasz és román.¹⁹ Az utolsó tételt a szerző minden bizonnyal viccnek szánta: olyan nyelvet akart megnevezni, amelynek a megkövetelése már-már abszurditásnak tűnik. A tízes évek elején, legalábbis brit-kanadai nézőpontból a román alkalmasnak látszhatott erre a szerepre, a húszas évek Magyarországnak kontextusába helyezve azonban ez a vicc elromlott. Karinthy ezért a román nyelvet a *tóttal* váltja fel.²⁰ Ez a megoldás ma megengedhetetlen volna, hiszen a *tót* csúfnév, és nem csak abban az értelemben, ahogy az angolok a háborúban *kraut*nak vagy *fritz*nek nevezték a németeket, hanem (különösen az 1920 utáni használatban) kifejezetten a nemzetállami identitás és így a kultúrnyelvváltás elvitatását is célozza.²¹ Politikailag nem korrekt tehát a megoldás, de a célnak megfelel, hiszen (nem a megnevezett nyelv, hanem a megnevezés sajátos modalitása révén) jól jelzi az elvárás abszurdba hajló rendkívüliségét.

De a „magyarra írás” tendenciái nem állnak meg ezen szinten, hanem gyakran implementációként, az eredetnél kissé beszédesebbé váló magyar narrátor kommentárjaiként jelentkeznek, esszenciálisan magyar, lényegüket tekintve fordíthatatlan szójátékokat csempészve a szövegbe. Ezek nem töltenek be semmilyen, az eredetiből levezethető funkciót, hanem az autonóm kreativitás megnyilvánulásai, technikai értelemben nem is fordításai semminek. Például „A hú titkár néhány szem purgót vett be, meghajtotta magát és eltűnt”, vagy „Összeszedi-e azt a milliót vajjon? Vagy ha vajon nem, hát sajton, vagy zsíron.” A legtömörebb ilyen vicc, amikor a spiritizmusról szóló történet narrátora arra hívja fel a nagyközönséget, hogy példájából „okkuljanak”.²² Ennél is jobban aláássa a narratív szerződést, ha egy deklaráltan nem magyar szereplő megnyilatkozásában jelenik meg egy elvitathatatlanul magyar referencia, például amikor a tizenhét éves Rosszcsirkeff Mária azon tűnődik, lesz-e valaha hatvanhét, és Karinthy nem tud ellenállni a fordulatnak: „Hatvanhétbe kiegyeznék, de a negyvennyolcból nem engedek.”²³

¹⁹ LEACOCK, *Nonsense Novels*.

²⁰ LEACOCK, *Humoreszkek*, 9–10.

²¹ A TESz szerint a szó eredetileg minden szláv nyelv és népesség megnevezésére szolgált, később ebből a körből az önálló állammal (és így hivatalos megnevezéssel) rendelkező nemzetek kikerültek, a jelentés pedig a „szórvány” szlávokra, végül csak a szlovákokra és nyelvükre korlátozódott.

²² LEACOCK, *Humoreszkek*, 95, 45, 77.

²³ *Uo.*, 82.

A referenciális integritás fenntartására vagy megbontására irányuló műveletek másfajta módon is visszavezethetők a Schleiermacher-féle distinkcióra. Az eredeti megfogalmazás szerint a fordító a szerzőt viszi el az olvasóhoz vagy az olvasót a szerzőhöz, de a választandó stratégia szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy az ily módon bejárando allegorikus út melyik pontján helyezkedik el a szöveg által megteremtett narratív univerzum. A gyakorlatban két alapeset lehetséges:

1. A szerző olyan időbe és térbe helyezte szereplőit és cselekményét, amely hozzátéveleg azonos távolságban áll tőle (és forrásnyelvi olvasóitól), mint a fordítótól (és célnyelvi olvasóitól). Ha a történet az ókori Egyiptomban vagy egy távoli bolygón bontakozik ki, akkor kisebb a jelentősége, hogy az angolszász vagy a magyar kultúra perspektívájából tekintünk-e rá, így a domesztikáció kísértése is csekélyebb, és esetleges ártalmak is enyhébbek lehetnek.

2. Ha a szerző az általa jól ismert, számára otthonos környezetbe helyezte a cselekményt és a szereplőket (ahogyan a realistának nevezhető irodalom rendszerint eljár), akkor a fordításban való olvasás során disszonancia keletkezik, hiszen a más környezetben szocializálódott olvasó ki van zárva ebből az otthonosságból és az általa kiváltott revelációkból. Ezért folyamodnak a fordítók gyakran domesztikációs eljárásokhoz, amelyek rendszerint súlyos információs vagy szerkezeti veszteséget vonnak magukkal.

A stílus- és műfajparódiákat tartalmazó Leacock kötet darabjai kiválóan illusztrálják ezt a különbséget. A már említett *A betonember* című szöveg a távoli jövőben játszódó disztópia, voltaképpen egy rövid Gulliver-történet, amelyet szóról szóra maga Karinthy is írhatott volna, például az alábbi, nőkről szóló párbeszéd olyan, mintha a *Capilláriából* másolták volna ki.

[...] Mondja csak – szóval egyénileg válogattak nőt maguknak.

– Ó, igen! Ha lehetett.

– No és – az illető aztán a hitvesük lett, ahogy nevezték?

– Természetesen. Remélhetőleg.

– No és – dolgoztak érte? – álmélkodott.

– Persze. Hogyne.

– És ő nem dolgozott?

– De nem ám.

– Viszont mindennek a fele őt illette?

– Őt.

– Joga volt a házukban élni, használni a holmijukat?

– De mennyire!

– Borzalmas! – csóválta fejét a Betonember. – Mondom, csak most kezdem átélni, micsoda szörnyű korban éltek maguk, mióta magát ismerem.²⁴

²⁴ *Uo.*, 117.

Ebben az írásban csak egyetlen domesztikáló gesztus található, hiszen egyetlen konkrét földrajzi referenciát tartalmaz: a szabadba lépve hősünk az eredetiben a Broadway-re ismer rá, a fordításban a Körútra,²⁵ a kettő azonban – az írás kontextusához képest – csereszabatos, valódi veszteséggel sem kognitív, sem esztétikai értelemben nem kell számolni.

A másik végletet az az írás képviseli, amelyet Karinthy végül – jó okkal – érdemben lefordíthatatlannak ítélt. A kihagyott szöveg címe *Hannah of the Highlands or The Laird of Loch Aucherlocherty*,²⁶ és egy skót klánháborúba oltott szerelmi történetet beszél el. Az angol anyanyelvű olvasónak összetett, tagolt képzetei vannak a skótokról, a nyelvi viselkedésben, a gesztusokban, az értékrendben, az észjárásban, a tárgyi világban magyarázat nélkül is ráismer a skót identitásra és a skótokkal kapcsolatos sztereotípiákra – nagyjából úgy, ahogyan egy magyar ráismer egy székelyre. A lefordíthatatlanul maradt szöveg humora éppen ezekre a képzetekre épít – és ez egyáltalán nem működne magyarul, hiszen a magyar kultúrában egyedül a fukarsággal kapcsolatos sztereotípiája terjedt el a skótokról, arról pedig történetesen egy árva szó sem esik Leacock humoreszkiájában. Ha pedig a felföldi skótokat lecserélnénk székelyekre (ahogy a Broadway-t Körútra), akkor a nyelvi viselkedést, észjárást, sztereotípiákat, végsősoron az egész cselekményt is cserélni kéne, ami messze túlmenne a műfordítás ismérvein.

A további humoreszknovellák valahol a két véglet között helyezkednek el. Az időben viszonylag távolra mutató mini lovagregény (*Ghenti Guidó, a csapfűrő*), a szentimentális orosz lélektani próza (*Egy magányos nagy lélek fejlődése*) vagy a detektívtörténet (*A rejtély titka*) magyarul is kitűnően működik, főként annak köszönhetően, hogy a bennük szereplő kulturális referenciák, így a személy- és helynevek maguk is persziflázsok. A *Tschminsk* városnév az eredetiben a jellegzetes orosz mássalhangzó-torlódásokat idézi fel, amilyenek például Minszk vagy Szmolenszk nevében találhatóak, de a parodisztikus túlzás minimális. Karinthy erre is ráerősít, nála a város *Tcsmmszk*,²⁷ ami végképp kimondhatatlan, de a hordozott információ végső soron nem változik. Ahol a hősnő neve az eredetiben *Marie Mushenough* (kiejtése *Musinov* vagy korabeli angol írásmóddal *Mushinoff* lenne, jelentése 'eléggé pépes'), ott Karinthy azonosítja a paródia tárgyát, Baskircsev (vagy német–angol írásmóddal *Bashkirtseff*) Mária időközben magyarul is megjelent naplóját, és olyan nevet teremt, amelynek specifikusabb a referenciája és gazdagabb a humora: így jön létre *Rosszcsirkeff Mária*. Ahol azonban *angol* tulajdonnevek válnak metanyelvi játék tárgyává, ott le kell mondanunk erről a viszonylagos egyensúlyról. Az eredeti szöveg a *Knotacentium Towers* kiejtését így adja meg: *Nosham Taws*. Ez azért vicces az angol olvasó számára, mert karikírozva ugyan, de lényegében reálisan adja meg

²⁵ *Uo.*, 108.

²⁶ LEACOCK, *Nonsense Novels*.

²⁷ LEACOCK, *Humoreszkek*, 10.

a brit kiejtési gyakorlatot. A magyar fordítónak és olvasójának nincs módja az angol helyesírás és kiejtés közötti reláció mélyére látni, ezért a kiejtési utasítás az abszurd felé indul: *Kns Ps* lesz,²⁸ magánhangzó nélkül, mint Tcsmnszk.

A következő fokozat akkor válik láthatóvá, amikor egy történet a kortárs New York utcáin játszódik, amelyről Leacock olvasói részletes, Karinthy olvasói felszínes tudással rendelkeznek. Egy fiatal leányanya meg akar szabadulni csecsemőjétől, ezért előbb a Grand Central pályaudvaron hagyja a gyermeket, majd később többször ledobja a Brooklyn hídról. Karinthy úgy tesz, mintha tovább specifikálná ezeket a helyszíneket, de valójában összezavarja a nyomokat: az állomásból keleti pályaudvar lesz, de kisbetűvel írva, hogy akár a Gare de l'Est-re is gondolhassunk, és a gyermek egy Chelsea-be feladott csomag tetejére kerül, majd a Brooklyn hídról az elkeseredett anya a Temzébe dobja (ráadásul a németes „Themse” írásmóddal).²⁹ Ezen a ponton érdekes lenne rekonstruálni, mi járhatott Karinthy fejében: vajon feltételezte-e olvasójáról, hogy tudása van a Brooklyn híd és a Temze között elterülő óceánról? Ha igen, akkor egy parodisztikus elemet implementált a szövegbe, amelynek éle alighanem az angolszász világról összevissza handabandázó magyar és európai kalandregények felé irányul. Ha nem, akkor bizony maga is handabandázik.

Karinthy fordítási elképzeléseit jól jelzi a Rosszcsirkeff Mária emlékirataihoz rendelt alcím: „Eredeti rosszból jóra ferdítve”³⁰ – amely az olvasóban azt a képzetet keltheti, mintha ez a szöveg még a többinél is alaposabban át lenne dolgozva. Pedig az alcím az eredeti angol szöveg alatt is ott áll, noha ott a (természetesen sohasem létezett) orosz eredetire utal. Karinthy mintha szándékosan elfeledkezne a tényről, hogy az ő szövegének valóban létező *angol* eredetije is van, amelyre az értelmező könnyedén ráértheti a negatív minősítést. Ez a gesztus egy olyan narratív szerződést ajánl fel, ahol a szövegalkotó egyetlen felelőssége az olvasó szórakoztatása, tehát bármikor, saját belátása szerint elvághatja azokat a szálakat, amelyek szövegét az eredeti műhöz kötik. Karinthy meglehetősen felelőtlen fordító, jószerevével csak azért vállal felelősséget, hogy az olvasója ne unatkozzék. Ha Leacock humoreszkjeit valamelyik újabb kiadásban olvassuk, amelybe Szinnai Tivadar és Aczél János későbbi fordításait is felvették,³¹ azzal kell szembesülnünk, hogy továbbra is Karinthy fordításai a legemlékezetesebbek. A többi talán pontosabb és korrektebb, de Karinthy – a lehetetlen félrefordításai ellenére és részben paradox módon éppen azok révén – létrehoz egy erős és emlékezetes szerzőfunkciót, amely jobban emlékeztet a saját, mint Leacock körvonalaira. És valószínűleg ennek a bizarr kimérának köszönhető elsősorban, hogy egyáltalán érdekelnek minket Leacock szövegei.

²⁸ *Uo.*, 5.

²⁹ *Uo.*, 47.

³⁰ *Uo.*, 81.

³¹ Például Stephen LEACOCK, *A rejtély titka*, Bp., Szépirodalmi, 1969.

2. A kulturális transzfer működésének ez a sajátos paradoxonja, hogy az egyezményes elveink ellenében készített és igazoltan hibás fordítás tartósan sikeres és eredményes maradhat, nyilvánvalóan további vizsgálatot érdemel. Ehhez újabb szempontokhoz juthatunk, ha megvizsgáljuk, hogy a magyar irodalom nagy becsben tartott szövegei milyen sikereket érnek el külföldön, és hogy ez a siker mennyire gyökerezik azokban az értékekben, amelyeket mi, anyanyelvi olvasók tulajdonítunk ezeknek a szövegeknek, azaz hogy mennyire látszik az esetleges siker a mi kulturális nézőpontunkból autentikusnak. Nézzük tehát meg futólag az érem másik oldalát: a Karinthy-szövegek fordíthatóságát. Az nyilvánvaló, hogy munkásságának itthon legnépszerűbb része, az irodalmi paródiák gyűjteménye referencia hiányában nem fordítható idegen nyelvre. A legtöbb fordítás arról a két kötetről készült, amelyek népszerűségben az *Így írtok ti* után következnek: az egyik a *Tanár úr kérem*, a másik az *Utazás a koponyám körül*. A kettő közül az utóbbi valóban meglehetősen könnyen fordítható: stilisztikailag kifejezetten visszafogott, realisztikus, racionális narráció, amely lokális kulturális utalásokban viszonylag szegény, és a nyelvet mindenekelőtt a szabatos információátadás eszközének tekinti; bizonyos tekintetben inkább riporter, mintsem szépirói munka, amely jelentőségét inkább az elbeszélte események súlyából és drámaiságából, mintsem a megformálás összetett és kifinomult fogásaiból nyeri.

Nem léphetünk itt tovább úgy, hogy ne utalnánk Beck András közelmúltban publikált elgondolására, amelyet a *Nihil* című vers kapcsán, de jóval szélesebb perspektívára tekintve fogalmazott meg.³² Ha a *Nihil*t némileg álcázott, de igen radikális művészeti manifesztumnak olvassuk – „A művészetnek ne legyenek korlátai – Se ütem, se vonal, se szín” – akkor az egykorú irodalmi paródiák is új értelmet nyernek. Karinthy magát az egyéni stílust (annak számtalan változatát) devianciaként mutatja be, mondhatni a nyelv eredeti, racionális funkciójával való öntetszelgő visszaélésként. A *Nihil*ben megfogalmazott elgondolás – inkább ideálként mintsem konkrét munkamódszerként – valóban végigkövethette Karinthy pályáját (éppúgy, mint a *Nagy Enciklopédia* terve), és meglehetősen kézenfekvő, hogy az *Utazás* is ennek jegyében íródott. Ez teszi ideálisan fordítható szöveggé. Az 1939-es angol kiadás – Vernon Duckworth Barker munkája³³ – valóban tartós sikert aratott: amikor 2008-ban újra kiadták, a bevezető megírását igen tekintélyes szakértő, Oliver Sacks vállalta magára.³⁴ Sacks visszaemlékszik, hogy gyermekként milyen érdeklődéssel olvasta a könyvet, amelyet műfajteremtőnek és a műfaj egyik legjobb darabjának ítélt. A szöveg a fordításban szinte minden információt megőriz, amelyet a szerzői szándék és az *intentio operis* szerint meg kell őriznie, de ebből az eredményből vélhetőleg

³² BECK András, *Szakitópróba: A Nihil és vidéke I*, Jelenkor, 2011/1., 65–75; BECK András, *Szakitópróba: A Nihil és vidéke II. A Nyugat berkeiben*, Jelenkor 2011/2., 195–203.

³³ Frigyes KARINTHY, *A Journey Round my Skull*, London, Faber and Faber, 1939.

³⁴ Frigyes KARINTHY, *A Journey Round my Skull*, New York, New York Review of Books Classics, 2008.

több múlik a forrásszöveg sajátos jellegén, a szinte természettudományos igényű önmegfigyelésen, mint a fordító érdemein.

A *Tanár úr kéremmel* más a helyzet. Ez a könyv a pompás burleszkjelenetek ellenére elsősorban társadalom- és lélekrajz, amely emberek közötti viszonyokat ábrázol, és Karinthy egyedülálló tehetséggel ragadja meg e viszonyok nyelvi-stilisztikai alkotóelemeit. A szerző narratív-fikciós vállalkozásai közül alighanem ebben a műben szorul leginkább vissza a példázat, a parabola, a tézis. A szöveg nem az emberi gyengeségek, társadalmi ellentmondások elvont kipellengérezését tűzi célul megszemélyesített típusok színrevitelével, hanem realiztikus személyek – konkrétan kiskamasz fiúk – interakcióit, belső monológjait, szorongásait, frusztrációit, álmodozásait, öncsalásait tárgyalja empátiás humánummal. A könyv korabeli sikeréhez szükséges fogékonyság bizonyára *A Pál utcai fiúk* vagy *A szegény kisgyermek panasza*i kedvező fogadtatásával is összefügg: a téma alighanem „benne volt a levegőben”. Ami az iskolai kalandokból egyetemes, az könnyen is fordítható (Molnár Ferenc regénye is nemzetközi hírnévre tett szert), ráadásul a *Tanár úr kéremmel* lehet olyan vonatkozása is, amely a megjelenése óta eltelt évszázad során vált fokozatosan az olvasatok elemévé. Ma már a porosz iskolarendszer vagy általánosabban a megfélemlítésen, negatív kondicionáláson alapuló gyermeknevelés kritikáját is láthatjuk benne, amely a kortárs olvasók számára – alternatív pedagógiai paradigma hiányában – valószínűleg nem merült fel. Mindenesetre Karinthy a kacagtató történetek közepette kiválóan és meglepő ökonómiával érzékelteti az iskolai életet meghatározó félelmet és megaláztatást, a mindent átjáró hierarchiát. A kortárs felnőtt olvasók szórakozásához pedig minden bizonnyal hozzájárult az a tény, hogy ők már sikeresen túlestek ezen a megpróbáltatáson. Ezt az érzést alighanem a külföldi olvasók is osztják, a nexust meghatározó nyelvi megnyilvánulások ugyanakkor komoly kihívást jelenthetnek a fordítóknak.

Úgy tűnik, már maga a cím is lefordíthatatlannak bizonyul egyes nyelvekre. A fordítónak olyan megoldást kell keresnie, amely megszólító beszédaktust valósít meg, és specifikusan az iskolai hierarchiára utal. Angolul és franciául csak az első feltételt sikerül teljesíteni: *Please, Sir*, illetve *M'sieur*: mindkettő számtalan, az iskolától független társadalmi szituációban elhangozhat.³⁵ Az újabb, átdolgozott francia fordítás a hierarchia túlsó oldalát ragadja meg, és a feleltető tanár beszédaktusát helyezi a címbe: *Au tableau*³⁶ ('a táblához' – alighanem *Feleltetésként* fordítanánk vissza). Számos más nyelven a tanár megszólításának gesztusa jól kifejeződik, de ezek sokkal inkább a felelésre jelentkező jó tanulóra, mintsem a megalázottságában menekülni próbáló, kegyelemért esedező rossz tanulóra utalnak: *Bitte Herr Professor*, *Izvinitye goszpogyn ucsityel*, *Prosim*, *pane profesore* stb. Holott a könyvön belül a kifejezés a rossz tanuló

³⁵ Frigyes KARINTHY, *Please, sir!* Bp., Corvina, 1968, transl. István FARKAS; Frigyes KARINTHY, *M'sieur*, Ozoir-la-Ferrière, In fine, 1992, trad. Françoise GAL.

³⁶ Frigyes KARINTHY, *Au tableau!* Paris, Cambourakis, 2012, trad. Françoise JARCSEK-GÁL.

feleletében fordul elő három ízben, és mindháromszor így folytatódik: „...én készültem.” A további két előfordulás hasonlóképpen inkább a könyörgés, mintsem a magabiztos figyelemfelhívás modalitását hordozza. A szerb fordítás úgy kerüli meg a problémát, hogy a *Röhög az egész osztály* cím fordítását helyezi a címlapra.³⁷

Hogy a nexus nyelvi formái mennyire izgatták Karinthyt, az számos íráson lemérhető, a legjobb példa talán a számos nyelvre par excellence lefordíthatatlan *Tegezés*. A nexust hihetetlen precizitással kifejező megszólalások a *Tanár úr kérem* osztálytermen kívüli jeleneteiben is megizzasztják a fordítót. Erzsi, a keresztnéven emlegetett cseléd az iskolás fiút *ifiúrnak* nevezve közli, hogy „a nagyságos úr már el is ment a hivatalba”³⁸ – pusztán ennek a megnyilvánulásnak az alapján évtizedes pontossággal meg tudnánk határozni a szituáció dátumát. A fordításokban mindez szinte szükségszerűen elvész: az angol verzióban például az „ifiúr” kimarad, a nagyságos úrból pedig „Mr. Bauer” lesz³⁹ – így ez akár mai szituáció is lehetne. Ugyanígy vesztésglistára kerül az „alászolgája” vagy a „köszöni alássan” kifejezés, vagy a „tetszikelés” sajátos regisztere (gyermek és szülő között: „ne tessék haragudni”). Az eredeti könyv nagy erénye az a részletgazdag pontosság, amellyel a századfordulós Magyarország polgári világának hierarchikus beidegződéseit leírja, de a gyermeki nézőpont alkalmazásával rögtön szatirikus fénybe is állítja, le is leplezi. Ebből nagyon kevés tud átjutni a fordításra.

Hasonlóképpen elvész a személynevek konnotatív jelentése. Az egyes írásokból összeállítható a hozzávetőleges osztálynévsor: Auer, Bányai, Bauer, Büchner, Csekolics, Deckmann, Deckner, Eglmayer, Gárdos, Gelléri, Gerő, Goldfinger, Guttmann, Katona (aki Altmannból magyarosított), Kelemen, Löbl, Mautner, Polgár, Roboz, Rogyák, Sebők, Singer, Skurek, Steinmann, Székely, Várnai, Wlach, Zajcsek, Zsemlye. Szükséges megjegyezni, hogy ezek a nevek nem valamiféle célzatos univerzumteremtő narratív eljárás következményeként jöttek létre: túlnyomó többségüket valóban Karinthy osztálytársai vagy iskolatársai viselték, még ha pontosan ez az osztály nem is volt így együtt egyszerre; az osztályelsőt mindenesetre valóban Steinmann Bódognak hívták. A tanárnevek is jórészt a Markó utcai főreáliskola tanári karáig vezethetők vissza.⁴⁰ De a befogadáshoz egyáltalán nem szükséges ez a referenciális információ; a magyar olvasó előtt enélkül is evidenciaként áll ennek a névsornak az állítása: a századfordulós polgári iskola tanulói túlnyomórészt asszimilált vagy éppen asszimilálódó családok gyermekei, belőlük kerül majd ki többek között ennek a könyvnek az első közönsége is. Ez az információ aligha olvasható ki például az azeri

³⁷ Frigyes KARINTHY, *Cereka se čitav razred*, Novi Sad, Forum, 1965, prev. Fedor ŠEŠUN

³⁸ KARINTHY Frigyes, *Tanár úr kérem: képek a középiskolából*, Bp., Dick Manó, [1916], 17.

³⁹ KARINTHY, *Please, sir*, 18.

⁴⁰ Vö. VÁCCZINÉ TAKÁCS Edit, *Az írói névadás sajátosságai Karinthy Frigyes művei alapján*, Bp., Magyar Nyelvtudományi Társaság – ELTE BTK Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai és Dialektológiai Tanszéke, 2018, különösen 136–139 és függelékek.

fordításból, de valójában nem is lehet relevánssá tenni az azeri olvasó számára, aki nek a nemzetről, polgárosodásról, emancipációról alkotott fogalmai nyilvánvalóan egészen más történeti és társadalomszemléleti keretrendszerekbe illeszkednek.⁴¹

Karinthy szövegeiben azonban nemcsak a lokális színek állnak az interlingvális kulturális transzfer útjába. Gyakran előfordul, hogy a humorforrás metanyelvi természetű, például a szereplők korlátozott nyelvi kompetenciája vezet vígjátéki szituációkhoz. A *vésztanács* című írásban a tervezett csata kellékeként szóba kerül a beszerzendő *préda*, és bár a fiúk egyike sem tudja, mit jelent ez a szó, mégis meglehetősen magabiztossággal nyilatkoznak róla.⁴² A fordítónak olyan megoldást kell találnia, amellyel ez a szituáció előállhat, vagyis olyan, ritkán használatos műveltségyszót, amelynek felbukkanása az informált olvasó szemében motiválnak tűnik, de könnyen beilleszthető az ismeretlen témára improvizáló fiúk kontextusába is. Az angol fordítás ezeket a feltételeket két szó összevonásával véli megoldani: *mascot-prey*,⁴³ de ilyen kifejezés valójában nem létezik, így a spontán előkerülése is kevésbé valószínű a fiúk nyelvi univerzumában.

3. Ez a néhány megfigyelés nem vezet szilárd konklúzióhoz, de egy hipotézist lehetővé tesz. Erősen úgy tűnik, hogy a komikus szövegek fordíthatósága felvet olyan kérdéseket, amelyekkel más hangoltságú, például tragikus vagy elégikus szövegeknél rendszerint nem kell számolni. Két gyakori és alapvető komikumforrás is közvetlenül fordítási nehézséget okoz: az egyik az, amikor a nyelvi működésben a nyelv önszemlélete közvetlenül megnyilatkozik, például metanyelvi funkciók, szójátékok, nem sztenderd nyelvi kompetenciák esetén: ezeket a *paronomázia* kategóriája alá sorolhatjuk. A másik eset az, amikor a nyelvi működés látenszen, mintegy kerülő úton egy olyan referenciális tény, elképzelést vagy összefüggést revelál, amely az adott nyelvi-kulturális kontextusban közismertnek tekinthető, és ez az előzetes, kimondatlan, lokális információ a megértés feltétele: az ilyenek a *lacuna* kategóriába tartoznak. Az első típusból adódó veszteségekért a fordítás során rendszerint pótlólagos, implementált célnyelvi paronomáziák kárpótolják az olvasót, míg az utóbbi típusból adódó hiányok az eredeti kulturális kontextus részleges elmozdításával, határainak elhomályosításával orvosolható. Ezek a beavatkozások mindig kockázatosak, és az egyes fordítók által vállalt, illetve az irodalmi közeg megítélése szerint részükre elfogadhatónak tekintett beavatkozások mértéke arányban áll az adott névhez kapcsolt autoritással, a név brandértékével, amely saját aurájába vonhatja és így autoritással láthatja el a fordított szövegeket is. Karinthy neve – a századelő egyik legerősebb irodalmi brandjeként – radikális, szabályszegő transzferműveleteket is lehetővé tett, de hogy e transzferműveletek sikerességében mekkora szerepet játszott a brand ereje, az már egy másik, irodalomszociológiai vizsgálat tárgya lehet.

⁴¹ Fridjes KARINTI, *Bagnyslajyn csenab müellim: Jümorisztik hekajeler*, Baky, Kencslik, 1979.

⁴² KARINTHY, *Tanár úr kérem*, 126–128.

⁴³ KARINTHY, *Please, sir*, 74.