

FORDÍTÁS ÉS RECEPCIÓ



KAPPANYOS ANDRÁS

„[...] midőn a németnek, angolnak, franciának, olasznak
a fordítások csak fényűzési cikket képeznek, nekünk irodalmi
élelmiszer gyanánt van szükségünk reájok.”

Brassai Sámuel

A Goethe által bevezetett *Weltliteratur* fogalom napjainkra vitathatatlanul elavult: a koporsójába alighanem a posztkoloniális kritika verte be az utolsó szöveget. Ez nem változtat azon a tényen, hogy a magyar irodalom alakulásában lényegében egész története során alapvető szerepet játszottak a magyarnál *centrálisabb* (azaz „világirodalmi rangú”) irodalmaktól átvett kulturális mintázatok. A magyar irodalom nemigen termelt ki olyan nemzetközi hatású *saját* invenciót, mint amelyet például a modern magyar zenének sikerült. Még a leginkább sajátjának érzett mintázatai is jórészt importált ideákon és formákon alapulnak: a nemzeti klasszicizmus vagy a nemzeti romantika esetében a *nemzeti* jelző nem a saját invenciót, hanem az *átsajátítást* jelöli. Ha a magyar irodalomból kivonánk mindazt, ami importált minták átsajátításával jött létre, igen csekély lenne a maradék, és a veszteségek leltárja rögtön a *Halotti beszéddel* és az *Ómagyar Mária-siralommal* kezdődne. A magyar irodalomnak tehát egész története során alapvető forrása volt és maradt a recepció.

A recepció minden aktusa fordítás jellegű művelet, bár egy idegen kulturális mintázat úgy is inspirálóvá válhat, ha a szoros értelemben vett lefordítása (azaz írott magyar nyelvű verziójának elkészítése és közreadása) nem történik meg: a hatás oly módon is létrejöhet, ha a magyar író eredetiben olvassa a kérdéses művet, vagy akár csak kritikákat, interpretációkat olvas róla, esetleg csupán kávéházi beszélgetésekből szerez tudomást a létezéséről. Mindenesetre, ha egy idegen mintázat akár ilyen rejteketukon is hatni kezd a magyar kultúrában, jelenléte előbb-utóbb a kritikában is tudatosul, és így a fordítás igénye is felmerül.

Egy-egy idegen kulturális mintázat (ez lehet konkrét mű, szerzői életmű, műfaj, stílus, mozzalom, szüzsé- vagy hőstípus stb.) honosításának sikerét és jellegét

alapvetően meghatározza, hogy a találkozás pillanatában mit gondolnak róla a fogadó kultúrában, milyen rangot, milyen kulturális regisztert tulajdonítanak neki. Sajátos hermeneutikai kör lép itt működésbe, ahol az előítélet (Vorurteil) sok mindent eldönt. Egy kulturális mintázatnak abban a regiszterben van esélye megtelepedni és hatást kifejteni, amelyikben a fogadó kultúrába való beléptetése megtörtént, bár később elmozdulhat innen. A fordításokkal kapcsolatos viták hátterében – mint néhány példán rövidesen bemutatjuk – valójában gyakran a befogadó regiszterre vonatkozó egyet nem értés áll.

A befogadó regiszter megválasztását erősen befolyásolhatja az adott kulturális mintázat aktuális kanonikus helyzete a küldő (forrás-) kultúrában, amennyiben ez a fogadó (cél-) kultúrában valamennyire is közismert, s amennyiben a fordító/közreadó kész ezt figyelembe venni. Egy már ismert szerző (esetleg csoport vagy egzotikusabb műfaj stb.) újabb lefordítandó művét a fogadó kultúra hajlamos a már kipróbált regiszterbe terelni, ami a fogyasztói csatornák és végső soron a befogadók megtalálása, azaz a rentabilitás szempontjából is célszerű eljárás. A kanonikus pozíciók azonban a forráskultúrákban is változnak, a periférián tengődő életművek rövid idő alatt a centrumba kerülhetnek, ahogyan sztárszerzők is feledésbe merülhetnek (lásd például a francia kultúrában Baudelaire és Béranger fogadtatástörténetét). Másfelől a küldő és fogadó kultúrák (rendszerint aszimmetrikus) kölcsönviszonya is élesen megváltozhat, például egy politikai konfliktus averziót kelthet egy adott küldő kultúra iránt, leszállítva az onnan érkező mintázatok iránti keresletet.

A magyar mint fogadó kultúra körében a Biblia mellett az antikvitás művei is fölötte állnak az efféle változásoknak. Esetükben a küldő kultúra eleve metafizikai jegyeket hordoz: a kulturális leszármazás és átörökítés nyomvonala az átlagolvasó számára egyáltalán nem, a szakember számára is csak nagy nehézségek és áthidaló hipotézisek útján lehetséges. A kulturális köztudatban az antikvitás valamiféle virtuális országnak tűnik, amelynek életéről és valós távolságáról a szövegemlékeken kívül más módon nemigen alkothatunk képet. Az antikvitás művei rendszerint a legmagasabb regiszterben lépnek be a fogadó kultúrába, hiszen értékességüket már a pusztá koruk is szavatolja, ráadásul fordításuk különleges képzettséget, halott nyelvek ismeretét kívánja meg (természetesen ennek a „különlegességnek” a státusza is változott az időben). Mindenesetre az antik művek fordítói rendszerint maguk is különösen magas presztízsű írástudók. A kulturális modernizáció folyamatának során hasonlóan magas, megelőlegezett státuszra tesznek szert a megkérdőjelezhetetlen világirodalmi klasszikusok, a Dante vagy Shakespeare szintű, egyetemes szerzők is.

Esélyek tekintetében a skála másik végén az élő nyelvek kortárs alkotásai állnak, amelyek még a küldő kultúrában sem alakították ki a maguk kanonikus pozícióját.

Esetükben a recepció folyamatát megindító döntés (vagyis a fordítás megrendelése, újabb időkben a jogok megvásárlása) nem alapulhat a világirodalmi kánon évtizedek vagy évszázadok által szentesített hierarchiáján, hanem csak könyvszakmai (azaz lényegében üzleti) vagy esetleg kultúrpolitikai megfontolásokon. Ezek a megfontolások természetesen figyelembe veszik az eredeti mű korai fogadtatásának tényeit: a kritikákat, eladási adatokat, díjakat, más nyelvű fordításokat, adaptációkat, ezek sikerét stb. A kanonikus pozícióval még nem rendelkező irodalmi mű lefordítása és megjelentetése üzleti értelemben kockázatos vállalkozás, vonzerejét az adja, hogy az esetleges siker sokszoros megtérülést hozhat. Fordításetikai szempontból ugyanakkor a kockázat csekély, hiszen az ismeretlen mű fordításával kapcsolatban előzetes normák nem működtethetők, a fogadó kultúrába történő első belépésnek voltaképpen nincs mércéje. Ezért ezekben az esetekben a kiadók gyakran a pénzügyi kockázatot optimalizálják (alacsony presztízsű, olcsó fordítót alkalmaznak, kihagyják a kontrollszerkesztés fázisát stb.). Ha a mű presztízse a későbbiekben megemelkedik, akkor felmerülhetnek ugyan fordításetikai kérdések, de a kiadó a pénzügyi sikert addigra már learatta. A helyzetet a szerzői jogi szabályozás tovább bonyolítja, hiszen egy kortárs szerzőre a kiadó kizárólagos opciót szerezhet, így az alternatív fordítások megjelenését akadályozhatja.

Könyvpiaci szempontból erős leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy a klasszikusok kiadása a lassan megtérülő, de biztos befektetés, míg a kortárs művek kiadása a kockázatos, de esetleg gyorsan megtérülő befektetés logikáját követi. Az áttekintést nehezíti, hogy a *népszerű irodalom* közhasználatú kategóriája voltaképpen nem *valódi* népszerűséget, hanem csak egy műfaji kört, az irodalmi termelés (gyors) népszerűségre *aspiráló* tartományát jelöli, amelyből a műveknek csak viszonylag kisebb hányada tesz szert valódi népszerűségre. Másfelől ugyanakkor a magas presztízsű, klasszikus irodalmi művek viszonylagos népszerűsége is megítélhető és összemérhető, és nagyon gyakran összefügg a fordítás minőségével. *A Hamlet* és a *Szentivánéji álom* (Shakespeare művei között is) kiemelkedő magyarországi népszerűsége jelentős részben Arany fordításainak köszönhető, és ez a hatás akkor is tovább él, amikor a darabokat már Nádasdy Ádám fordításában játsszák. Szász Károly egykorú fordításai hasonló erudícióval és odaadással készültek, de Arany nyelvi karizmája híján néhány évtizeden belül elavultak. Homérosz viszonylagos (Vergiliusét például bizonyosan meghaladó) népszerűsége hasonló módon Vecseri Gábor könnyen olvasható és jól idézhető fordításaira vezethető vissza.

Ezek a könyvpiaci stratégiák erőteljesen meghatározzák az alkalmazható fordítói stratégiákat is. Az alacsonyabb regiszter használata nagyobb szabadságot biztosít, hiszen nem szükséges a szöveg nyelvi megoldásait egy meglévő kanonikus elvárásrendszerhez igazítani. Amikor a fordítók ezzel a szabadsággal élnek, megoldásaik rendszerint a honosító stratégiák felé gravitálnak, s ez szélsőséges eset-

ben akár az eredeti szerzői név elhagyásáig is elmehet. Kazinczy *Bácsmegyeynek össze-szedett levelei* címen adta ki kortársa, Albrecht Christoph Kayser *Adolfs Gesammelte Briefe* című *Werther*-utánzatának magyar környezetbe plántált verzióját.⁴¹ Bár a bevezető egyértelművé teszi, hogy fordításról van szó, az eredeti szerző neve nincs feltüntetve. Nyilvánvalóan fel sem merült, hogy hasonló stratégiát alkalmazzon Kazinczy a Sallustius-fordítás esetében: itt a szövegidentitás centrumát és az olvasói figyelem felkeltésének eszközét nem a beígért szentimentális történet, hanem a klasszikus auctor ismert neve jelentette.⁴²

A világirodalom recepciójában tehát, úgy tűnik, már Kazinczy is többé-kevésbé tudatosan használta a fogadó regiszterek megkülönböztetését. Az első magyar szerzői jogi vitaként értelmezhető Iliász-pör voltaképpen ugyanezt a kérdést érintette: Kazinczy felfogása szerint a magyar Iliász mielőbbi megjelentetése és a fordítás lehető legjobb minősége olyan nemzeti érdek volt, amely a kortárs magyar fordítók egyéni büszkeségein messze felül állt, s ebben a regiszterben azt is megengedhetőnek találta, hogy a Kölcsey által fordított sorokat hallgatólagosan Homérosznak ajándékozza. Kölcsey kifogásának lényege az volt, hogy az őt illető dicsőség így nem Homéroszra, hanem az időközben elhunyt Vályi Nagy Ferencre száll.

A világirodalmi recepció kereteinek, normáinak tudatos kiépítése ezekben az időkben zajlott, és e műveletek különösen érdekes példájával szolgál az első magyar *Hamlet*-fordítás.⁴³ Kazinczy bevalottan nem az angol eredetit használta (ismereteink szerint nem is tudott angolul), a borítón az áll, „Shakespeare és Schröder után” a belső borítón pedig egy más jellegű figyelmeztetés: „úgy amint az a mi játszószíneinkre léphet.” Utóbbi arra utal, hogy Kazinczy tisztában lehetett a Schröder-szöveg adaptáció-jellegével, de az egész eljárás mégis azt jelzi, mintha Shakespeare nem mint nemzetközi klasszikus, mint az európai kultúra egyik legfontosabb szerzője érkezne a magyar kultúrába, hanem mint aktuálisan jól futó sikerszerző. Könnyű lenne azt mondani, hogy Kazinczy nem tudta, ki Shakespeare *valójában*, csakhogy akkor még tényleg nem volt az, aminek ma gondoljuk. A *Hamlet* kétségkívül alacsonyabb regiszterben érkezett, mint amit ma (vagy akár Arany idejében) méltónak találánk, de ennek nem Kazinczy tájékozatlansága volt az oka. Kazinczy elsősorban használható színpadi szöveget igyekezett előállítani, amelyet játszhatnak a társulatok, de a magyarországi színházi kultúrának egyszerűen nem volt még

⁴¹ Kazinczy Ferenc: *Bácsmegyeynek össze-szedett Levelei. Költött történet*, Kassa, Ellinger János József, 1789.

⁴² C. C. Sallustius' *épen maradt minden munkái*, ford. Kazinczy Ferenc, Buda, a Magyar Kir. Egyetem betűivel, 1836.

⁴³ *Kazinczy Ferentz kül-földi játszó színje' első kötetjének első darabja. Hamlet Shakespeare és Schröder után*, Kassa, Ellinger János, 1790.

magas regisztere: évtizedekkel járunk az első kőszínházi társulatok megalapítása előtt. Ez igazolja a nagyobb fordítói szabadságot, amelyből kisebb rész esik Kazinczyra (leginkább az, hogy közvetítő nyelvet használt); a nagyobb rész a színész és színigazgató Friedrich Ludwig Schröderé, aki a párbajjelenetben megmenti Hamletet, és kibékíti Laertésszel, így Fortinbrasra már nincs is szükség.

Kazinczy még nem használta a *műfordítás* fogalmát, Toldy Ferenc 1843-ban már igen.⁴⁴ A szó jelentése azóta változott: 1971-es esszéjében Somlyó György például leplezetlen rosszállással jegyzi meg, hogy „[a] regényfordítás tisztes rutinmunkásai közül egyre többen követelik maguk számára a sokáig éppen a tőlük való megkülönböztetésre szolgáló műfordítói »rangot« és elnevezést.”⁴⁵ A „rang” valódi, jogos birtokosai ugyanakkor Somlyó szerint – nyilván a distinkció fenntartása érdekében – egyre inkább a „versfordító” terminusra térnek át. Valóban, a *műfordító* kifejezés ma nem a versfordítókat választja el a prózafordítóktól, hanem az irodalmi fordítókat a szakfordítóktól. Ez utóbbi distinkció fontosabbá vált az előbbinél, és a nyelvhasználat követte ezt a változást. Somlyónak tehát a tendencia felismerésében minden bizonnyal igaza van, a terminus *eredetét* tekintve azonban a feltételezés alighanem pontatlan. A TESz nem tárgyalja külön címszóban a *műfordítás*, *műfordító* lexémát, de az analógiákból arra következtethetünk, hogy a szót valamikor a 19. század első felében vezethették be, és a *műépítész*, *műasztalos*, *műlovar*, *műszövő* szavakhoz hasonlóan az adott mesterség különösen kifinomult és kreatív, magas presztízsű, akár az autonóm művészet szférái felé is nyitott verzióját jelölhette. A *műfordítók* és „szimpla” fordítók közötti viszonyoknak természetesen a kompetenciák különbsége is részét képezhette, de lényege nem ebben, hanem a funkciók megosztásában rejlett. Az eredeti elgondolás valahogy úgy rekonstruálható, hogy a magas regiszterbe tartozó művek, a kiemelkedő, nemzetközi kisugárzású presztízzsel rendelkező klasszikusok fordítását végzik a műfordítók, és a tömegízlést kielégítő népszerű, de mulékony munkák alapvetően üzleti szempontú magyarítása a „szimpla” fordítók dolga. Ez utóbbiakra a magyarázkodás elkerülése érdekében „közfordító” terminust használhatnánk, Rájnis József nyomán, de az övétől eltérő értelemben. A 19. századi megkülönböztetés szerint tehát a műfordító munkája a magyar kultúra időtlen, elvont érdekeit szolgálja, míg a közfordítók gyakorlatias iparosmunkát végeznek, a könyv- és lapvásárló közönség aktuális igényeit elégítik ki. Az előbbi tevékenység motivációja az elhivatás, az utóbbié a megélhetés.

A funkcióknak ez a felosztása akkor vált szükségessé és egyben kézenfekvővé, amikor az irodalom iránt valódi tömegigény kezdett jelentkezni, azaz a polgári

⁴⁴ Toldy Ferenc: A műfordítás elveiről, *A Kisfaludy-Társaság évlapjai VI (1843–1845)*, 49–66.

⁴⁵ Somlyó György: Két szó között, *Filológiai Közlöny*, 17. évf., 1971/3–4, 460–481, 460.

sajtó, kiadói struktúra és olvasóközönség kiépülésével egy időben. Ez az igény jelentős részben urbánus tematikákra, a polgári életmód és értékrend viszonyrendszereinek megjelenítésére irányult, ám ezeket az igényeket a „belső termelés” a 19. század második felében még nem tudta kielégíteni. Így viszonylag hamar a magyar piacra kerültek a külföldi „realista” regények, amelyek rendszerint a társadalmi mobilitás (lecsúszás vagy felemelkedés) konfliktusaira épültek. Dickens és Zola egyik-másik műve például – a korszak könyvkiadási tempójához képest – szinte egyidejűleg jelent meg az eredetivel: a *Twist Olivér* az 1839-es eredeti után 1843-ban egyszerre két kiadásban, a *Nana* 1881-ben, mindössze egy év késéssel, jellemző módon álneves fordítóval. Nyilvánvaló, hogy az erőszak és nélkülözés, illetve a félvilági erotika tematikus elemei a „tiltott gyümölcs” effektusa révén különösen vonzó olvasmánnyá tették ezeket a műveket, miközben az alacsony regiszterben elfoglalt helyüket is megerősítették. A *Nana* a téves regiszterválasztás különösen jellemző esete, hiszen korai olvasói jelentős része (s nem csak magyarul) nyilvánvalóan pornográfiának olvasta (egyébként fél évszázaddal később ugyanez az *Ulyssessel* is megtörtént). Úgy tűnik, a könyvpiacra kialakult valamiféle feltételes reflex, amely az idegen szerzőnévhez az alacsony regisztert, de egyben az egzotikum és a frivolitás izgalmát is társította. Alighanem ennek a reflexnek a maradványa, hogy a magyar ponyvaszerzők még ma is szívesen viselnek angolosan vagy franciásan hangzó álnevet (Leslie L. Lawrence, Vavyan Fable). Ez éppen ellentétes azzal a tendenciával, hogy az ifjúság épülésére szolgáló külföldi szerzők nevét még a 20. század elején is magyarították, tehát recepciójukat mintegy a magasabb regiszterek felé terelték, biztosítva a szülőket e könyvek hazafias erkölccsel való összeférhetőségéről (Verne Gyula, May Károly).

Dickens és Zola természetesen csak egy darabig tűnhetett ponyvaszerzőnek: rövidesen megteremtődött a távlat, amelyből láthatóvá vált irodalomtörténeti jelentőségük. Amikor e szerzők klasszikus státusza megszilárdult, ehhez a ranghoz mérten a korai fordítások silánysága is nyilvánvalóvá vált, és újabb, nyelvi és kulturális értelemben igényesebb fordítások készültek. Az alacsony regiszterekben induló kulturális transzfer azonban a hazai kultúra magasabb regisztereire is hatást gyakorolt, a naturalista írásmóddal való kísérletezésnek például nem kellett megvárnia, hogy Zola minden tekintetben „szalonképessé” váljon.

A regiszterválasztás körüli bizonytalanságnak különösen érdekes példáit szolgáltatják a gyerekkönyvek. A műfaj számos alkotása gyorsan avul, és a nagy ritkán felbukkanó klasszikusokról lassan derül ki, hogy valóban azok. Ráadásul a klasszikus gyerekkönyv furcsa választás elé állítja a fordítót: tekintse klasszikusnak és fordítsa a magas regiszter szabályai szerint referenciakövető, idegenítő stratégiával, vagy inkább élvezetes gyerekkönyvet próbáljon létrehozni, ami inkább attitűdkövető, honosító stratégiát kíván? Az *Alice in Wonderland* például

(előzetes folyóiratközlések után) 1927-ben jelent meg először magyarul Altay Margit fordításában, erősen megcsonkítva, a szerző nevének feltüntetése nélkül. Ezután következett 1929-ben Juhász Andor korrekt, kissé színtelen fordítása, majd 1936-ban a kor egyik legrangosabb műfordítója, Kosztolányi Dezső készítette el a maga változatát példátlanul radikális honosító stratégiával – ezt a verziót később az államszocialista kultúrpolitika Szobotka Tibor „átdolgozása” révén eltüntette a magyar kulturális emlékezetből.⁴⁶ A mű nemzetközi presztízse azonban tovább emelkedett, és a rendszerváltás után további két fordítás készült.⁴⁷ A *Micimackó* – noha csak egy változatban létezik – voltaképpen még érdekesebb példa. Karinthy közkedvelt fordítását Molnár Miklós 1992-ben meglepő vehemenciával támadta meg, s egyenesen irodalmi bűnténynek nevezte, majd ehhez a véleményéhez több írásában, évekkel később is visszatért.⁴⁸ A támadás alapjául Benjamin Hoff 1982-ben (magyarul 1988-ban) megjelent könyve, a *Micimackó és a Tao* szolgált: Molnár azt a taoista bölcséleti és életvezetési üzenetet kéri számon Karinthy szövegén, amelyet Hoff az eredetiben meglátni vélt. Karinthynek erről az üzenetről bizonyosan nem volt fogalma, és az is kétséges, hogy Milne-nek volt-e, de Karinthy ettől függetlenül a vicces gyerekkönyv viszonylag alacsony regiszterét célozta meg a fordításával, és ezt a normát – tartós közmegelegedésre – teljesítette is. A regiszterválasztás öntudatlan, de árulkodó jele, hogy Karinthy egy nyilatkozatában „kitűnő kollégámnak, a fiatal, de jólismert és népszerű Milne mesternek” titulálja, azaz egy verbális vállveregetéssel a saját státusza alá pozicionálja a nála egyébként öt évvel idősebb szerzőt.⁴⁹

Kétségtelen tény, hogy Karinthy fordítása nem tud mindent, amit az eredeti tud, azaz nem rendelkezik olyan gazdagon szervezett belső motívumrendszerrel és külső allúziórendszerrel, nem épít annyira konzisztens univerzumot – de ez alapjában véve minden fordításról elmondható. A magyar kultúrától ily módon elorzott javakat újr fordítások révén lehet pótolni: a *Winnie-the-Pooh*-nak is születet egy komolyabb, filozofikusabb verziója (néhány év múlva lejárnak a szerzői jogok). Ez sokkal magasabb státuszú művekkel is megtörtént már, a legutóbbi példa az *Isteni színjáték*. Babits a lehető legmagasabb regisztert választotta, hiszen Dante művében a keresztény világ legfontosabb irodalmi alkotását látta,

⁴⁶ Részletesebben lásd: Kappanyos András: Műfordítás mint extrém sport: Évike Tündérországbán, *Studia Litteraria*, 57. évf., 2018/1–2, 111–130.

⁴⁷ Lewis Carroll: *Alíz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. Varró Zsuzsa és Varró Dániel, Budapest, Sziget, 2009; Lewis Carroll: *Alice kalandjai Csodaországban*, ford. Szilágyi Anikó, Westport (Ireland), Evertype, 2013.

⁴⁸ Molnár Miklós: Miért nem „Micimackó”? Egy irodalmi bűntény jegyzőkönyve, *Kortárs*, 36. évf., 1992/5, 1–12.

⁴⁹ Karinthy Frigyes: *Micimackó megérkezett*, *Pesti Napló*, 1935. december 1., 38.

amely fölött csak maga a Biblia áll. Nádasdy másként gondolkodott: számára Dante a középkori élet és gondolkodás átfogó enciklopédiáját jelentette, amelyben ilyenformán semmilyen kognitív információt nem szabad veszni hagyni a költői szépség érdekében. A két megoldás egyáltalán nem zárja ki egymást: akinek tetszik Nádasdy munkája, annak nem kell feltétlenül Babits ellen érveket keresni.

Az egyik – voltaképpen helytálló – érv Babits fordításával szemben, hogy Dante nyelve és verselése egyszerű, könnyed, népies, míg Babitsé kifejezetten keresett, elitista, arisztokratikus.⁵⁰ A probléma fennáll, de megoldását nemigen látni, hiszen a Nádasdy által alkalmazott rímtelen jambus (*blank verse*) sem mondható népiesnek, miközben jórészt az eredeti gazdag zeneisége is a veszteséglistára kerül. Egy igen hasonló probléma megoldási kísérletét és heroikus kudarcát mutatta be Mészöly Gedeon 1945-ben készített és 1959-ben megjelent *Odüsszeia*-fordítása, amely épp az eredeti mű népiességét igyekezett visszaadni párrímes felező tizenketteseiben.⁵¹ Csak hogy a magyar népies epikának a felező tizenkettes nem általános formája, hanem specifikusan 19. századi formája, hiszen a kulturális emlékezet nem az utólagos gyűjtésekből rekonstruálható spon-tán előfordulás idejéhez köti (például a Kerekes Izsák ballada), hanem – főként, ha teljes eposzról van szó – az írásos kodifikáció idejéhez (*Toldi, János vitéz*). Kifejezetten disszonáns, ha egy 2800 éves kulturális mintázat száz-százötven éves nyelven próbál megszólítani bennünket, de az sem javítana a helyzeten, ha a 17. századig is visszamennénk. A Mészöly Gedeon által választott regiszter nem téves, csak túlságosan specifikus: az antikvitas valódi régiségét nem tudjuk az eleven kulturális emlékezet eszközeivel megragadni, mert léptéke messze túl-nyúlik annak hatókörén. A „népies” pedig olyan esztétikai kategória, amelynek verbális formái – éppen szóbeli természetük miatt – gyorsan változnak, s így a párrímes Homéroszt nem öröknek, hanem kellemetlenül avíttnek fogjuk hal-lani. Ha realisták vagyunk, be kell látnunk, hogy a „dolgozó nép” Homérosza, ahogyan Mészöly elképzelte,⁵² nemigen létezhet, hiszen a dolgozó nép nemigen olvasgat Homéroszt a maga jószántából. Mészöly a maga fordítását a népkönyvek hagyományára szeretne volna ráültetni, de annak a hagyománynak a regiszterét már elfoglalta a ponyva, Hollywood és rövidesen a televízió. Aki képes és haj-landó ilyen hosszú, komplex és régi történetet elolvasni, annak Devecseri sem lesz túl nehéz; aki nem képes, azon Mészöly honosító könnyítései sem segíte-nek. Kayser *Adolf*járól érdemes lehet *Bácsmegye*yt csinálni, de Sallustius – és Homérosz –, úgy látszik, nem irányítható át abba a regiszterbe.

⁵⁰ Nádasdy Ádám: A rímelés veszélyei, *Élet és Irodalom*, 59. évf., 2015. június 12., 13.

⁵¹ *Ulisses, azaz Homérosz Odüsszeája magyarul*, ford. Mészöly Gedeon, Budapest, Terra, 1959.

⁵² Mészöly Gedeon: Az Odüsszeia magyarra fordításának módszere, *Acta Universitatis Szegediensis: sectio philologica*, 1956, 6–49.

E néhány példa alapján talán felmérhető a regiszterválasztás jelentősége a kulturális transzferműveletekben. Vessünk most egy analitikus pillantást ezeknek a döntéseknek a szerkezetére.

Amikor egy kulturális mintázatot magas presztízsűnek (*vulgo* „időtlen remekműnek”) minősítünk, akkor igen nagy autonómiát és intencionalitást tulajdonítunk neki. Vagyis azt feltételezzük, hogy teljesíti az arisztotelészi követelményt: „[...] a történések (pragma) részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshová teszünk vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon”⁵³ – azaz hogy az elénk táruló forma tökéletes, ökonomikus egyensúlyban álljon önnön funkcióival. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ebben az ítéletben nem mérjük fel, hogy a feltétel valóban teljesül-e, hanem elfogadjuk az eltelt idő és az annak során létrejött számtalan befogadási aktus hitelesítő pecsétjét, vagyis mintegy strukturális sznobokként viselkedünk. Ezt az automatizmust leginkább ott lehet felfedezni, ahol a szöveg jó folyamatossága (*good continuity*) valamiért megakad. Szent Jeromos fenntartások nélkül elhitte Mózes szarvait, neki elhitte Michelangelo, neki pedig bizonyos tekintetben mi is elhiszük, habár jól tudjuk, hogy félrefordításról van szó. Ebben az esetben egy kivételesen erős, metafizikai háttérű intencionalitás dolgozik, amely a blaszfémiával határos, abszurd víziót is képes (ezúttal szó szerint) szentesíteni. Jeromos minden bizonnyal úgy érezte, a szöveg „kificamodna és megroggyanna”, ha nem követné „szó szerint” a számára megnyíló (utóbb tévesnek bizonyult) értelmet, s a nyilvánvaló logikai furcsaság okát nem kutatta: a kifürkészhetetlen isteni akarat művének tekintette. Az eset meglepő tanulsága éppen abban áll, hogy a tévedés nem vezetett kificamodáshoz és megroggyanáshoz, a Biblia autoritása magába olvasztotta, mintegy autorizálta Mózes szarvait.

Ennek éppen a fordítottja játszódik le, amikor a fordítónak egy – metafizikai autorizációval nyilvánvalóan nem rendelkező – modern mű szándékolt nyelvi-logikai normasértését kellene áttemelnie vagy leképeznie. Tóth Árpád francia fordítója, Jean Rousselot azt még hajlandó volt képviselni saját olvasói előtt, hogy egy nyakkendő dalra kelt, de hogy a dal volna lila, s nem a nyakkendő, azt már tarthatatlan túlzásnak találta: „...*dans une vitrine une cravate mauve qui se mit à chanter.*”⁵⁴ A normalizáció általános tendencia a fordításokban, statisztikailag igazolható fordítási univerzálénak számít. Az ilyen komoly információvesztéssel járó eseteket túlnormalizálásnak nevezhetjük. Az eredeti szöveg intencionális normasértéseit áttemelő fordító ugyanakkor néha még ma is megkapja a feddést, hogy „ilyet nem mondunk magyarul” – mintha a fordításnak kifejezetten az volna a feladata, hogy

⁵³ Arisztotelész: *Poétika*, ford. Ritoók Zsigmond, Budapest, PannonKlett, 1997, 45.

⁵⁴ Tímár György: A versfordító dilemmái (Egy magyar–francia–magyar fordító gondolataiból), in Bart István – Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma*, Budapest, Gondolat, 1981, 347–377, 352.

az eredeti, gyakran összetett, kreatív figyelmet kívánó szemantikai-logikai szerkezetből könnyen fogyasztható, pépesített verziót állítson elő. A problémáról Kazinczy így nyilatkozott: „Én azt tartom az Aestheticára tartozó Munkák fordításában szükségesnek, hogy a Munka úgy hoztassék által, hogy aki a nagy Originált ismeri, sőt szereti, annak rejtettebb szépségeit feltalálja a fordításban.”⁵⁵ Ez a kijelentés azt is implikálja, hogy a fordítás minőségét az tudja helyesen megítélni, aki ismeri az eredetit, vagyis akinek paradox módon (mint arra André Lefevere másfélszáz évvel később rámutatott⁵⁶) nincs szüksége a fordításra.

Kazinczy megfogalmazásában ugyanakkor megszorításként értelmezhető, hogy „nagy Originált” említ, azaz kifejezetten a magasabb regiszterekbe tartozó, nagyobb autonómiával és presztízzsel felruházott művekre gondol itt. Az alacsonyabb presztízsű munkák fordításakor, ahol nincs „nagy Originált”, az összevetést voltaképpen nem is igazán érdemes elvégezni: itt jóval több a lehetőség az adaptációra, honosításra, vagy akár (a 18. századi népkönyvek mintájára) szubsztanciális átírásra, átsajátításra. Az egyszeri időtöltést szolgáló szövegeknél, ahol az olvasó tényleg csak arra kíváncsi, hogy ki a gyilkos, vagy kihez megy feleségül a hősnő, a gördülékenység valóban lehet elsődleges szempont. Azoknál a szövegeknél, amelyek az „ideális efemerség” állapotához állnak közel, a fordítónak valóban nincs különösebb felelőssége, hiszen ezeknek a szövegeknek nincsenek valós társadalmi, kulturális vagy történelmi kapcsolódási pontjai: ahol nincs érték, ott nincs mit elrontani. Másfelől a magasabb regiszterekben van mit *javítani*, hiszen Kazinczy így folytatja a gondolatot: „s ez a mi Nyelvünkben annál szenvedhetőbb, mert ez el nem készült Nyelv, s a fordítónak az is tiszte, hogy a fordítás fortélyai által Nyelvünket gazdagítsa.”⁵⁷ Vagyis az „ilyet nem mondunk magyarul” kifogása ebből a szempontból is célt téveszt: a nyelv még most sincs kész, és nem is lesz, amíg egy közösség anyanyelvként beszéli, tehát lehet, sőt természetes és kívánatos rajta olyasmit mondani, amit eddig nem mondtunk.

A kulturális transzferműveletek számára rendelkezésre álló regiszterek nem csak a magas–alacsony relációban értelmezhetőek. Azok a további regiszterek, amelyeket pragmatikusnak nevezhetünk, akkor lépnek működésbe, amikor – Jakobson terminusait használva – az interlingvális fordításhoz interszemiotikus átvitel is társul⁵⁸ (ez utóbbit manapság inkább intermediálisnak mondanánk). Ennek példája az az eset, amikor egy könyvben kinyomtatott drámát kifejezetten

⁵⁵ Kazinczy Ferenc levele Ercsey Dánielhez (1819. május 9.), in Dr. Váczy János (szerk.): *Kazinczy Ferencz levelezése XVI.*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1906, 379–384, 383.

⁵⁶ André Lefevere: *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen–Amsterdam, Van Gorcum, 1975, 7.

⁵⁷ Kazinczy Ferenc levele..., uo.

⁵⁸ Roman Jakobson: Fordítás és nyelvészet, in *Hang – jel – vers*, Budapest, Gondolat, 1969, 372–382.

egy előadás céljaira, színpadi szöveggént fordítanak le, és nyomtatott kiadásra a célnyelvben esetleg soha nem is kerül sor. Ilyenkor a szövegnek bizonyos részei és összetevői (szerzői utasítások, központosítás, kurziválás) eleve nem is kerülnek a nyilvánosság elé. Hasonló történhet például megzenésítés, filmes feldolgozás vagy képregénnyé, számítógépes játékká való átírás során. A helyzet érdekességét azonban nem az adja, hogy az írásban kódolt információ egy része szükségszerűen elvész a műveletben, hanem az a gyakorlat, hogy amikor egy autonóm műalkotást egy másik műalkotás létrehozásához használ fel egy művész (ahogyan a rendező teszi a drámaszöveggel), akkor módjában áll az eredeti műalkotás autonómiáját felfüggeszteni, azaz kihagyhat, betoldhat, átírhat, átértelmezhet, sőt akár puszta nyersanyagká is lefokozhatja, eredeti identitásától, címétől és szerzőjétől is megfoszthatja a szöveget. Ez a szabadság nem a modern művészet fejleménye, a fentebb említett Friedrich Ludwig Schröder például 250 évvel ezelőtt mentette meg Hamlet életét. (Manapság a jogtulajdonosok abszurd jogosítványai gyakran inkább korlátozóan hatnak ebben a tekintetben – szerencsére a régebbi klasszikusokat nem lehet „megvédeni”.) Mindenesetre az interszemiotikus átíráshoz kapcsolódó interlingvális fordítás művelete a filológiai hűség vagy az eredetivel való összevethetőség kritériumait az eredeti mű autonómiájával együtt felfüggeszti. Ez látszólag azt jelenti, hogy az interszemiotikus fordításnak *is* alávetett művek transzferműveletei az eredeti mű presztízsétől függetlenül az alacsonyabb regiszterekre jellemző, szabadosabb és felelőtlenebb eljárásokat alkalmazzák. Valójában azonban, ha a fordító tényleg egy autonóm alkotófolyamat részeként hozza létre a célszöveget (például, ami gyakori eset, egyszemélyben ő az előadás dramaturgja is), akkor a filológiai szabályok helyett az új művészi közeg szabályainak és elvárásainak kell megfelelnie – és ezek a keretek nyilván eredendően pragmatikusak, hiszen maga az alkotó folyamat hozza őket létre.

A befogadó regiszter kijelölésének egy nyomtatott mű esetében számos eszköze lehet: papírminőség, betűtípus, tördelés, borító, példányszám, ár, a terjesztés módja és helye, esetleg könyvsorozat, hirdetések, időzítés ünnepekhez és fesztiválokhoz stb. – mindezek egy könnyen átlátható, lassan változó és a könyvszakma nagy része által következetesen használt kódrendszert alkotnak. A pozicionálás egy tényezőjéről azonban érdemes külön is szólni: ez a fordító saját presztízse.

A fordítói presztízs jellegzetes sajátossága, hogy fordítóként nemigen lehet megszerezni. Amikor az irodalmi termék végfelhasználója, az olvasó eldönti, hogy figyelmét egy bizonyos könyvre fordítja (azaz megveszi, kikölcsönzi stb.), akkor választását csak a legkritikább esetben befolyásolja a fordító személye. Figyelme fókuszában vagy az ismert szerző áll, vagy a kedvelt műfaj és az általa ígért szűzsé. Ha a magyar olvasóközönség átlagos tagját megkérdeznénk a kedvenc műfordítójáról, bizonyára olyan nevet mondana, amelynek viselőjét nem műfordítóként, hanem

szerzőként ismert és kedvelte meg. Hasonlóképpen jórészt azoknak a műfordítónak állt módjában önálló fordításkötetet összeállítani (vagyis fordítói személyiségüket önálló entitásként felmutatni), akik előbb szerzőként megszerezték az ehhez szükséges presztízst, akiknek a szerzői neve képes „eladni” a fordításaikat. Ezeket a könyveket azonban (*Modern költők, Örök virágok, Erato, Amor sanctus, Örök barátaink, A lélek idézése* stb.) a közönség továbbra is elsősorban a világirodalom elérésére, és nem a fordítószemélyiségek feltérképezésére használja.

Ez is olyan terület, amelyen a centrálisabb és perifériálisabb kultúrák gyakorlata élesen eltér. A centrális kultúrák magas presztízssű szerzői általában nem foglalkoznak fordítással, hiszen a nagy klasszikusokon kívül szinte bárki, akit fordíthatnának, náluk alacsonyabb presztízst képvisel: a kihívás így egyszerűen nem éri meg a fáradságot. A Pilinszkyt fordító Ted Hughes a szabályt erősítő kivételnek tekinthető. Más a helyzet, ha a fordítandó szöveg az újkor előtt készült, s így időtlenül magas presztízzsel rendelkezik. Az Omar Khajjámot fordító Edward Fitzgeraldot vagy a Homéroszt fordító George Chapmant az angol irodalom héroszjai között tartják számon.

A centrálisabb kultúráknak ugyanakkor jellemzően a fordítási kapacitásuk is nagyobb. A Wikipedia szerint az *Isteni színjáték*nak angolul mintegy hatvan teljes fordítása készült. Ezek között akad műkedvelő, tudós és művészi igényű is. Szabályos terza rimában íródott közel húsz változat, a prózaverziók között viszont olyan is előfordul, amelyik kommentárokkal együtt meghaladja a háromezer oldalt. Az olvasó meglegedhet a könnyebben szemé elé kerülő, nagyobb példányszámú változattal (pl. Penguin Classics), vagy tovább kereshet a maga igényei szerint. Fel sem merül a gondolat, hogy egy újabb fordítás leválthatja, kiszoríthatja a korábbi: nincsenek „párharcok”, a kulturális evolúció gazdag, sokszínű terepen működik.

A magyar fordításirodalomban a mezőny szűkösége és ugyanakkor a fordításokra való ráutaltság miatt olyan tendenciák alakultak ki, amelyek kifejezetten kedvezőtlenek a kulturális transzfer sikeressége szempontjából. A felsőbb regiszterekben a virtuozitás, míg az alsóbbakban a gördülékenység kultusza honosodott meg. Az előbbi el akarja kápráztatni, az utóbbi el akarja andalítani, de mindkettő meg akarja nyerni az olvasót: a szöveg „díszessége” vagy „simasága” fontosabbá válik az eredeti szöveg referenciális és attitűd-információinak vagy akár strukturális pilléreinek megtartásánál. Szegedy-Maszák Mihály kedvelt példája a Poe *Harangok* című verséből vett „*how they tinkle, tinkle, tinkle*” sor, amelyet Babits így fordított: „*halld, hogy pendül, kondul, csendül*”.⁵⁹ Mintha attól félné a fordító, hogy az olvasó belefáradna ennyi monotoníába, vagy épp pályatársai szólnák meg ötlettelenségéért.

⁵⁹ Szegedy-Maszák Mihály: *Fordítás és kánon, Irodalomtörténet*, 79. évf., 1998/1–2., 63–82, 73.

Természetesen van olyan fordítói feladat, amelyet virtuozitás (azaz egyedi, de kontrollált és rendszerszerű kreatív ötletek sokasága) nélkül nem lehet megoldani, és a gördülékenységre irányuló törekvésnek is megvan a helye, ha nem jár információvesztéssel. De a transzferműveletek sikeressége érdekében alapvető fontosságú, hogy ezeket a taktikákat csak indokolt esetben működtessük. Ez a felismerés, úgy tűnik, egyfajta kimondatlan konszenzust élvez a mai magyarországi irodalmi gondolkodásban, s ennek köszönhető a klasszikusok újrafordításának élénk igénye.

Ez az igény nyilvánvalóan a korábbi fordításokkal való elégedetlenséggel függ össze, ezt azonban méltánytalan annyival elintézni, hogy a régiek „[n]em a jót csinálták rosszul, hanem a rosszat meglepően jól.”⁶⁰ A fordításban nincsenek esszenciális normák, a kultúrának alaptermészete a diszkurzivitás, következésképp időről időre változik, hogy mi a „jó”. Nem mindig könnyű eldönteni, hogy egy fordítással azért vagyunk-e elégedetlenek, mert az általa megcélzott regiszter elavult, vagy azért, mert már az eredetileg megcélzott regiszterhez képest is vacak volt. Ráadásul – éppen a diszkurzivitásból következően – a legjelentősebb fordítások maguk is módosítják a regisztereket, azaz annak kereteit, hogy mit várhatunk el más fordításoktól. Az utóbbi évtizedek erős, már-már mozgalmasszerű újrafordító igényének hátterében megítélésem szerint az információhoz való hozzáférés rendjének radikális megváltozása a legjelentősebb tényező, amelyben alapvető technológiai és társadalmi változások adódtak össze. A viszonylag könnyű ellenőrizhetőség kikényszeríti a nagyobb referenciális és strukturális pontosságot, hátrébb sorolja a díszesség és gördülékenység (azaz könnyített fogyaszthatóság) iránti igényt, továbbá majdnem lehetetlenné teszi a fordítás során alkalmazott cenzúrát: röviden szólva a honosítástól az idegenítő stratégiák felé tereli a fordítókat. A korábbi évtizedek atyáskodóbb (és akarva-akaratlanul manipulatívabb) kulturális közegével szemben az olvasót ma sokkal inkább magára hagyjuk a szöveggel, közelebb engedjük az eredetihez, hiszen eleve a keze ügyében vannak a szükséges eszközök. Ezt ma gazdaságosabb, becsületesebb, eredményesebb módnak érezzük, mint a korábbiakat, de egyáltalán nem lehetünk biztosak benne, hogy a következő évtizedek nem fordítják-e más irányba ezt a tendenciát – hiszen a közelmúlt technológiai és társadalmi változásait sem láttuk előre. Mindenesetre a klasszikusokat majd akkor is újra kell fordítani, hiszen csak így maradhatnak örök barátaink.

⁶⁰ Nádasy: A rímelés veszélyei.