

A novella szövegpoétikája és a műfordítás¹

(Jack London: *Tragédia a messzi Északon; Az élet törvénye*)

Absztrakt. A tanulmány két novella magyar fordításának néhány pontját kiemelve vezet be a Jack London-i rövidtörténet poétikájába. Paul Ricoeur fordításelméleti írásából kiindulva vizsgálja meg azt, hogy a műfordítás problematikája hogyan hangsúlyozza ki az értelmezés kihívásainak legjelentősebb aspektusait. Egyszerre emeli ki a novellai cselekményképzés maradéktalanul átültethető jelentésképző eljárásait és a lefordíthatatlan metaforikus kifejezések szemantikai újításában rejlő értelmi kihívást. A *Tragédia a messzi Északon* és *Az élet törvénye* című novellák értelmezésével a századfordulós novella egy sajátos típusának poétikai leírását kísérli meg.

„A fordítás nagyszerűsége és a fordítás kockázata: az eredeti mű teremtő elárulása, s ugyanakkor a befogadó nyelv általi teremtő elsajátítása; az összehasonlítható előállítás.”

Paul Ricoeur²

„A tökéletes műfordítás délibabos elképzelése leváltja a megkettőzött eredeti műalkotás együgyű álmát” – írja Paul Ricoeur.³ A tökéletes műfordítás előfeltétele az volna, hogy a forrásszöveget és a célszöveget egy olyan harmadik, nem létező (nem kézzelfogható) szövegen keresztül hozzuk kapcsolatba, amely (egyfajta univerzális nyelv megvalósulásaként) a beazonosítható és önazonos jelentést foglalja magába. No mármost ennek a harmadik, hipotetikus, pusztán csak szó szerinti jelentéseket képviselő szövegnek áll leginkább ellen a műalkotás, amelynek diszkurzív lényege éppen az ambiguitás minél több módon megvalósított előállításában rejlik – ha hiszünk a XX. századi szemantikai irányultságú irodalomelméleti iskolák kutatási eredményeinek –,

-
- 1 A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.
 - 2 Paul RICOEUR, *On Translation*, ford. Eileen BRENNAN, London–New York: Routledge, 2006, 37.
 - 3 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, ford. JENEY Éva, Filológiai Közlöny, 2009/1–2., 6.

vagyis abban, hogy nyelvi kifejezéseinek jelentését megsokszorozza. S csak bonyolítja a helyzetet, hogy a műfordításnak is műalkotásnak kell lennie. Így aztán a műfordítás műveletének – mindebből kifolyólag – kettős nyelvi ellenállást kell leküzdenie: a lefordítandó szöveg szemantikai ellenállását és a célnyelv szemantikai ellenállását. Mindkét ellenállás a többértelműség nyelvspecifikus előállításának eljárásaiban rejlik. Ez az ellenállás azonban a legproduktívabb nehézségek egyike: nemhogy akadályozza, hanem inkább gerjeszti a szövegképzést. A fordítás központi problémája ugyanis nem valamilyen „eredeti” mű más nyelven történő „visszaadásában” rejlik, hanem abban, hogy bármely (nyelvében vagy témájában vagy világszemléletében stb.) idegen alkotás hogyan szembesít saját nyelvi nehézségeinkkel, megértésbeli határainkkal. „Mindazok a problémák, amelyek az egyik nyelvről a másikra történő fordítás során felmerülnek, valójában a nyelvi önreflexióból eredeztethetők.”⁴ Hiszen, „vajon az idegen felmérése nélkül képesek lennénk-e saját nyelvünk különlegességének érzékelésére?”⁵ Minden bizonnyal, nem. A fordítás problémájának megértésbeli jelentősége valahol „a saját nyelvi horizont kitérésében [...] illetve a saját nyelv és paragon heverő erőforrásainak felfedezésében”⁶ rejlik.

82

Éppen ezért értelmetlen a fordítás lehetetlenségéről beszélni. Hiszen a fordítás lehetetlensége egyfelől (bizonyos nyelvfilozófiai szempontból) túlzottan is egyértelmű; másfelől (antropológiai szempontból) viszont feleslegesnek tűnik ezt a tételt hirdetni, merthogy minden lehetetlenség ellenére mást sem teszünk, mint folytonos kísérleteket a kulturális közvetítésre. A fordítást érdemes tehát a lehetetlenség ellenére megteremtett megértésbeli lehetőségek diszkurzív tereként felfogni. A fordítás és a műfordítás nem „átültetés”, hanem a lehető legtágabb értelemben vett kapcsolatteremtés, illetve a kapcsolódás lehetőségeinek felfedezése két nyelv (és világmentelmezés) között. A fordítás mint két nyelv közötti viszonyteremtés annak a megértésbeli „megfelelés nélküli egyenértékűségnek”⁷ vagy „azonosság nélküli ekvivalenciának”⁸ a létrehozása, „amely ekvivalencia sokkal inkább *előállított*, mint *előfeltételezett*”⁹. A fordítás tehát nem konstatálja vagy felhasználja, hanem sokkal inkább előállítja a két nyelv közötti kapcsolódási pontokat – az érthetőség feltételeit.

A fordításban és főként a műfordításban tárul fel igazán az „a *nyelvi vendégszeretet*, melynek esetében annak örömét, hogy a másik nyelvében lakoznánk, az az öröm kárpótolja, hogy saját lakóhelyünkön fogadjuk az idegen szavát”.¹⁰ Az alábbiakban ebből a kevésbé fordítástechnikai, mint inkább megértés-elméleti horizontból veszünk szemügyre két amerikai rövidtörténetet, s

4 Paul RICOEUR, *On Translation*, 27.

5 *I.m.*, 29.

6 *I.m.*, 21.

7 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, 9.

8 Paul RICOEUR, *On Translation*, 22.

9 *I.m.*, 35.

10 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, 9.

vizsgáljuk meg a két angol nyelvű novella magyar fordítása során feltáruló szövegepoétikai sajátosságokat, értelmezési lehetőségeket.¹¹

1. A hasonlattá fordított metafora

(Jack London: *Tragédia a messzi Északon*)

Jack London *Morganson's Finish* című novelláját sajátos módon kettészakítva publikálta a New York-i Success Magazine 1907-es májusi számának legelején (311–314. o.) és legvégén (371–376. o.). A lapszám elején elkezdett novella ott szakad félbe, amikor az északi hidegben a túlélés érdekében rablógyilkosságot tervező skorbutos főszereplőnek, Morgansonnak nagy nehezen sikerül levadásznia egy jávorszarvast, amely azzal kecsegteti, hogy szánrablás és gyilkolás nélkül is kivergődhet kilátástalannak tűnő helyzetéből. Így szól a félbeszakítás előtti utolsó bekezdés:

But he did not mind. He was glad that the sled had not passed before the coming of the moose. The moose had changed his plans. Its meat was worth fifty cents a pound, and he was but little more than three miles from Minto. He need no longer wait for a sledload of life. The moose was the sledload of life. He would sell it. He would buy a couple of dogs at Minto, some food, and some tobacco, and the dogs would...

De nem bánta. Örült, hogy a szán nem a szarvas felbukkanása előtt haladt el. A szarvas megváltoztatta tervét. Húsának fontja megért ötven centet, s Minto alig van több mint három mérföldre. Nem kellett többé várnia az élethez szánra. A szarvas lett az életet hozó szánkó. Eladhatja. Vethetett Mintóban egy kutya-fogatot, élelmet és egy kis dohányt, és a fogat...¹²

A történet tehát ott szakad átmenetileg félbe, amikor úgy tűnik, Morganson megváltoztathatja terveit, s gyilkolás nélkül is utat találhat az északi fagy halállal fenyegető világából az életet jelentő dél felé. A lapszám legvégén, mintegy 60 oldallal később azzal folytatódik a novella, hogy egy éjszaka egy farkasfalca felfalja a szarvastetemet, így Morganson újra visszazökken a kilátástalan helyzetbe. A lapszám szerkesztői pontosan érezték rá arra, hol lehet félbeszakítani a történetet. Ugyanis Morganson kínlódástörténete éppen ezen a ponton kezdődik újra; vagyis ez a szöveghely szüzsépoétikai értelemben is fordulópont. S még találóbb, hogy a szöveg az „and the dogs would...” kifejezéssel szakad félbe, vagyis azzal az elbizonytalanító késleltetéssel, amely miatt a lapszám elején az olvasó még nem tudhatja meg, mit is csinálnak majd a

11 Ebben a törekvésben A „boldog Bábel” című tanulmánykötet célkitűzéseit követem, amennyiben a fordítás problematikájából irodalomelméleti következtetéseket vonok le. Vö. A „boldog Bábel”. *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.

12 JACK LONDON, *Tragédia a messzi Északon*, ford. TERSÁNSZKY Józsi Jenő = UŐ, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. BORBÁS Mária, LÁNG Pálné, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964, 263–278.

szánhúzó kutyák. Ennek a novellai szüzsépoétika sajátosságait és a költői szemantikát feltáró és kihangosító szerkesztői döntésnek a jelentőségét máris számba vesszük. Azonban előbb vessünk egy pillantást a novella magyar fordítására

A Success Magazine-ban megjelent *Morganson's Finish* a hosszabbik szövegvariánsa a novellának. Ugyanis 1916-ban, a *Turtles of Tasman* novelláskötetében *Finis* címmel közölte a véglegesnek számító rövidebb verziót. A *Morganson's Finish* vagy egyszerűen *Finis* novellát Tersánszky Józsi Jenő fordította le magyarra 1954-ben *Tragédia a messzi Északon* címmel. Annak a kérdésnek a kapcsán, hogy a műfordítás által felvetett problémák hogyan domborítják ki a novella szövegpoétikai sajátosságait, már a címen fennakadhatunk. Az angol nyelvű novella szövegének rövidülése és egyben a cím egyszerűsödése látványosan mutat rá arra a szövegszándékra, amelynek a középpontjában e novella esetében is az általános redukció áll. A *Morganson's Finish*-ről a *Finis* címre történő átállás egyszerre személytelenít és sarkosít. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg középpontjában nem a szereplő, hanem maga az igencsak fenyegető és személytelenül szimpla végső szituáció, a puszta vég áll. A *Finis* címnek a *Tragédia a messzi Északon* kifejezéssel történő átírása egyfelől túl informatív, másfelől fokozattan együtt érzőnek tűnik az angol szöveghez képest. Túl informatív, amennyiben pontosan mutat rá az események színhelyére, s ezzel sejteti annak a bizonyos puszta végnek az előtörténetét. S fokozottan együtt érző, amennyiben a főszereplővel történő eseményeket jelzővel illeti: itt, kérem szépen, egy tragédiáról van szó. A magyar cím a novellai redukció ellentéte: sejtet, magyaráz, részletez, értékkel, s mindezzel egy olyan személyes nézőpontot iktat a novellába, amely máskülönben a Jack London-novellára kevésbé jellemző (az alábbiakban tárgyalásra kerülő) *Az élet törvénye* című rövidtörténet megjelenésétől kezdve. Mindazonáltal a magyar cím mégiscsak kifejezetten érzékeny. Ugyanis pontosan mutat rá arra, ami a novella egyik központi szövegszándéka: a széleskörű Jack London-i redukció célja az, hogy a rövidtörténetben magát a novellai tragikumot állítsa elő és tegye transzparenssé. Valóban, ez a rövidtörténet kristálytisza és lecsupaszított formában állítja elének a novellai tragikumot. Mit is értünk ez alatt?

Egyre közismertebb az a szmirnovi novella-definíció, amely a századfordulós novellával kapcsolatban (igencsak erős csehovi inspirációktól hajtva) – többek között – éppen azt emeli ki, milyen különbség van a drámai tragikum és a rövidtörténet tragikuma között. A Szitár Katalin fordításában olvasható *A rövidség értelme* című tanulmányában Szmirnov felhívja a figyelmet arra,¹³ hogy a XIX. század másod felére igazából már fenntarthatatlanná váló klasszikus dráma- és tragédiaforma lényegi narratív alkotóelemét szolgáltató *váratlan fordulat* teljesen sajátos funkcióhoz jut a századfordulós rövidtörténetben. A novella tragikumát alkotó váratlan fordulat teljesen más feszültségekből építkezik, mint a klasszikus dráma tragikumát uraló, s egyben a teljes elbeszélő

13 Igor. P. SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 417–425.

irodalomra kisugárzó (s az Arisztotelész által oly világosan definiált) *peripeteia*. Az egyik legjellemzőbb századvégi novellatípus szüzséjének lényege, hogy *ugyanaz a tett, ugyanazon cselekvő által kétszer eltérő eredménnyel nem hajtható végre*. A rövidtörténet specifikus váratlan fordulata az, hogy a szereplő annak ellenére is újra nekivág a tett végrehajtásának, hogy nyilvánvalóan nem juthat más eredményre, mint korábban. A századfordulós novellatípus tragikum, hogy a szereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Jack London novellája is megkétszerezi a tett kudarcát. Ráadásul kristálytisztá szerkezeti, szüzsés morfológiai elrendezéssel.¹⁴

Az elbeszélés azzal kezdődik, hogy a fagyos észak-amerikai tájon lézengő nincstelen főszereplő először is elfogyasztja utolsó szalonnáját. Második lépésben útnak indul egy Mintó nevezetű falu kocsmájába, hogy felmérje lehetőségeit. Egy jó adag whiskey elfogyasztása után harmadik mozzanatként visszatér a fehér csend vidékére, s eldönti, úgy szerzi meg az életet jelentő dél felé vezető úthoz szükséges kellékeket, hogy le vadássza az arra érkező utazókat. Negyedik lépésként elrejtőzik egy domboldalon, ahonnan be lehet látni az egész tájat, de ahol őt nem láthatják; felállítja a sátrát és várakozik az életet hozó szánra. Sok utazót elmulaszt, s akit meglát azt meg nem érdemes le vadászni. Amikor már az utolsó lisztadagját éli fel, rákacsint a szerencse. Meglát egy szarvast. Ötödik lépésben tehát nagy nehezen lelövi a szarvast, amelynek húsából pompásan megélhet, s ez azt is jelenti, hogy megmenekült a gyilkosságtól, mert a szarvashúsért jó árat adnak. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a Success Magazine-ban ezen a ponton szakad félbe a szöveg közlése.) A zsákmányt azonban nem tudja egyben a sátrába cipelni, úgyhogy épít egy magaslest, amelyre felhúzza a tetemet. Sátrába vonul néhány húscafattal, és számolatlanul tömi magába a sültszeleteket. Úgy tűnik, megmenekült – ám reggel arra ébred, hogy egy farkasfalkának sikerült elérnie a tetemet. Alig tud pár élelemtörmelékét visszaszerezni; így tehát hatodik lépésben elveszíti a reményt adó és életmentő zsákmányt.

14 Az alábbi morfológiai elemzés a proppi módszert követi. V. PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Gondolat Kiadó, 1975.

Első eseménysor (2 hónap)

1. **Étkezés** – utolsó szalonna
2. **Útnak indulás** – Mintóba, a fogadóba
3. **Visszatérés a csapásra, elrejtőzés** – Rejtekhely, sátorépítés, rejtőzés
4. **Várakozás az életet hozó szánra** – 2 hónapnyi eseménytelen várakozás
5. **Levadászás – szarvas**
A szarvas elejtése
6. **A zsákmány elvesztése – farkasok**
Elalszik, kifosztják a farkasok

Második eseménysor (néhány óra)

7. **Étkezés** – az utolsó szarvashús
8. **Útnak indulás** – Mintóba, a fogadóba
9. **Visszatérés a csapásra, elrejtőzés** – Utolsó éjszaka a sátorban, készülődés
10. **Várakozás az életet hozó szánra** – Hajnali ébredés, zsákmányra várás
11. **Levadászás – az aranyásók**
Az emberek kilövése
12. **A zsákmány elvesztése – kutyák**
A szánt nem tudja megszerezni, végső álomba merül

86

Ekkor a történet gyakorlatilag újakezdődik. Morganson újra arra kényszerül, hogy felélje utolsó ételtartalmát. Ezután – különös megfontolásból – újra Mintóba indul: azért, hogy megtudja hányadika van. A mintói kocsmában ismét whiskey-vel próbál életet lehelni magába. A kocsmában felfigyel egy csoport szerencsés aranyásóra, akik hangosan azt tervezik, hogyan indulnak másnap – karácsony másnapján – útnak délnek. A főszereplő minden megtud így, amit tudni akart. Újra visszatér tehát rejtekhelyére és felkészül az életet hozó szán megszerzésére. Másnap kora hajnalban feszülten várakozik az aranyásókra. Nagy nehezen lelövi mindet, s kiürült fegyverét elhajtja. A zsákmányt tehát újra megszerezte; csak hát meg is kellene tartania. Levonul a domboldalról, nem is foglalkozva immár azzal, hogy elrejtse árulkodó nyomait a hóban. Egyenesen a szánkók felé megy, de végül is nem tud a közelükbe férkőzni, mert a szánhúzó kutyák nem engedik oda. Az egyik vezéreb meg is harapja a lábát. A seb olyan mély, hogy a főszereplő nem tud visszavonulni. Elterül a hóba, lassan elvérzik és meghal.

A cselekmény szüzsés felépítésében pontosan végigkövethető az a szigorú morfológiai rend, amely tökéletesen valósítja meg a századvégi rövidtörténetek sajátos novellai tragikumát. A főszereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Csak fokozati jellegűek a két cselekményszekvenciában kimutatható különbségek. A novella olvasása során az elejétől a végéig világos, hogy a főszereplő nem menekülhet ki a kényszerhelyzetből – határhelyzetéből nincs kilépés. Az olvasó számára egészen világos ez, hiszen már a szöveg legelején azt olvashatjuk, hogy a főszereplő erősen vitaminhiányos, s a skorbut egy olyan fokozatában van már, amelyben csak nagyon nehézkes a mozgás. A szöveg tehát már az elején világossá teszi, hogy a főszereplő teste képtelen követni az akaratot, így a létküzdelemben csakis alul maradhat. Az olvasó pedig arra kíváncsi, hogy miért választja mégis a lelehetősebb döntést a főszereplő – s éppen ez a novella váratlanja: *a lehetetlen döntés melletti főszereplői kiállás*. Ez a különös hősiesség (vagy micsoda), pedig még inkább elmélyíti a tragikus hatást. Így tehát a novella sajátos cselekményszerkezeti felépítése messzemenőig alátámasztja Tersánszky Józsi Jenő műfordítási

döntését. Bár a cím fordítása csöppet sem szószerinti, mivel azonban a cselekménymorfológiai struktúrát nem érinti a nyelvváltás kérdése, a problémátlanul közvetíthető kompozíció még ezt a műfordítói döntést is messzemenőig igazolni tudja. Bármennyire is leíró jellegű a *Tragédia a messzi Északon* magyar cím a talányos, de nyersen egyértelmű *Finis* angol címhez képest, mégis tökéletesen ragadja meg a cselekmény műfaji karakterjegyeit (a novellai tragikumot). Nem is olyan félrevezető tehát ez a címfordítás. Bár nagyon más a *Finis* és *Tragédia a messzi Északon*, maga a novellaszüzsé mégis teljesen visszaigazolja a magyar címadás precizitását. Ha a szószerintiség elve szerint nem is, de poétikailag teljesen pontos ez a műfordítói döntés.

Más szöveghelyeken azonban már ki lehet mutatni azt, hogy poétikai és költői szemantikai szempontból lehetett volna kissé szerencsésebb vagy szöveghűbb döntést hozni. Három példát emelnék ki.

A legkirívóbbnak egy máskülönben igencsak nehezen megoldható fordítási kérdést látok. Közhelyszerű, hogy metaforákat fordítani szinte lehetetlen. Most is ilyesmiről van szó. A novella negyedik bekezdésében annak a pillanatnak a leírását olvashatjuk, amelyben a főszereplő úgy dönt, hogy rablógyilkossággal szerzi meg a túléléshez szükséges javakat. Az elhatározásra jutó szereplő tekintetét így jellemzi az angol szöveg: „His face had become stern and wolfish”. Tersánszky ezt úgy fordítja, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé”. Talán nem is lehet jobban fordítani ezt a mondatot. Mindazonáltal a szemantikai eltérés mégis jelentős és szembeötlő. Az angol szöveg a kifejezésben a *face* szót két jelzővel illeti, amelyből az egyik egy jelzős metafora vagy metaforikus jelző. Vagyis az angol szöveg egy metaforikus kifejezést alkot a „his face become wolfish” mondattal. A magyar fordítás a két egyenértékű jelzős szintagmából („his face become stern”, „his face become wolfish”) egy hasonlatot hoz létre, amelyben az angol metaforikus jelző a hasonlított *arc* szóhoz kapcsolt hasonlónak alakul át, az egyszerű jelző pedig a hasonlat *tertium comparationis* lesz. Vagyis a „his face become stern and wolfish” mondatból a magyar fordításban a *stern* 'kemény, ádáz' jelentésű szó a hasonló elemek összekapcsolódási jegyeként kezd el funkcionálni, míg a *wolfish* szó *wolfa* egyszerűsödik, s a hasonlított hasonlójává lesz. Nem tudom, hogyan lehetett volna jobban megoldani, hiszen az „arca ádáz lett és farkasos” kifejezés igencsak különösen hat. Ennek ellenére jelentős jelentésmódosulásnak tekinthető az, hogy a metaforából hasonlat lett a magyar fordításban. Az angol szöveg ugyanis egyenesen azt írja, hogy a főszereplő arca farkasos; nem azt írja, hogy olyan jegyei vannak a főszereplő arcának, amelyeken fel lehet fedezni esetleg olyan vonásokat, mint amilyeneket a vicsorgó farka pofáján is láthatunk. Nem. Egyenesen azt mondja, hogy „a főszereplő arca farkasos”. Az azonosítás jóval erőteljesebb, mint az esetleges hasonlóságok pillanatnyi konstataciója. Ez a figurális jelentésben kitapintható eltérés pedig azért fontos, mert az angol szöveg metaforikus kifejezésében jelen levő ellentmondásos szemantika visszaigazolást nyer a történet során. Emlékezzünk vissza! Mi is az, ami megfosztja a főszereplőt a zsákmány teljes megszerzésétől, így tehát a dél felé vezető úttól és a végül is az élettől? Az első cselekményszekvenciá-

ban a farkasok, a másodikban pedig a megszelídített, de mégis visszavaduló farkasok, vagyis a szánhúzó kutyák. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a Success Magazine-ban éppen a szánhúzó kutyáknak a farkasokéhoz hasonló sorsdöntő szerepére hívja fel a figyelmet az a szerkesztői fogás, hogy a félbeszakított szöveg első része ezzel a kifejezéssel zárul: „and the dogs would...”) A magyar fordítás pusztán csak összeméri a főszereplő arckifejezését és a farkasok pofáját. Az angol metaforikus kifejezés azonban egyenesen azonosítja a főszereplőt és a farkasokat a *wolfish* szó segítségével. Talán nem jelentéktelen az, hogy a főszereplő a történet elején azonosítva van-e azokkal az állatokkal, amelyek megfosztják életben maradási esélyeitől, vagy pusztán csak egy jegyben hasonlít-e hozzájuk. Az angol novellaszöveg ezzel a metaforikus eljárással azt éri el a költői szemantika szintjén, hogy immár nemcsak a főszereplőben ismerjük fel a farkasokat, hanem a farkasokban is a főszereplőt. Így egészen nyilvánvalóvá válik, hogy a novella során előkerülő farkasok (és funkcionális ekvivalenseik: a szánhúzó kutyák) a főszereplő *alakmásaivá* válnak, s így azt az értelmezhetőséget sugallja a szöveg, hogy a főszereplő lényegében önmagát számolja fel. Nemcsak az lesz tehát igaz ebben a történetben, hogy „az ember embernek farkasa”, hanem az is, hogy „az ember mindenekelőtt önmagának a farkasa”. S milyen sok olyan elbeszélést találhatunk még Jack London kötetében, amelyben ezt a problémát bontja ki... Ismétlem, teljesen világos, hogy igencsak különösen hatna a szövegben az, hogy „arca farkasos lett”. Sokkal szebben hangzik az, hogy „arca ádáz lett, mint a farkas”. Mégis a metafora hasonlattá alakítása a Jack London szöveg költői szemantikai eljárásainak egyik leglényegibb elemét fogja vissza: azt, hogy a farkasok a főszereplő alakmásai válhassanak, így talán egy kissé elsikkad a novellai tragikumnak az a vonása, hogy a főszereplő önmagát számolja fel.

88

Második példaként a mintói kocsmáros szavainak fordítását idézném fel. A kocsmáros már az első találkozáskor kedvesen és sajnálattal fordul a főszereplőhöz, szívesen kínálgatja a whiskey-t, és még csak pénzt sem kér érte. Látja, milyen nyomorult fizikai állapotban van a betérő alak. Második találkozásukkor pedig még szívélyesebb, hiszen a főszereplő még pocsékabbul néz ki a nagyjából két hónapig tartó rejtőzködése után. Miközben automatikusan nyújtja át a whiskey-t a vendégnek, megszólítja: „Már több mint két hónapja halottnak hittem”. Ez így egy teljesen logikus mondat, hiszen a főszereplő valóban, már első megjelenésekor sem tűnt túlzottan életképesnek, s joggal hihette azt a kocsmáros, hogy nem bírja ki a főszereplő a dél felé vezető hosszú utat. Azonban az angol szöveg nem ilyen logikus mondatot ad a kocsmáros szájába. Az angol szöveg így hangzik: „You’ve been dead for more’n two months, now”. Vagyis azt mondja, hogy „Maga immár több mint két hónapja halott”. Közel, s távol sincs olyan kifejezés, amely azt érzékeltetné, hogy a kocsmáros azt szeretné kifejezni, hogy „így és így hittem valomit”. A kocsmáros szavai nem azt fejezik ki, hogy „ezt és ezt hittem”, hanem azt, hogy „meg voltam győződve arról, hogy ön halott”. Mintha a kocsmáros éppen azt magyarázná a betérő főszereplőnek, hogy ő is higgye már el, hogy igencsak különös, hogy itt téblábol, hiszen már halott. Mit sétálgat itt Morganson, hogyhogy nem

tudja, hogy immár két hónapja halott?! Ez a különösen bizarr nyelvi gesztus nyilvánvalóan mutat rá a történet novellai karakterére. A főszereplő gyakorlatilag már a történet legelején nyilvánvalóan halott – csak még nem képes fel fogni, ezért tesz néhány kísérletet arra, hogy élőnek tűnjön. Persze a novella éppen arról szól, hogyan ismeri fel maga a főszereplő is, hogy lényegében már rég halott, s már több mint két hónapja úgy tesz, mintha még élne. Ez a belátás a novella talán legszebb mondatait termeli ki. Ezt gondolja magában a halála előtti pillanatokban a hóban heverő alak:

Most, hogy feküdt, Morganson nem félt többé. Láttá, amint halva találják majd a hóban, s egy darabig siratta magát. De nem félt. A küszködés elszállt belőle. Mikor ki akarta nyitni szemét, észrevette, hogy megfagyott könnyei bezárták. Meg sem kísérelte, hogy kidörzsölje belőlük a jeget. Egyre ment már. Álmodni sem merte, hogy ilyen könnyű a halál. Határozottan bosszankodott, hogy ennyi keserves hetet vergődött és szenvedett. Megrémítette és becsapta a halálfélelem. Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet meg-rágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle.

A novella végén olvasható főszereplői felismerés majdhogynem megismétli, de mindenféleképpen visszaigazolja a kocsmáros bizarr szavait, s ezáltal pontosan teljesíti be a történet novellai karakterét: itt válik a szereplő számára is nyilvánvalóvá döntésének és választásának semmissége. Sajnálatos módon, a magyar szöveg ezt a radikális redukcionizmust tompítja el azzal, hogy az „azt hittem, hogy” kifejezést beiktatja a kocsmáros szavainak fordításába. A fordítói jóindulat nyilvánvaló: érthetőbbé akarta tenni a szöveget. Azonban, úgy tűnik, néha jobb, ha a költői szöveget megőrizzük érthetlenségében vagy bizarrságában.

A harmadik példával ismét a metaforikus kifejezés fordíthatatlanságra mutat rá. Ez esetben egy metaforasorról van szó. A novella utolsó mondata a főszereplő halálát konstatálja. Tersánszky tökéletesen ráérezett arra, hogy nem írhatja azt, hogy „a főszereplő meghalt”. Magyarul így szól a zárókifejezés: „bágyadt sóhajjal elaludt”. A *halál* szó *elalvás* szóval történő behelyettesítése teljesen pontosan követi az angol szöveget, hiszen a novellában korábban még elő is kerül a „sleep of death” kifejezés. Azonban, sajnos, ez nem elegendő. Mert az angol szöveg metaforikus jelzővel egészíti ki az elalvás aktuását a novella utolsó mondatában: „he sank into sleep”. Magyarul valahogy így hangozhatna: „alvásba süllyedt”. Ez megint nagyon idegenül hangzik a magyar fülnek. Talán jó lenne az „álomba merült”, de ez esetben meg az *álom* szó lenne kissé félrevezető. Sajnos, egy jelentős költői szemantikai sort kell feladnunk azért, hogy a *sink* 'elsüllyed' szó elhagyásával a „bágyadt sóhajjal elaludt” magyar mondat stilisztikailag megfelelően hangozzon. A végső pusztulás süllyedésként történő megjelenítése azért kiemelkedően fontos az angol szövegben, mert nemcsak a főszereplő süllyed vagy süpped, hanem más dolgok is. A szövegvilág metaforikus kifejezéseinek felfogása szerint például az északi dermesztő hideg is süpped vagy süllyed az emberre gyakorolt hatása során. Jack Londonnál nem egyszerűen csak hideg van: „silány állapotában

90 könnyű prédája volt a fagynak, amely mélyen a testébe vágta fogát”. A jéghideg Jack Londonnál igencsak harapós, de még e harapás is különös, mert az angol szöveg szerint: „the frost sank its teeth deep into him”. Vagyis a fagynak süllyedő vagy süppedős harapása van. A csontig hatoló hideg megjelenítésekor tehát a szöveg ugyanazt a *sink* szót használja, mint a főszereplő halálakor. Nem csoda, hiszen nemcsak a hibás döntés, hanem részben valóban a hideg okozza a főszereplő halálát. Különbözik a hideg többször is harapósnak mutatkozik a szövegben: a „the frost began to bite in”, „the cold bit in more savagely”, „the bite of the frost” kifejezések egytől egyig fogas szörnyetegként jelenítik meg a jéghideget. És persze nem fogunk meglepődni azon, hogy ezek a harapósságra utaló metaforikus kifejezések a szöveg világában a farkasokkal és a kutyákkal kapcsolja össze a hideget. De Jack London még tovább erősíti ezt az újabb alakmási viszonyt: a történet legvégén a főszereplő halálos sebet okozó kutya harapását így jeleníti meg az angol szöveg: „the big leader sank its teeth into the calf of his leg”. Tersánszky fordításában: „a nagy vezéreb vad nekivetemedéssel belemélyesztette lábikrájába fogait”. Szó szerinti fordításban: „a vezérkutya belesüllyesztette fogait” a főszereplő lábába. A kutya harapása, ugyanúgy, mint a csontig hatoló hideg a *sink* 'süllyed/süpped/süllyeszti' szóval van megjelenítve, szintúgy a főszereplő halála. A *sink* 'süllyed/süpped/süllyeszti' szó kissé szabálytalan használata egy olyan szemantikai sort hoz létre az angol szövegben, amely szorosán összekapcsolja a jéghideg tevékenységét, a farkas vadságúvá váló kutya tevékenységét, és a főszereplő halálát. Mindhárom folyamat süllyedésként van tehát megjelenítve, s így együtt, közösen hozzák létre a halál egy igencsak sajátos értelmezését. Ezt a szemantikai folyamatot természetesen képtelenség volna a magyar fordításon számon kérni. Lehetetlenség volna olyan szót találni, amely *szemantikailag* összekötné a hideget, a kutyaharapást és a halált. A *sink* szó ilyen jellegű kiterjesztése kizárólag az angol nyelvű szöveg privilégiuma. Márpedig a költői szövegnek éppen az az egyik sajátossága, hogy a cselekmény szintjén kialakított ok-okozati, logikai kapcsolatokat a szöveg szintjén egy másik értelmet előállító szemantikai összefüggésbe hozza. Azért Tersánszky így is mindent megtett, amit csak lehet a fordítás hatásossága és szövegűsége érdekében.

Hogyan is zárhatnám le a diszkurzív poétika értelmezési keretrendszerében mozgó interpretációt? Talán úgy, hogy felteszem a kérdést, hogy egy XIX. századi fordító, abban a fordításhagyományban, amelyben a tulajdonneveket is lefordították magyarra, vajon hogyan szólta volna Morganson neve? A főszereplő karácsony másnapjának reggelén, egy hajnali órában – ahogy az angol szöveg írja: „at the first glimmer of the pale morning light” –, vagyis a sápad reggeli napfényben indul utolsó útjára. Mindennek tükrében vajon miért is jelentős, hogy a főszereplő neve *morgan+son*? Azt hiszem belátható, hogy a főszereplő nevének jelentésébe ezúttal is valahogy bele van írva történetének képlete. S hogy mindennek mi köze van a karácsonyhoz, vagyis a fiú megszületéséhez, azt mindenki döntse el magában.

2. A lefordíthatatlan grammatikai poétika

(Jack London: *Az élet törvénye*)

Azzal minden műfordítónak nyilvánvalóan szembesülnie kell, hogy a speciális igeidőket nagyon nehéz átültetni vagy akár csak érzékeltetni is a célnyelvben. Ezt a nehézséget pedig csak súlyosbítja az, ha a szövegben a grammatikai struktúra fokozott poétikai funkcióra tesz szert. Ennek lehetünk tanúi Jack London egy másik híres novellájának esetében, amelynek címe: *The Law of Life*.¹⁵ Ahogy a fentiekben utaltam már rá, ez a rövidtörténet jelentős szerepet játszik az amerikai író életművében: „Jack London ebben a szövegében ismeri fel, hogyan lehet alkalmazni egy legkevesbé sem mindentudó, hanem igen-csak korlátozott körű egyes szám harmadik személyű nezőpontot annak érdekében, hogy egyfajta fokozott egyszerűségében állítsa elő a drámai hatást”.¹⁶ *Az élet törvénye* az első olyan Jack London-novella, amelyben a szerző egy olyan személytelen narrátort alkalmaz, amelynek segítségével mindenféle elbeszélői ítélkezés vagy torzítás nélkül ki lehet hangosítani a főszereplő érzelési reakcióit, gondolatait és belső beszédét.¹⁷

A történet egy öreg és vak indiánról szól, akit a törzs a hagyományoknak megfelelően hátrahagy egy téli éjszakán, hogy a természet a saját törvényeinek megfelelően vessen véget életének. A törzs lassan összeszedelőzködik és továbbhalad a vadászat útján. Az öreg indián fia még egy percet apjával tölt, majd ő is továbbáll. Az öreg egyedül marad az éjszakában. Visszagondol élete meghatározó eseményeire. Emlékei között kutakodva felidézi a törzs inséges és gazdag éveit. Megismételve önmagában a természeti embernek a legvégső eseményekről vallott bölcsességeit, lassan beletörődik a közeledő halálába. Utolsó emlék-

15 Jack LONDON, *The Law of Life*, McClure's Magazine Vol. 16, March, 1901.

16 „London discovered that he could use a limited, rather than fully omniscient, third person point of view for a dramatic effect powerful in its simplicity.” James I. McCLINTOCK, *White Logic. Jack London's Short Stories*, Cedar Springs: Wolf House Books, 1976, 27.

17 Maga Jack London is kiemeli ennek a sajátos narrációnak a jelentőségét egy levélben, amelyben a saját novelláját elemzi (1900 decemberében): „Yesterday I corrected proof sheets of a story for McClure's. It was written some eighth months ago. It will be published in the February number. Do look it up so that you may understand more clearly what I am trying to explain. It is short, applies the particular to the universal, deal with a lonely death of an old man, in which beasts consummate the tragedy. My man is an old Indian, abandoned in the snow by his tribe because he cannot keep up. He has a little fire, a few stick of wood. The frost a silence about him. He is blind. How do I approach the event? What point of view di I take? Why, the old Indian's, of course. It opens up with him sitting by his little fire, listening to his tribesmen breaking camp, harnessing dogs, and departing. The reader listens to every familiar sound; hears the last draw away; feels the silence settle down. The old man wanders back into his past; the reader wanders with him—thus is the whole theme exploited through the soul of the Indian. Down to the consummation, when the wolves draw in upon him in a circle. Don't you see, nothing, even the moralizing and generalizing, is done, save through him, in expressions of his experience”. Idézi James I. McCLINTOCK, *White Logic*, 26.

ként még felidéz egy történetet ifjúkorából, amely az élet törvényét példázza. Az epizód egy öreg szarvasról szól, és arról, hogy egy barátjával hogyan figyelte meg a szarvas haláltusáját, amit egy kiéhezett farkasfalkával vívott. Ez az epizód allegorikussá válik, hiszen a történet végén (feltehetőleg) őt is a kiéhezett farkasok tüntetik el.¹⁸ A farkasok szimbolikusan az élet törvényének végrehajtójaként lépnek fel tehát a novella végén, s teljesítik be azt, amivel az öreg indiánnak ki kellett békülnie belső beszédében folytatott töprengése során.

A novella olyan beszéd tárgyat vet fel, amely széleskörű dialógust nyit. Bár a narrátor szinte kizárólag az öreg indián szempontjából mutatja be a világot, s kizárólag az ő belső beszédét közvetíti, a novella egzisztenciális tematikájának általánossága miatt, mégis erősen átdialogizálódik a szöveg. Maga az öreg is dialogikusan építi fel gondolatmenetét: úgy hozza létre saját szólamát, mintha meg kellene győznie magát mindarról, amit már úgyis tud az élet törvényéről. Tudja, mit kellene elfogadnia, tudja, hogy el kell fogadnia a törvényt, mégis úgy tesz, mintha meg kellene győznie még magát. És mindeközben sok, az elmúlásról szóló lehetséges replika tör fel benne: elmarasztalja unokáját, hogy nem igazán foglalkozik nagyapja hálával; felépíti önmagában fia kényszerhelyzetének érveit; igyekszik elfogadni a sietősen továbbálló törzs érdekeit; feleleveníti a növények növekedéséhez és elpusztulásához kötődő és könnyedén allegorizálható nyelvet; felépíti magában a bőséges és az ínséges évekhez kapcsolódó létértelmező világszemléleteket; még a fehér ember nehezen érthető vallásos nyelvét is próbálja felidézni; próbálja megérteni a halált a törzsfőnökök és hadurak nyelvén is; a szarvas történetéhez kötődő mitikus nyelvet elsajátítva törekszik megnyugtatni magát; sőt, még a feléje közeledő farkasok könnyörtelen ösztönlétéből adódó viselkedés igazságát is megpróbálja feldolgozni.¹⁹ Egyszóval: a halált értékelő számtalan nyelvvel kialakított dialógus során próbálja felépíteni saját szólamát, s elfogadni az élet törvényét. Az élet sokféle lehetséges megnyilvánulását végigtekintve próbál bepillantást nyerni a halál érthetetlen és végső soron elérhetetlen tapasztalatába.

Azonban a szövegben előkerül egy olyan szólam is, amely az öreg indián számára hallhatatlan. Az öreg szinte mindent tekintetbe vesz, ami él. Azt azonban szinte figyelemre sem méltatja, ami nem él. Az élettelen azonban egyre hangosabban szól, ahogy előrehaladunk a novellában. Így gondolkodik az öreg már a töprengése legelején:

Mindenkinek meg kell halnia. Nem panaszkodott. Ez az élet sora. Így van jól. [...] A törvény minden eleven húsrá ezt szabta ki. [...] Ez volt a legelvontabb gondolat, amelynek belátásáig Koszkus barbár elméje eljutott; de ezt szilárdan

18 Vö. „He remembers a youthful struggle with an old moose and sees himself in its place.” – J. C. REESMAN, *Jack London: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers, 1999, 56.

19 Vö. „In this way London continued to dramatize his interpretation of Darwin, feeling that here the biological theory of survival of the fittest applied to the extinction of the moose and the old man.” Franklin WALKER, *Jack London and the Klondike. The Genesis of an American Writer*, San Marino: The Huntington Library, 1966, 224.

megragadta. Az egész élet ezt példázta. A nedv felhúzódása, a fűzfarügyek kizöldellése, felpattanása, az elsárgult levél leperdülése – benne van ebben az egész történetünk.²⁰

Az öreg tehát ez alapján fogalmazza meg legelvontabb életbölcességét: „a nedv felhúzódása, a fűzfarügyek kizöldellése, felpattanása, az elsárgult levél leperdülése – benne van ebben az egész történetünk”. Ez a lehető legnyilvánvalóbb és legtisztább természetbölcselet: a növény történetét elbeszélő nyelv az ember történetének elbeszélő nyelvévé válik. Ezen a nyelven szól és gondolkodik az öreg: „én már olyan vagyok, mint a tavalyi levél a fán: semmi se tart az ágon. Ha szellő kerekedik, lehullok”. Azonban a novella szövege nemcsak az élő fa történetét adja elő... Nemcsak az élő fának (*tree*) van története a novellában, hanem a halott fának is (*wood*). S ebben a pillanatban máris felmerül az angol nyelv és a magyar nyelv közötti különbség: míg az angol eltérő szavakat használ az élő és a holt fára, addig a magyar nyelv egyaránt *fát* mond. S ez azért kiemelkedően fontos mert így a magyar fordításban elkerülhetetlen, hogy valamennyire elsikkadjon az az eltávolodás, amely az angol szövegben már pusztán csak a megnevezés különbsége miatt is végbemegy az élő fa és a holt fa eltérő metaforikus jelentőségében.

A halott fa novellabeli története ott kezdődik, amikor az öregnek először jut eszébe a halál: „a halál gondolatára az öregot rémület szállta meg egy pillanatra; kinyújtotta hűdött karját, és reszkető kézzel végigtapogatta a melléje helyezett aprócska, száraz farakást” – olvashatjuk a novella második bekezdésének első mondatában. Ettől kezdve a tűzrevaló története kiemelkedő szerephez jut az öreg történetének tekintetében is. Az öreg indián élete ugyanis addig tart, ameddig a mellette lévő halott fából rakott halom kitart. A fahasábok tartják életben a tüzet, s ameddig a tűz él, addig az öregot sem támadják meg a farkasok. A novella a fahasábok tűzre rakásának mozdulatsorát ismétlődő rendben meséli el: az öreg emlékezetének minden témaváltását megjelöli egy, a tűzrakásról szóló mondat. S mindennek köszönhetően a fahasáb története jelentős szerepet kezd el játszani az öregember történetének előadásában. Az elbeszélő szerkezet egy olyan szigorú rendszert épít fel, amelyben az öregember életéről szóló minden egyes bekezdést követ egy olyan mondat, amely a fahasábok helyzetét írja le. Így egy következetes metaforasor épül fel.

20 Jack LONDON, *Az élet törvénye*, ford. HATÁR Győző = UŐ, *Kisregények és elbeszélések II*, szerk. BORBÁS Mária, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968, 71–78.

Az öregember története

A fahasáb története

1a. „Szedelőzködik a tábor. Hosszú út áll előtte, a rövid nap pedig nem vár”

1b. „az öregot rémület szállta meg egy pillanatra; kinyújtotta hűdött karját, és reszkető kézzel végigtapogatta a melléje helyezett aprócska, száraz farakást. Miután megbizonyosodott, hogy a fa ott van a keze ügyében, visszahúzta kezét a koszos prém melegébe, és újra fülét hegyezte”

2a. „Most indulnak! Szán szán után siklik tova lassan a csöndben. Elmentek... Kiléptek életéből, hogy egyedül nézzen szembe az utolsó keserves órával”

2b. „– A fa ott van melletted – folytatta a fiatal férfi. – A tűz nagy lánggal ég”

3a. „Megnyugodva horgasztotta le fejét, és hallgatta a hó panaszos csikorgását, míg az utolsó nesz el nem halt; és akkor ráeszmélt, hogy fia messze jár, nem tudná már visszahívni”

3b. „Kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő”

4a. Merengés az élet törvényéről

4b. „Öreg Koszкус óvatosan egy tuskót helyezett a tűzre, és újra átadta magát az elmélkedésnek”

5a. A múlt emlékei

5b. „Koszкус újabb hasábot helyezett a tűzre, és még messzebbre kalandozott a múltban”

6a. A vén jávorszarvas története

6b. „Sokáig eltűnődött fiatalsága napjain; a tűz is hamvadozott már, és a fagy csípése érezhetőbbé vált. Újabb két hasábbal szította fel a tüzet, és a maradékot tapintásra felbecsülve, felmérte a hátralevő életet”

7a. A farkasok közeledése

7b. „Gyorsan a tűzbe nyúlt, és égő rőzsényalábot kapott ki belőle. [...] vadul megforgatta feje fölött az égő rőzsét”

8a. A farkasok alkotta gyűrű összeczár

8b. „a lángoló rőzsényalábot a hóba ejtette. A fa sisteregve kialudt”

A tábor felszámolása során kerül elő először a fahasáb története, akkor, amikor az öreg felméri a tűzrevaló farakás nagyságát. Amikor a törzs elindul, az öreg indián fia igyekszik megnyugtatni apját, hogy van még tűzrevaló mellette. Amikor véglegesen egyedül marad, felismeri az öreg, hogy kizárólag a farakás áll már közte és a halál között: „kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő”. Ezután kezd el merengeni az élet törvényéről, ezután hívja elő a múltból emlékeit, s ezután gondol vissza a vén jávorszarvas

farkasokkal folytatott haláltusájára, amit még gyermekkorában nézett egyszer végig. Minden elbeszélő részt, amely az öreg indián gondolatmenetét adja elő, követ egy-egy mondat, amely a farakást írja le: (4b) „Öreg Koszкус óvatosan egy tuskót helyezett a tűzre, és újra átadta magát az elmélkedésnek”, (5b) „Koszкус újabb hasábot helyezett a tűzre, és még messzebbre kalandozott a múltban”, (6b) „Sokáig eltűnődött fiatalsága napjain; a tűz is hamvadozott már, és a fagy csípése érezhetőbbé vált. Újabb két hasábbal szította fel a tüzet, és a maradékot tapintásra felbecsülve, felmérte a hátralevő életet”. Mindezek után még egy utolsó fogással megerősíti a szöveg a farakás metaforikus jelentőségét. Az utolsó bekezdésben az elbeszélő gyakorlatilag egy szót se szól az öreg indián haláláról; csak a fahasábról vagy a rőzséről beszél:

Csak leste az egyre közelebb nyomuló kört; akkor vadul megforgatta feje fölött az égő rőzsét. A vad szimatolás dühös morgássá változott, de a fenekedő ordasok csak nem akartak szétszóródni. Hol az egyik tolta előre a pofáját, horpaszával utánahúzódzkodva, hol a második, hol a harmadik; és egy sem hátrált. Hát miért is csüggne annyira az életen? – kérdezte Koszкус, s a lángoló rőzsényalábot a hóba ejtette. A fa sisteregve kialudt. A kör kelletlenül morgott, és nem tágitott. Utoljára villant föl benne a vén szarvasbika küzdelme, és fáradtan térdére ejtette fejét. Utóvégre nem mindegy? Vagy nem ez az élet törvénye?

Amint látható, a szigorúan kivitelezett *narratív paralelizmus* kiemeli a novella legalapvetőbb metaforikus kapcsolatát és figurális összefüggésrendjét. Az öreg indián addig él, amíg a tüzet életben tartja a száraz fa, a farakás.²¹ A fahasáb, amely a láthatóvá váló évgyűrűkkel máskülönben is sajátos módon mutatja meg az idő múlását, a novellában különös időmérő eszközzé válik. A fahasábok mérik ki az öreg hátralevő életét, és azt, hogy meddig mehet vissza az életében, hogy meddig emlékezhet még. A fahasábok egyszerre lesznek tehát a múlt és a jövő kimérésének eszközei. Így a száraz fa (*wood*) az öreg alakmásával válik, s a farakás története az öreg életének szövegbelső metaforikus interpretánsa lesz. Mivel pedig a narratív paralelizmus, vagyis a két eltérő cselekménysor morfológiai megfeleltetése által alkotott metaforikus szemantikát és alakmásképzést nem igazán érinti a fordítás problematikája, ezért ez a specifikus novellai figurális értelem maradéktalanul közvetíthető magyar nyelven is.

Azonban a novellából kiolvasható ember–tárgy megfeleltetésnek van egy lefordíthatatlan aspektusa is, amely a szövegben használt grammatikai struktúrának, a speciális igeidő alkalmazásának poétikai funkcionálásából eredeztethető. Merthogy végül a halál közeledését jelző és az emlékezés lehetőségét felkínáló fahasábok külön szólamhoz is jutnak. Erre mutat rá az alábbi szövegrészlet:

21 Vö. „He knew that as soon as the fire failed the wolves would close in and devour him.” – King HENDRICKS, *Jack London: Master Craftsman of the Short Story*, Logan: Utah State University, 1966, 24.

Megnyugodva horgasztotta le fejét, és hallgatta a hó panaszos csikorgását, míg az utolsó nesz el nem halt; és akkor ráeszmélt, hogy fia messze jár, nem tudná már visszahívni. Kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő. Egymás után rakja majd a tűzre, hogy táplálja, éléssze, és lépésről lépésre közelebb lopakodik felé a halál. Amikor az utolsó hasáb is kiadja melegét, erőre kap a fagy. Előbb a lába dermed meg, majd a keze, lassan érzéketlenné válnak a végtagjai, végül az egész teste; feje a térdére csuklik – s akkor elpihen. Hiszen olyan könnyű. Mindenkinnek meg kell halnia.

He bowed his head in content till the last noise of the complaining snow had died away, and he knew his son was beyond recall. Then his hand crept out in haste to the **wood [wud]**. It alone stood between him and the eternity that yawned in upon him. At last the measure of his life was a handful of fagots. One by one they **would [wud]** go to feed the fire, and just so, step by step, death **would [wud]** creep upon him. When the last stick had surrendered up its heat, the frost **would [wud]** begin to gather strength. First his feet **would [wud]** yield, then his hands; and the numbness **would [wud]** travel, slowly, from the extremities to the body. His head **would [wud]** fall forward upon his knees, and he would rest. It was easy. All men must die.

96

A szövegrészlet központi eljárása az, hogy a *wood* szóba egy egész szólamot sűrít bele. A *wood* szó hangzása [wud] ugyanis összeolvad a szereplő lehetséges jövőjéről szóló múltbeli beszámoló sajátos igeidejét megvalósító *would* segédige folytonosan ismétlődő hangzásával [wud]. A halott faanyagot megnevező szó ezúton egy sajátos intonációra és beszédmódra tesz szert: felölti a *would* segédigének az angol nyelvben betöltött minden funkcióját. Így egyszerre vonja magába a feltételes beszédmódot, a múltbeli jövő kifejezésformáját, a folytonosan ismétlődő tipikus események elbeszélésének nyelvét, a határozott szándék intonációját, de az udvarias odafordulás gesztusát is. A *wood* [wud] és a *would* [wud] összefüggésében a holt fa tehát egy különös beszédmód képviselőjévé válik: egy olyan nyelvvé, amely egyszerre képes magába foglalni a múltat és a jövőt, amely egyszerre feltételes modalitású, de határozatlan irányzékolt is. Ez a nyelv a *lehetséges jövőt elbeszélő emlékezet nyelve és a vágyakozás nyelve – a halál felfogásának egy egyedi szólama*. S az öreg, bár maga nem ismeri fel, de valójában ennek a nyelvnek válik a közvetítőjévé: a fahasábok tűzre rakódása során elmondott múltbeli eseményeket felidéző összes szava a saját jövőjét beszéli el, egyben kifejezi azt is, hogy mégis mennyire jó volna, ha sikerülne kikerülni a mindenkit elérő halál ismétlődő csapását.

Azt hiszem nyilvánvaló, hogy a *wood* és a *would* költői szemantikai összefüggését létrehozó novellai szövegpoétika nyelvi eljárásait nem kérhetjük számon a magyar fordításon. S éppen ebben rejlik a műfordítás kérdésének kiemelkedően fontos irodalomelméleti jelentősége. Amit kiemel az angol szöveg és a magyar fordítás különbsége, az talán éppen a költői szövegtézés legfontosabbika: a nyelvből építkező világalkotás költői szemantikai eljárásrendje. Lehetetlenség lefordítani a múltbeli jövő igeidejéből építkező diszkurzív rendet (az egész novella elbeszélő diszkurzusának nyelvi felépítését megalapozó igeragozást), főként úgy, hogy közben valahogy érvényesüljön a *would* segédige azon fonikus aspektusa is, amely a *wood* szóval egyenértékűvé teszi. A magyar fordítás maradéktalanul elő tudja állítani a narratív paralelizmus alkotta metaforikus értelmet, vagyis a főszereplő és a farakás alakmási megfeleltetését,

hiszen a cselekmény morfológiai rendjét kevésbé érinti a nyelvi átültetés. A *wood* szó és a *would* segédige szemantikai interakcióját azonban már képtelenség magyar nyelven előállítani, így a fordításban elkerülhetetlenül sikkad el az, hogyan tesz szert a novella világában saját szólamra és létértelmező nyelvre a kivágott fából, fahasábokból és rőzséből álló farakás.

Irodalom

- A „boldog Babel”. *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.
- HENDRICKS, King, *Jack London: Master Craftsman of the Short Story*, Logan: Utah State University, 1966.
- LONDON, Jack, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. BORBÁS Mária, LÁNG Pálné, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964.
- LONDON, Jack, *Kisregények és elbeszélések II*, szerk. BORBÁS Mária, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968.
- LONDON, Jack, *Morgansons Finish*, *Success Magazine*, Vol. 10, 1907, 311–314, 371–376.
- LONDON, Jack, *The Law of Life*, *McClure's Magazine* Vol. 16, March, 1901.
- McCLINTOCK, James I., *White Logic. Jack London's Short Stories*, Cedar Springs: Wolf House Books, 1976.
- PROPP, Vladimir, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Gondolat Kiadó, 1975.
- REESMAN, J. C., *Jack London: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers, 1999.
- RICOEUR, Paul, *A fordítás kihívása és boldogsága*, ford. JENEY Éva, *Filológiai Közlöny*, 2009/1–2., 5–9.
- RICOEUR, Paul, *On Translation*, ford. Eileen BRENNAN, London–New York: Routledge, 2006.
- SZMIRNOV, Igor. P., *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 417–425.
- WALKER, Franklin, *Jack London and the Klondike. The Genesis of an American Writer*, San Marino: The Huntington Library, 1966.

**The Poetics of Short Story and the Problem of Translation
(Jack London: Finis; The Law of Life)**

Abstract. In my essay I make an attempt to illuminate the main aspects of the poetic construction of Jack London's short stories through some problematic parts of the Hungarian translations. I take Paul Ricoeur's essay on translation as a starting-point of the analysis of the correspondences of translation and interpretation. The analysis focuses attention on the translatable semantic figures of the short story's emplotment and the untranslatable semantic innovations of metaphorical utterances. The interpretations of Finis and The Law of Life characterize the poetical features of a typical form of the fin de siècle's short story.

Keywords: emplotment in short story, reversal in short story, narrative parallelism, counterpart, metaphorical utterance and its translation

dr. Kovács Gábor
egyetemi adjunktus
Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,
Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.
kovacsgabesz1@gmail.com