

## KAPPANYOS ANDRÁS

Magyar Tudományos Akadémia, BTK, Irodalomtudományi Intézet, Budapest  
Miskolci Egyetem  
kappanyosa@t-online.hu

### FORDÍTHATÓSÁG ÉS AVANTGÁRD

#### Translatability and the Avant-garde

#### Prevodivost i avangarda

A tanulmány a következő ellentmondásból indul ki: egyfelől az avantgárd történeti fogalmának szerves részét képezi a nemzetköziség, részben a baloldali, kozmopolita ideológiák túlsúlya, részben a mozgalmi tevékenység határokat átszelő jellege miatt; másfelől a verbális műalkotások körében a nemzetközi hatásnak nyilvánvalóan gátat szabnak a nyelvi különbségek, s az ebből adódó nehézségeket az avantgárd radikális poétikai fogásai rendszerint még jobban elmélyítik. A nemzetköziség programja és a fordíthatatlanság tapasztalata között tehát nyilvánvaló ellentmondás feszül, s a tanulmány ennek összetevőit elemzi poétikai szempontból, tipológiai-taxonómiai igénnyel. A felsorakoztatott példák bejárják a logikai, szintaktikai, szemantikai és morfológiai normasértések körét, kitérnek a vizuális költészet néhány verziójára, és a nemzetközi jelleget legprominensebben képviselő többnyelvű szövegekre is. Ezeknek az avantgárd fogásoknak egy része lehetetlenné, más része feleslegessé teszi az interlingvális fordítást, némelyikük pedig radikális fordítói fogások bevezetésének lehetőségét veti fel. Mindennek végiggondolása hozzásegíthet, hogy jobban megértsük a poétikai fogások nemzetközi elterjedésének módjait.

*Kulcsszavak:* fordítástudomány, avantgárd, kulturális transzfer, nemzetköziség, radikális poétikák.

Az *avantgárd* utólagos, történészi terminus, amilyen például a *középkor* is, és ahhoz hasonlóan nem pusztá gyűjtőfogalom, hanem – mint ezt Bori Imre számos munkája s a bennük megnyilvánuló gondolkodói habitus oly fényesen bizonyítja – erőteljes konceptualizáló eszköz: valójában többet jelent, mint a 20. század eleji izmusok egyszerű, taxatív összességét. Ennek a többletnek az

elemzése számos irányban elindulhatna, itt azonban egyetlen összetevőjére koncentrálnunk: a *nemzetköziségre*.

A nemzetköziség ideájának az avantgárddal való összekapcsolására több ok is adódik, noha a korábban (1916 előtt) indult izmusokra nem volt különösebben jellemző a túltekintés a nemzeti kereteken. A futurizmus jellegzetesen olasz, illetve a másik szárnyon orosz volt; az expresszionizmus német; a kubizmus, mondhatni, párizsi – ám ha ezekre a helyi kötődésű mozgalmakra *együtt* tekintünk, máris a nemzetköziség képlete tárul elénk. 1916 elejétől, a dadaizmus fellépésétől vált nyílt programmá a nemzetköziség, amelynek eszményét a Bauhaus, a konstruktivizmus és – legalábbis részben – a szürrealizmus is magáénak vallotta. Az izmusok többségének politikai-ideológiai háttere baloldali, háborúellenes volt, tehát mintegy automatikusan kozmopolita, a háború által felpörgetett nemzetállami ideológiákkal szemben álló. Ugyanakkor a nacionalista alapokra helyezkedő olasz futurizmus is nemzetközi terjeszkedésben gondolkodott, hiszen már az alapító manifesztum is a párizsi *Le Figaro* hasábjain, franciául jelent meg.

A magyar avantgárd teljes szinkronban igyekezett haladni a nemzetköziség nemzetközi trendjével: Kassák 1916 augusztusában jelentette meg *A Tett* internacionális számát, amely azonnal okot teremtett a betiltásra. A program valódi kibontakoztatására így csak 1920-ban, a Bécsben újraindított *Ma* teremtett lehetőséget – bár talán pontosabbak lennénk, ha ezekben a körülményekben egyfajta jótékony kényszert látnánk: Kassákék, elszakítva a hazai közegtől, kénytelenek voltak a nemzetköziség felé fordulni. Ennek (az egyre nemzetközibbé váló szerzőgárdán kívül) világos jele, hogy a lapban fokozatosan mind nagyobb szerepet kapott a nemzeti határokon könnyebben áthatoló vizualitás. Kassák maga is ekkor kezdett képzőművészettel, vizuális költészettel, kreatív tipográfiával foglalkozni. Mindez meglehetősen meggyőzően bizonyítja, hogy tudatosította: a nyelvi műalkotás csak fordítás révén léphet ki a nemzetközi színtérre. Amikor hazatérve megjelentette a tapasztalatait összefoglaló és a magyar közönségnek mintegy felajánló kötetét, a *Tisztaság könyvét* (KASSÁK 1926), abban a versek, novellák, tanulmányok mellett külön ciklust szentelt a műfordításoknak, ám az itt szereplő szövegek a feltételezhető várakozásokkal ellentétben nem a Kassák által más nyelvű művekből készített fordítások voltak, hanem az ő műveiből mások által, nyolc különböző nyelvre készített fordítások: annak bizonyítékai, hogy ekkor már nemcsak vizuális és szerkesztői, hanem irodalmi munkássága is jelen volt a nemzetközi közegben. A nemzetköziség eszméjét a vizualitásnál explicitebben, tehát radikálisabban a fordítás tudja közvetíteni. Ezért szignifikáns kérdés az avantgárd és a fordítás viszonya, pontosabban

az avantgárd fordíthatóságának speciális problémája. Ez a probléma ráépül a költészet fordíthatóságának kérdésére: mintegy megfejeleli, megduplázza azt.

Nézzük hát először az alapkérdést. „A költészet definíció szerint lefordíthatatlan” – jelenti ki Roman Jakobson, meglehetősen élére állítva a problémát (JAKOBSON 1959, magyarul JAKOBSON 1969). Érvelése szerint ennek az az oka, hogy a költészetben a nyelvi kód valamennyi összetevője összefüggésben áll egymással, és mindegyik sajátos szerepet játszik a jelentésben („carry their own autonomous signification”). A fordítás akadályá tehát voltaképpen a poétikai funkció működése. Ugyanakkor Jakobson meggyőzően bizonyítja, hogy a kognitív adatok szükségszerűen mindig, minden nyelvre lefordíthatók. Minthogy irodalmi fordítás, sőt versfordítás nyilvánvalóan *létezik*, sőt működése gyakran sikeresnek mondható, úgy gondolhatjuk el, hogy a művelet ilyenkor két fázisra, két szintre oszlik: az első a szövegben kódolt kognitív információ átkódolása (Jakobson szerint ez a voltaképpeni fordítás); a második pedig az ezen felüli, „fordíthatatlan” információrészt kezelése: ennek a menetét nincs módunk itt teljességében bemutatni, de jelen céljainkra viszonylag jól jellemezhetjük a *kulturális leképezés* terminussal. Ide az olyan eljárások tartoznak, mint a lefordított kognitív értelem ekvivalens (vagy konszenzuálisan ekvivalensnek elismert) versformába rendezése, vagy a nem evidens, a szótárban nem szereplő (mert a szónál nagyobb és bonyolultabb) célnyelvi approximációk megkeresése, például hogy *Jack and Jillt Jancsi és Juliskával* helyettesítjük, akár csak *Hansel und Gretelt*.

Az avantgárd esetében két tényező bonyolítja az eleve összetett szituációt. Egyrészt a hagyományosnál sokkal intenzívebb, radikálisabb, nem kanonizált, akár teljesen egyedi poétikai működésmódok adhatnak megoldhatatlan feladatot a kulturális leképezésnek. Másrészt a kognitív értelmek elmosódottsága, olykor akár teljes hiánya (az avantgárd szövegeképzésnek az az eleme, amelyet Derék Pál deszemiotizációnak nevez – vö. DERÉKY 1993, 108) megnehezíti vagy lehetetlenné – pontosabban tárgyatalanná, értelmetlenné – teheti az alapvető átkódoló műveletet, összefüggésben azzal, hogy a verbális helyett részben vagy teljesen a fónikus vagy vizuális percepció csatornájára, esetleg a közvetlen performativitásra helyeződik át a szemiozsis fő folyamata.

Tekintsünk át néhány példát az avantgárdban előálló nonstandard fordítási szituációkra.

Első példánk egy híres vessor, amely a hétköznapi logika szerint elfogadhatatlan: „La terre est bleue comme un orange”, írja Paul Éluard (ÉLUARD 1968; I/232). Némileg meglepő, hogy a sor semmiféle fordítási nehézséget nem vet fel: a fordító szoftver által adott eredmény csaknem betűre megegyezik a kanonikus műfordítások szövegével. Angolul: „The earth is blue like an

orange”, magyarul „A föld [olyan] kék, mint egy narancs”. A mondat értelmében ellentmond a logikának és a tapasztalatnak, de a formája semmiféle problémát nem vet fel: sem az emberi, sem a gépi kompetenciának nincs módja „kijavítani” a logikai anomáliát, így az szabadon és sértetlenül utazhat a nyelvi rendszerek között. Maga az anomália ugyanis nem nyelvspecifikus: minden olvasó és fordító tisztában van vele, hogy a narancs és a föld (mint égitest) között a hasonlítás alapja valójában nem a szín, hanem a forma, de a fordítói pozíció senkit sem hatalmaz fel arra, hogy egy ilyen anomáliát „kijavítson” például arra a normatív formára, hogy „a föld olyan gömbölyű, mint egy narancs”. A kulturális kontextusból egyértelműen kiderül, hogy ennek a versornak ebben a logikai anomáliában rejlik a poétikai lényege, enélkül lapos közhely, amelyet lejegyezni sem volna érdemes.

Nézzünk most meg egy másik példát, amely intézménytörténeti szempontból nem sorolható ugyan az avantgárdhoz, de a háttérben ugyanazok a kortársi minták és poétikai preferenciák sejthetők. Tóth Árpád talán legtöbbször idézett versrészletéről, a szinesztézia mindenkori tankönyvi alappéldájáról van szó: „Egy kirakatban lila dalra kelt / Egy nyakkendő”. Azt gondolhatnánk, a lila dal nem okoz nagyobb nehézséget, mint a kék narancs, de ebben tévednénk. Tímár György figyelt fel rá, hogy a részlet a francia fordításban sajnos így hangzik: „...dans une vitrine une cravate mauve qui se mit à chanter” (’egy kirakatban egy lila nyakkendő dalolni kezdett’) (TÍMÁR 1981; 352). A fordító kognitív diszsonanciát érzékelt (vagy attól tartott, hogy olvasói azt fognak érzékelni) és „kijavította” a sort. Ha ugyanezt kipróbáljuk fordítóprogramokkal is, érdekes következtetésre jutunk. A tradicionálisabb, zártabb és mechanikusabb *Babylon* nevű programmal – a szintaxis és a szórend némi módosítgatása után – sikerül elérni, hogy csaknem megfelelő angol verziót állítson elő: „A tie sung a purple song that the shop window”. A modernebb, rugalmasabb és dinamikusabb *Google Translate* azonban a *lila* jelzőt a szórend és a szinonimák semmilyen kombinációjában nem kapcsolja a dalhoz, csakis a nyakkendőhöz. Ez a szolgáltatás gyakoriságok alapján dolgozik, és valószínűleg egyetlen lila dalt sem talált hatalmas adatbázisában: a gépi fordítás tehát olyan fejlett már, hogy merőben emberi hibákat is képes elkövetni.

Ezt a jelenséget *túlnormalizálásnak* nevezhetjük. A fordítási univerzálék kutatása során kimutatták, hogy a fordítás rendszerint csökkenti egy szöveg nyelvi invencióját (vö. KLAUDY 2007, MALMKJÆR 2011), mivel nem rendelkezik az eredeti autoritásával és integritásával: a fordító ezért, ahol választhat, rendszerint a biztonságosabb, konformistább megoldásokra törekszik. Az Éluard-példánál a normasértés szándéka elvéthetetlenül prominens, a poétikai funkció egyetlen támadási pontba tömörül. Tóth Árpádnál a *lila dal* mellett még

az éneklő nyakkendő anomáliája is felkínálkozik, és a konformista fordító (és fordítóprogram) meg is elégszik ennyivel.

Következő kategóriánk a normától eltérő szintaxis. Egy normától számtalan módon el lehet térni, de a szemléletesség kedvéért két alesetet különböztethetünk meg: az egyik, amikor a nyelvi elemek felismerhetően hibásan kapcsolódnak, de módunk van visszakövetkeztetni a megsértett normára, azaz a közlésfolyamat végső soron sikeresen végbemegy, de a normától való eltérés ezenfelül a beszélő habitusára, műveltségszerkezetére, esetleg érzelmi állapotára vonatkozó információt hordoz. A másik eset a szintaxis teljes kikapcsolása, ami felfüggeszti a kognitív közlésfolyamatot.

A hibás szintaxisra nagyon látványos példát szolgáltat Kurt Schwitters legismertebb verse, az *An Anna Blume* refrénként ismétlődő mondata: „Ich liebe dir” (SCHWITTERS 2002; 15–16). A köznyelvi norma szerint annak kellene itt állnia, hogy „Ich liebe dich”, de Schwitters a névmás tárgyasetét részes (vagy birtokos) esetre cserélte. Ennek a cserének számos nyelvben meg lehet alkotni a pontos ekvivalensét: elsősorban azokban a nyelvekben, ahol a névszói esetekhez teljes névmásparadigma tartozik, oroszul például Я люблю вас helyett Я люблю вам állhatna. Magyarul nem teljesen ez a helyzet, mivel az első személyű alany második személyű tárgyra vonatkozó cselekvésének kifejezése beépült az igeragozásba, nem kell hozzá névmás. Ami németül, oroszul, angolul, franciául (stb.) három szó (’én szeret téged’), az magyarul csak egy, *szeretlek*. Kahána Mózes kortárs fordítása (megjelent a *Ma* hatodik évfolyamában, 1921. január 1-jén) megpróbálja pontosan követni az eredetit: „szeretek néked”, míg Tandori verziója a „szeretellek” megoldással máshol igyekszik megvalósítani a normasértést, egy sajátos, nem létező szóalakot teremtve, az alsóbb regiszterekben honos túlragozó formákat imitálva (például *\*kellettet*) (BEKE 1998; 196–197).

Schwitters saját kezű angol fordítása hasonló problémákkal néz szembe, hiszen a normatív tárgyasetet zéró morféma jelzi (*I love you*), a további eseteket pedig különálló viszonzyszavak (*for* és társai). Az angol fordítás úgy tér el a normától, hogy egy régies, Shakespeare korát idéző névmási paradigmát vesz elő, ahol a normasértés megvalósítható: „I love thine” („I love thee” helyett) (SCHWITTERS 2002; 16–17). Ez az eljárás (a megvalósuló hiba ellenére) olyan választékosság felé mozdítja el a megnyilatkozást, amely az eredetire egyáltalán nem jellemző. Érdekeség, hogy az eredeti Schwitters-mondatot a Google fordítógépe következetesen normalizálja: nyelvileg makulátlan megoldásokat produkál rá (szeretlek, I love you stb.). És bizonyos értelemben helyesen jár el, mert a német mondat valóban nem teljes képtelenség: regionális és kollokvialis használatban (anyanyelvi beszélők tájékoztatása szerint) elfogadható lehet. Barta Sándor egyik leghíresebb verse, a *Primitív szentháromság* igen expresszív sorral

kezdődik: „Ég kék, fű zöld, mosónő tüdővész”. Ezt magyarul formálisan aszindetonként is elemezhetnénk, de valójában alighanem három, nem teljesen grammatikus, de teljesen értelmes mellérendelt tagmondatnak olvassuk. A sor hatása abban áll, hogy a mosónő betegségét éppolyan evidenciaként mutatja fel, mint az ég és a fű színét, visszautalva a Petőfitől ismeretes lírai közhelyre is. A retorikai parallelizmust a névelők hiánya, így a parancsszószerű tömörség teszi félreérthetelenné és hatásossá. A német fordítás nem tudja megvalósítani ugyanezt a feszességet, ugyanezt a poétikai jelöltséget: kénytelen eldönteni, hogy teljesen funkcionális mondatokat, vagy pusztá jelzős szintagmákat sorakoztat. A megvalósult fordítás (alighanem helyesen) az utóbbi mellett döntött: „Himmel blau, gras grün, wäscherin schwindsuchtig” (DERÉKY 1996; 87). Ez érthető úgy, mintha egy leltár tételeit sorolnánk szenvtelenül: figyelemre méltó megoldás, de hatása jelentősen eltér az eredeti fűtött pátoszáttól.

A szintaxis finom, tudatos, poétikai célú megsértései a fordításokban csaknem mindig elvesznek, normalizálódnak. József Attila normasértő (vagy legalábbis egy perifériális normára hagyatkozó) ragozása a *Bánat* első sorában a legjobb szándék mellett is nyomtalanul eltűnik: „Futtam mint a szarvasok” Vernon Watkins fordításában „I ran like a deer” (JÓZSEF 1966; 21) (‘futottam, mint egy szarvas’). Babits megrendítő – egyeztetési hibán alapuló – metalepszise a *Jónás imája* kezdő sorában („Hozzám már hűtlen lettek a szavak”) ugyanígy észrevétlen marad az angol olvasó számára, bármilyen pontos és érzékeny is Peter Zollman fordítása: „Abandoned by my words I’m left alone” (‘Szavaimtól elhagyatva magam vagyok’) (MAKKAI 1996; 461). Ez a fajta leegyszerűsödés, depoetizálódás nagyon gyakran elkerülhetetlen az avantgárd műveknél is, akár a szintaxis, akár a lexika területére esik az eredeti szöveg normasértése. Barta előbb említett versének egyik igen hangulatos sorából – „Az ablakokból a rövidnadrágosokra kimumuskodnak a prostituáltak” – a német fordításban csupán ennyi marad: „Aus den fenstern erschrecken prostituierte pennäler” (‘Az ablakokból prostituáltak ijesztgetik az iskolásokat’).

A szintaxis teljes hiányának tankönyvi példája természetesen Tristan Tzara híres költeménye, amely állítólag egy újságcikk szavakra vágása és egy kalapból való véletlenszerű előhúzó útján készült. (*A Hogyan írjunk dadaista verset* című szöveg a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című manifesztum részeként a *Hét dada manifesztum* című kötetben jelent meg 1924-ben: TZARA 1996; 228–229). Minthogy komoly hírnévre és jelentőségre szert tett szövegről van szó, a fordítás feladata megkerülhetetlennek látszik (*kényszerfordítás*), de hogyan is fogjunk hozzá? A vers egy eljárás eredménye, és ebben az esetben az eljárás lényegesebb, mint az eredmény. (Az avantgárd művészek a továbbiakban számos művészeti ágban létrehoztak ilyen „processzus-alapú”



műalkotásokat – vö. KAPPANYOS 2008; 60–72 –, de Tzaráé az elsők között van.) A szöveg egy manifesztum részeként jelent meg, amelyben Tzara leírja a véletlen felhasználásának elméleti alapjait, és ismerteti magát a módszert, a közölt vers voltaképpen csak példa. A fordítónak tehát nem is az eredményt, hanem az eljárást kellene lefordítania. Vagyis alighanem pontosabb lenne a „fordítása”, ha nem Tzara véletlenszerű sorrendben sorakozó szavainak szótári jelentéseit írná egymás mellé, hanem fogna egy aznapi (célnyelvű) újságot, egy ollót, valamint egy kalapot, és megismételné a Tzara által leírt műveletet. Persze ennek az eljárásnak az eredménye – az általános kaotikus jelleggel felül – semmiféle izomorfiát nem fog mutatni az eredetivel. Ennél pontosabbak egyetlen módon lehetnének: ha megtalálnánk a Tzara által felhasznált eredeti újságcikket, eredeti formájában gondosan lefordítanánk, majd ezen a fordításon végeznénk el az eljárást a másik két kellék, az olló és a kalap segítségével. Ezt azonban felesleges megtennünk: Tzarának ez a műve azon alkotások közé tartozik, amelyekből – T. S. Eliot kifejezésével – egynél több nem kell (ELIOT 1981; 495). Így felesleges a fordítással megtöbbszöröznünk, elég a tudat, hogy megtehetnénk. Nemigen tudunk jobbat javasolni Parancs János megoldásánál, aki a magyar fordításban – az eredetihez hasonlóan – lábjegyzetbe helyezte a processzus bemutatandó eredményét, de csak néhány szót fordított le belőle, majd lábjegyzetbe fűzött a lábjegyzethez az eredeti fordíthatatlanságáról és az eredetileg forrásként használt újságcikk azonosíthatatlanságáról (TZARA 1992; 54).

A szintaxis kikapcsolása azonban nem feltétlenül ennyire radikális eljárás. A magyar avantgárd mozgalom egyik kevésbé ismert szereplője, Kristóf Károly kísérletezett szintaxis nélküli költeményekkel. Ezekben a versekben nincsenek formális mondatok, de azért az elemek egymás mellé helyezése nem teljesen véletlenszerű. Leginkább asszociációláncokként olvashatjuk őket, amelyek szokatlan összetett szavakból és szintagmákból épülnek fel. A kapcsolatot olykor szemantikai, máskor akusztikai összetevők motiválják, néha pedig, úgy tűnik, valóban a véletlenszerűség. Ennek a különös korpusznak az újrafelfedezése Derék Pál érdeme, aki avantgárd antológiájában helyet biztosított az elfeledett szerző verseinek (DERÉKY 1996; 360–365). Az antológia kétnyelvű (magyar–német) kiadása azonban furcsa tanácstalanságot tükröz ezekkel a versekkel szemben: Kristóf Károly munkáit nem fordították le, hanem kiejtés szerint átírták a német helyesírásra, azaz tisztán hangversnek minősítették őket. (Részletesebben lásd KAPPANYOS 2002.) Umberto Eco terminusát kölcsönvéve és kifordítva ez nem túlintertálás, hanem épp az ellenkezője, *alulinterpretálás* (vö. ECO 1992, magyarul: ECO 2001.) Kristóf alkotásai teljességükben nézve valóban nem olvashatók értelmes szöveggé, de hatásuknak

alapeleme, hogy értelmes (bár gyakran szokatlan) szavakat helyeznek egymás mellé. Átfogó logikai és szintaktikai rendezettsége valóban nincs ezeknek a produkcióknak, de a szemantikai síkjukat tévedés lenne kiiktatni a befogadásból – még ha a hagyományos értelemben vett „értelmezésről” ez esetben nem is beszélhetünk. Néha néhány szót összekapcsol a szintaxis, például „ólomsíró boldogítók elborzasztó igazpénze”, máshol jelöletlenek a kapcsolatok, például „szérű üstök szerű tenger szerelmek mostoha szerelmek”, de az bizonyos, hogy a német nyelvű olvasót nagyon komoly információs veszteség éri, ha ezekből a szövegszerű képződményekből csak a fonetikus transzkripció jut el hozzá. És természetesen kérdéses, hogy egyáltalán hajlandó-e átrágni magát ilyen sorok sorozatán, mint „oolomšiiroo boldogiitook älborsøftoo igespeensä”.

A következő kategória a szemantikai rendezettség felbontását, azaz a klaszszikus halandzsát foglalja magában. (KARINTHY 2001; 65–67, 68–70, 71–73. Nem bizonyítható, hogy a szó Karinthy saját alkotása, de az ő írásai révén terjedt el.) A halandzsa jellemzően megtartja egy adott nyelv szintaxisát, és értelmetlen, de morfológiailag az adott nyelvtől nem idegen szavakkal tölti ki. Az értelem és az értelmetlenség között természetesen fokozatos az átmenet. Fordításelméleti és -technikai belátások szempontjából rendkívül termékeny ez a jelenségkör, de legjellegzetesebb példái jóval megelőzik az avantgárdot: legkorábbi előfordulásai az ókorba (Arisztophanészig) nyúlnak vissza. A halandzsát többször újra feltalálták – például stílusparódiákban való alkalmazását alighanem maga Karinthy –, így az avantgárd radikális invenciója számára itt viszonylag kevés tér maradt. Konceptiónkat parttalanán tágítaná, ha Karinthy, Kálnoky és mások – a magyar vagy más forrásnyelvi szintaxist érintetlenül megőrző, a lexikát többé-kevésbé „lecserélő” – kísérleteit is idevonnánk. Az is csak érintőlegesen sorolható az avantgárd körébe, amikor Weöres Sándor *Barbár dal* című művében teljességgel képzelt nyelven hoz létre szöveget: megteremti a morfológiát és a szintaxist, sőt hozzátársítja a szemantikát is (WEÖRES 1981; I/717):

*Dzsá gulbe rár kicsere  
áj ni musztasz emo  
áj ni mankiüt vantasz emo  
adde ni maruva bato! jaman!  
[...]*

*Vá pudd shukomo ikede  
vá jimla gulmo buglavi ele  
vá leli gulmo ni dede  
vá odda dzsárumo he! jaman!*

*Szél völgye farkas fészke  
Mért nem őriztél engem  
Mért nem segítettél engem  
Most nem nyomna kő! ajaj!  
[...]*

*Földed gyomot teremjen  
Tehened véres tejet adjon  
Asszonyod fiat ne adjon  
Édesapád eltemessen! ajaj!*



Fordítását valamilyen létező nyelvre minden bizonnyal úgy kellene elképzelnünk, hogy a kitalált nyelven szóló változatot kiejtés szerint átírjuk, a magyar változatot pedig hagyományos módon lefordítjuk. Ez is különös helyzet, mivel a kitalált nyelvnek a szemantikája is kitalált, tehát az „eredeti” akár magyarra is le lehetne fordítani számos más módon, más fiktív szótárakra támaszkodva. Az „eredeti” tökéletesen átgondolt nyelvtani szerkezetét azonban ekkor is figyelembe kéne venni.

A Weöres-versből a fordítás alapján nemcsak a kitalált nyelv szótárát (legalábbis egy kis részletét) lehetne rekonstruálni, hanem néhány nyelvtani, illeszkedési, morfológiai szabályt is. A szótárt elvben ki lehetne cserélni egy másikra, és e másik szótár alapján az első sor például jelenthetné azt, hogy „virágok illata pillangók röpte”. Nagyobb erőbefektetés kellene a nyelvtani rendszer következetes megváltoztatásához: például ha az *-e* végződést itt nem birtokos jelnek, hanem a felszólító mód jelének tekintenénk, akkor az első sor azt is jelenthetné, „virágok illatozzanak, pillangók repüljenek”. A rendszer bizonyos alapvonalain azonban nemigen lehetne változtatni, például azon, hogy ez a magyarhoz hasonlóan agglutináló nyelv (részben talán flektáló elemekkel).

Ha a kitalált nyelvű szöveghez a szerző nem mellékel fordítást, és a morfológiai ismétlések nem teszik ilyen nyilvánvalóvá a nyelvi rendszert, ott már elgondolkodunk, hogy valóban nyelvi képződményről vagy inkább beszédhangokból összeállított zenei készítményről van-e szó. Ilyen átmeneti esetet képeznek Hugo Ball „szavak nélküli” dadaista versei. „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, »Verse ohne Worte« oder Lautgedichte” – írta ez alkalomból a naplójába (BALL 1984; 162. Magyarul: BALL 1996; 18–19). A hangzás egységessége ezekben az ismert szövegekben (*Karawane, Gadji beri bimba* stb.) egy ismeretlen nyelv felismerhető zeneiségét idézi, de itt egyáltalán nem látszik utalás az egyes nyelvi elemek funkciójára: nem vonható el szintaxis, a szemantika jelenlétét elszórt töredékek jelzik, mint a „zanzibar”, „rinozerosola hopsamen”, vagy az „elifantolim brussala”. Ezek a jelek azonban inkább csak a képzelt egzotikus (afrikai) eredetre utalnak, a többi szó értelméhez semmiféle kulcsot nem adnak, sőt a költemények központosást sem tartalmaznak, tehát a mondatok méretére, lefutására vonatkozólag sem tehetünk következtetéseket. Ezek a versek elsősorban zenei konstrukciók, amelyekből nemcsak a nyelvi jelentés, hanem jórészt a nyelvi rendszer is hiányzik. Ezek az alkotások nem igényelnek fordítást, hiszen bármilyen anyanyelvű olvasónak pontosan ugyanannyit mondanak. A nem latin betűs nyelvekre érdemes lehet átírni őket.

Ezzel elérkeztünk negyedik kategóriánkhoz, azokhoz az elemi nyelvi alkotóelemekből (tehát beszédhangokból vagy betűkből) felépülő konstrukciókhoz, amelyeknek nyelvi morfológiájuk sincs, azaz nem tartalmaznak sem értelmes

szavakat, sem értelmetlen szó-jellegű alakzatokat. A leghíresebb példa alighanem Christian Morgenstern verse, *A hal éji éneke*, amely a címen kívül betűket sem tartalmaz, csak verstani jeleket. A verset Szabó Lőrinc fordította magyarra – bár itt a fordítói munka a címre korlátozódott (SZABÓ 1964; II/701). A kategória legjelentősebb műve azonban minden bizonnyal Kurt Schwitters négytétéles, előadva negyvenperces kompozíciója, az *Ursonate* (SCHWITTERS 2002, 52–80. Eredeti hangfelvétel: SCHWITTERS 1993).

1922–1932

**Ur Sonata**

<b>prelude:</b>		
Fümms bö wö tää zää Uu,		1
pögiff,		
kwii Ee.		
.....		
Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,		6
.....		
dll rrrrrr beeeee bö,	(A)	5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,		
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,		
beeeee bö fümms bö wö tää,		
bö fümms bö wö tää zää,		
fümms bö wö tää zää Uu:		
<b>first movement:</b>		
<b>theme 1:</b>		
Fümms bö wö tää zää Uu,		1
pögiff,		
kwii Ee.		
.....		
<b>theme 2:</b>		
Dedesnn nn rrrrrr,		2
li Ee,		
mpiff tillff too,		
tillll,		
Jüü Kaa? ( <i>sung</i> )		
.....		
<b>theme 3:</b>		
Rinnzekete bee bee nnz krr müü?		3
ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,		
.....		
rakete bee bee.		3 a
.....		
<b>theme 4:</b>		
Rrumpff tillff toooo?		4
.....		

Ez a konstrukció néhány alapmotívum (az ábécé részletei, Raoul Hausmann szintén értelmetlen „fmsbvt” kezdetű betűverse, a „dresden” szó stb.) módszeres szétbontásából, variálásából és visszaépítéséből épül fel, hasonló módon az egészen egyszerű dallamokból kiinduló fűgalkompozíciókig. A mű esztétikai értéke – ha megfelelő nyitottsággal közelítünk hozzá – sem tipográfiai formában lapozgatva, sem Schwitters személyes előadásában meghallgatva nem vitatható el: mind vizuális, mind akusztikai konstrukcióként feltétlenül érdemes a figyelmünkre. A kínálkozó élményben azonban semmiféle szerepet nem játszik a nyelvi megértés.

Ez a sajátos alkotásmód még tovább fejleszthető: a lettrista mozgalom alapítója, Isidore Isou olyan versekkel kísérletezett, amelyek kinyomtatott változata voltaképpen az élő előadás partitúrájának tekinthető. Ezekben a konstrukciókban a latin ábécé betűin kívül görög nagybetűk is helyet kapnak, amelyet különféle nem-alfabetikus, illetve nem-fonémikus emberi hangokat jelölnek: sóhajtást, nyögést, nevetést, sírást. Ezek révén a beszédszervek kihasználására épülő előadás nem a nyelv szimbolikus jelölőrendszere, hanem az emberi test ikonikus jelölőrendszere segítségével kísérli meg bizonyos érzelmek és hangulatok közvetítését (ISOU 1947; 336).

9. — LARMES DE JEUNE FILLE  
— POÈME CLOS —

M dngoun, m diahl <sup>1)</sup>hna iou  
hsn ioun inhlianhl <sup>2)</sup>hna iou  
vgain set i ouf! sai iaf  
fin plt i clouf! mglaf vaf  
<sup>3)</sup>o là ihí cmm vii  
snoubidi i pnn mii  
<sup>4)</sup>gohà ihíhí gnn gi  
klnbidi <sup>5)</sup>bliglhí  
H<sup>6)</sup>mami chou a sprl  
scami Bgou cla ctrl  
gué el inhi ní K<sup>7)</sup>grín  
Khlogbidi <sup>8)</sup>vi bínci crin-  
cncn ff vsch gln ié  
gué rgn ss ouch clen dé  
chaif gna pca hi  
<sup>9)</sup>snca grd kr di

- 1) <sup>1)</sup>h, <sup>2)</sup>h = soupir  
2) <sup>2)</sup>M, <sup>3)</sup>μ = gemissement  
3) <sup>3)</sup>h, <sup>4)</sup>h = gargarisme  
4) <sup>4)</sup>A, <sup>5)</sup>α = aspiration

- 5) <sup>5)</sup>Δ, <sup>6)</sup>δ = râle  
6) <sup>6)</sup>H, <sup>7)</sup>n = ahannément  
7) <sup>7)</sup>K, <sup>8)</sup>x = ronflement  
8) <sup>8)</sup>Σ, <sup>9)</sup>§ = grognement

Ebben az értelemben Isou eljárása szöges ellentétben áll Schwittersével, aki semmit sem kíván ábrázolni, hanem elvont akusztikai és tipográfiai konstrukciókat mutat be, amelyek magukkal hordozzák és felmutatják eredetüket, a nyelvi működés céljára kialakult emberi hangot – pontosan úgy, ahogy Schwitters assemblage-festményei hordozzák magukkal és mutatják fel eredetüket, a nagyváros hulladékát és hordalékát. Mondanunk sem kell, hogy ezek a művek nem tekinthetők verbális kommunikációs aktusoknak, következésképp nem igénylik (és nem is nagyon teszik lehetővé) az interlingvális fordítást – kivéve persze a címüket és egyéb paratextusaikat.

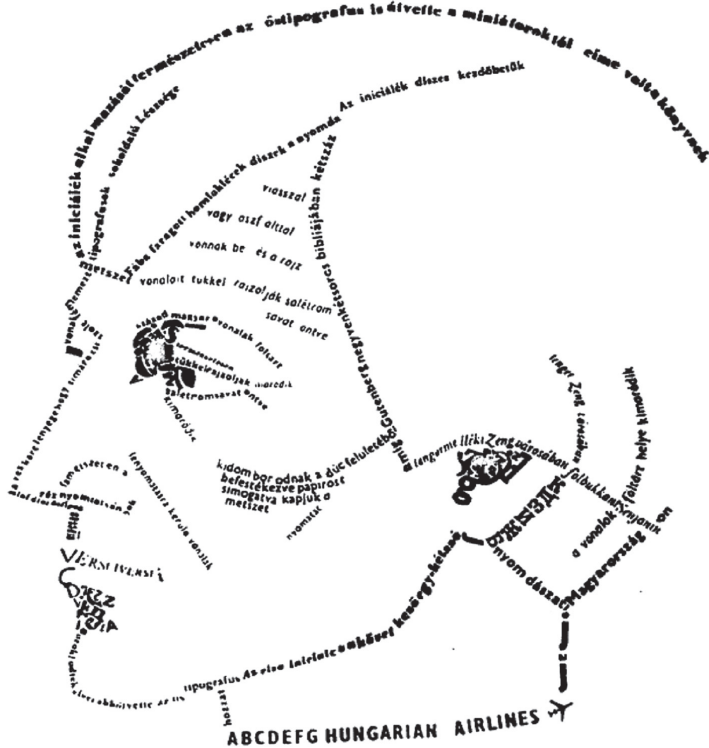
Ennek a példasornak a folytatása olyan művek felé vezet, amelyek alapvető szervezőelve már nem a verbalitás, hanem valami más: jellemzően a látvány vagy a hangzás. Az ilyen művek azonban csak akkor vetnek fel fordítási kérdéseket, ha a vizuális vagy auditív szervezettség mellett van bennük átmentendő verbális üzenet. Ebben az esetben azonban az értelem megléte és nem a hiánya okozza az anomáliát, mint például Reinhard Döhl rendkívül ismert, számtalanszor reprodukált képversében, amelyet kísérletképpen – egy online fordító-program segítségével – grúz nyelvre is lefordítottam. (A művelet során csak az jelentett némi nehézséget, hogy míg a német főnevek nagybetűvel írandók, a mkhedruli írás unikamerális, vagyis nem használ nagybetűt – ezért az elemek ismétlődésének érzékletesebbé tétele érdekében szóközöket iktattam be.) A művelet különösebb kockázat nélkül bármilyen alfabetikus írású nyelvvel elvégezhető, hiszen az *alma* és a *kukac* megfelelői bizonyára minden kultúrában megtalálhatók. Ideogrammatikus írásoknál azonban könnyen megváltozhat a hatás, vagy akár el is veszhet a struktúra értelme.



Attól azonban, hogy a vizuális költemény nem tartalmaz mondatokat (vagyis szintaxist), a fordítása még okozhat nehézségeket. Nézzük meg például Nagy László alábbi, *Emberpár* című versét (NAGY 1978, I/484):

ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA  
 ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA  
 ÉVAÉVAÉVVVVVVVVVVA  
 ÉVAÉVA  
 ÉVAÉVA ádam  
 ÉVAÉVA  
 ÉVAÉVAÉVAAAAAAAAA  
 ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA  
 ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA

A vers két szempontból is fordíthatatlan: a) nem latin betűkkel író kultúrákban (így például a grúzban) az A és V betűk nem lényegülnek át fogakká, tehát nem valósul meg a *vagina dentata* vizuális reprezentációja; b) a Bibliát nem ismerő kultúrákban nem alkot referenciát az Ádám és Éva név. Ha mind a két feltétel (a latin írás és biblikus műveltség) teljesül, akkor viszont a versen nincs semmi fordítanivaló, hiszen (az ékezetektől eltekintve) nincs is specifikusan magyarul: a zsidó-keresztény kultúrkör „közös nyelvét” – azaz (a tulajdonnevek esetében) közös nyelvi formával rendelkező kulturális referenciáját használja.



Ugyanakkor a „nincs rajta fordítanivaló” megállapítással is óvatosan kell bánni: a jelen lévő verbális értelem relevanciája olykor nem azonnal szembeötlő, azaz a kulturális transzfer irányító személy (a kötet fordítója vagy szerkesztője) tévesen úgy vélheti, nincs szükség fordításra. Vagyis értelmetlennek vagy jelentéktelennek tekinti a valójában nagyon is fontos verbális jelentést. Vessünk egy pillantást Nagy László egy másik nevezetes alkotására, az *Őnarckép* címűre (NAGY 1978; I/479).

A felhasznált szövegdarabok közül a legszembeötlőbb, amelyik a nyakvonalat alkotja, azt sugallná, hogy ezek véletlenszerű kivágatok, a fordításnak itt nincs helye. De ha jobban megnézzük, kiderül, hogy a legtöbb szövegdarab valamilyen grafikai technikákat tárgyaló kézikönyvből származhat, és olyan eljárásokat részletez, amelyek egy emberi arcra vetítve valamiféle kifinomult kínzás fázisait idézik fel: „vonalait tűkkel rajzolják salétromsavat öntve”, „kimaródik” stb. Ezek a leírt „kínzások” a költő (és képzőművész) arcának ráncait és vonásait, személyes vizuális identitásának a mesterségben megszerzett-megszenvedett elemeit rajzolják ki, miáltal az első pillantásra egyszerű ikonikus ábrázolatnak tűnő mű mély lírai összetevőt kap, vagyis felkészült fordítót kíván.

Ez a példa egy további kérdést is felvet: a felhasznált szövegdarabok nem a szerző alkotásai, hanem egy előzetesen létezett szöveg részletei. Ahogyan Tzara kalapverse kapcsán már felvetettük: lehet, hogy itt fordítás helyett meg kellene ismételni az eredeti processzust a célnyelv közegében? Ez a kérdés a processzusalapú szöveges műalkotásoknál mindig felmerülhet: így a talált és újrafelhasznált (átkontextualizált) szövegeknél, a szövegmontázsoknál, az előzetesen létező szövegek törlésével, permutálásával készített szövegeknél, a meghatározott eljárással vagy eszközzel (írógéppel, faxgéppel) készült munkáknál stb. Ezeknél mindig jelen van a kérdés, hogy a produktum vagy a processzus a kulturális transzfer tárgya. Gyakran előfordul, hogy a fordítás külső magyarázatként segíti a megértést, és szerencsés esetben szervülni is tud a befogadásba, mint a filmek feliratozása. Más esetekben külsődleges lábjegyzet marad.

Van még egy kicsiny és nagyon sajátos, a fordításnak ellenálló kategória, amelyre nem tértünk ki: a többnyelvű verseké. A példák száma nem túl nagy, és esztétikai jelentőségük sem meghatározó, de 1916-ban Zürichben épp a dadaista tevékenység ideológiai lényegét testesítették meg: a művészek nemzetközi egységét a háborúval és a nacionalizmussal szemben. Tristan Tzara, Walter Serner, Hans Arp és Richard Huelsenbeck járultak hozzá ehhez a szerény korpuszhoz, amelyet a „Simultangedichte” névvel illettek. Kávéházi asztaloknál készült, kollektív alkotások voltak ezek, és alkotóik gyakorta egyszerűen figyelmen kívül hagyták a köztük fennálló nyelvi különbségeket. Íme egy példa Arp és Tzara tollából (ARP–HUELSENBECK–TZARA 1957; 95–96):



*Balsam Cartouche*

*kocht der adam seine maus zu mus  
blättern leicht steinvögler in granit  
kratzt das milde gnu die geigennuß  
le gendarme amour qui pisse si vite*

*wattehufe tragen dornenmann  
esel treibt in sonnenschwamm am tor  
coq et glace se couchant sous l'œil gallant  
träumern kommt der cactus seltsam vor*

*grande lampe est claire vierge marie  
wassersattel trägt den schatten fort  
rue saint jacques s'en vont les petits jolis  
vers les timbres de l'aurore marine morte*

*purgatorie annonce le grand saison  
ha sie je mit katzenleim gebuhlt  
l'eau du diable pleure sur ta raison  
pfau und stern signieren «katapult»*

Ha ezt a verset egy harmadik nyelvre kívánnánk fordítani, el kellene döntenünk, feladjuk-e poétikai lényegét, a kétnyelvűséget. Ha fenntartanánk a bilingvizmust, akkor alighanem két fordítást kellene készítenünk: az egyik lefordítaná a német sorokat és megtartaná eredetiben a franciákat, a másik épp ellenkezőleg járna el. Ez elfogadható stratégia, kivéve persze, ha a célnyelv éppen a francia vagy a német volna, mely esetben a fordító végső menedékéhez kell folyamodnunk: a terjedelmes lábjegyzetekhez.

Kár volna tagadni, hogy az itt tárgyalt esetek némelyike ritka extremitás, amelyhez hasonlóval a legtöbb fordító egész pályáján nem is találkozik, ez azonban nem csökkenti jelentőségüket. Azok a jelenségek, amelyek nem sorolhatók be a hétköznapi magyarázatok mögé, folyamatos kihívást jelentenek a gondolkodás számára, és szélesebb érvényességű elméletek megalkotására sarkallják. A nemeuklideszi geometria, a heliocentrikus világbép vagy a relativitáselmélet megalkotásához is az vezetett, hogy kiváló elmék olyan jelenségekkel, olyan adatokkal találkoztak, amelyek nem voltak leírhatók a meglévő, elfogadott rendszerezésekkel. Az avantgárd egyik fontos hozadéka, hogy folyamatos kihívást jelent az irodalomtudománynak, sőt a bölcsészettudományok szélesebb körének is: megmagyarázatlan jelenségeket mutat fel, amelyek nem férnek bele az elméletekbe, s ez hajtóerőt jelent az új felfedezések felé. Ezenfelül egyszerű-

en vonzó is a szélsőséges, meglevő rendszereinken kívül eső (s ezért rendszereink kijavítására késztető) példákkal foglalkozni, amelyeket az avantgárdok állítanak elő a számunkra. Mert a tudományos gondolkodásban éppúgy, mint a művészetben, a processzus gyakran érdekesebb, mint a produktum.

### *Irodalom*

- ARP, Hans–HUELSENBECK, Richard–TZARA Tristan (1957): Dada: Dichtung und Chronik der Gründer. Verlag der Arche, Zürich
- BALL, Hugo (1984): Die Flucht aus der Zeit. = Dada: Eine Literarische Dokumentation. Richard HUELSENBECK (hrgst.), Rowohlt's Enzyklopädie, Hamburg
- BALL, Hugo (1996): Menekülés az időből. VITÉZ Ildikó ford. Átváltozások 7. sz., 9–27.
- BEKE László (1998) (szerk.): Dada antológia. Balassi Kiadó, Budapest
- DERÉKY Pál (1993): „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”: A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen
- DERÉKY, Pál (1996) (hrgst.): Lesebuch der ungarischen Avantgardliteratur (1915–1930). Böhlau Verlag–Argumentum Kiadó, Wien–Budapest
- ECO, Umberto (1992): Overinterpreting Texts. = Interpretation and Overinterpretation. Stephan COLLINI (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 45–66.
- ECO, Umberto (2001): Szövegek túlinterpretálása. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes ford. Helikon 47. 1, 504–518.
- ELIOT, T. S. (1981): A kritika határai. = Káosz a rendben. VÁRADY Szabolcs ford. Gondolat Kiadó, Budapest, 489–509.
- ÉLUARD, Paul (1968): Œuvres complètes I–II. Gallimard, Paris
- ISOU, Isidore (1947): Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique. Hachette, Paris
- JAKOBSON, Roman (1959): On Linguistic aspects of translation. = On Translation. Reuben A. Brower (ed.), Harvard University Press, Cambridge Mass., 232–239.
- JAKOBSON, Roman (1969): Fordítás és nyelvészet. = Hang – jel – vers. Ford. munkaközösség. Gondolat Kiadó, Budapest, 372–382.
- JÓZSEF Attila (1966): Poems. Thomas KABDEBÓ (ed.), The Danubia Book Co., London
- KAPPANYOS András (2008): Tánc az élen. Ötletek az avantgádról. Balassi Kiadó, Budapest
- KAPPANYOS András (2002): Avantgárd és kanonizáció. Buksz, 14/tavaszi, 48–58.
- KARINTHY Frigyes (2001): Halandzsa; A diadalmas halandzsa; Játékok = Humoreszkek II: Budapesti emlék, Grimasz (Összegyűjtött művei 4). SZALAY Károly szerk., Akkord Kiadó, Budapest, 65–67, 68–70, 71–73.
- KASSÁK Lajos (1926): Tisztaság könyve. Horizont, Budapest (Hasonmás kiadás: Helikon Kiadó, Budapest, 1987)

- KLAUDY Kinga (2007): Fordítási univerzálék. = Nyelv és fordítás: Válogatott fordítástudományi tanulmányok. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 153–186.
- MAKKAI, Adam (1996) (ed.): In Quest of the 'Miracle Stag': An Anthology of Hungarian Poetry in English Translation from the Thirteenth Century to the Present. University of Illinois Press, Urbana
- MALMKJÆR, Kristen (2011): Translation universals. = The Oxford Handbook of Translation Studies. Kristen MALMKJÆR, Kevin WINDLE (eds.), Oxford University Press, Oxford, 83–93.
- NAGY László (1978): Versek és versfordítások I–III. Magvető Kiadó, Budapest
- SCHWITTERS, Kurt (1993): Ursonate. WER 6304-2, Wergo, Mainz
- SCHWITTERS, Kurt (2002): *pppppp poems performance pieces proses plays poetics*. Jerome ROTHENBERG, Pierre JORIS (eds.), Exact Change, Cambridge
- SZABÓ Lőrinc (1964): Örök barátaink I–II. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest
- TÍMÁR György (1981): A versfordító dilemmái (Egy magyar–francia–magyar fordító gondolataiból). = A műfordítás ma. BART István–RÁKOS Sándor (szerk.), Gondolat Kiadó, Budapest, 347–377.
- TZARA, Tristan (1992): AA úr az antifilozófus. PARANCS János ford. Orpheusz Kiadó, Budapest
- TZARA, Tristan (1996): Dada est tatou – Tout est dada. GF Flammarion, Paris
- WEÖRES Sándor (1981): Egybegyűjtött írások I–III. Magvető Kiadó, Budapest

## TRANSLATABILITY AND THE AVANT-GARDE

The idea of this paper is rooted in the following contradiction: on the one hand the idea of internationality constitutes an organic element of the historical concept of the avant-garde, partly because of the relative weight of leftist, cosmopolitan ideologies, and partly because of the eminent border-crossing nature of the actual activities; while on the other hand in the realm of verbal works of art linguistic differences obviously restrict any international effect and these difficulties are often deepened by the radical poetical procedures of the avant-garde. There is a prominent contradiction between the program of internationality and the experience of untranslatability, and the paper analyses its elements in a typological-taxonomical context. The presented examples include instances of logical, syntactical, semantic and morphological transgressions as well as a few versions of visual poetry and also multilingual texts that provide the most prominent realization of internationality. Some of these avant-garde procedures make translation impossible, some make it redundant, and some suggest the introduction of radical procedures in translation. Considering these issues may help us develop a better understanding of the international dissemination of poetical ideas.

*Keywords:* translation studies, avant-garde, cultural transfer, internationality, radical poetics.

## PREVODIVOST I AVANGARDA

Studija polazi od sledeće protivrečnosti: s jedne strane, sastavni deo istorijskog pojma avangarde čini internacionalnost, delom zbog pretežnog značaja desničarske, kosmopolitske ideologije, delom zbog karaktera samog pokreta koji pevazilazi državne granice, s druge strane, različit karakter samih jezika očigledno ograničava strani uticaj na verbalna umetnička ostvarenja, pa teškoće koje iz toga proizilaze radikalni poetski postupci avangarde još više produbljuju. Između programa internacionalizma i iskustva neprevodivosti postoji kontradikcija, stoga studija analizira njene činioce iz poetičkog ugla, sa tipološko-taksonomijskim pretenzijama. Navedeni primeri zaokružuju narušavanje normi na logičkom, sintaksičkom, semantičkom i morfološkom planu, osvrću se na neke verzije vizuelne poetike, kao i na višejezičke tekstove u kojima se na najprominentniji način zastupa internacionalni karakter avangarde. Neki od ovih avangardnih postupaka čini interlingvalno prevođenje nemogućim, drugi pak suvišnim, dok neki od njih postavljaju mogućnost za uvođenje radikalnih prevodilačkih postupaka. Razmišljanja o svemu ovome mogu doprineti boljem sagledavanju načina međunarodnog širenja poetičkih postupaka.

*Cljučne reči:* nauka o prevođenju, avangarda, kulturni transfer, internacionalnost, radikalne poetike.