

KAPPANYOS ANDRÁS

BAJUSZBÖGRE, LEFORDÍTATLAN
MŰFORDÍTÁS, ADAPTÁCIÓ, KULTURÁLIS TRANSZFER

KAPPANYOS
ANDRÁS

BAJUSZ. BÖGRE,

LEFORDÍTATLAN

MÚFORDÍTÁS

ADAPTÁCIÓ

KULTURÁLIS

TRANSZFER



BALASSI KIADÓ • BUDAPEST

A könyv kiadását támogatta

Magyar Tudományos Akadémia



Nemzeti Kulturális Alap

© Kappanyos András, 2015

ISBN 978-963-506-972-9

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| Köszönetnyilvánítás | 7 |
| Bevezetés | 9 |
| | |
| Premisszák | 17 |
| Lehetséges <i>versus</i> lehetetlen | 17 |
| Nyelvészeti <i>versus</i> kulturális | 24 |
| Kulturális fordítástudomány <i>versus</i> a műfordítás elmélete | 34 |
| | |
| Pillantás a fekete dobozba | 49 |
| <i>Vetítés</i> | 49 |
| <i>Makettek</i> | 61 |
| Léda és a hattyú | 73 |
| | |
| Stratégiák | 85 |
| Szó szerinti <i>versus</i> értelem szerinti | 85 |
| Háziasító <i>versus</i> elidegenítő | 89 |
| Referenciakövető <i>versus</i> attitűdkövető | 98 |
| | |
| Mércék | 111 |
| Küszöbfeltételek | 111 |
| Pontosság | 120 |
| Élményszerűség | 131 |
| | |
| Fordíthatatlan helyek | 143 |
| <i>Görcs</i> | 146 |
| <i>Lyuk</i> | 156 |
| <i>Folt</i> | 165 |

| | |
|--|-----|
| Gyerekkönyvek | 175 |
| A gyerekkönyv mint kísérleti terep | 175 |
| A siker kondíciói | 180 |
| Alice mint Évike | 186 |
| Távolságok | 199 |
| Praktikus távolságok | 200 |
| Időbeli távolságok | 212 |
| Komplex távolságok | 224 |
| Lapszusok és laposságok | 231 |
| Félreértések | 232 |
| Lapszusok | 238 |
| Laposságok | 249 |
| Az értelmetlen szöveg kihívása | 257 |
| A Herz-teszt tanulságai | 257 |
| Klasszikus halandzsa | 266 |
| Hermetikus értelem | 274 |
| „A műfordító feladata” | 283 |
| Fordítás <i>versus</i> értelmezés | 283 |
| Fordítás <i>versus</i> memetika | 294 |
| Fordítás <i>versus</i> adaptáció | 301 |
| Függelék | 313 |
| Az ír szarvas agancsa | 313 |
| Irodalom és rövidítésjegyzék | 329 |
| Filmes és színházi referenciák | 349 |
| Névmutató | 351 |
| Melléklet | 357 |

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A szöveg, amely most könyv formában kerül az olvasó elé, egy korábbi változatában akadémiai doktori disszertációként szolgált, és ennek nyomait elsősorban abban az értelemben viseli, hogy a szokásosnál jóval szigorúbb lektorálási folyamaton ment keresztül. Köszönetet kell mondanom mindazoknak, akik akár hivatalos kötelességből, akár baráti érdeklődésből végigolvasták, és megtiszteltek kérdéseikkel, javaslataikkal, megjegyzéseikkel. A végleges szöveg sokat köszönhet három opponensemnek, Kulcsár-Szabó Zoltánnak, Nádasdy Ádámnak és Virágos Zsoltnak. A bizottságból az elnök, Szegedy-Maszák Mihály mellett különösen hálás vagyok Hajdu Péter, Sarbu Aladár és Szili József odaadó figyelméért, és nem hagyhatom említés nélkül Borus Judit és Stauder Mária nem hivatalos segítségét.

A javaslatok hatására a szöveget több helyen pontosítottam és kiegészítettem. A szerkezetet, a gondolatmenetet, az apparátust alapvetően meghagytam eredeti formájában, de megtoldottam egy függelékkel (Az ír szarvas agancsa), amely a könyv elméleti belátásai alapján külön fókuszba állítva tárgyalja a formahűség mind aktuálisabbnak tűnő kérdését.

Végül köszönetet mondok két nagyszerű tanáromnak, Lator Lászlónak és néhai Geher Istvánnak, akik nélkül ennek a könyvnek az ötlete sem született volna meg.

„Latin me that, my trinity scholar,
out of eure sanscreed into oure eryl!”

BEVEZETÉS

A bajuszbögre az Eccles Street 7. szám alatti ház alagsori konyhájában, a konyhaszekrény alsó polcán található, hat darab, szájával lefelé fordított közönséges teáscsésze és a hozzájuk tartozó csészealjok, valamint önnön csészealja és egyéb konyhafelszerelések társaságában, Dublinban, 1904. június 17-én, hajnali egy óra tájban, James Joyce teremtett univerzumában. A bajuszbögre – társaival ellentétben – *lefordítatlan*, azaz szájával felfelé áll.¹

Bajuszbögre szó a magyar szótárakban nem szerepel, és feltehető, hogy az *Ulysses* új kiadása előtt ez az összetétel nyomtatásban meg sem jelent. (A korábbi fordításokban ez a többször említett ivőedény *csücskös*, *csőrös*,² „*bajuszos*” [idézőjellel], illetve *bunkófülű* volt.³) A Google-keresés jelen sorok írásakor mindössze 160 találatot ad a szóra, tehát egyértelműnek látszik, hogy neologizmussal állunk szemben. Ráadásul ezek a találatok jó részt *bajuszmintával* díszített bögréket jeleznek, míg abból a tárgyból, amelyre szándéka szerint a szöveg céloz, egyetlenegy sem jelenik meg. Ellenpróbaként írjuk be a Google-be a kifejezés angol eredetijét: *moustache cup*. A találatok száma 4 470 000.⁴ Számos verzióban megjelenik a kérdéses tárgy, akár meg is vásárolhatjuk: olyan porceláncsésze ez, amelyben egy beépített, szintén porcelánból készült lapocska megakadályozza, hogy az ital (értelemszerűen férfi) fogyasztójának bajusza teás vagy kávé legyen. A kifejezés már középmeretű szótárakban is önálló címszóként szerepel.⁵ Az angol olvasó számára tehát mind a kifejezés, mind az általa jelölt tárgy ismerős. Mivel magyar változatáról ez nyilvánvalóan nem mondható el, kijelenthetjük, hogy a *bajuszbögre* a szónak nemcsak konkrét, tárgyi, hanem nyelvi-kulturális értelmében is *lefordítatlan*.

¹ JOYCE 2012a, 574.

² JOYCE 1947, I/47; II/206; II/223.

³ JOYCE 1974, 75; 757; 781.

⁴ Ezek az adatok a disszertáció benyújtása előtti állapotra (2013. január 10.) vonatkoznak. Azóta 160-as szám megtöbbszöröződött, az új hivatkozásokat azonban jórészt maga a dolgozat, és annak elbírálási folyamata gerjesztette. A másik szám némi csökkenést mutat, minden bizonnyal a kereső algoritmus javításának köszönhetően (2015. október 16.).

⁵ Például *ODE* 2005, COLLINS 2011.

Módszertani közbevetés: a bajuszbögre valójában persze nem *bögre*, hanem *csésze*: kisebb ürtartalmú és finomabb mívű ivóedény, angolul is *cup*, nem pedig *mug*. Azonban a „bajuszcsésze” éppúgy nem utalna a kívánt tárgyra, miközben szemantikai tévutakra vezetne: a *csésze* szó ugyanis használatos olyan szóösszetételek utótagjaként, amelyek egyáltalán nem ivóedényeket jelölnek: csapágycsésze, köpőcsésze, véccsésze. A „bajuszcsészét” a magyar olvasó talán a bajuszviselet formázására, karban tartására használatos eszköznek (valamiféle merevített bajuszkötőnek) képzelhetné. A *bögre* szó ilyen analógiaképző affinitásokkal nem rendelkezik, utótagként csak ivóedényt jelöl, ráadásul a véletlen alliteráció is enyhíti kissé a nem létező összetétel valószínűtlenségét, beoltva a rendezettség (s így az intencionáltság) egy árnyalatával.

A *lefordíthatlan* szó eredeti, konkrét és tárgyi értelme mellé (mely szerint a bögre a talpán és nem a száján áll) felzárkózik egy másik értelem, amely arra utal, hogy a jelzett szó (*bajuszbögre*) a célnyelven valójában nem értelmezett, átkódolása sikertelen vagy befejezetlen. A fentiekben láthattuk, hogy ez az implikáció éppúgy igaz, mint az ivóedény térbeli helyzetére vonatkozó állítás. Ez a kettős értelem voltaképpen szójáték a „lefordítás” konkrét és absztrakt értelmének egybejárásával. Funkcionális homonímián alapuló *paronomázia*, amely önmagában is lefordíthatatlan. Az angol eredetiben persze nyoma sem volt ennek: ott a bajuszbögre „uninverted”,⁶ ami némileg szokatlan kifejezés egy ivóedény pozíciójának jellemzésére (habár itt a többi kimondottan „inverted”), de a fordítás nyelvi-kulturális aktusához nincs köze (nem is nagyon lehetne, hiszen forrásnyelvi állapotában a szöveg evidensen *lefordíthatlan*).

Ennek a fordítási aktusnak a során egy referenciális fordíthatatlanság (*lacuna*) megoldása helyett egy strukturális fordíthatatlanság (*paronomázia*) került a szövegbe, amely ugyanakkor ironikus önreferenciával leplezi le magának a fordítási folyamatnak az abszurditását. Ez az érdekes és különleges példa nem holmi laboratóriumi készítmény, hanem mindenki számára objektíve adott az *Ulysses* legújabb, kanonikus pozícióra törekvő fordításában. Érdekességét és különlegességét remélhetően nem csökkenti, hogy e sorok szerzője is részt vett a kialakításában. Ez a tény inkább a kulturális fordítástudomány további területei, elsősorban a fordítói etika irányában nyitja meg a diszkusszió újabb lehetőségeit.

A bajuszbögre – afféle specializált Pandora-szelenceként – fordításelméleti problémák sorát foglalja magában, amelyeket a könyv megfelelő fejezetei tárgyalnak. Itt, a bevezetőben kell azonban sort kerítenünk a legutóbb említett fordításetikái – s esetünkben következésképp tudományetikai – problémára: ha fordító beszél a fordítás-

⁶ Joyce 1986a, 17,300 (551).

ról, az objektivitás és, következésképp, az ellenőrizhetőség (verifikálhatóság) követelménye sérülni látszik. Másfelől az az érvelés is kézenfekvő, hogy egy bizonyos területen szerzett személyes, gyakorlati tapasztalat semmiképp sem jelenthet hátrányt az adott területről folytatott tudományos beszédben. A specifikus, csak a praxisban megszerezhető ismeretek és tapasztalatok előnye vélhetőleg kiegyenlíti az érintettségéből eredő előítéletek hátrányát – különösen, ha ezeket kordában tartja a tudományos felelősség.

Ha a meglévő fordítástudományi, fordításkritikai korpuszra tekintünk, meg kell állapítanunk, hogy a fordításról számtalan érdekes, értékes megfigyelést és teóriát papírra vetettek már olyanok is, akiknek volt személyes fordítói tapasztalatuk, és olyanok is, akiknek nem: ennek alapján nem állíthatunk fel értékhierarchiát. Azt is tapasztalhatjuk, hogy az introspekción – vagyis eleven, gyakorlati tapasztalaton – alapuló, műfordításról szóló szövegek túlnyomó része inkább műhelytanulmány, mintsem elméleti igényű általánosítás, így kevésbé kapcsolódnak a teoretikus viták folyamataiba, noha illusztrációként sokszor igen hasznosak. Másfelől a komoly elméleti és történeti felvértezettséggel – de kevés vagy semmi gyakorlati tapasztalattal – rendelkező szakírók számára bizonyos alapvető kérdések meg sem nyílnak, hiszen ők a fordítói munka belső mozzanataira és dilemmáira jószerével csak a lezárt eredményből következtethetnek. A két megközelítésnek valahol középen össze kellene érnie, a belátások közös terepét kellene létrehoznia – ám ezt a terepet nemigen találjuk a szakirodalomban. Az üdítő kivételek egyike Umberto Eco.

A fordítói tapasztalat torzító hatásával kapcsolatos aggályokat Eco a józan ész, a *common sense* alapján határozottan félresöpri: több ízben is kijelenti, hogy fordításról csak az írhat eredményesen, akinek van fordítói tapasztalata: vagy fordított már, vagy szerkesztett, ellenőrzött fordítást, vagy őt magát fordították.⁷ Eco példái világossá teszik, hogy kizárólag szépirodalmi fordításra gondol: a szakfordító nem szerez felhatalmazást a fordításról való értekezésre. Amikor a fordításról ír, akkor a tudós Eco vagy a regényíró Ecót figyeli meg, amint regényeinek fordításait ellenőrzi és fordítóit instruálja, vagy a műfordító Ecót, aki Nerval és Queneau-t fordítja olaszra. Ezen implikáció szerint, aki fordításról ír, annak – Ecohoz hasonlóan – irodalmi-kulturális polihisztornak kell lennie.

Az előbb említett lehetséges hátrány azonban nemcsak a szakmai felhatalmazás illetén szűkítésében jelentkezik, hanem az is kérdéses, hogy ez a személyes tapasztalattal „megterhelt” beszéd hogyan képes érvényesülni a tudományos közegben. Noha a személyes, bensőséges tapasztalat értéke aligha lehet kétséges a tudományos

⁷ Eco 2001a, 5–6, Eco 2004b, 1–2.

elemzés számára, az ilyen adat egzaktága bajosan ellenőrizhető. Az egzaktág ilyen megingására maga Eco szolgál példával, amikor egy tévesnek tekintett fordítói értelmezést jellegzetesen bennfentes érveléssel igyekszik diszkreditálni. A *rózsa neve* orosz fordítója azt a felfedezést tette, hogy a regény titkos forrása Emile Henriot egyik könyve, amire válaszul Eco közli, hogy nem olvasta Henriot könyvét⁸ – ezzel valóban nemigen lehet vitatkozni. Ezzel együtt világos, hogy a „nem olvastam” (vagy a „gondolta a fene”) nem tekinthető olyan „kemény” tudományos adatnak, mint például hogy mikor publikálták a könyvet vagy hogy hány oldalból áll. A mérleg egyik serpenyőjében tehát Eco nyilatkozata fekszik, a másikban Helena Kosztjukovics interpretációs ötlete. És bár nincs okunk Eco szavában kételkedni, a másik serpenyőben is sokat nyomnak azok az – Eco által banálisnak vagy marginálisnak ítélt – összefüggések, amelyek az orosz olvasók némelyikét esetleg éppen a nem létező szálak felgombolyítása révén vezethetik revelatív felismerésekhez.⁹

Eco élő regényíróként véleményt mond a művére vonatkozó interpretációról – ami teoretikus szempontból is nagyszerű, ritka lehetőség –, miközben teoretikusként a szerzői szándékot határozottan háttérbe utasítja a mű szándékával (*intentio operis*) szemben.¹⁰ Ha a teoretikus Ecóból indulunk ki, akkor a regényíró Eco véleménye a saját regényéről csupán egy a vélemények között: az az információ, hogy nem olvasta Henriot könyvét, nem annulálja Kosztjukovics interpretációs kísérletét. Olyan kulturális mintákat használt, amelyek az összevetést lehetségessé, és – legalábbis néhány olvasó számára – termékennyé tették. Valószínűleg nem a genetikus leszármazás, hanem a párhuzamos evolúció képletével van dolgunk,¹¹ de ettől még a minták összevetése teljesen értelmes lehet.

Abban egyetérthetünk Ecóval, hogy a fordítási tapasztalat (ilyen, olyan, vagy mindkét irányú) mindenképpen előnyös a fordításról író szakember számára. Ebből azonban nem következik, hogy példáit kifejezetten a saját tapasztalataira kellene korlátoznia, mint Eco – legalábbis többnyire – teszi. Így ugyanis a fenti példához hasonlóan könnyen a tekintélyérvelés közelébe kerülhetünk. Eco ezt eleganciával és mértéktartással kerüli el, oly módon, hogy a hasznosság, a ráció, a *common sense* tartományában jelöli ki érvelési terepét.¹² Így felmenti magát bizonyos végső kérdések megtárgyalása alól, elfogadva, hogy a fordítástudomány – s különösen a minket érdeklő, kulturális ága – sohasem lesz olyan egzakt tudomány, mint az atomfizika.

⁸ Eco 1992a, 74–75. Magyarul: Eco 2001b, 524–525.

⁹ Erről lásd még: KAPPANYOS 2001, 483.

¹⁰ Az *Interpretation and Overinterpretation* (Eco 1992a) fejt ki részletesen ezt a koncepciót, de már a *The Role of the Reader* (Eco 1979) is ebbe az irányba mutat (a szerző és olvasó mint textuális stratégiák stb.).

¹¹ Vö. GOULD 1990.

¹² Vö. Eco 2001a, x.

Eco tehát a *common sense* nevében egy kimondatlan wittgensteini gesztussal¹³ felfüggeszti, félre teszi a fordításról szóló tudományos beszédbe a saját fordítási tapasztalat révén beszivárgó, az objektivitás követelményét csorbító személyes érdekeltég problémáját. Úgy tűnik, az elfogultság veszélyét, amit az öngazolás szempontja okoz, félre lehet tenni, de nem lehet teljességgel kiküszöbölni. Bár az egzakt-ság és objektivitás szempontjából ez korántsem optimális, a fordításból – legalábbis az irodalmi fordításból – nem iktatható ki a személyesség; ez a folyamat természetesen szerint éppúgy nem automatizálható, mint az eredeti műalkotások előállítása. A kultúra, amelyhez a műfordításnak alapfunkciója szerint illeszkednie kell, nem absztrakt ismeretek tárházaként létezik, hanem személyek és csoportok, továbbá értékek, hiedelmek, rokon- és ellenszenvok, sémák, érdekek, kulturális mintázatok dinamikus interakciójaként.¹⁴ Bárhová fejlődjenek is a fordítószoftverek, a műfordítónak éppúgy személynek, a kultúrában élő egyénnek kell lennie, mint ahogy az eredeti műalkotás létrehozója is szükségszerűen az. A fordításról folytatott tudományos igényű beszédnek ezzel szemben elvileg a teljes személytelenségre kellene törekednie.

A fordításról szóló beszédben óhatatlanul szerepet kap az introspekció, amely tudományos módszerként természetesen veszélyeket rejt. Nem abban az értelemben, ahogy a régmúlt idők önmagukon kísérletező természettudósait fenyegette veszély: ha ők megitták az önmaguk keverte elixírt, vagy jobban lettek, vagy rosszabbul: minden esetben a tudományt szolgálták, a tapasztalat továbbvihető volt, legrosszabb esetben (ha tényleg nagyon rosszul lettek), valaki másnak kellett befejeznie a feljegyzéseket. A műfordító önmegfigyelése közelebb áll a tiszta introspekcióhoz – az elme önmegfigyeléséhez –, amely elgondolásnak a megjelenése voltaképpen a pszichológia kezdeteit jelzi Platónnál.¹⁵ A felvilágosodás komoly módszertani kételyeket fogalmazott meg az introspekció megbízhatóságát illetően,¹⁶ amelyeket a 20. századi kísérletek visszaigazolni látszanak.¹⁷ Egyszerűen szólva itt az a veszély, hogy a beszámoló akarva vagy akaratlanul nem mond igazat, és semmiféle módszer nincs

¹³ Természetesen a *Tractatus* híres zárómondatára utalunk itt: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” WITTGENSTEIN 1989, 90.

¹⁴ „At best, so it seems, culture is a matrix triggering interactions between its levels, its heritage, and its recasting, and between its invasion into and its invasion by other cultures.” ISEER 1996, 301.

¹⁵ „...türelmünket el nem veszítve megvizsgáljuk újra, valójában még önmagunkat is vizsgálat alá vonva, hogy mik is bennünk ezek a jelenségek.” PLATÓN 1984a, 929.

¹⁶ „Az értelem, akár a szem, miközben minden más dolog látását és észlelését megadja nekünk, épp önmagára nem figyel fel; s külön tudományt és fáradságot igényel, hogy távolabb helyezük magunktól, és saját tárgyává tegyük.” LOCKE 2003, 31. „Kizárólag maguk az egymást követő észleletek alkotják szellemünket, és leghozzávetőlegesebb képzetünk sincs a színpadról, amelyen ezek a jelenetek lejátszódnak, vagy arról, hogy miféle anyagokból ácsolták ezt a színpadot.” HUME 2006, 248.

¹⁷ NISBETT–WILSON 1977.

rá, hogy állításainak utánajárjunk. Vagyis az introspekcióval szerzett, vallomásszerűen átadott fordítói tapasztalat – bármilyen értékes és revelatív legyen is – nem, vagy csak fenntartásokkal fogadható el objektív tudományos tényként: nincs rá mód, hogy kiszűrjük a konfabulációt.

A teljes, matematikai objektivitás valószínűleg elérhetetlen, ha a kultúra diffúz folyamataival foglalkozunk. Ugyanakkor az objektivitás iránti igény az utóbbi évtizedekben új támaszt is kapott: az internetet. Egy kereshető, a rendezettség bizonyos jeleit is felmutató korpuszt, amely az emberiség felhalmozott tapasztalatának jelentős részét reprezentálja. Ennek a felfoghatatlan információmennyiségnek nagyszerű allegóriája – voltaképpen jóslata – található egy Lázár Ervin által lejegyzett Ámi Lajos-mesében: a király olyan kápolnát épített, amely a világ egyik végétől a másikig ér, és minden van benne, ami csak létezik a világon (kivéve persze az aranyifjítószóló madarat, amely köré a mese cselekménye felépül).¹⁸ Az a kísérlet, amelyet a bajuszbögrével – és angol eredetijével – kapcsolatban fentebb bemutattunk, voltaképpen ezt a „tárház” jelleget használja ki: azt nézi meg, hogy a valós nyelvi működésekkel lehetőleg jó közelítéssel reprezentáló „kápolnában” van-e bajuszbögre. Jelenleg, e bevezető írásakor még nincs, de a könyv megjelenése után előbb-utóbb lesz.

A képi reprezentációkra vagy nyelvi verziók gyakoriságára, lehetséges kontextusaira rákérdező Google-tesztek nagyon kézenfekvők a fordítók számára. Ezek az eljárások hasonló eszközt adnak a műfordító, illetve a műfordítással szaktudományos szinten foglalkozó kutató kezébe, mint a műszaki-technikai fordítások kapcsán olykor alkalmazott performanciatesztek. Ez utóbbiak során egy technológiai művelet-sor leírásának fordítását bocsájtják a célnyelvű alany rendelkezésére: ha a művelet-sort helyesen végzi el, akkor a fordítás helyesnek bizonyult. Kulturális mintázatok fordításánál ez a módszer közvetlenül nem alkalmazható, hiszen például egy vers elolvasásához nem társítható egy „helyes” művelet-sor, vagy akár egy előre kijelölhető érzelmi reakciógyűttes. A különféle Google-tesztek azonban (az esetek egy részében) képesek egy-egy nyelvi alakzat működőképességének ellenőrzésére.

A szubjektivitás kiküszöbölésére használható további eszköz a visszafordítás, amit magyarul Karinthy tiszteletére Herz-tesztnek nevezhetnénk.¹⁹ Természetesen az eredmény kiértékelése nem objektív, de maga a tapasztalat jó érvekkel szolgálhat egy műfordítás megítélésében. Emellett érdekes megvizsgálni, hogy egy oda-vissza fordított mű azonosítható marad-e egyáltalán, megmaradnak-e a mintázat identitásának az alapjai.²⁰ Ezekben a kísérletekben, amelyekre majd mutatunk példát, akár

¹⁸ Lásd LAZÁR 2001, 20.

¹⁹ Vö. KARINTHY 2001.

²⁰ CRYSTAL, S. 2007.

a számítógépes fordító-algoritmusok is bevethetők, bár teljesítményük olykor túlságosan esendő ahhoz, hogy az objektivitást valóban alátámasszák.

A műfordítás objektív megfigyeléséhez még egy gyakorlat járulhat hozzá: a kollektív fordítás. Nem a feladat felosztásáról és a részmegoldások egyesítéséről van szó, hanem a valódi, egymást kölcsönösen ellenőrző, kritizáló és inspiráló műhelymunkáról. Umberto Eco-nak fontos meglátása, hogy a műfordítás folyamata egyezkedés (*negotiation*).²¹ A fordítónak a forrás- és célkultúra preferenciáit, valamint az érvényben lévő fordítási doktrínákat kell egyeztetnie és kiegyensúlyoznia. A kollektív műhelymunkában ezek az egymásnak feszülő érdekek explicit képviselőt kaphatnak, a folyamat szerencsés esetben modellezni kezdi azt, ami rendszerint a fordító elméjében szokott végbemenni. Jelen sorok szerzője szerencsés helyzetben van, hiszen a kollektív fordításban rejlő lehetőségeket James Joyce *Ulysses*-ének újrafordítása kapcsán ismerhette meg, amely ettől függetlenül, önmagában is – illetve különösen a számos összevethető fordítás révén – ritka gazdag példaanyagot kínál.²² A kiváló munkatársak, Gula Marianna, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid körében végzett munka azonban valóban egyedülállónak tette ezt a tapasztalatot. A velük, valamint a Joyce szövegével együtt töltött évtized belátásai adják ennek a munkának a gerincét. Mindezek az eljárások remélhetőleg lehetővé teszik, hogy teoretikus igényű gondolatmenetünk koherenciáját ne sértse, hanem erősítse a praxishoz fűződő kapcsolat.

²¹ Lásd különösképpen a *Mouse or Rat?* (Eco 2004b) manifesztumszerű alcímét: „Translation as Negotiation”.

²² Vö. SENN, 1967.

PREMISSZÁK

LEHETSÉGES *VERSUS* LEHETETLEN

Általános tapasztalat, hogy a fordítás mindig csak approximáció lehet, hogy tökéletes fordítás nem létezik. Ennek a tapasztalatnak mindenki részese, aki valaha megpróbálkozott egy szöveg átültetésével vagy akár csak jól megismert egy második nyelvet. Amikor egy bilingvis kisgyermek spontán – akár mondat közben is – átvált egyik nyelvről a másikra, vagy amikor egy idegen nyelven folyékonyan beszélő felnőttél csúszik be egy anyanyelvi töredék, jól illusztrálja, hogy a referenciális valóság némely aspektusát vagy az ahhoz való pillanatnyi attitűdöt a nyelvek eltérő pontossággal, tömörséggel és hatékonysággal ragadják meg: az ekvivalencia csak hozzávetőleges. Erre a tapasztalatra épül az a gyakran hallott következtetés, hogy fordítani – s következképp egy másik nyelv és kultúra teljesítményeit érdemben befogadni – voltaképpen lehetetlen. Nyelvelméleti szempontból a kérdés úgy merül fel, hogy létezik-e a nyelvi kifejezést megelőző jelentés. Ha létezik, akkor az több módon is kifejezhető, tehát a fordítás lehetséges; ha pedig a jelentés csak a nyelv ellenőrizhetetlen működése során létrejövő képzet, akkor ily módon rekonstruálhatatlan is, tehát a fordítás lehetetlen. Mind a két álláspont leírja a tapasztalati valóság bizonyos aspektusát. A referencialitás gyakorlati szempontjából mindegy, hogy egy bilingvis gyermek *boots*-nak vagy *bakancs*-nak nevezi a lábbelijét, a két szó ezen a szinten ekvivalens. Poétikai lehetőségeik között azonban már nyilvánvaló a különbség, s ha a gyermek az adott szituációban szemantikai jelentőséget is tulajdonít a választásának, akkor az ekvivalencia illúziója végképp szertefoszlik.

Mivel a fordítás folyamatos *megettörténének* tapasztalata éppoly mindennapos, mint a fordítás *lehetetlenségének* tapasztalata, az ellentmondás paradoxonok forrása. Egyik legtömörebb megfogalmazásában a paradoxon így hangzik: „A fordítás tehát tudatosan viseli annak terhét, hogy szükséges, de lehetetlen.”¹ Ennél árnyal-

¹ GALOSI 2000, 90.

tabb és gondolatébresztőbb Jacques Derrida verziója, amelyet történetesen éppen Joyce *Ulyssese* kapcsán fogalmazott meg: „Végső soron csak az a *lefordítandó*, ami *lefordíthatlan* marad: csakis az *lefordítható*.”² Bár Derrida álláspontja inkább a fordítás lehetetlenségét támasztja alá, és ő maga valóban sokszor megizzasztja a fordítóit, paradox módon még ennek az igen nehezen fordítható paradoxonnak a fordítása is kivitelezhető.³ Derrida gazdag és sokrétű következményekkel járó kijelentésére később még visszatérünk, jelen céljainkra megfelelőbb a paradoxon egy áttekinthetőbb, következőképp rendkívüli népszerűsége szert tett változata, amely Robert Frosttól ered: „A költészet az, ami elvesz a fordításban.”⁴ A mondat a fordításról szóló közhelyek egyik legnépszerűbbikévé nőtte ki magát, a kontextusból kiragadva számos félremagyarázásra adott alkalmat.⁵ De állíthatunk vele szemben meglehetősen súlyos (s közben éppily hangzatos) érveket, például „Ha a fordítás nem lehetséges, kereszténység sem lehetséges.”⁶ A kereszténységet megalapozó szövegek túlnyomórészt fordítások (a *Septuaginta*, illetve a *Vulgata* esetében ez kézenfekvő, de az evangéliumok egyes részei sem jöhettek volna létre fordítási aktus nélkül, hiszen mai tudásunk szerint Jézus alapvetően arámi nyelven kommunikált kortársaival). És bár a Biblia teljes szövegét nyilván nem tekinthetjük költészetnek, legnagyobb kulturális hatású, máig lelegelevenebb könyvei éppen azok, amelyekben komoly szerepet játszik a költészet. Fordítás nélkül nem hogy kapcsolatunk nem lenne a kereszténységgel, de maga a kereszténység sem jött volna létre, és másfajta összefüggésben ugyanez a teljes antikvitásról is elmondható. Ha kivonnánk a kultúrából mindazt, ami közvetve vagy közvetlenül fordítás útján érkezett hozzánk, meglehetősen sivár és sekélyes lenne a maradék.

Induljunk ki abból a mértéktartó hipotézisből, hogy a fordítás a kultúráközvetítés nélkülözhetetlen eszköze, amely azonban soha nem működik száz százalékos hatékonysággal. Nyilvánvaló, hogy a célnyelvben másképp adottak az elemi formák és összefüggések, mint a forrásnyelvben. A forrásszöveg (az eredeti irodalmi mű) az adottságok egy bizonyos konstellációjában nyeri el a végső alakját, a fordításnak pedig az adottságok merőben más konstellációjában kellene előállítania egy egyenértékű alakzatot.

A műalkotás egyedisége, megismételhetetlensége másképp valósul meg a tárgyi és a nyelvi műalkotások körében. Egy nyelvi műalkotás, például egy vers vagy egy regény, korlátlanul sokszorosítható, míg egy festményről vagy szoborról csak – szük-

² „Ce qui reste *intraduisible* est au fond la seule chose à traduire, la seule chose *traductible*.” DERRIDA 1987, 59–60.

³ „What remains untranslatable is at bottom the only thing to translate, the only thing translatable.” ATRIDGE 1992, 257–258.

⁴ FROST 1973, 159.

⁵ A mondat a legtöbb népszerű idézetgyűjteménybe is bekerült; szó szerinti angol változata: „Poetry is what gets lost in translation”, kétszázezernél több Google-találatot eredményez.

⁶ AICHELE 1992, 3.

ségszerűen eltérő, de ismét egyedi – másolatot, vagy az eredetit csak hozzátvetőlegesen reprezentáló, de sokszorosítható reprodukciót lehet készíteni. A nyelvi műalkotások fordítása sok tekintetben a tárgyi-vizuális műalkotások lemásolásával analóg tevékenység: eredménye funkcionálisan képes az eredeti helyettesítésére vagy reprezentációjára, de sosem egyenértékű vele.

A fordító hasonló módon dolgozik a célnyelv ellenállásával szemben, mint kőfaragó a kő ellenállásával, s hasonló módon akadályozzák saját szerszámainak szükségszerűen korlátozott képességei. Folyamatosan egy ideához kell igazítani saját műveleteit, de közben az ellenálló anyag követelményeinek is meg kell felelnie. A márványtömbnek – akárcsak a nyelvnek – saját, autonóm struktúrája van, amely történeti úton alakult ki, őrzi saját történetét, és csak a megmunkálás során tárul fel. De ez a struktúra szükségszerűen különbözik attól, amelyben az eredeti műalkotás létrejött. Az eredeti mű az eredeti közeg ellenállásával megküzdve, annak lehetőségeit kihasználva jött létre, vagyis az idea közben is folyamatosan módosult, maga a küzdelem pedig a történet részévé vált, és a végeredményként megmutatkozó harmóniában – vagy éppen diszharmóniában – feloldódott. Sem a folyamat feltételrendszerét, sem a folyamatot magát nem lehet teljességgel rekonstruálni: ebből adódik a műalkotás egyedisége.

Michelangelo közismert aforizmája szerint minden márványtömbben ott van a szobor, csak le kell faragni a felesleget. Az anyag és forma így létrejött harmóniájának legnevezetesebb példája alighanem az Elgin-márványok között található, Goethe által is megcsodált lófej,⁷ amelyen a márványban futó erek a ló ereivé lényegülnek át, kézzelfoghatóvá téve egy olyan összefüggést, amely a nyelv automatikus, metaforikus működésében már eleve adott volt, hiszen a mészró rétegződéséből adódó elágazó vonalas rajzolatokat annak előtte is erezetnek hívtuk, a gerinces állatok teljesen más történetű és funkciójú véredényeivel való felszínes alaki hasonlóság alapján. A Goethe elismerését kiváltó lófej rendkívüli hatása, dinamizmusán, archetipikus megjelenítő erején felül, alighanem abban áll, hogy kifordítja ezt a metaforát: azt az illúziót kelti, hogy nem egy kőből kivágott lovat, hanem egy kővé vált lovat látunk: a mintázatban megörögzített történetiség nem a kő mivolthoz, hanem a ló mivolthoz tartozik. A kődarab, amely – legalábbis az elsődleges benyomás szintjén – elhiteti magáról, hogy nem kő-múltja, hanem ló-múltja van, rendkívüli intenzitással képviseli az esztétikai hatás már Arisztotelész által is felismert elemét: azt, hogy ez csakis így lehet, az adott művészi szándéknak vagy hatásnak ez az egyetlen lehetséges formája.⁸ A hatáshoz

⁷ Több levélben is említi, de legfontosabb hely, ahol az ósló (*Urpferd*) képeként azonosítja: GOETHE 1833, 106–107.

⁸ „...a történések (*pragma*) részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshová teszünk vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon.” ARISZTOTELESZ 1997, 45.

alighanem hozzájárul, hogy a kódarab története a kifaragás után tovább folytatódott, a kő sebei a halálosan fáradt és elszánt, a szoborcsoport narratívája szerint az aláhasználás előtti utolsó pillanatban látott harci mén sebeivé váltak, így a ló a mi, Goethével közös időnkben többet mond, mint Pheidiasz idejében.

Egy fordításnak persze, akárcsak a lófej számtalan másolatának, nincs esélye ilyen tökéletességre, s főként ilyen romolthatatlanságra: nem rendelkezik olyan autonómiával, amely a nyelv és kultúra változásai során átmentené, s amelyet átmenthetne. Az elkészült fordításnak elsősorban használati értéke van, esetleges önértéke csak másodlagos, és csak ritka esetben éli túl a használati érték elkopását, mint például Arany János Shakespeare-fordításai esetében, amelyeket akkor is klasszikusként fogunk számon tartani, ha a színházi és iskolai használatból végleg kiszorították őket a pontosabb, maibb, érthetőbb, pragmatikus értelemben hasznosabb verziók.⁹

A Parthenon lófejét lehet reprodukálni, de csak hozzávetőlegesen, hiszen már a kiinduló márványtömbünk sem lesz identikus, az évezredek viszontagságait pedig végképp nem áll módunkban felgyorsítva újra lejátszani. Az a márványtömb, amelyből az eredeti lófejet kifaragták – s amely allegóriánkban a forrásnyelvet hivatott képviselni –, éppúgy rendelkezett bizonyos immanens, megváltoztathatatlan tulajdonságokkal, mint az új márványtömb, a célnyelv, amelyből a másolatunkat akarjuk kivésni.¹⁰

Roman Jakobson tétele szerint – melyre többször hivatkozunk még – „Önellentmondás volna olyan megismerési (kognitív) adatot feltételezni, amely nyelviileg megragadhatatlan vagy lefordíthatatlan”. A következő oldalon pedig ezt írja: „A költészet definíció szerint lefordíthatatlan.”¹¹ Ez a kettősség meglepő rokonságot mutat Robert Frost fentebb idézett tézisével: „Költészet az, ami elvesz a fordításban.” Vagyis ami költészet, az nem fordítható, de „ami nem-költészet – hanem megismerési adat –, az igen. Az egyszerűbb képletre való visszavezetés is jelzi, hogy Jakobson két kijelentése között nincs ellentmondás, és szövegében valóban gondos érvelés vezet el az első-től a másodikig. Jakobson a szoros értelemben vett költészetten kívül még jó néhány olyan területet megemlít, amelyek a fordítás szempontjából problémát jelenthetnek: a tréfák, az álmok, a varázslat, a „nyelvi mitológia” világát. Az evidensen fordítható és az evidensen fordíthatatlan között tehát feltételezhető egy átmeneti tartomány is, de figyelmünket fordítsuk egyelőre a két pólusra. Az a nyelvi megnyilvánulás,

⁹ Arany Shakespeare-fordításainak kivételesen hosszúra nyúlt aktív életéhez a kultúrában – Arany kivételes nyelvi teljesítménye mellett – természetesen hozzájárult a színházi hagyomány ereje is.

¹⁰ A márvány lófej allegóriája – legalábbis bizonyos szempontból – felcserélhető volna a *Minta a szőnyegen* allegóriájára is: „Mivel James meg volt győződve arról, hogy a kultúra mindig egy adott közösségben érvényesnek számító intézményesített megszokások rendszere, egyúttal abban is bizonyos volt, hogy a jelentést nem közvetítik, hanem megalkotják a jelek.” SZEGEDY-MASZÁK 1995, 142.

¹¹ JAKOBSON 1959. Magyar fordítása: JAKOBSON 1969, de a magyar szöveg félreértéseket tartalmaz, ezért a legtöbb helyen saját fordítást használunk.

amelynek nincs egyéb funkciója, mint valamely megismerési adat megragadása, az azzal kapcsolatos megállapítás közlése, a rá vonatkozó ismerethiány kinyilvánítása (kérdés), vagy a vele kapcsolatos műveletre való felszólítás, egyszóval tehát a megismerési adatra vonatkozó nyelvi megnyilvánulás – Jakobson szerint – szükségszerűen lefordítható. Ez azt jelenti, hogy minden lehetséges megismerési adat minden létező nyelven megragadható, az egyazon megismerési adatra vonatkozó különféle nyelvű megnyilvánulások definíció szerint ekvivalensek, tehát egymás kölcsönös fordításának tekinthetők. Természetesen az egyes nyelvek eltérő rendszerekkel és eltérő elemkészlettel rendelkeznek (összefüggésben e nyelvek használóinak társadalmi és történelmi viszonyaival, hagyományaival, hiedelmeivel, tárgyi világával stb.), ezért ugyanazt a megismerési adatot gyakran igen különböző módokon ragadják meg. Ebből erednek az olyan, a nyelvészeti fordítástudományban gazdagon tárgyalt jelenségek, mint az explicitáció és implicitáció,¹² amelyeket azonban különféle – de a mindennapi nyelvhasználatban semmiféle nehézséget nem okozó – eljárásokkal, például körülírásokkal, gyűjtőkategóriák megadásával és azok szűkítésével, nyitva hagyott alternatívákkal (stb.) orvosolni tudunk.

Az analitikus filozófus W. V. Quine – aki meglehetősen szkeptikus álláspontot foglalt el a fordítással szemben – olyan példával érvelt, amely cáfolni látszik Jakobson álláspontját: fordítsuk le egy dzsungelnyelvre azt a mondatot, hogy „neutrinos lack mass” (a neutrínóknak nincs tömege).¹³ A feladat sikeres kivitelezése valóban nem látszik könnyűnek, már csak azért sem, mert az európai kultúrkör átlagos polgára, fizikus tanulmányok híján, maga sem értené teljes mélységben ezt a kijelentést, vagyis neki is szüksége lenne valamiféle „fordításra”. Quine példája már ezért sem bizonyíték a nyelvek eltérő lehetőségeire, csupán arra, hogy bizonyos közlések megértéséhez nagyon specifikus előzetes ismeretekre van szükség. Egy dzsungelnyelv anyanyelvi beszélői között valószínűleg kisebb eséllyel találunk olyan embert, aki képes ennek a mondatnak a dekódolására, mint az angol nyelv anyanyelvi beszélői között. De egy dzsungelből származó fizikus minden bizonnyal nehézségek nélkül le tudná fordítani ezt a mondatot az anyanyelvére, és hasonló kulturális kondíciókkal rendelkező kollégája ezt gond nélkül megértené. Vagyis a Quine által felvetett fordítási nehézség nem a nyelvek inherens lehetőségeinek, hanem beszélőik szociokulturális helyzetének különbségéből adódik. Ugyanerre a mintára, mintegy ellenpróbaként, elképzelhetjük azt a helyzetet is, hogy a kilencvenes években elhangzik a következő mondat: „Paris Hilton frissítette a Facebook-profilját.” Ebből Manhattan közepén éppúgy nem

¹² KLAUDY 2009; KLAUDY 2007a.

¹³ QUINE 1960, 76.

értett volna senki egy szót sem, mint a dzsungel mélyén. Nem a nyelv volt képtelen közvetíteni az üzenetet, hanem az üzenet referenciája hiányzott a beszélők nyelvi kompetenciájából. Ugyanilyen módon a dzsungelben felnőtt nyelvhasználó is nyilvánvalóan képes olyan mondatokat alkotni, amelyek jelentését és jelentőségét az európai jellegű civilizáció szülötte csak nagy nehézségek árán lenne képes átlátni – ezt Quine példájának etnicista éle miatt is érdemes megjegyeznünk. Végso soron azonban, ha sok körülrással és rossz hatásofokkal is, végül célba érne az üzenet – feltéte, hogy a dzsungellakó közleménye a kognitív közlés terepén marad. Mivel minden élő nyelv nyitott és dinamikus rendszer, kifejezési lehetőségeiknek – legalábbis a kognitív adatok körében – nincsenek eleve adott korlátai. Jakobson tétele a kognitív adatok fordíthatóságáról továbbra is érvényes marad.

A Jakobson által leírt másik tartományban, ahol a fordítás lehetetlennek látszik (nevezük ezt a tartományt az ő nyomán költészetnek), merőben mások az ekvivalencia ismérvei és feltételei. Hogy egy verssor a fordítása-e – s főként hogy helyes fordítása-e – egy másik verssornak, az nem állapítható meg azon az alapon, hogy vajon ugyanarra a megismerési adatra vonatkoznak-e. Ha egy verssort megkísérlünk visszabontani a háttérben feltételezett megismerési adatok komplexumára, alighanem visszaretent a jelentésviszonyok sokrétősége és dinamizmusa, valamint hogy sohasem lehetünk bizonyosak valamely részadat objektivitásában, adat jellegében, abban, hogy ő már valóban pusztá „dolog”, végső jelölt, és nem további dologra mutató jel.¹⁴ A nyelvi műalkotás autopoétikus rendszer, szabályait maga teremti – természetesen mindenkor alkalmazkodik őt megelőző szabályrendszerekhez is, de ezek kiválasztásáról és érvényük kiterjedéséről is maga dönt. Vagyis az a kérdés, hogy egy szöveg-egység fordítása-e egy másiknak, csak a kulturális kontextus függvényében, valamilye kollektív intuációval dönthető el, a kulturális kontextus pedig dinamikusán változik az idő múlásával és a vizsgált értelmező közösség pozíciójával és kiterjedésével összefüggésben, tehát könnyen lehetséges, hogy néhány évtizednyi vagy néhány kilométernyi elmozdulással eltérő eredményekhez jutunk.

Úgy látszik tehát, hogy a köznyelvben „fordítás”-nak nevezett tevékenységek, illetve végeredményeik két világosan megkülönböztethető tartományra oszlanak (noha ezeknek átmeneti és átfedésben lévő területeik is vannak). Az első tartományba tartoznak azok a műveletek, amelyek megismerési adatokra vonatkozó közléseket, kérdéseket, felszólításokat (stb.) tartalmaznak. Az ilyen megnyilvánulások szükségsze-

¹⁴ A helyzetben rejlő paradoxont jól jellemzi Ch. S. Peirce: „Alighanem csak önkényesen lehet állítani, hogy a jelnek szükségszerűen különböznie kell a tárgyától [...] Semmi sem gátolja meg a történelmi drámában játszó színészt abban, színházi »kellékként« ugyanazt az ereklét vigye maga előtt, amelyet az illető kelék csupán helyettesíteni hivatott.” PEIRCE 1975, 23.

rően bármilyen nyelvre átkódolhatók (bár ez gyakran összetett kódolási műveleteket igényel), és a fordítások helyessége a reprezentált megismerési adatokhoz képes mindenkor ellenőrizhető. Ilyesmi a gyakorlatban is létezik, például egy szerelési útmutató fordítását performanciatesztnek lehet alávetni: ha a fordítás alapján elvégzett művelet sikeres, akkor a fordítás – egyéb ismérvek hiányában – pontosnak nevezhető.¹⁵ Egy költemény „fordítását” (az idézőjel itt azt jelzi, hogy Jakobson rendszerében ezt nem szabadna fordításnak nevezni) ugyanakkor hiába vetnénk alá performanciatesztnek, hiszen a költemény lehetséges hatásai annyira komplexek, hogy két olvasói élményt még „fordítás” közbejötté nélkül is bajos volna egzakt módon össze mérni. A közös megismerési adatokra való visszavezetésről itt szó sem lehet, ami itt történik, az Jakobson implikációja szerint nem is fordítás. Az egyik tartományban (kognitív adatok világa) tehát a fordítás mindig lehetséges és ellenőrizhető, a másikban (költészet) – legalábbis ugyanazokkal a módszerekkel – sohasem.

Minden fordításnak van egy olyan része, amely a nyelvi üzenet átkódolásaként írható le: Jakobson a fordítás fogalmát erre korlátozza. Egyes szövegeknél azonban (ezeket sorolja Jakobson a *költészet* kategóriájába) az üzenet több nyelvi szint és alrendszer specifikus szerveztségének és összjátékának eredményeképpen jön létre. Az üzenet nem kódolható át közvetlenül – sőt, mivel nem vezethető vissza megismerési adataira, nem is ragadható meg extenzív teljességében, csakis potenciálként –, a többszintű szerveztség pedig nem rekonstruálható teljességgel a célnyelvi kódrendszerben. A puszta átkódolás ezekben az esetekben nem célravezető, gyakran nem is lehetséges, tehát ha az ezen szövegek által képviselt kulturális mintázatokat elevenné kívánjuk tenni egy másik nyelvben, akkor másfajta stratégiákhoz kell folyamodnunk. Ez a komplex művelet – amelyet ideiglenesen *kulturális leképezésnek* nevezhetünk – több stratégia mentén is működhet. Az egyik lehetőség a szöveg *reprezentációja* a célnyelvben: olyan szöveget készíteni, amely megtartja az eredeti legfőbb vonásait, emellett hírt ad minél több járulékos tulajdonságáról, tudatosítva, hogy az olvasó egy autentikus eredetire utaló, annál szükségszerűen silányabb és mulandóbb metaszöveget olvas. Ez a fordítás (nem értéke, csak kulturális hatása, működése tekintetében) olyan viszonyban van az eredetivel, mint a kiállítás-katalógusban látható reprodukció a kiállított festménnyel. A másik lehetséges stratégia az eredeti *újraalkotása* – azaz *re-produkciója* – a célnyelv és célkultúra feltételei között. Ha sikeresen alkalmazzák, ez az eljárás olyan illúziót kelt az olvasóban, mintha saját kultúrájához

¹⁵ A valóságban performanciatesztet elsősorban számítógépes fordítóprogramok értékelésére használnak, vö. HOVY-KING-POPESCU 2002, de – némileg más értelemben – van szerepe a tolmácsképzésben is.

tartozó eredeti művet olvasni: más kérdés, hogy a forrásszövegben rejlő kulturális mintázatok így milyen mértékben képesek kifejteni a hatásukat. Ennek a stratégiának a működése ahhoz hasonlít, mint amikor ügyes és ihletett, de nem gépiesen pontos másolatban találkozunk egy híres festménnyel. Természetesen az irodalmi fordítások a gyakorlatban valahol e két véglet között, néha a stratégiák között ingadozva készülnek és működnek.

NYELVÉSZETI *VERSUS* KULTURÁLIS

A fordítástudomány, amely jelenleg elsősorban nyelvészeti diszciplína (Magyarországon pedig szinte kizárólagosan az),¹⁶ nem korlátozza kompetenciáját explicit módon a pusztán átkódolás tartományára, de kérdései, módszerei, szakkifejezései mégiscsak túlnyomórészt erre a tartományra irányulnak. Olyanféle kérdéseket például nemigen tesz fel, hogy egy külföldi szerző, egy mű, egy kulturális trend, egy műfaj kulturális befogadását hogyan segíti elő vagy hogyan akadályozza fordításainak minősége, illetve a szövegek fordíthatósága. A nyelvészeti fordítástudomány – érthető módon – megmarad a nyelvészet szilárd, egzakt talaján, és nem foglalkozik a kulturális terméként megjelenő, és így behatárolhatatlan számú kulturális meghatározottságot hordozó szöveg problémáival, hiszen ezek valóban kívül esnek a nyelvészet érdeklődésén és kompetenciáján.¹⁷

A fordítástudomány mai helyzete (különösen a hazaié) a 19. század eleji kémiával rokon. A kor vegyészei már igen sokat tudtak a szerves vegyületekről, de tartózkodással tekintettek az élő szervezeteket felépítő anyagokra: úgy vélték, ezek elemzése, pláne mesterséges előállításuk túlságosan bonyolult volna. Az volt az általános elképzelés, hogy a szerves vegyületekben van valami elemelhetetlen, a természettudományos gondolkodás számára megragadhatatlan összetevő, az „életerő”.¹⁸ Azután fokozatosan kialakult a szerves kémia, és olyan oldalhajtásokat hozott létre, amelyek részint átalakították az emberi életet és a világ arcát (petrolkémia), részint valóban közelebb vittek ahhoz, hogy megértsük az életműködések lényegét (biokémia).

¹⁶ A *Fordítástudomány* című folyóirat az ELTE Fordító és Tolmácsképző tanszékén készül, ahol a képzés kifejezetten a *szakfordításra* és tolmácsolásra irányul. Bár a tanulmányok természetesen irodalmi szövegekkel is foglalkoznak, az elemzési szempontok túlnyomó részt nyelvészeti.

¹⁷ A nyelvészeti oldalról Klaudy Kinga igen mértéktartó álláspontra ad hangot ezzel kapcsolatban: KLAUDY 2007b, különösen 222–223. Ez különösen annak fényében öröndetes, hogy egy korábbi tanulmányában azt jelentette ki, hogy „a fordításról való gondolkodás az irodalomtudomány hatásköréből átkerült a nyelvészet hatáskörébe”. KLAUDY 1994, 24.

¹⁸ Ennek a koncepciónak érdekes nyelvi vetülete, hogy az angol köznyelv a *mesmerize* igében (‘hipnotizál’, ‘elvarázsol’) máig megőrizte a „vitalizmus” egyik fő képviselőjének, Franz Anton Mesmernek a nevét.

Természetesen igazságtalanság volna azt sugallni, hogy a fordítás kultúratudományi szemlélete még nem jelent meg Magyarországon. Egyrészt megemlíthetjük az N. Kovács Tímea által szerkesztett kiváló, naprakész tanulmánykötetet, amely a kilencvenes évek kultúrantropológiai és posztkoloniális kritikai irányultságú fordításelméleti írásaiból nyújt átfogó válogatást,¹⁹ ez azonban az irodalmi fordítás kérdéseit szinte egyáltalán nem érinti. Másrészt az irodalomtudományon belül is szembeötlően felbukkantak ezek a szempontok,²⁰ legkövetkezetesebben talán Szegedy-Maszák Mihály és tanítványi köre (Józan Ildikó, Hajdu Péter és mások) munkáiban. Ebben a körben készült a *Pont fordítva* című, méltán egyedülállónak nevezhető fordítástudományi könyvsorozat is, amelynek egyik darabja a magyar fordításelméleti írásokból közöl reprezentatív válogatást.²¹ Az ötszáz oldalas könyv a nyolcvanas és kilencvenes évekből csupán egy-egy tételt mutat be: az Arany Shakespeare-fordításainak „érinthetlensége” körül kialakult vita dokumentumait, illetve Csordás Gábor szép esszéjét a fordítás intézményének feltételezhető születéséről, a Babel-allegória gyökereiről. Úgy tűnik tehát, mintha a fordításról folytatott gondolkodás hazai történetének legjobb ismerője²² is valamiféle hiányt diagnosztizálna az utóbbi évtizedekre tekintve, különösen, ha korábban oly gyakori írói műhelytanulmányok elapadását is figyelembe vesszük.

A fordítástudománytól nem várható, hogy – a szerves kémiához hasonlóan – alapvetően átrendezze a világot, de az feltételezhető, hogy sok mindent elárul az emberi gondolkodás és kommunikáció természetéről. Ez a még igen töredékesen létező *kulturális fordítástudomány* úgy tekint a lefordított és lefordítandó szövegekre, mint kulturális mintázatok hordozóira.²³ Ezek a mintázatok emberi szituációkat és viselkedésformákat (verbálisakat és nem verbálisakat) hordoznak, megismerésük pedig fontos és érdekes lehet mindenki számára, aki átélt vagy átélhet hasonló szituációkat, és megtudhatja, ezekben mások milyen viselkedésformákat alkalmaztak, s ez milyen következményekkel járt. Egy-egy mintázat annál nagyobb érdeklődésre tarthat számot, minél általánosabb és érdekesebb az általa modellezett szituáció. A nagyon specifikus mintázatok, amelyek csak kevés ember számára teszik lehetővé, hogy a szituációkat magukra, a saját életükre vonatkoztassák, általában lokális jelentőségűek maradnak, míg más mintázatok nagy érdeklődést vonzanak, és további mintázatok mintájául vagy hivatkozási alapjául szolgálhatnak. A mintázatok jelentősége és időbeli érvényessége is széles határok közt váltakozik a mulékony divatoktól az évezredekben át-

¹⁹ N. KOVÁCS 2004.

²⁰ Lásd például KABDEBŐ L.& AL 1998 számos tanulmányát.

²¹ JÓZAN 2008.

²² Vö. JÓZAN 2009.

²³ E szempont kialakulásának szükségességéről lásd ISER 1994.

ívelő morális dilemmáig. Kulturális értelemben a fordításnak az a feladata, hogy ezeket a mintázatokat – legalábbis a jelentőseket – átsegítse a nyelvi határokon.

Ezzel a gondolatmenettel olyan tételmondatához jutottunk, amely jóformán alig tartalmaz egyebet metaforáknál. A belőlük összeálló allegória, a folyamat átvitelként, az átszállításként való megragadása a *translatio* fogalmából ered: egyházi nyelvhasználatban például ez a szó szent ereklyék új (általában magasabb rangú vagy nagyobb tekintélyű) székhelyre való átköltöztetését jelenti. Ennek az allegóriának a hatásairól később még lesz szó, mindenesetre érdemes tudatosítani, hogy a fordítás esetében mind a mozzatandó javak, mind a tartományok és határaik, mind maga a mozzatási művelet sokkal kevésbé konkrét és kézzelfogható, mint az egyházi szóhasználatban. Az allegória haszna abban rejlik, hogy láthatóvá teszi azt a pontot, ahol a kulturális fordítástudomány érdeklődése és módszertana elválik a nyelvészeti fordítástudományétól: ez a pont annak belátása, hogy a szóban forgó határok nem csak nyelvek. A kulturális mintázatok fordításának csupán az egyik – s gyakran nem is a leg súlyosabb – összetevője a voltaképpeni nyelvi átkódolás. Figyelembe kell venni azt az egyenlőtlenséget is, amely egyfelől a forrásszöveg kulturális meghatározottsága, beágyazottsága és kapcsolatrendszere, másfelől a befogadó kultúra adottságai, „nyitott vegyértékei”, azaz a lefordítandó mintázat számára kínáló „hely” között mutatkozik. Úgy is fogalmazhatunk (bár kétséges, hogy ettől világosabbá válnának a viszonyok), hogy a fordítástudomány kulturális ága a nyelvi kódok tartományán túllépve a kulturális kódok átviteli lehetőségeit vizsgálja.

Tévedés volna azt sugallni, hogy a nyelvészeti fordítástudomány nem fogékony ezekre a problémákra. A kulturális inkompatibilitás eseteivel akkor is lehet találkozni, ha a komplex kulturális mintázatból csak egyetlen, kiragadott megismerési adatot veszünk szemügyre. Ilyen kiragadott adatnak tekinthető, hogy Jézus számárháton vonult be Jeruzsálembe. De vajon hogyan fordítható le ez egy olyan nyelvre, amelynek szókészletéből hiányzik a számár – nyilván azért, mert használóinak tapasztalati világából is hiányzik? A David Crystal-féle kézikönyvben szerepel a példa, amikor – egy latin-amerikai indián nyelvre való fordításkor – a körülírás eszközével élnek: „kicsi, nagy fülű állat”.²⁴ Sajnos a célnyelv használóinak tapasztalati világában ez a referencia a nyúl irányába mutat, tehát a megértésben olyan rendellenesség jön létre, amellyel akár performanciatesztel is leleplezhető: a hallgatók alighanem nevetnek vagy értetlenkednek ennél a résznél.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez nem fordíthatatlansági probléma, hanem hibás megoldás. Ha igazat adunk Jakobsonnak – márpedig egyelőre nem találtunk okot

²⁴ CRYSTAL 1998, 429.

az ellenkezőjére –, az a megismerési adat, hogy „Jézus számárháton vonult be Jeruzsálembe”, minden nyelvre lefordítható. A körülírás helyett lehet gyűjtőfogalmat használni (*hátasállat*); vagy a célnyelvben honos „funkcionális ekvivalenssel” helyettesíteni (esetünkben talán *láma?*); vagy tovább pontosítani a körülírást (*ama vidéken honos, hosszú fülű hátasállat*), egyszóval számos megoldás közül válogathatjuk ki a legalkalmasabbat. Megoldásunk azonban nem fogja tartalmazni azt a jelentésárnyalatot, amelyet a számár mint közlekedési eszköz és mint vagyontárgy az Újszövetség kortársi olvasója számára hordozhatott: az önkéntes szegénység és különösen a béke üzenetét – szemben a lóval, amely nyilvánvalóan értékesebb és katonai célokra használt állat.²⁵ Nem fogja továbbá hordozni azt a jelentőséget, amelyet ez a megismerési adat kétezere éves története során összegyűjtött, pusztán azáltal, hogy nyelvek százain beszélő emberek milliárdjai számára volt evidens tény. És ezekkel a kérdésekkel a nyelvészeti fordítástudomány már valóban nem is foglalkozik.

Kissé hasonló a helyzet a fordítási stratégiák kérdésében. A fordítástudomány történetét a legrégebbi kezdetektől, Cicerótól és Szent Jeromostól kezdve²⁶ túlnyomórészt azzal kapcsolatos állásfoglalások alkotják, hogy hogyan kell fordítani: szó szerint vagy értelem szerint. Példához kapcsolódó érveket mindkét álláspont mellett lehet hozni, az általánosítás azonban nehéz. Nézzük ismét a Crystal-kézikönyv példáját. A fordítandó mondat: „It's raining cats and dogs.” A kézikönyv három fordítási módot mutat be. Az első a *szó szerinti fordítás*, amely a lehető legnagyobb pontossággal leképezi és átkódolja az eredeti szemantikai és szintaktikai viszonyait: „Ez kutyákat és macskákat esik.” A célnyelvben ez a művelet értelmetlen és agrammatikus formációt hoz létre, és információvesztéssel jár. Nem tudjuk azonosítani az „ez” alany referenciáját, és nem tudunk mit kezdeni az „esik” ige tranzitív használatával. Rossz mondat jött létre, ez a fordítási művelet eredménytelen. (Ennél is rosszabb – de az eredetivel formálisan mégiscsak összefüggő – eredményt ad a gépi fordítás: „Esik az eső, macskák és kutyák.” Még a tárgyias mondatszerkezetet sem sikerül felismerni.²⁷)

A fordítási művelet második szintje, amelyet a kézikönyv *szövegűnek* nevez, hozzáigazítja a szintaxist a magyar nyelvszokáshoz, vagyis kiküszöböli az általános alanyt, az eddigi tárgyat hozza alanyi helyzetbe, és az állítmányt ennek megfelelően intranszitivra cseréli: „Kutyák és macskák esnek”. A fordítás gyakorlatában persze nem tagolódik ez a művelet ilyen elemi grammatikai fogásokra, hanem a kifejezést egysze-

²⁵ „Mint ahogy harci állatként a ló háttérbe szorította, a számárháton érkező Messiás (Zak 9,9; Mt 21,2-7) a béke fejedelmeként jelenhetett meg.” HAAG 1989, 1634.

²⁶ CICERO 1865, különösen 296–297, vö. még HELL 2003; valamint JEROMOS 2007.

²⁷ Ez a Google Translate megoldása, de a Babylon sem sokkal ügyesebb: „Az esős évszak macskák és kutyák” (2013. 02. 10).

rően használati szabályaival összefüggésben értjük meg és kódoljuk át. Annak a nyelvi formációnak, hogy „It’s raining something”, az a magyar ekvivalense, hogy „Valami esik [az égből]”. Az eredményül kapott mondat grammatikailag már tökéletes, de továbbra is súlyos problémánk van vele, a kognitív disszonancia: nem köthető tapasztalati adathoz, hiszen kutyák és macskák nem esnek az égből. Valamiféle mögöttes értelmet kell tehát tulajdonítanunk a megnyilvánulásnak, valami olyasmit, ami csak bizonyos kontextusban mutatkozik meg: egy speciális szituációhoz, előfeltételezett ismerethez vagy előttünk ismeretlen nyelvi tradícióhoz kötődik, a fordítási művelet tehát ismét sikertelen.

A harmadik szint már a használat feltételrendszerét is figyelembe veszi: voltaképpen megkeresi azt a szituációt, amelyben a forrásnyelvi mondatnak értelme van, ezt a szituációt rekonstruálja a célnyelv kontextusában, és egy virtuális kísérlet keretében elvonja, „desztillálja” azt a célnyelvi megnyilvánulást, amely az ekvivalens szituációban ekvivalensen működik. A kézikönyv ezt nevezi *szabad fordításnak*. Egy igen jellegzetes helyzet, amelyben a példánkul választott kifejezés előfordulhat: a beszélő azt bizonygatja, hogy valamely esemény mindenképpen be fog következni vagy be kell következnie, még akkor is, ha váratlanul irracionális, teljesen valószínűtlen akadályok állnának az útjába, például „akkor is megcsináljuk, ha...”, „akkor is ott kell lenned, ha...” [...valami egészen rendkívüli történik]. A kísérlet végeredménye (a kézikönyv szerint): „Cigánygyerekek potyognak az égből.” Egyértelmű, hogy a felmerült javaslatok közül ez az egyetlen használható fordítás, a másik kettő (illetve a gépit is beszámítva három) változat egyaránt használhatatlan, egyik sem jelent valós alternatívát.

Az angol és a – sikeres – magyar kifejezés tehát visszavezethető egy közös megismerési adatra, mégpedig egy elvont képzetre, amelyet így definiálhatunk: „olyan valószínűtlen, abszurd, szélsőséges akadályozó körülmény, amelynek az esetleges fennállása *sem* akadályozhatja meg valamely várt, kívánt vagy jóslt esemény bekövetkeztét. Ezen szélsőséges körülmény megjelölése egyben implicálja a nála kisebb jelentőségű (és alkalmasint valóban felmerülő) akadályok magától értetődő legyőzését vagy legyőzhetőségét.” Mivel a magyar és angol kifejezés visszavezethető egy közös (mégoly virtuális) megismerési adatra, egymás fordításainak tekinthetők. Ha a magában álló forrásnyelvi megnyilvánulást tekintjük, valóban ez a legjobb célnyelvi megközelítése, ez a fordítása.

A nyelvészeti fordítástudomány hatóköre eddig terjed, de az angol és magyar kifejezés közötti egyenértékűség kérdése ezzel nem merül ki. Az egyik probléma, hogy az angol kifejezés az imént felvázolttól eltérő szituációban is előfordulhat. Az „It’s raining cats and dogs” vonatkozhat *valóban* az időjárásra, sőt elsődleges jelentése éppen az, hogy zuhog az eső („to rain very heavily” – *OED*). Vagyis válaszolhat a „Milyen

idő van?” kérdésre, amire a „Cigánygyerekek potyognak az égből” nyilvánvalóan nem alkalmas.²⁸ Persze ha egy fordítandó szövegben egyértelműen ez az érvényes kontextus, akkor a fordítóban fel sem merül a cigánygyerekek alkalmazása, hanem (az elvárt stílusregiszter függvényében) valami olyasmihez folyamodik, hogy „zuhog, mintha dézsából öntenék”, vagy ha esetleg az állatos referencia is fontos, akkor „kutyának való idő”. A fordítási gyakorlat tehát különösebb nehézség nélkül kezel egy olyan problémát, amely a hagyományos elmélet számára – mivel a fenti gondolatmenet nem számolt további lehetséges kontextusokkal – rejtve maradt.

Egy következő és ennél sokkal általánosabb problémakört nyit meg a szituáció olyan verziója, ahol a monolitikusnak tekintett kifejezés valamelyik alkotóeleme (jellemzően a kutyák és macskák, de akár az eső is) önálló jelentőségre tesz szert, mintegy szó szerint értelmeződik. Lehetséges, hogy a kontextusban eleve jelen van valamilyen módon a kutya-macska képzetkör, vagy egy szereplő nem ismeri a rögzült idiómát és a kutyák-macskák fenyegető, konkrét megjelenésére reagál (például gypmestert akar hívni) stb., vagyis a kifejezés elkülönült alkotóelemei önálló képzetekké válnak és részt vesznek a narratíva előmozdításában. Ez klasszikus fordíthatatlansági eseményhez vezet: a célnyelvben nincs olyan nyelvi formáció, amely képes lenne egészében a „valószínűtlen akadályozó körülmény”, részleteiben pedig a „kutya-macska (stb.)” képzetkör reprezentációjára. Ez voltaképpen maga a paronomázia, amelyhez Jakobson a költészet fordíthatatlanságát köti. (A példában szereplő szituáció természetesen nem a költészet, hanem inkább a lapszus felismerésében rejlő komikum irányába mutat, de Jakobson előrelátóan ebbe az irányba is kiterjeszti a képletét.) Az ehhez hasonló kihívásokra nem lehet általánosítható módszertant alkotni, a megoldás mindig hozzátétőleges, sikeressége a fordító rugalmasságán, nyelvi kompetenciáján múlik. Teljesen érthető tehát, ha a nyelvészeti fordítástudomány megáll e probléma előtt, hiszen itt nincs remény a teljes és kimerítő formulázásra. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne kísérlelhettünk meg az ilyen és hasonló (vagy éppen teljesen különböző) fordíthatósági akadályok és a megoldási (vagy elkerülési) lehetőségek rendszerezését. A jelen munka ebben az irányban is igyekszik lépéseket tenni.

Ugyanebből a példából még egy harmadik problémátípus is adódik, amely kívül áll a nyelvészeti fordítástudomány tárgykörén. A megtalált magyar ekvivalens („cigánygyerekek potyognak az égből”) ugyanis tartalmaz egy olyan elemet, amely bizonyos szituációkban és regiszterekben tilalom alá esik. A *cigány* jelző a maga pusztán, szó-

²⁸ A Crystal-kézikönyv eredeti, angol változatában (CRYSTAL 1997, 346) az angol mondat háromféle francia fordítása szerepel: „il est pleuvant chats et chiens; il pleut des chats et des chiens; il pleut à verse”. Az idiomatikus cigánygyerekek problémája tehát voltaképpen a fordításban (az eredeti szándékot meghaladó túlfordításban) keletkezik. (A magyar fordítást nyolctagú munkaközösség készítette.)

tári értelmében lehetne szenvtelen, értékmentes leíró kategória, de tagadhatatlanul van megőrző vagy kirekesztő szándékú és értelmű használata is (sőt mindennapos: voltaképpen gyakoribb, mint az értékmentes, leíró népnévként való használat), ezért a jó szándékú leíró használatba is mindig vegyül valami bizarr félszesség.²⁹ A „cigánygyerekek potyognak az égből” kifejezés kétségtávol felvet némi aggályt politikai korrektség tekintetében, hiszen a kialakulásában is közrejátszott valamelyest a cigány etnikum szaporaságával kapcsolatos sztereotípa, illetve az egyedek vélemezett értéktelenségére tett – persze tréfás – utalás.³⁰

A Crystal-kézikönyv által bemutatott három fordítási szint (*szó szerinti, szöveghű, szabad*) voltaképpen a megértés egy elgondolt folyamatának három állomását jelzi. Eszerint az idegen nyelvű szövegből először megértjük a szavakat, ahogyan az eredeti szintaxisba illeszkednek. A második fázisban megértjük a mondatot, azaz a célnyelvben a szemantikai megfeleltetés után létrehozuk a szintaxis ekvivalensét. Végül a harmadik fázisban megértjük az idiómát, felfogjuk a közlést, az üzenetet, és rátalálunk ennek célnyelvi egyenértékésére. Nyelvészeti szempontból itt ér véget a fordítás folyamata, kulturális szempontból azonban éppen itt kezdődik. A kulturális fordítás-tudomány számára az első két szint nem különösebben érdekes, ezek a megértés folyamatának automatizmusai, amelyek nem is vezetnek el a voltaképpeni megértésig, ha nem áll rendelkezésünkre az idiomatikus kifejezésekre vonatkozó előzetes tudás. Ezt a megfelelést nem lehet magunktól kitalálni, hanem ismerni kell az idiómát, és egy fordító esetében ez a tudás elvárt. Vagyis annak megállapítása, hogy az „it rains cats and dogs” angol kifejezésnek a hozzávetőleges magyar megfelelője „cigánygyerekek potyognak az égből”, valójában a fordítási folyamatnak nem a végpontja, hanem kiinduló alapfeltétele. Kulturális szempontból ez nem *szabad fordítás*, hanem az első, magától adódó, kézenfekvő megoldás, vagyis ez a szó szerinti fordítás, amelynek helyességét az aktuális kontextus, a forrásnyelvi konnotációk, a stilisztikai regiszterek, a beszélő személye és feltételezhető szándéka, a várható befogadók személye és feltételezhető műveltsége, kompetenciája, morális és ízlésítéletei, a célnyelvi megoldás konnotációi és kulturális beágyazottsága és esetenként további feltételek fényében kell mérlegelni.

A fordítóval szemben alapvető elvárás, hogy az ilyen rögzült, idiomatikus kifejezéseket, mint az „it rains cats and dogs” ismerje, a ritkábbakat pedig felismerje és

²⁹ Ez abból is látszik, hogy a legkomolyabb etnográfiai, szociológiai tanulmányok is kénytelenek tisztázni a viszonyukat ehhez a terminológiai kérdéshez, lásd például FOSZTÓ 2003.

³⁰ Egy magyar politikus külföldön tartott beszédében hangzott el a következő: „Idén 3,8 százalék alatt, jövőre 3 százalék alatt lesz a hiány, ezek imperatívuszok. Így lesz, ha romagyerekek potyognak az égből, ha a fene fenét eszik is.” Itt még tematikusan is (félre)értelmezhető lett volna a szaporaságra tett utalás, szerencsére azonban a tolmácsok elkerülték a csapdát. http://index.hu/belfold/2010/12/17/orban_kar_brusszelbe_szaladgalni/ (2013. 02. 10.)

kikeresse. Ezek a kifejezések szerepelnek a szótárban, tehát fordítási szempontból szónak tekintendők, szótári ekvivalensük alkalmazása korántsem *szabad fordítás*, kulturális szempontból ezek a műveletek még jócskán a *szó szerintiség* körén belül maradnak.

A fordítási hibák jelentős része, gyaníthatóan többsége, az idiomatikus kifejezések fel nem ismeréséből, széttagolásából és elemenként történő lefordításából adódik: maga a fordítási hibák közkeletű magyar neve, a *leiterjakab* szó is egy ilyen hibát örökít meg.³¹ Ezek között a hibák között akad olyan, amelyik csúf ugyan, de viszonylag veszélytelen, gyakran hallani például filmek szinkronjában, hogy a „take it easy” (körülbelül „nyugi” értelmű) kifejezést szóról szóra fordítják: „vedd könnyen” – még az is lehetséges, hogy ez a sután hangzó forma előbb-utóbb gyökeret ver a nyelvhasználatban. (Ne feledjük, hogy a Crystal-kézikönyv logikája szerint ez *szöveg* fordításnak, tehát elfogadható alternatívának számítana: végül is mindenki érti, csak senki nem használja.) A szerkesztői emlékezet azonban olyan esetet is feljegyzett, amikor az angolul nem tudó olvasónak esélye sincs a megértésre, ilyen például a „Diók voltunk...” (az eredetiben: „We were nuts...”) novellakezdet, amit körülbelül úgy kellett volna fordítani, hogy „Tiszta hülyék voltunk...” vagy „Be voltunk golyóztatva...”³² stb. A hiba súlyától függetlenül világos azonban, hogy itt hibákról van szó, amelyek szembeállíthatók egy (vagy több) jó megoldással. A kulturális fordítástudományt ezek az egyértelmű (és egyértelműen információhiányra épülő) hibák kevésbé érdeklik, mint az, hogy egy nehezen fordítható hely viszonylag elfogadható megoldásai révén milyen veszteség keletkezik, és hogy a lehetséges kompromisszumok közül melyik a legvállalhatóbb.

A fordítástudomány itt javasolt – de a nemzetközi szintéren már végbement – „felosztása” (pontosabban a kulturális fordítástudomány definiálása, szükségességének tudatosítása) olyan illúziót kelthet, mintha a fordítástudomány durvább és felszínesebb eszközeit igyekeznénk elválasztani a kifinomultabb és mélyebbre hatoló eszközöktől. Erről bizonyosan nincs szó. Fentebb arra láthattunk néhány példát, hogy a nyelvészet absztraktabb, formálisabb eszközeitől hogyan tud átvenni egy-egy fordítási kérdést a kulturális fordítástudomány finomabb, kontextusokra érzékenyebb eszköztára. Egy fordítási folyamat azonban más módon is lehet bonyolult és több rétegben strukturált: hangsúlyoznunk kell, hogy nem a kifinomultság és elmélyültség fokozatai választják el a két területet. A nyelvészeti fordítástudomány egyik legfontosabb kutatási területe, a szinkrontolmácsolás például olyan speciális képességet és képzettséget igényel – és bizonyos esetekben olyan felelősséggel jár –, amely aligha

³¹ Ennek a hibának az eredeti „szerzője”, Ágai Adolf azt állította, hogy szándékolat viccről van szó, és életműve ismeretében ezt el is hihetjük – a fogalom plasztikusságán ez mit sem változtat.

³² Szántó György Tibor szíves szóbeli közlése alapján.

vethető össze az irodalmi fordítás folyamataival. A szinkrontolmács elméjében végbemenő, igencsak sok rétegben strukturált folyamat elemzéséhez olyan kifinomult eszközökre van szükség, hogy a nyelvészeti fordítástudomány a pszicholingvisztika segítségét is igényelheti.³³ Ugyanakkor ez a bonyolultság és rétegzettség nem tartozik a kulturális fordítástudomány érdekeltségi körébe, mert az esetek túlnyomó többségében maguk a fordítandó szövegek nem vetnek fel kulturális kérdéseket. A szinkrontolmácsolás és az irodalmi fordítás problémái gyakorlatilag sohasem érintkeznek, vagy ha mégis, az rendszerint anomáliát okoz. Természetes tehát, hogy az őket vizsgáló tudományterületek is elkülönüljenek.

Minthogy a szinkrontolmácsolás igen magasan kvalifikált, megbecsült tevékenység és így meglehetősen drága szolgáltatás, alkalmazása szinte mindig intézményszerű és formalizált körülmények között történik: rendszerint diplomáciai, üzleti vagy jogi partnerek cserélnek eszmét és információt ezen a módon. Következésképp meglehetősen behatárolt, hogy az adott szituációban egyáltalán mi hangozhat el, és a szinkrontolmács akkor képes jól végezni a munkáját, ha az adott terület terminológiájából és aktuális viszonyaiból felkészült. (Hozzá kell tennünk természetesen, hogy az előforduló nyelvi panelek körét szigorú kulturális szabályok határozzák meg, például a diplomáciai etikett.) Az írásbeli fordítással összevetve a szinkrontolmácsolás fő nehézsége magából a szinkronitásból, a közlésfolyamat visszafordíthatatlan linearitásából és szekvencialitásából adódik, közelebből abból a körülményből, hogy az információ mondaton vagy megnyilvánuláson belüli eloszlása nyelvenként különbözik, így a szinkrontolmács gyakran arra kényszerül, hogy egy mondat fordítását elkezdje, mielőtt még a közlés végső tartalmát megismerné. Ez nem volna lehetséges, ha egyrészt nem ismerné behatóan a forrásnyelv jellemző mondatsémáit, másrészt a tematika és a szituáció nem határolná be erőteljesen, hogy mi hangozhat el egyáltalán az adott kontextusban. Valószínűleg a legjobb szinkrontolmács is csődöt mondana, ha mondjuk egy villamosmegállóban zajló spontán perpatvart kellene közviténie – és még ez is messze elmaradna azoktól a nehézségektől, amelyeket egy irodalmi szöveg tolmácsolása vethet fel.

Irodalmi szöveget szinkrontolmácsolni nyilvánvaló abszurditás. Ha a tolmácsolandó szövegbe kulturális idézet kerül, a tolmács jószerevével csak annyit közölhet, „most híres nemzeti költőjüket idézi”, az igen ritkán előforduló jelöletlen idézet pedig bizarr félreértésekre adhat alapot. Napjaink leghíresebb, legendásnak nevezhető félrefordítása szintén szinkrontolmácsolás közben született. Az anekdota szerint a forrás-

³³ A szinkrontolmácsolás és a rá vonatkozó kutatások korszerű összefoglalását lásd BAKTI 2008.

szövegben a *Star Wars*-filmek híres jedi-köszöntése hangzott el: „May the Force be with you” (az Erő legyen veled). A tolmács azonban nem ismerte fel a kulturális utalást, és – akusztikai szempontból csupán egyetlen fonémát félreértve – így értelmezte a mondatot: „Május negyedikén találkozunk” (May the fourth [I'll] be with you).³⁴ Itt nyilvánvalóan olyasmi hangzott el, amire a tolmács nem volt felkészülve, amire az adott regiszterben, az adott diszkurzusban nem számított, ami megsértette az íratlan szabályokat – a tolmács automatikus kompetenciája pedig nem merte ilyen távolságba követni a beszélőt, fel sem merült benne a keretek ilyen mérvű elhagyásának lehetősége, inkább megtalálta a legvalószínűbb, legközelebb álló közlést, amelynek értelme lehet a kontextusban.

Az irodalmi (illetőleg kulturálisan kötött) szövegnek tehát két olyan tulajdonsága van, amely lehetetlenné teszi a szinkrontolmácsolását. Az egyik a szöveg egész terjedelmére és valamennyi rétegére, alrendszerére kiterjedő strukturáltság. A fordításnak – bármennyire is tudatában van önnön korlátainak – e struktúra rekonstrukciójára, legalább részleges, jelzett visszaadására kell törekednie, ami pusztán törekvésné is csak akkor lehetséges, ha a fordító már az eredeti struktúra teljességét észlelte, vagyis az egész szöveget elolvasta és felfogta. A szinkrontolmácsolást kizáró másik tulajdonság, hogy az irodalmi szöveg önszabályzó rendszer, vagyis az önmaga által állított szabályokat is bármikor módosíthatja vagy áthághatja, tehát semmilyen külső szabály vagy intézményes szituáció nem szabja meg, hogy mi történhet benne: bármikor bármi megtörténhet, és erre nem lehet felkészülni, a hatás gyakorta éppen a váratlanságra épül.

A szinkrontolmácsolás példája megmutatta, hogy bonyolultság vagy kifinomultság tekintetében nincs rendszerszerű különbség a nyelvészeti és kulturális irodalomtudomány tárgyai, problémái és módszerei között. Ugyanakkor azt is megmutatta, hogy ezek a problémák valóban külön tartományt alkotnak. Vajon azt jelenti-e mindez, hogy elvitatnánk a nyelvészeti fordítástudomány illetékességét az irodalmi szövegek esetében? Korántsem. Egyrészt az irodalmi fordításnak is meg kell küzdenie mindazokkal az akadályokkal, amellyel egy gyakorlati, pusztán megismerési adatokra vonatkozó szöveg fordításának. Másrészt az irodalmi szöveg fordításának problémái részben feloszthatók olyan elemi problémákra, amelyek nyelvészeti keretben hatékonyan tárgyalhatók. De míg a nyelvészeti fordítástudomány tökéletesen alkalmas egy pusztán megismerési adatokra vonatkozó szöveg (például bármilyen gyakorlati szakszöveg) fordításának leírására, elemzésére és értékelésére, az irodalmi szöve-

³⁴ Maga a félrefordítás 2005-ben, a német TV Total csatornán, egy George Lucasszal készült interjú során valóban megtörtént, de szándékos szójátékként már jóval korábban is ismert volt: az 1979. május 4-én hivatalába iktatott Margaret Thatchert fizetett hirdetésben köszöntötte ezzel a pártja.

gekre – és néhány más, már Jakobson által is jelzett szövegtípusra – vonatkozóan csak korlátozott érvényű megállapításokat tehet, mivel ezeknek bizonyos sajátosságai a nyelvészet érdeklődési és illetékességi körén kívül esnek.

KULTURÁLIS FORDÍTÁSTUDOMÁNY *VERSUS* A MŰFORDÍTÁS ELMÉLETE

Az eddigiekből egy olyan képlet látszik kirajzolódni, mintha az itt vázolt szemlélet, amelyet sajátos szempontjai és módszerei felől tekintve „kulturális fordítástudománynak” neveztünk el, kézenfekvő *tárgya* felől tekintve voltaképpen a műfordítás elmélete, pontosabban poétikája volna. Egyrészt tehát a fordítástudomány egy szűkített, specializált alkalmazása, másrészt pedig kiterjesztése egy eddig elhanyagolt területre. Ezt a képletet több irányból is pontosítani kell. Az könnyen belátható, hogy intézményesült diszciplínaként a műfordítás-elmélet nemigen létezik. Aki egyetemi stúdiumként a műfordítás ügyével akar foglalkozni, annak vagy az általános nyelvészeti tanszékek által meghirdetett fordítástudomány (*translation studies*) vagy az irodalomtörténeti tanszékeken működő összehasonlító irodalomtudomány (*comparative studies*) kurzust kell választania, és az ottani kínálatból kell kiválogatnia a számára értékes információt. Több helyen működik fordító- és tolmácsképző mester szak is, de a fordító szakirány itt is kifejezetten a szakfordításra koncentrál.³⁵ Ez nem jelenti azt, hogy a műfordítást teljességgel mostohagyermekként kezelné a nyelv- és irodalomtudományi szemlélet. Valójában egyáltalán nem csekély a magas színvonalú, elméleti igényű műfordítás-kritikák és műfordítói műhelytanulmányok száma, a magyar műfordításirodalom poétikatörténeti feldolgozása pedig olyan megkerülhetetlen teljesítményekkel dicsekedhet, mint Rába György méltán híres monográfiája, *A szép hűtlenek*.³⁶ Ezek az eredmények azonban nem illeszkednek közös fogalmi keretbe, nem igazán reagálnak egymás felvetéseire, nem látszik a közös alap, amelyre diszciplína – tehát rendszerezett, formalizált, továbbépítésre nyitott, dinamikus, tanítható tudásanyag – épülhetne.

Magyarországon ez a hiány jelentősebbnek látszik, mint a tájékozódásunk alapjául szolgáló nyugat-európai és észak-amerikai kultúrkörben, hiszen Magyarországon a műfordítás presztízse is és a kultúra életében betöltött valós, történeti szerepe

³⁵ A PPKE-n – ahol korábban kísérletet tettek műfordító mesterképzés akreditáltatására – immár komoly hagyományokkal működik műfordítóképzés „szakirányú továbbképzés” keretében, ezenkívül a Balassi Intézet és a Műfordítók Egyesülete is szervez színvonalas tanfolyamokat, de fokozatszerzéssel járó egyetemi keretben jelenleg nincs ilyen szakosodási lehetőség.

³⁶ RÁBA 1969.

is nagyobb. Műfordítások tekintetében (s különösen kulturális hatásuk tekintetében) a Nyugattal szemben mérlegünk erőteljes passzívumot mutat, és ez többé-kevésbé hasonló módon igaz Kelet- és Közép-Európa többi kultúrájára is – miként a többi, a világirodalom szempontjából periferikusabb helyzetű, de nem elzárkózó, felzárkózásra és együtt haladásra törekvő nyelvi-kulturális egységekre is. Ez a helyzet meglehetősen szembeötlő: „mivel a periferikus irodalmak a nyugati féltekén többnyire a kisebb nemzetek irodalmaival azonosíthatók, bármily rossz ízűnek is tűnik ez az elgondolás, nincs más választásunk, mint belátni, hogy az összefüggésben álló irodalmak között, mint amilyenek az európai irodalmak, a hierarchikus viszonyok ezeknek az irodalmaknak a kezdeteitől fogva kialakultak”.³⁷ Ezeknek a viszonyoknak megvannak a maguk jól körülhatárolható politika- és művelődéstörténeti okai, amelyeket itt vázlatosan sem jelezhetünk. Tény, hogy magyar történelmen végigvonuló egyik állandó törekvés a Nyugathoz való politikai és kulturális felzárkózás igénye, és tény, hogy Magyarországon, különösen az utóbbi bő másfél évszázadban, az irodalom legműveltebb, legnyitottabb és legkreatívabb képviselői tömegesen készítették minőségi műfordításokat – hol elhivatottságból, hol megélhetési kényszerből. A magyar műfordítási hagyomány és a rendelkezésünkre álló műfordítási korpusz tehát sokkal inkább lehetővé és – a nemzeti kultúra szempontjából – szükségessé teszi az elméleti igényű feldolgozást, mint a nyugati kultúrák relatíve jóval kisebb jelentőségű és presztízű korpuszai.³⁸ Ebből e pillanatban csupán annyi következik, hogy amennyiben a tudományos közösség szükségét látná a rendszeres és elméleti alapú műfordítás-kutatásnak, erre a magyar kultúra kiemelkedően gazdag terepet kínálna. A műfordítók egyetemi fokozatot adó képzésével szemben érv lehet, hogy a műfordítói kompetencia elsősorban készség és műveltség dolga, tehát maga a műfordítás nem tekinthető tudományos diszciplínának. Ugyanakkor a műfordítások folyamatának és eredményének tudományos igényű vizsgálatával szemben már nem áll meg ez az érv. Másfelől ha művészinak tekintünk egy tevékenységet, akkor a művészeti oktatásban lehetne helyet keresni neki. Mindenesetre levonható olyan következtetés, hogy *a műfordítást specifikusan vizsgáló diszciplína* hiányzik és hogy szükség és igény volna rá.

Az is kérdés persze, hogy mit is tartalmaz az elképzelt, elvárt, megtanítandó műfordítói kompetencia. Húzhatunk-e ilyen éles határt a műfordítás és az általában vett, mondhatnánk „alkalmazott” fordítás között? Hiszen a különféle „irodalmi igényű” (vagy „esztétikailag megformált”) szövegek igencsak különböző súlyú feladatokat ró-

³⁷ EVEN-ZOHAR 1990, 48.

³⁸ Ehhez a sejtéshez tanulságos háttér a Wikipedia *List of Translators into English* címszava, amely csak elvétele tartalmaz saját jogukon is jelentős írókat, az első vonalbeli 20. századi angol írók között pedig elvétele találunk olyat, aki komolyan érdeklődött volna a műfordítás iránt.

nak a fordítóra. Az olyan mesterember, aki formahűen, az összes konvencióknak megfelelően, több nyelvből is képes lényegében bármilyen verset magyarra fordítani, meg lehetőségen ritka: becslésem szerint országos számuk három számjeggyel leírható.³⁹ Novellát, regényt vagy prózai drámaszöveget (amennyiben nem tartalmaz valamilyen különleges nyelvi vagy kulturális kihívást) elvileg lényegében bárki képes elfogadhatóan lefordítani, aki jól ismeri a forrásnyelvet és kultúrát, továbbá rendelkezik némi műveltséggel és stílusérzéssel (bár ez utóbbiak feltételezik is egymást).

Somlyó György teszi szóvá, nem titkolt rosszallással, hogy újabban – vagyis akkoriban, a hetvenes évek első felében – tisztos regényfordítók is kezdik felvenni a „műfordító” titulust, holott az valójában csak versfordítóknak járna.⁴⁰ A műfordítás a magyarban éppen azért különül el nyelvtanilag is a „voltage-ppeni” fordítástól, mert a sajátos, kiemelkedően gazdag, formahűségre épülő magyar versfordító-kultúra mintegy kikövetelte magának ezt a megkülönböztetést. (Más kérdés, hogy a továbbiakban Somlyó éppen e versfordító-kultúra reformjára tesz javaslatot.) Ezen logika szerint a próza fordítás és az „alkalmazott” fordítás (például szakfordítás) között nincs is lényeges érték- vagy kompetenciabeli különbség.

A felvetésre adódó egyik válasz az, hogy vannak prózai művek, amelyek komplexitásában és strukturáltságban könnyedén felveszik a versenyt a legtöbb verssel (az utóbbi évekből az *Ulysses* mellett említhetnénk például az új Proust-fordításokat, vagy az elkészült Pynchon-regényt), tehát a határvonal, ha van ilyen egyáltalán, nem a próza és vers között húzódik. A másik válasz azokat a prózai műveket érinti, amelyek komplexitásában valóban elmaradnak a versek mögött; olyan műveket, amelyeket elvileg tényleg bárki le tud fordítani, aki teljesíti a fent említett feltételeket. Nézzünk meg például néhány bűnügyi regényt: vajon hibátlanok a fordítások? Korántsem: helyenként bizony olyan hibákat tartalmaznak, amelyekre egyáltalán nem túlzás a *hajmeresztő* jelző. Az a fordító például, aki szerint Poirot és Hastings kapitány tegeződik, nyilvánvalóan semmit sem tud erről a gondosan felépített világról.⁴¹ Ha az angol szövegből nem jön rá a tegező viszony lehetetlenségére (vagyis nem tud eléggé angolul), akkor ezt könnyen pótolhatta volna egyetlen korábbi magyar fordítás elolvasásával, vagyis az eleven hagyomány megismerésével, de ezt sem tette meg, következésképp alkalmatlan a feladatra – miközben egy „alkalmazott” fordítási feladattal (ahol nem várják ilyen kihívások) alighanem hibátlanul meg tudna birkózni. Hasonló történik Sherlock Holmessel is, aki az egyik fordításban megmagyarázhatatlan módon

³⁹ A Műfordítók Egyesülete (MEGY) honlapjának (muforditok.hu) tanúsága szerint a taglétszám meghaladja a százat, de a tagok nagyobb része csak próza fordítással foglalkozik.

⁴⁰ SOMLYÓ 1975.

⁴¹ CHRISTIE 1990.

több ízben is „Watsonkám”-nak szólítja hűséges társát.⁴² Ezek a hibák nem akadályozzák a szöveg *adatszerű* megértését, maga a történet nem sérül, de a szereplők közötti, ábrázolt viszony teljesen téves, torz dimenziót ölt, amitől a történetet körülvevő, nagyon gondosan felépített miliő megy tönkre.

Ezek a hibák azt jelzik, hogy még a viszonylag egyszerűbb, irodalmi jellegű fordítási feladatok is tartalmaznak olyan buktatókat, követelnek olyan kompetenciákat, amelyeket a nem-irodalmi fordítási feladatok sohasem. Ez nem jelenti azt, hogy egy irodalmi szöveg lefordítása szükségszerűen nehezebb: például a szakterminológiai járatlanság is vezethet kellemetlen, olykor akár veszélyes hibákhoz. Magyarországon nem gyakori, hogy szélesebb körű vita kerekedjen egy szakfordítás megítéléséről. A társadalomtudományok körében talán a legemlékezetesebb ilyen eszmecsere Michel Foucault *Felügyelet és büntetés: a börtön története* című művének fordításáról alakult ki.⁴³ Szakfordításban persze éppen a kognitív hibák a jellemzők: nagyon nehéz elképzelni, hogy egy szakszövegben a tegezés-magázás, a megszólítás problémát okozzon, hiszen egy szakszövegben rendszerint nincsenek emberi szituációk, ahol a kérdés felmerülhetne. Ha viszont egy értekező szerző erőteljesen a poétikai funkcióra, a nyelvjátékokra hagyatkozik, akkor fordítója is ki van téve a poétikai kihívásnak. Derrida egyik legismertebb, sokak által átvett, játékos terminusára, a *différance*-ra (amely egy betűnyi szándékos hibát rejt a szóba) számos megoldás adódott volna: meg lehetett volna tartani az eredetiben, át lehetett volna formálni a szót magyar alakra (*differancia*), vagy meg lehetett volna találni a Derrida által elvégzett művelet magyar megfelelőjét (különbség – ez Molnár Miklós javaslata⁴⁴). A kanonikus magyar megoldás az *el-különböződés* lett, amely megkísérli magában a szóban érzékeltetni a szerző eredeti, a *différer* ige homonimiájából levezetett fogalommagyarázatát,⁴⁵ s az eredeti terminus *értelmét* valóban nemigen lehetett volna hatékonyabban megragadni egy szóban. Az igekötő és a névszóképző jelzi, hogy nem állapotról vagy statikus tulajdonságról, hanem mozzanatos folyamatról, lényegében egy műveletről van szó, amelynek jellegét tovább pontosítja a visszaható képző, az egész szó szakterminus jellegéről pedig a kötőjeles írásmód ad hírt, ilyen módon a magyar terminus jóval többet elmond, mint a magában álló eredeti. Ez utóbbinak a karrierje azonban nem csupán az értelmének köszönhető, hanem elsősorban annak a poétikai elemnek, hogy illusztrálja is önnön értelmét, maga is egy *el-különböződés* eredménye. Jelentőségéhez az is hozzájárul, hogy a különbség csak írásban érzékelhető, s ezzel alátá-

⁴² DOYLE 1966. Számos további kiadást ért meg, 2000 után azonban több új fordítás is készült.

⁴³ Lásd KLANICZAY 1991; GÁNGÓ 1991; GYÁNI–PAJKOSSY 1991. A tárgyalat könyv: FOUCAULT 1990.

⁴⁴ MOLNÁR 1991, 5.

⁴⁵ DERRIDA 1991.

masztja Derrida elgondolását az írás primátusáról. Szempontunkból azonban a legfontosabb a szövegben elfoglalt helye. A *La différance* cím után ugyanis így hangzik az első, önálló bekezdést alkotó mondat: »Je parlerai, donc, d'une lettre.« „Tehát egy betűről fogok beszélni.” Félreérthetetlen a szöveg azon szándéka, hogy az első mondat a cím el-különböződött, „differenciálódott” betűjére utaljon. A francia szöveg játékba hív, míg a magyar enigmát nyit meg, hiszen az „egy betű” mibenléte csak jóval később, az eredeti terminusra visszahivatkozva értelmeződik.

Ezek a példák nyilvánvalóvá teszik, hogy a kulturális fordítástudomány illetékesége nem a vizsgált szöveg kulturális presztízstől vagy bonyolultságától függ, hanem attól, hogy az adott szöveg rendelkezik-e egyrészt a közvetlen textualitáson kívül eső kulturális vonatkozásokkal, másrészt a kognitív közlés szándékán túlmenő textuális szervezettséggel. Természetesen ez nem egy egybités eldöntendő kérdés: a nyelv maga is kulturális képződmény, és a kulturális mintázatok sem ragadhatók meg nélküle. A tendenciák azonban világosak. Nyilvánvaló, hogy amikor a nyelvet például egy technológiai utasítás megírására vagy megértésére használjuk, az az érdeünk, hogy itt tiszta referenciálítás működjék: „a szelepfedél és a légszűrőház visszacszerelése után ne felejtjük el kivenni a dugókulcsot a főtengely ékszíjtárcsából”⁴⁶ – ezt tökéletesen lefordíthatja valaki akkor is, ha egyetlen szót sem ért belőle. Ennek a cselekvéssorra vonatkozó kódnak egyetlen kontextusban van egyetlen lehetséges értelme, minden más kontextusban értelmetlen, tehát kulturális mintázatként nem működik. Ha például valaki a jelen könyvet fordítaná, felesleges lenne kiszótározni az idézetet, elég volna vaktában felütnie egy szerelési kézikönyvet és keresni egy kacífontos mondatot a célnyelven. De ha azt foglalnánk bele a szövegbe, hogy „szerelem tüze ég fiatal szívében”, avval a lelkiismeretes fordítónak legalább fél napi munkát adnánk, és a megoldás még mindig kompromisszumos lenne.

Szögezzük le: azt, hogy a kulturális szempont fontos és értékes a fordítástudományban, nem szükséges „feltalálni”: a nemzetközi terepen ez meglehetősen kézenfekvőnek látszik. Susan Bassnett és André Lefevere 1990-ben írta meg a fordítástudomány kulturális fordulatát meghirdető manifesztumot,⁴⁷ 1998-as retrospektív cikkében azonban Susan Bassnett már a *kultúratudomány* fordítási fordulatáról számol be.⁴⁸ A kulturális szempont bevezetésének hasznosságához a fordítástudomány szempontjából nem fér kétség: megnyitotta a lehetőséget a nem hűségelvű (vagyis a forrásszöveg kizárólagos mércéjétől elszakadó) elméletek előtt, új terepeket vont be a fordítók képzésébe és általánosságban lehetővé tette, hogy a kultúratudomány

⁴⁶ Véletlenszerű példa az internetről: <http://skodaklub.com/wiki/index.php/Szelephézagállítás> (2013. 02. 10.).

⁴⁷ BASSNETT–LEFEVERE 1990.

⁴⁸ BASSNETT 1998.

jellegzetes szempontjait (amelyek közül itt a legjobban értékesíthető alighanem a posztkoloniális szemlélet) a fordításokra is érvényesítsük. Azonban rövid időn belül a kultúratudomány diszkurzusában a fordítástudomány által felvetett szempontok olyan jelentőségre tettek szert, amely magának a kultúratudománynak a hangsúlyait is befolyásolta. Elgondolkodtató, hogy ennek a fordulatnak a jelei miért olyan halványak a magyar tudományosságban, amely az utóbbi évtizedekben határozottan, gyorsan és eredményesen reagált a nemzetközi fejleményekre (gondoljunk csak a genderkritika, vagy a medialitás szempontjainak gyors elterjedésére). Az ok talán abban keresendő, hogy a fordulatot inspiráló közvetlen kulturális tapasztalatok a magyar környezetben nincsenek jelen: nincs jelen a posztkoloniális büntudat és nincs jelen a működő multikulturalitás sem. Az irodalmi fordítás tudományos reflexiója így lényegében a kanonikus világirodalom hazai közvetítésének problémáira korlátozódik – s ez alól jórészt a jelen könyv sem kivétel. Ugyanakkor a magyar kultúrában is számos inspiráló téma lappang, amelyek megújíthatnák a kultúra folyamatairól alkotott nézeteinket: Közép-Európa, a Monarchia öröksége, kisebbségek (nem csak nyelvi-etnikai értelemben), az idegen politikai dominanciák kulturális hatásai – ám úgy tűnik, e témák érzelmi és politikai megterheltsége egyelőre még akadályozza a széles körű diszkussziót.

Le kell szögeznünk, hogy a „kulturális fordulat”, amelyhez gondolatmenetünk kapcsolódni kíván, nem áll össze egységes fordításelméletté (ennek okaira rövidesen részletesen is kitérünk). Hasznosítja a hetvenes–nyolcvanas évek teoretikus konstrukcióit, mint a *Skopos*-elmélet vagy a többesrendszer- (*polysystem*-) elmélet, de ugyanakkor kritikával is tekint ezekre, látja a korlátaikat. A *Skopos*-elmélet például a céljuk felől kívánja megragadni a fordítási műveleteket illetve ezek eredményeit,⁴⁹ s az elméletet érő bírálatok már a nyolcvanas években is leginkább azt tették szóvá, hogy az irodalmi műnek mint esztétikai tárgynak nincs meghatározható célja, ezért erre a területre a *Skopos*-elmélet nem alkalmazható. Ellenérvként természetesen felhozható, hogy az irodalmi fordításnak mindig van célja, nevezetesen az irodalmi mű reprezentációja vagy valamilyen szintű ekvivalensének létrehozása – ám ez a cél lényegében minden irodalmi fordítási műveletnél hasonló, illetve az esetleges különbségek külön elméleti keret nélkül is feltárhatók. Nem azt állítjuk tehát, hogy az irodalmi fordításokra a *Skopos*-elmélet érvénytelen, hanem csupán azt, hogy a praxis szempontjából viszonylag kevés újdonságot tud nyújtani. A későbbiekben azonban bemutatunk majd egy olyan esetet, amely éppen ezen elmélet gyakorlati kivételének tekinthető.

⁴⁹ VERMEER 2000.

A többesrendszer-elmélet hatásához és hasznosságához kétség sem fér, bizonyos értelemben ez tekinthető a kulturális fordulat legfontosabb elméleti alapjának.⁵⁰ A többesrendszer-elmélet voltaképpen igen eredményes kísérlet a kultúra létmódjának, illetve a kultúrák együttélésének és kölcsönhatásának megragadására. Erre támaszkodik a fordításelmélet célszöveg-orientált vonulata, továbbá az ekvivalencia fogalmának relativizálása, és így használható elemző eszközzé alakítása. Amiben a kulturális fordulat elhagyni látszik ezt a teoretikus mezőt, az a szigorú deskriptivizmus meghaladása. Ebben az irányban természetesen már maga a tel-avivi iskola is tett lépéseket, különösen a fordítási normák elméletének bevezetésével,⁵¹ de ez is viszonylag kevés operatív eszközt ad a kezünkbe, amikor kifejezetten egy adott normához (nevezetesen a napjainkban, Magyarországon érvényben lévő normához) képest vizsgáljuk a lehetőségeket, kihívásokat és teljesítményeket. Pragmatikus szempontból nemigen lehet kétségbe vonni, hogy egy normán belül is vannak sikeres és kevésbé sikeres fordítási műveletek, és hogy a sikerhez vezető eljárások és hatásmechanizmusok elemzése éppolyan hasznos lehet, mint a sikertelenekre való rámutatás. Egy adott kulturális mintázatot nagyon sokféle módon lehet (interlingvális átkódolás útján) hozzáférhetővé tenni, de nem minden mód egyformán eredményes, és vannak kifejezetten elhibázottak is. Párhuzamként az irodalmi szöveg lehetséges értelmezéseinek végtelen gazdagságára tekinthetünk, ami korántsem jelenti azt, hogy bármi elfogadható volna értelmezésként, vagy akár hogy minden értelmezés egyformán értékes volna.

Ezeket az elméleti kereteket legszemléletesebben az ekvivalenciához fűződő viszonyuk alapján lehet összevetni. A *Skopos*-elmélet az ekvivalenciát speciális esetnek tekinti, amely a fordítási műveleteknek csak az egyik lehetséges célja. A többesrendszer-elmélet úgy tekint az ekvivalenciára, mint a fordítási műveletekben eleve, evidensen adott, bár különféle megnyilvánulási formákban jelentkező tényezőre, és inkább ezeket a különféle megnyilvánulási formákat tekinti kutatási terepnek. Emellett természetesen a harmadik lehetőség, az ekvivalencia tagadása (pontosabban megfoghatatlanságának, bizonyíthatatlanságának állítása) is jelen van az elméleti gondolkodásban. Ez a gyakran *indeterminizmusnak* nevezett álláspont elsősorban Willard V. O. Quine nevéhez köthető.⁵² Quine az interlingvális megértés (azaz végső soron a fordítás) lehetetlenségét (vagy legalábbis verifikálhatatlanságát) azzal az extrém helyzettel illusztrálja, amikor az új törzset felfedező antropológus a bennszülöttek nyelvét próbálja megérteni, elsajátítani, majd leírni. Nyilvánvaló, hogy a referenciák, s főként

⁵⁰ EVEN-ZOHAR 1990; EVEN-ZOHAR 2007.

⁵¹ TOURY 2000.

⁵² QUINE 1959.

a konceptualizálási műveletek azonosítása kezdetben nagyon bizonytalan, de ezzel analóg bizonytalanságok az anyanyelv csecsemő- és kisgyermekkorai elsajátítása során éppígy fennállnak, vagyis ez a logika nemcsak az interlingvális megértés, hanem általában a nyelv általi, interperszonális megértés lehetőségét vonja kétségbe. Egy ilyen szélsőségesen szkeptikus álláspont gondolat kísérletként máshol nagyon termékeny lehet, de a fordítás *gyakorlatát* is szem előtt tartó gondolatmenetet egy ilyen hipotézis a kezdet kezdetén ellehetetlenítené. Emellett hatalmas mennyiségben *van* empirikus tapasztalatunk a fordítás eredményességéről: egyáltalán nem tűnik lehetetlennek – sőt minden bizonnyal sokszor elő is fordult –, hogy egy cseh és egy kínai olvasó *kölcsönösen releváns* párbeszédet folytasson anyanyelvén szerzett Shakespeare-élményéről, akár egy negyedik közvetítő nyelven, például franciául. Kétségtelen persze, hogy a relevancia mibenlétét semmivel sem könnyebb objektíven megragadni, mint az ekvivalenciáét, de ennek részletes megtárgyalása egy másik, nyelvelméleti irányultságú dolgozat tárgya volna. Az mindenestre bizonyosnak látszik, hogy a fordítás valós gyakorlatára sem a *Skopos*-elmélet, sem a deskriptív relativizmus, sem az indeterminizmus nem gyakorolt észrevehető hatást.⁵³ Elméleti igényű, de módszertani irányultságú gondolatmenetet – az iskolák tapasztalatait felhasználva, de a praxis tapasztalataiból és igényeiből kiindulva – Antoine Bermannak sikerült felvázolnia,⁵⁴ s bár ez a metodika kifejezetten a műfordításkritikára vonatkozik, néhol a műfordító előtt álló feladatok elemzésében is hasznosítható.

Eddigi gondolatmenetünknek nem az volt a célja, hogy a kulturális szempont érvényességét bizonygassa, hanem hogy megmutassa: az irodalmi fordítás speciális problémáinak megragadása elsősorban ennek a szempontnak az érvényesítésével lehet esélyünk. És mivel a magyar kultúrában az irodalmi fordításnak hagyományosan – a fent említett területek „lappangása” mellett is – kiemelt szerepe van, messzemenően indokolt, hogy a magyarországi fordítástudományban is kiemelt, a nyelvészetivel egyenrangú szerepet kapjon a kulturális szemlélet. Az így elgondolt „kulturális fordítástudomány”, úgy tűnik, betölthetné a teljességgel soha meg nem valósult „műfordítás-elmélet” funkcióját.

Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy akkor végül is miért nem műfordítás-elmületről beszélünk inkább, gondolatmenetünket miért a meghatározó szemléletmód, azaz a kultúratudomány felől igyekszünk meghatározni, s nem voltaképpeni tárgya, azaz a műfordítás felől. Ennek fő oka az a megalapozott sejtés, hogy az általános műfordítás-elmélet logikai és gyakorlati lehetetlenség.

⁵³ WINDLE–PYM 2011, 21.

⁵⁴ BERMAN 2007.

Ezt a sejtést leglátványosabban az a könyv támasztja alá, amelynek éppen ez a címe: *A műfordítás elmélete* – Anton Popovič, a kiváló szlovák nyelvész és irodalmár 1975-ös könyve, amelyet a nem kevésbé kiváló Zsilka Tibor öt évvel később fordított magyarra.⁵⁵ A munka az akkoriban igen korszerűnek számító kommunikációelmélet terminológiájával és módszertanával kísérli meg a teljes és konzisztens műfordítás-elmélet kiépítését. Természetes, hogy a könyv – vitathatatlan értékei ellenére – ma már nem számít korszerűnek. Ha ma állna neki valaki, nemcsak a válaszai, hanem a kérdései is mások volnának, de ez voltaképpen a tudományosság és a tárgy (folyamatosan változó) létmódjából következik. A rendkívül értékes és tisztességes vállalkozás heroikus kudarca nem az avulásban, hanem az egykorú (szintén vitathatatlan tisztességű és szakszerűségű) fordításban lepleződik le. „Ha a szlovák fordításszövegekre vonatkozó részeket meghagytuk volna, ezekből a magyar olvasó gyakorlatilag semmilyen tanulságokat nem vonhatott volna le” – vallja meg utószavában a fordító. „Az eredeti szövegen ezért sok helyütt változtatnunk kellett.”⁵⁶ A műfordítás elméletéről szóló könyv tehát fordíthatatlansági problémákat vet fel: a példákban megragadott probléma mindig két meghatározott nyelv viszonyában rejlik, és ha a magyarázatát valamely harmadik nyelvre akarjuk fordítani, akkor a konzisztencia érdekében kénytelenek vagyunk újra megkonstruálni az eredeti problémát, hogy a harmadik nyelv felől is láthatóvá tegyük. Kérdéses azonban, hogy ez még ugyanaz a probléma marad-e, illetve milyen módon, milyen metanyelven bizonyítható, hogy ugyanaz maradt.

Popovič azt állítja (és ebben a fordítástudomány hivatalos megalapítója, James S. Holmes is egyetért vele⁵⁷), hogy a műfordítás az eredeti mű metatextusa. Az ezt elemző fordításelméleti szöveg eszerint már meta-metatextus, ennek fordítása pedig meta-meta-metatextus. Az eredeti mű éppen azért vetett fel fordítási problémákat, mert maga is több szintű, önreferenciális szervezettséget mutat – éppen ezeket a problémátípusokat foglalja össze Jakobson kissé leegyszerűsítve a paronomázia címszó alatt. Amikor tehát műfordítás-elméletet fordítunk, a jelenségek magyarázatával könnyű dolgunk van, de magukat a vizsgált jelenségeket (például a Popovič által bemutatott szlovák fordítási problémákat) nem tudjuk a célnyelvben az olvasó számára közvetlenül láthatóvá tenni, kivéve persze, ha olvasónk kiválóan érti a forrásnyelvet is – ez esetben viszont mi szükségé volna a fordításunkra. Popovič a forrásszöveg stilisztikai konvencióival kapcsolatos fordítási problémák illusztrálására Petőfi Sándor *Híres város az aafődön Kecskemét* című versét választja, s be is mutatja teljes egészé-

⁵⁵ POPOVIČ 1975; POPOVIČ 1980.

⁵⁶ ZSILKA 1980, 321.

⁵⁷ HOLMES 1988.

ben, Ján Smrek két szlovák fordításával együtt.⁵⁸ A szlovákul és magyarul egyaránt jól értő olvasó nyilván ugyanúgy képes megérteni a problémát a könyv magyar és szlovák változatából is, aki azonban csak az egyik nyelven olvas (tehát akinek valójában szüksége van a fordításra), az a fordítástól sem kap sokkal több információt, mint az eredetitől. Amikor pedig Popovič Dante, Byron vagy Voznyeszenszkij fordítási nehézségeit tárgyalja, az olvasó könnyen kerülhet abba a helyzetbe, hogy a közvetítés valamely akadályát két, számára ismeretlen nyelv közös erőterében kellene megértenie, miközben ő maga a könyv által tárgyaltnál jóval súlyosabb közvetítési akadállyal küszködik. Az eredetiből fordított magyarázatok tehát a fordító által talált vagy létrehozott problémák magyarázataivá válnak. Vagy egy másik szempontból: Zsilka Tibor a fordítás munkája során kényszerűen eltérő stratégiát alkalmazott a példánál és a magyarázatoknál, létrehozva egy olyan fordításelméleti problémát, amelyet maga a könyv nem tárgyal.

A példák fordításakor fordítási problémát kellett fordítási problémára fordítani, vagyis paradox módon a lefordíthatatlanságot kellett lefordítani. A fordíthatatlanságra irányuló reflexió egyszerűbben is létrehozhat ilyen paradox helyzetet, például amikor Esterházy könyvében a fordító egy lefordíthatatlan szójátékkal találkozik, s ráadásul a forrásszövegben még az is oda van írva (mintegy „metanyelven”), hogy „lefordíthatatlan szójáték”. Mit tehet ennek a szövegnek a fordítója? A *Harmonia caelestis*ben a motívum négyszer fordul elő,⁵⁹ és az angol fordító, Judith Sollosy virtuóz pragmatizmussal, súlyuknak megfelelően kezeli az eseteket. Az I/75 és az I/355 szakaszokban kihagyja mind a szójátékot, mind a kommentárt, ezek közül az első meglehetősen súlytalan és a narratívát egyáltalán nem befolyásoló vicc, míg a második helyen voltaképp nincs is szójáték. Az I/128 szakasz szójátéka („jóvágású” ifjak, akikből eunuch lesz) meglepő módon lefordíthatónak bizonyul („well-cut youths”), így a lefordíthatatlanság címkéje érvénytelenné válik, de a szójátékra utaló kommentár a helyen marad („a pun, ha-ha!”). A negyedik helyen a fordító nyelvi zárványként, kurziválva megőrzi a magyar mondatot („lehúnyta szemét a szemét”), amely ezúttal egy szereplő, Roberto szájából hangzik el, és (az eredetinek megfelelően) ő fűzi hozzá a kommentárt is: „an untranslatable pun”.⁶⁰ Az olvasót annyiban mindenképp veszteség éri, hogy a lefordíthatatlanságra utaló kommentár visszatérő motívumként elvész a számára. Az utolsó esetben komolyabb a kár; hiszen nemcsak a szójáték, hanem a magyar mondat kognitív értelme is homályban marad, de a legfontosabb, hogy megbicsaklik a „narratív szerződés” hatálya is, hiszen ez a kommentár a narráción

⁵⁸ POPOVIČ 1975, 165–168; POPOVIČ 1980, 181–184.

⁵⁹ ESTERHÁZY 2000, 84; 116; 331; 643.

⁶⁰ ESTERHÁZY 2005, 91; 128; 379; 756.

belülre, a szereplők közé helyezi az áthághatatlan nyelvi határt, míg az eredeti szerint a szereplők, a szerző és az (anyanyelvi) olvasó mindnyájan e határ egyazon oldalán állnak. (Az ehhez hasonló *kódtárlépő* fordítási megoldásokra a későbbiekben még kitérünk.)

Magát a fordíthatatlanságot (a jakobsoni paronomáziát) kétségkívül nagyon nehéz lefordítani: amit ezekben az esetekben a köznyelv az egyszerűség kedvéért fordításnak nevez, az valójában vagy az eredeti többé-kevésbé megközelítő reprezentációja, vagy újraalkotás, adaptáció. A fordíthatatlanság *reflexiója* azonban végképp fordíthatatlan. Somlyó György fentebb említett esszéje tartalmaz egy Jakobsonhoz kapcsolódó, igen éles megfigyelést, amely erre is példa lehet. Baudelaire *Macskák* című szonettjét Szabó Lőrinc fordította magyarra, általános megelégedésre, hiszen a vers beilleszkedett a magyar kultúra szövetébe. Jakobson és Lévi-Strauss híres elemzése a versnek számos olyan jellemzőjére rámutat, amelyeknek jelentésformáló hatása lehet, ám a magyar fordítást nézve azt látjuk, hogy ezekből gyakorlatilag semmi sem valósult meg.⁶¹ Ez azonban csak kisebb részben róható fel a fordítónak: Jakobson elemzése túlnyomórészt olyan szerkezeti sajátosságokat érint, amelyek magyarul megvalósíthatatlanok, illetve nemcsak esztétikai, hanem értelmi deficithez vezetnének (például a különféle szófajú szavak eloszlása és elhelyezkedése a sorokon belül). Így a meglévő magyar szövegre vonatkoztatva az elemzés egyszerűen értelmetlen, ha pedig a magyar versszövegben próbálnánk megvalósítani az elemzés által hivatkozott strukturális jegyeket, akkor a versszövegünk válna értelmetlenné.

Természetesen akadnak kivételek, a fordíthatóság furcsa véletlenei. A fordításról szóló esszéjét – amely a jelen fejtegetés egyik kiindulópontjával is szolgált – Jakobson látványos retorikai fordulattal, egy lefordíthatatlanságában önreflektív paronomáziával: a jól ismert „traduttore traditore” példával zárja. Nyilván nem számolt vele, hogy ez a példa magyarra történetesen (és merőben véletlenül) lefordítható: „ferdítő fordító”. Az esszé magyar fordítója – igen helyesen – csak fordítói lábjegyzetben adja meg a magyar verziót, de akarva-akaratlan ezzel is rést üt Jakobson fordíthatatlanságra kihelyezett érvelésén, vagy legalábbis retorikáján.⁶² Ez esetben tehát éppen a véletlenszerű fordíthatóság zavarja meg a fordításról szóló diszkusziót, hiszen a fordíthatatlanságra hozott példa az egyik célnyelvre mégiscsak lefordítható.

Próbáljuk meg általánosítani ezeket a megfigyeléseket. Könnyen belátható, és a tapasztalat is igazolja, hogy a műfordítási műveletek metanyelveként (vagyis a műfordítás-elmélet nyelveként) olyan nyelvet célszerű használni, amely a vizsgált fordítási

⁶¹ JAKOBSON–LÉVI-STRAUSS 1968 (eredetije: JAKOBSON–LÉVI-STRAUSS 1962). Somlyó György megfigyelését lásd SOMLYÓ 1975, 24–30.

⁶² JAKOBSON 1969, 382.

műveletekben szereplő valamelyik nyelvvel (tehát vagy a forrás, vagy a célnyelvvel) azonos. A fordítás során felmerülő problémákat akkor tudjuk jól érzékelni és érzékelteni, ha magunkévá tesszük az adott kulturális objektumot befogadó vagy éppen exportáló kultúra szempontrendszerét: ha az egyik nyelvben „otthon vagyunk”. (A fordításról szóló tudományos beszéd számos esetben nem járhat el így, hiszen gyakran két halott nyelv közötti fordításról kell egy élő nyelven állításokat tenni: például klasszika-filológiában, bibliakutatásban stb. – ám ezekben az esetekben többnyire nem általánosítható fordításelméleti kérdésekről, hanem adott jelentések pontos rekonstruálásáról és közvetíthetőségéről van szó.) A magyar nyelven írt fordítástudományi szakirodalom például túlnyomórészt magyarra vagy magyarról fordított vagy fordítandó szövegekkel dolgozik, hiszen egyrészt a magyar nyelven író szerzőt és olvasóját elsősorban ez érdekli, másrészt a problémák megközelítését mérhetetlenül leegyszerűsíti, ha a tárgynyelv és a metanyelv azonos, és nincs szükség bonyolult, körülíró magyarázatokra. Ha egy magyar nyelven írt fordítástudományi szöveget egy másik nyelvre fordítanak, a példák és a magyarázatok viszonya, mint láttuk, óhatatlanul megváltozik. A fordítás során vagy a példákat kell lecserélni, vagy a magyarázatokat kibővíteni: mindkét eljárás túlmegy a szakfordítás bevett eljárásrendszerén, és a szaktudás mellé műfordítói kreativitást követel. Ha a humán tudományok alkalmasan jogot formálhatnak az elméleti matematika feszes egzaktóságára, akkor a problémát így formulázhatjuk: „egy műfordítás-elmélet sohasem tartalmazhatja a választ minden olyan kérdésre, amit önnön fordítása felvet” vagy ugyanez más formában: „egy műfordítás-elmélet fordítása során mindig keletkeznek olyan kérdések, amelyekre maga az elmélet nem tartalmaz választ”.

A tétel ebben a formában erősen emlékeztet Kurt Gödel nemteljességi tételére, amely – a laikusok számára végletesen leegyszerűsített verziójában – azt mondja ki, hogy minden „valamirevaló” elméletnek van megoldhatatlan problémája. Egy műfordításelmélet esetében ez a probléma a saját fordíthatósága. Természetesen a matematikai terminológiákkal óvatosan kell bánni a humántudományok körében, különösen azóta, hogy Alan Sokal látványosan csúfot űzött a terminológiai visszaélésekből.⁶³ Az mindenestre bizonyos, hogy Gödel gondolkodásában jelentős szerepet játszik a halmazelmélet és az önreferencia,⁶⁴ olyan eszközök, amelyeket az általános nyelv-elmélet is előszeretettel használ.

A megsejtett összefüggések igazolása érdekében magunk is megpróbálkozhatunk matematikai formulázással. Ha a poétikai funkció, a paronomáziák és a kulturális

⁶³ Lásd SOKAL 1996, a botrány elemző összefoglalását lásd KAMPIS 2001.

⁶⁴ A problémakör nem matematikusok számára is követhető, relatív összefoglalása: HOFSTADTER 1998.

kapcsolatrendszer okozta anomáliákat kiiktatjuk, akkor X mondat Y nyelvű fordítása azonos az Y nyelven feltett *mit jelent X?* kérdésre adott helyes válasszal (feltételezve, hogy a fordítási művelet operatív metanyelve a célnyelvvel azonos). De mi a teendő akkor, ha maga X mondat is tartalmaz *mit jelent?* típusú kérdést, vagy erre adott választ? Hogyan fordítjuk le harmadik nyelvre azt a mondatot, hogy „»Good morning« magyarul azt jelenti, »jó reggelt«”? A „good morning” nyilván változatlan marad, az „azt jelenti” ekvivalense pedig megkereshető. De hogy a „jó reggelt” magyarul marad-e vagy a célnyelvi megfelelőjére cseréljük, és hogy a „magyarul” megfelelője melyik nyelvre fog mutatni, azt kontextus hiányában képtelenség eldönteni. Látható, hogy a metanyelvi funkció legegyszerűbb működése is *fordíthatatlansági eseményt* idézhet elő, és akkor még nem is szóltunk arról a helyzetről, amikor ugyanezt a mondatot angolra kellene fordítanunk. A fordításelméletek nyilvánvalóan a metanyelvi működésen alapulnak: legalább két nyelven hemzsegnek bennük a *mit jelent?* típusú kérdések és válaszok. Ha pedig a két tárgynyelvtől (a forrás és célnyelvtől) különböző, harmadik metanyelvet használnak, akkor az ilyen kérdések és válaszok száma nyilvánvalóan tovább nő.

Ezek szerint a következő esetek lehetségesek:

- a) A fordításelméleti szöveg X és Y nyelvek közötti fordításról X vagy Y metanyelven beszél. Ha ezt a szöveget Z nyelvre fordítjuk, a tárgy- és metanyelv közötti viszony felbomlik. Pontos fordítás esetén hazug lesz az állítás, igaz állítás esetén pontatlan lesz a fordítás (mint az „E mondatban öt szó van” önreferenciális mondat esetében).
- b) A fordításelméleti szöveg X és Y nyelvek közötti fordításról egy harmadik, Z metanyelven beszél. Ez azért célszerűtlen, mert az X és Y nyelvek közötti fordítási problémákhoz eleve csak a Z és X, illetve Z és Y közötti problémákon keresztül, vagyis másodlagos reprezentáció közvetítésével, meta-metanyelven fér hozzá. Első pillantásra ez a Z nyelvű kommentár, noha körülményesebb, „pártatlansága” révén közvetlenül átkódolható volna egy Q nyelvre. Valójában azonban a Q és X/Y közötti problémák struktúrája nyilvánvalóan különbözik a Z és X/Y közötti problémák struktúrájától, azaz itt sem elengedő a szakfordítói átkódolás, itt is műfordítói újraalkotásra van szükség.

Amennyire a humán tudományok nyelvének egzaktága megengedi, bebizonyítottuk, hogy a műfordítás-elméletből nem iktatható ki az önreferencialitás, tehát nem hozható létre általános érvényű, tisztán referenciális, egyszerre teljes és konzisztens rendszer. Elvileg alkotható persze olyan elméleti építmény, amely teljes mértékben tartózkodik a példáktól, de ez egyrészt semmit sem tudna mondani a praxis számá-

ra (tehát nem nagyon lenne értelme a létezésének),⁶⁵ másrészt – éppen az ellenében felhozható gyakorlati példák révén – rendkívül sérülékeny és rövid életű volna. A gyakorlatban hasznosítható elméleti modellezések rendszerint egy-egy adott nyelvpárra igazolhatók, egy adott metanyelv felől tekintve, és a gyakorlat szempontjából ennél nem is kell több. Ha érvényük szélesebb spektrumra is kiterjed, az tiszta nyereség. Ez a bizonyítás azt is megmagyarázza, hogy miért a kulturális fordítástudomány szempontrendszerét, s nem a műfordítás-elmélet tárgyi orientációját állítjuk gondolatmenetünk középpontjába. A kultúra mai állapotát és érzékelhető folyamatait tekintve messzemenően ez látszik célszerűbbnek.

⁶⁵ Umberto Eco szerint a fordítás kérdéseit példák nélkül tárgyaló könyv olyan, mintha a dinoszauruszokról íránk könyvet anélkül, hogy megkísérelnénk rekonstruálni a kinézetüket. Lásd Eco 2004b, 1.

PILLANTÁS A FEKETE DOBOZBA

VETÍTÉS

A fordításelméletek egyik legállandóbb és legmegválaszolatlanabb kérdése, hogy mi történik a fordítás során a fordító fejében. I. A. Richards nem kevesebbet állít, mint hogy ez alighanem a legbonyolultabb esemény, amely a világegyetem evolúciója során egyáltalán létrejött.¹ Meglehet, hogy ez költői túlzás, de a történés valódi magyarázatával, meggyőző modellezésével kétségkívül adós a tudomány – és még abban sem lehetünk egészen biztosak, hogy melyik tudománytól várjuk a választ. Úgy tűnik, a fordítási folyamathoz az empirikus megfigyelés jelenleg két szinten tud hozzáférni. Az egyik a neurológiai szint, ahol különféle rendellenes állapotok, afáziás zavarok, a nyelvi kompetenciák különféle károsodásainak tanulmányozása vezethet következtetésekhez; a másik szint a kognitív pszichológiáé, amely fordítói naplók és beszámolók, illetve a hangosan gondolkodás (*think-aloud protocol*), segítségével közelíti meg a fordítási folyamatot, amihez még a billentyűzetfigyelő szoftverek (Translog, ScriptLog) adatainak elemzése járulhat hozzá.² Az előbbi ma még igen durva eszköznek látszik kulturális fordítástudomány kérdéseihez képest, de az alábbiakban bemutatunk egy példát az ebből levonható tanulságokra. Az utóbbi pedig mindazokat a nehézségeket magával hordozza, amelyekről az introspekció kapcsán szóltunk, tovább súlyosbítva azzal a tényezővel, hogy a megfigyelés tárgya és eszköze egyaránt a verbális képességek működése, vagyis a megfigyelő jelenléte ezúttal sokkal erősebben beleszól a processzus kimenetelébe, mint más kísérleti helyzetekben.

Induljunk ki abból, amit biztosan tudunk. A folyamat első fázisában a fordító nyilvánvalóan érzékeli és feldolgozza a forrásszöveget, végső fázisában pedig létrehozza a célszöveget: ez az, ami kívülről is látszik. A kettő között azonban – mintegy logikai szükségszerűségként – lennie kell egy fázisnak, amikor a jelentés már nem ren-

¹ RICHARDS 1953, 250.

² JÄÄSKELÄINEN 2010; JÄÄSKELÄINEN 2011.

delkezik a forrásnyelvi formával, és még nem rendelkezik a célnyelvi formával. A fordító elméjében legalább egy töredék pillanatra léteznie kell a nyelvi forma nélküli, pusztá jelentésnek, amely mintegy átvándorol az egyik nyelvi közegből a másikba. Az első fázis eszerint a diskurzus megértése, a harmadik a megformázás, a közbülső fázist pedig *deverbalizáció* néven emlegeti a fordítástudományi szakirodalom.³ A modell egyik kritikusa, Brian Mossop ezt az elgondolást a TMT [Text-(deverbalized) Message-Text] rövidítéssel jelöli.⁴

Ezek azonban pusztá formalizálások, amelyek semmit sem mondanak a feltételezett középső fázis jellegéről, tagoltságáról, struktúrájáról. Ez a középső fázis megismerési szempontból valódi szingularitás, egyfajta kognitív fekete doboz, amelynek tartalmát nyelvi forma híján képtelenek vagyunk megragadni, annak ellenére, hogy *ő maga* a jelentés, tehát szükségszerűen struktúrával kell rendelkeznie. A legelemibb jelentésmorzsa, az egybites *igen-nem* információ is rendelkezik struktúrával, amiből tudjuk, hogy az a *valami* igent vagy nemet jelent-e. A struktúra pedig rendezett formát feltételez. De mi a jelentés formája, amikor éppen két nyelvi forma között utazik?

Filozófiai oldalról tekintve a nyelvi forma nélküli „tisztá tartalom” elgondolása természetesen igen ingatagnak látszik, hiszen semmit sem tudunk ennek az entitásnak a struktúrájáról, ontológiai státuszáról. Nincs róla elképzelésünk, hogy az elme hogyan volna képes nyelv nélküli koncepciókat feldolgozni, hiszen bármiféle koncepcióról alapjában véve csak a nyelv révén értesülhetünk, vagy értesíthetünk másokat. Amint megkíséreljük megragadni a „tisztá tartalom” koncepcióját, már nyelvet használunk, és ezáltal eltöröljük magát a koncepciót, higanycseppként szökik ki az ujjaink közül. A dinamikus neuropszichológiai vizsgálati eszközök viszonylagos durvasága miatt egyelőre nincs esély ennek az elgondolásnak az empirikus bizonyítására vagy cáfolatára, így a radikális tagadás (amit például Albert Sándor képvisel⁵) nem tűnik termékenyebb megközelítésnek, mint az esetleges óvatos feltételezés. Mértéktartó közélet képvisel Kelemen János, aki szerint feltételezhetünk „egy nyelv előtti, de nyelvszerűen strukturált gondolati aktivitást, amelynek azonban csak akkor van valamilyen rögzíthető és felidézhető végpontja, ha eszközként használ egy természetes nyelvet.”⁶ Bizonyítékot persze erre sem tudunk nyújtani, de ez a koncepció is jelzi, hogy a két, nyelvben rögzített (azaz a forrásnyelvi és a célnyelvi) állapot nem közvetlenül csap át egymásba, a fordító elméjében egy dinamikus szótárnál jóval bonyolultabb mechanizmusok működnek.

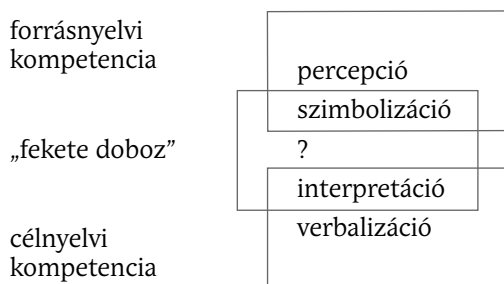
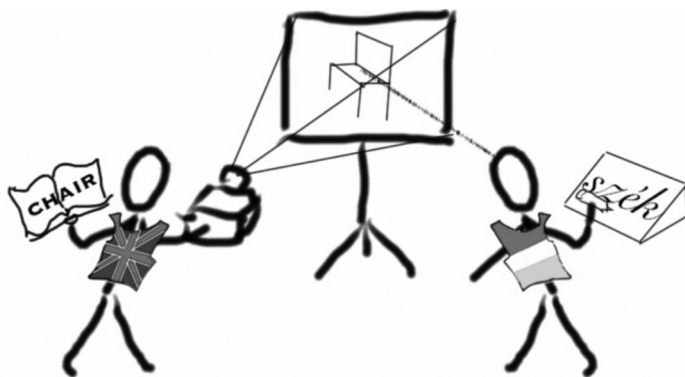
³ SALAMA-CARR 2011, 145.

⁴ MOSSOP 2003.

⁵ ALBERT 2012.

⁶ KELEMEN 2004, 77.

A probléma kapcsán önkéntelenül is Swift tudósai jutnak eszünkbe, akik úgy beszélgetnek, hogy egy zsákban magukkal viszik és felmutatják magukat a *dolgokat*, amelyekről a vita folyik.⁷ A fordító elméjében természetesen nem férnek el maguk a dolgok, de elérhet valamiféle – szükségszerűen nem nyelvi – reprezentációjuk. Tagolt, visszaellenőrizhető, kognitív értelmet a verbális rendszereken kívül csak az ikonikus-vizuális reprezentáció segítségével tudunk kezelni, tárolni és főként személyek és kultúrák között közvetíteni. E gondolat kísérlet keretében a kartézianus dualizmusból indulunk ki, összekötve azzal az V. Károly német-római császárnak tulajdonított bölcsességgel, hogy „ahány nyelven tudsz, annyi embert érsz”. Eszerint az elmen belül minden nyelvi kompetenciát egy önálló kis homonkulusz szimbolizál. Amikor az angol nyelvi kompetencia homonkulusza felfogja a *chair* szót, a közös dialektációba helyezi az ennek megfelelő képet, a magyar homonkulusz pedig a képet látva már írja is: *szék*. A modellnek mindenesetre előnye, hogy tagolja a középső fázist: felosztja egy szimbolizációs mozzanatra, amelyet a forrásnyelvi kompetencia végez, és egy interpretációs mozzanatra, amelyet a célnyelvi kompetencia végez.



⁷ Ennek az ötletnek jelentős a hatása a nyelvfilozófiában, lásd például Eco 1998, 16 (mottó) és 170, vagy akár WITTGENSTEIN 1989, 35 (4.1212: Amit mutatni *lehet*, azt nem *lehet* mondani.).

Természetesen, amikor a feladat valóban ennyire egyszerű, amikor csupán egy magában álló, verbális szimbólumot – egy hétköznapi tárgy megnevezését – kell átkódolni, akkor a fekete dobozban játszódó fázis valójában passzív automatizmus: nincs szükségünk a szék képére vagy elvont ideájára. Az ilyen szituációkban, ha forrás- és célnyelvi kompetencia között automatikus a kapcsolat (mondhatni csupán a mentális szótárunk működik), akkor a középső fázis voltaképp kiiktatható. Elég erős empirikus érvek (afázias bilingvis embereken végzett megfigyelések) szólnak egy olyan modell mellett, amely csak két fázist: a feldolgozás (*rendering*) és a közvetítés/kiküldés (*addressing*) fázisát különbözteti meg (R&A modell).⁸ Az előbbi példának megfelelő esetben egy gyakorlott fordítónál a *chair* alak imputja tudati ellenőrzés nélkül, egyfajta nyelvi robotpilóta-vezérléssel hozza létre a *szék* alak outputját.

Ha azonban az input ennél bonyolultabb, például a széssel történik is valami, akkor a közvetlen átugrás automatizmusa már nehezebben működik. Ez nyilván a fordító nyelvi kompetenciáinak is függvénye: lehet, hogy a szokványosabb közléseknél (például valaki ül a széken) még működik a robotpilóta, de a kevésbé szokványosaknál (például valaki kidobja a széket az ablakon) már tagolásra van szükség. Az egyes elemek ekkor is érkehetnek automatikusan, de összeszerkesztésükhöz, az output megformálásához már szükség van tudatos beavatkozásra. További nehézséget okoz, hogy a legegyszerűbb szótári szó is többféle jelentés felé nyitott, a *chair* például egybek mellett jelenthet intézményi pozíciót is (professzori szék), s az újabb használatban a levezető elnök személyét is, ami a kontextus függvényében ismét csak szükségessé teszi a tudatos mérlegelést.

Az R&A modell korlátait voltaképpen éppen a bizonyítékul szolgáló empirikus adatok jelölik ki. Ez a modell bizonyára jól leírja azt, amikor egy valódi bilingvis személy egyszerű, szokványos közlést, pusztán megismerési adatokra vonatkozó, azaz tisztán referenciális szöveget fordít. Analógiásan minden bizonnyal alkalmazható a szinkrontolmácsolás mechanizmusaira is: egy professzionális tolmács, aki egy adott szakterület terminológiájából jól felkészült, az adott témakörben (illetve az eszmecseréhez köthető általánosságok, udvariassági formulák terén) gyakorlatilag szintén bilingvis nyelvhasználóként funkcionál. Hasznos munkaideje jelentős részében bizonyára az R&A modell alapján működik, hiszen csak úgy lehet megfelelően gyors, ha nem kell szavanként mérlegelnie, vagyis ha a közlésfolyamat redundáns elemeit robotpilótával kezeli, így teremt magának időt a nóvumok, a hírértékű közlemények megformálásának mérlegelésére. Az irodalmi fordítónak azonban (legalábbis ehhez

⁸ MOSSOP 2003.

képest) bőven van ideje, viszont az órá váró kihívások nincsenek előre korlátozva: az ő tevékenységében nem játszik döntő szerepet az R&A modell.

Idekívánkozik egy közbevetés: vizsgálódásaink során itt és máshol is szembe kell néznünk azzal a tapasztalattal, hogy egy-egy fordításelméleti elgondolás milyen erősen gyökerezik megalkotójának személyes kulturális tapasztalatában. Az általános érvényű műfordítás-elmélet felépítését, mint erre már korábban is utaltunk, jelentősen megnehezíti, hogy a műfordításnak (s általában az idegennyelvűségnek, többnyelvűségnek) kultúránként igen eltérő a státusa. A világirodalom szempontjából centrális helyzetű kultúrákban (mint az angol-amerikai, a francia, a német, az orosz stb.) ez a státus jellemzően alacsonyabb, mint a perifériálisabb helyzetű, receptívebb beállítottságú kultúrákban (amilyen például a holland vagy a magyar). Ennek következtében egyes fordításelméleti terminusok tartalma, fogalmi terjedelme is eltérő a különböző nyelvekben. Az angolszász fordításelméletben például igen jelentős szerepet kap a *bilingvizmus* kérdése. A fordítás és a kétnyelvűség közötti összefüggés olyan evidensnek látszik, hogy a könyvtárakban és akadémiai könyvesboltokban a két téma kérdéseit tárgyaló szakkönyvek közös polcra, közös címke alá kerülnek. Megfigyelhető, hogy a hivatalosan kétnyelvű országokban, mint Kanada, igen nagy teret kap a fordítástudomány, ugyanakkor ez nincs közvetlen összefüggésben az irodalmi fordítások mennyiségével: egy 1986-os adat szerint Hollandiában tizenegyszer annyi műfordítás jelenik meg, mint Kanadában.⁹

A magyar nyelvközösségen belül több százezres, talán milliós nagyságrendben vannak jelen valódi bilingvis beszélők: a Kárpát-medencében Magyarország határain kívül élő magyarok többsége gyakorlatilag anyanyelvi szinten beszéli országának többségi nyelvét, s hasonlóképpen a magyarországi cigánység jelentős része is bilingvis.¹⁰ Ez a hatalmas kulturális potenciál azonban a gyakorlatban szinte egyáltalán nem hasznosul a kultúráközvetítésben, aminek nyilván feltárhatók a történelmi és szocio-kulturális okai. Másfelől azok a szerzők, akik a magyar kultúra legnagyobb műfordítói teljesítményeit létrehozták, egyáltalán nem voltak valódi bilingvisek. Közismert, hogy a Shakespeare-t kongeniálisan fordító Arany keveset tudott az angol kiejtésről,¹¹ de még Babits is külön olasz nyelvrákat vett, mielőtt elutazott San Remóba, átvenni a Dante-fordításért járó magas állami kitüntetését.¹² Ráadásul számos olyan, jelentős kulturális hatást kiváltó fordítást ismerünk, amely nem titkolatlan közvetítő nyelvből vagy nyersfordításból készült (például Kosztolányi japán és kínai versfordí-

⁹ DELISLE 2009, 367.

¹⁰ Vö. BARTHA 1999.

¹¹ Ennek játékos, korántsem perdöntő alátámasztása lehet az *Akadémiai papírszeletek I.* második darabja, amelyen a „nevelészet” szóra ez rímel: „mi nem *new*, elészed”. ARANY 1952, 146.

¹² Török Sophie noteszének bejegyzése (1940. március 6.): „Mihálynál olasz nő conversálni.” (14 olaszórát vett az indulásig.) TÖRÖK 1940.

tásai,¹³ Weöres *Gíta govinda*-fordítása). Következésképp a magyar kulturális tapasztalat szerint a bilingvizmusnak nincs különösebb szerepe a műfordításban, kultúráközvetítésben: a magyar teoretikus bizonyára más irányból fogalmazná meg a fordításnak ezt a speciális kondícióját. Ehhez alighanem hozzájárul az a körülmény is, hogy a magyar – közismert rokonsági viszonyai ellenére – gyakorlati szempontból szinte szigetnyelvnek tekinthető: a magyar anyanyelvű nyelvhasználónak nincs módja olyanfajta átjárhatóságokat megtapasztalni, amilyenek például az szláv vagy az újlatin nyelvek beszélői számára mindennapos evidenciák.

Visszatérve fő gondolatmenetünkhöz: nincs rá módunk, hogy ezeket a folyamatokat (a bilingvizmus bármelyik értelemben vett működését) neurológiai szinten megvizsgáljuk, de elméleti modellünket ez nem is nagyon befolyásolná. Mégis felállíthatunk egy hipotetikus analógiát: a bilingvis szinkrontolmács R&A működése úgy viszonyul az irodalmi fordító lassú, méricskélő-reszelgető munkájához, ahogyan a feltételes reflexek működése viszonyul a tudatos tevékenységhez. Nyilvánvaló, hogy a legkifinomultabb elmemunka, így az irodalmi fordító munkája is számos automatizmust foglal magában, tehát az R&A mechanizmusok folyamatosan jelen vannak benne, de ezeket egy sokkal magasabb szintű értékelő-ellenőrző-mérlegelő mechanizmus koordinálja. (Ennek a magasabb szintű mechanizmusnak gyakran éppen az a feladata, hogy az automatizmusokat kiküszöbölje, mint például a *hamis barátoknak* [*faux-amis*] nevezett fordítási hibatípus esetében.¹⁴) Az R&A mechanizmusok vizsgálata nekünk nem sokat segít, hiszen a mi kérdéseink elsősorban olyan szövegek fordítására vonatkoznak, amelyekhez nem tartozik előzetes tematikai restrikció, viszont több szinten strukturáltak, és olyan fordítókra, akik nem bilingvisek, viszont van idejük. Térjünk vissza tehát a felbontott TMT modellhez.

E modell mellé is állíthatunk empirikus példákat. Legkézenfekvőbbek azok az esetek, amikor valóban külön személy testesíti meg a forrásnyelvi és a célnyelvi kompetenciát: a „társult” fordítások esetei. A magyar költészet angol nyelvű interpretálásában két költő-páros szerzett kiemelkedő érdemeket: Ted Hughes Csokits Jánossal,¹⁵ Gömöri György pedig Clive Wilmerrel¹⁶ kötött eredményes szövetséget. Ezeket a párosokat elsősorban azért ismerhetjük párosként, mert a forrásnyelvi kompetencia (azaz a magyar fél) közreműködése túlment a szimpla nyersfordítás szintjén. Ted Hughes nyilatkozott is róla, hogy Csokits nyersfordításai gyakran olyan jól eltalálták az angol verseszményt, hogy alig kellett változtatni rajtuk, s voltak sorok, ahol az angol költő

¹³ A japán fordításokról részletesen: KOLOSY-KISS 2010.

¹⁴ A jelenségről lásd HORVÁTH 2009.

¹⁵ PILINSZKY 1989.

¹⁶ PILINSZKY 2011; GOMORI-WILMER 1999.

szerepe csak a jóváhagyásra korlátozódott.¹⁷ Természetesen az is hozzátartozik a kép-
lethez, hogy Hughes egy szót sem tudott magyarul, a versekhez csak Csokits közre-
működésével fért hozzá. A „fekete dobozon” belül tehát változhat a munkamegosztás.

Valójában jóval több versfordítás készül nyersfordítás (illetve régebben közvetítő
fordítás) alapján, mint amennyiről ez egyértelműen kiderül. A nyersfordító szemé-
lye és a nyersfordítás ténye az esetek többségében homályban marad: az irodalmi in-
tézmenyrendszer konvenciói szerint a nyersfordítás egyik félnek sem hoz dicsősé-
get, siker esetén pedig a dicsőség egyedül a műfordítót illeti. Érdekes ugyanakkor
megfigyelni, hogy ez a mechanizmus csak verses műveknél használatos, próza-nyers-
fordításról nemigen hallottunk: ebből az következne, hogy a prózához nem szüksé-
ges külön, célnyelvi formaadó-kompetencia, vagy ez mintegy eleve adott. (Speciális,
a nyersfordítással rokon helyzet, amikor egy neves fordító névtelen „bedolgozóval”
végezteti a munka dandárját.) Azt is fontos megjegyezni, hogy a nyersfordítás jelen-
tősége esetről esetre változik: ha a műfordító például jól tud franciául, akkor a nyers-
fordítás segítségével tökéletesen át tudja látni az olasz vagy spanyol forrásszöveg
mondat- és versszerkezetét, tehát kulturálisan majdnem úgy képes uralni a forrás-
szöveget, mintha maga is birtokolná a forrásnyelvi kompetenciát. Ezzel szemben egy
teljesen ismeretlen nyelvű és kultúrájú szövegről ő is kizárólag magának a nyersfor-
dításnak és a hozzákapcsolt kommentároknak a híradásából értesülhet: nincs köz-
vetlen hozzáférése a forrásszöveg belső dinamikájához és kulturális pozíciójához.

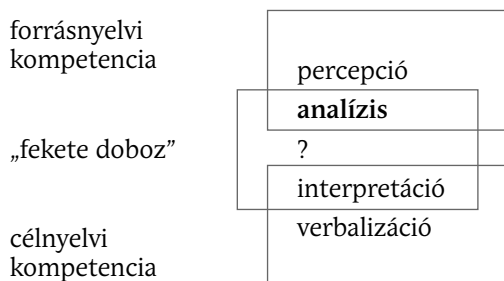
Mindezen körülményektől függetlenül a nyersfordításra alapuló műfordítás létre-
jöttének folyamata pontosan megfelel a *vetítés* modellnek, csupán a két elképzelt homon-
kulusz helyét egy-egy valódi, hús-vér személy foglalja el, ők képviselik a forrás-, illetve
célnyelvi kompetenciát. A nyersfordítás valójában a forrásnyelvi kompetencia által
létrehozott *vetítés* (azaz szimbolizáció) explicit, írott formát öltött változata. Feltéte-
lezhető, sőt a műfordítói műhelytanulmányok tanúsága alapján bátorsággal kijelent-
hető, hogy a nyersfordításhoz hasonló köztes, félkész produktum rendszerint akkor
is kap némi szerepet, ha a forrás- és célnyelvi kompetencia együttműködése egy fordí-
tói elmében (azaz egy fekete dobozban) jön létre. Ez a virtuális nyersfordítás olykor
írásban is megtestesül töredékes vázlatok, próbálgatások formájában. Valószínűleg
annál inkább szükség van rá, minél összetettebb, minél rétegzettebb maga a feladat.
Ezeket a próbaverziókat, amelyek látványosan hírt adnának a fekete doboz belső mecha-
nizmusairól, a műfordítók többnyire nem tárják a nyilvánosság elé, a le sem írt ötletek

¹⁷ HUGHES 1976; „According to Hughes, some of Csokits’s versions were almost good enough to be published.”
GOMORI 2011.

pedig mindenképp ismeretlenek maradnak. Az explicit nyersfordítás ezért ideális kísérleti terep a számunkra: itt megvizsgálhatjuk a *vetítés* voltaképpeni működését.

A lehető legegyszerűbben megfogalmazva: a *vetítés* a feladat meghatározása. Az ideális nyersfordítás tartalmazza az eredeti szöveg vagy szövegrész denotatív jelentését; valamennyi lehetséges további értelmét és konnotációját; struktúrájának minden intencionális (retorikai, stilisztikai, poétikai) összetevőjét, különös tekintettel az ismétlődő elemekre (motívumokra) és a normasértésekre (alakzatokra); kulturális kapcsolatrendszerét (allúziókat, toposzokat); az implicit vagy explicit módon bekapcsolt kulturális objektumok és mintázatok jellemzőit, külső tárgyi-történeti referenciáinak, esetleges írott forrásainak és hivatkozásainak magyarázatát; a forrásszövegnek a forráskultúrába (és ha ez felmerül, a világirodalomba) való beágyazottságára vonatkozó ismereteket, tekintettel a szöveg első belépésére és az azóta eltelt időre egyaránt; egyszóval tehát a szövegre vonatkozó összes szignifikáns információt.

Természetesen mindez nem sűrítethető egyetlen vizuális szimbolizációba, ezeket az információkat verbalizálni kell. Az is világos, hogy a feldolgozás időbe telik, így automatikus átugrásról – legalábbis a folyamat jelentős lépéseinek tekintetében – végképp nem beszélhetünk. Fontos megfigyelnünk, hogy e verbális *vetítés* nyelve – azaz a fordítási folyamat metanyelve – mindig a célnyelv, mint ahogy (értelemszerűen) az explicit nyersfordítások is mindig a célnyelven készülnek (a fordításról szóló reflektált beszéd nyelvéről az előző fejezetben már esett szó). Mindezeket tekintetbe véve a fenti ábrában a *szimbolizációnak* nevezett fázist kicserélhetjük *analízisre*.



Ennek az analízisnek minimálisan tartalmaznia kell egyrészt egy *tartalmi parafrázist*, másrészt a *forma leírását*. Ennek az információnak az átmentése alapértelmezésben elengedhetetlen ahhoz, hogy egy adott szöveget egy másik szöveg fordításának ismerjünk el. A tartalmi lefutásnak (az ingardeni „ábrázolt tárgyiasságok szintjének”¹⁸)

¹⁸ INGARDEN 1972, 224–262.

emlékeztetnie kell az eredetire, és a külső makrostruktúráknak (műfajtól és konvenciótól függően például a sorok, versszakok, fejezetek számának) közel ekvivalensnek kell lennie. Valójában persze egy érzékeny fordításhoz ennyi információ nem elég. Úgy sejtethjük, nagyjából ennyi konkrét tudás állt rendelkezésére Kosztolányinak, amikor japán és kínai verseket fordított – minden más saját, célnyelvi kompetenciájából származott. Nemcsak a kulturális beágyazottságra vonatkozó külső információ hiányzott, hanem annak a megértése is, hogy ezek a tartalmak milyen módon töltik ki a rendelkezésükre álló formát.¹⁹ Ezért sokkal szerencsésebb, ha a versfordító, még ha nyersfordításból dolgozik is, legalább a forrásnyelv egy közeli rokonát, nyelvcsaládjának egy másik tagját bensőségesen ismeri, hiszen ez esetben a nyelvi és a verstani-prozódiai struktúrák viszonyára vonatkozó információt maga is meg tudja szerezni.

Tegyük fel azonban, hogy az analízis az összes szükséges információt összegyűjtötte. A forrásnyelvi kompetencia – a célnyelvet használva metanyelvként – minden fontos tudnivalót prezentál a célnyelvi kompetencia számára: ez a *vetítés*. (Idézzük vissza a fordítópárosok példáját: ott is a forrásnyelvi kompetencia képviselője – azaz a magyar fél – a kétnyelvű.) Itt új szakasz kezdődik, a feladat meghatározása befejeződött, most a feladat megoldása következik. A célnyelvi kompetencia mérlegelni kezdi, hogy a forrásnyelvi kompetencia által prezentált elvárásokból mit lehet és mit érdemes megvalósítani a célnyelv és célkultúra feltételrendszerében.

Voltaképpen itt szembesülünk azzal, amit Jakobson fordíthatatlanságnak nevez, és a paronomázia fogalma alá von. A forrásszöveg többszintű szervezettsége nem hozható létre ekvivalens módon a célnyelvben, mert ha a struktúra egyik szintjét (illetve részrendszerét) lehetőség szerint ekvivalensen átkódoljuk, a többi szintek rendezettségei szükségszerűen szétzilálódnak. Íme egy egyszerű példa: ha egy rímes vers jelentését („szó szerint” vagy „értelem szerint”, ezúttal mindegy) átkódoljuk egy másik nyelvbe, a ritmus és a rímek eltűnnek, a szöveg versszerűsége megszűnik. Leopold Bloom is elvégzi ezt a kísérletet, amikor megpróbálja a saját nyelvén elénekelni a kormányzó áriáját a *Don Giovanni*ből, és arra jut, hogy „valahogy nem stimmel”.²⁰ Ha a célnyelvben vissza akarjuk állítani a versszerűséget, tovább kell parafrazeálnunk a szöveget, a szavakat hozzávetőleges szinonimákra, a mondatokat hasonló értelmű szerkezetekre kell cserélnünk, a szórenden igazítanunk, egy-egy szemantikailag kevésbé súlyos szót kihagynunk vagy éppen betoldanunk, mindaddig, míg a célnyelvben is kialakul a versforma. Kompromisszumok rendszeréről (vagy Eco szóhasználatával *egyezkedésről*) van szó tehát. A célnyelvi kompetenciának egyrészt nagyfokú

¹⁹ „Némely versnek úgy van formája, mint egy fának, míg másoknak úgy, ahogyan a vázába töltött víznek.” POUND 1997, 90.

²⁰ JOYCE 2011, 176–177; JOYCE 1986a 8, 1053–1056 (147).

nyelvi kreativitásra van szüksége, hogy minél több, többé vagy kevésbé egyenértékű verzióból választhasson, másrészt pontos ítélőképességre, hogy ki tudja választani a legmegfelelőbb kompromisszumot, amely a célnyelvi konvenciók szerint elfogadhatóan megvalósítja a megcélzott formát, miközben a lehető legkevésbé távolodik el az eredeti szöveg tartalmi lefutásától.

Ez a példa azonban a lehető legegyszerűbb konstellációt mutatta meg: azt a helyzetet, ahogyan (feltételezésünk szerint) Kosztolányi távol-keleti fordításai készülhettek. Ha a formát nem csupán elvont, rideg keretnek tekintjük, hanem azt is figyelembe vesszük, hogy az adott tartalmi elemek hogyan illeszkednek ebbe a formába (s erre nem is kell jobb példa Kosztolányi rímeinél), akkor már nemcsak az elméleti, hanem a gyakorlati lehetetlenséggel is szembenézünk, és akkor még a kulturális beágyazottságra vonatkozó információkra nem is utaltunk (a legkézenfekvőbb példa, amelyre még többször visszatérünk, Poe *Hollójának Nevermore*-ja).

A célnyelvi kompetencia felelőssége az is, hogy a *vetítés* által prezentált elvárások között fontossági sorrendet állítson fel. Radó György remek (és teoretikus indíttatását tekintve a magyar műfordítás-szakirodalomban szinte egyedülálló) tanulmányában *logémának* nevezi a fordítandó nyelvi és kulturális egységeket.²¹ A logémakoncepció egyfelől a szegmentálás kérdését veti fel: mit tekintünk olyan egységnek, amelyet „egyben”, intakt voltát megőrizve kell átkódolnunk. (Ez az aspektus a legelemibb szinten is jelentkezik, lásd például a korábban említett „it rains cats and dogs” idiomatikus kifejezés által felvetett kérdéseket.) Más vonatkozásban (és számunkra most ez a fontosabb) a klasszikus strukturalizmus egy máig is releváns elgondolását idézi: a *domináns elem* koncepcióját.²² Nyilvánvalóan nem kielégítő az a fordítás, amely elvételi a forrásszöveg domináns elemét, kiemelt fontosságú logémáját. Egy akrosztikont tartalmazó vers fordításában meg kell valósítani az akrosztikont, ez a kiinduló feltétel, a kompromisszumokat ehhez kell igazítani. Előfordul, hogy a forrásszöveg végképp lehetetlen feltételt támaszt. Babits *Egyfajta kultúra* című verse például palindromokra épül: „Kultúra! / A rút luk!”; s ahol épp nem palindromot tartalmaz, ott a palidromokkal folytatott játékra reflektál. Peter Zollman pontosan megértette, hogy e játék nélkül a verset értelmetlen lefordítani, ezért csak a legszükségesebb mértékben könnyített a feladaton: palindromok helyett anagrammákat alkalmazott: „Culture / Clue: rut”.²³

A célnyelvi kompetenciának tehát olyan szöveget kell létrehoznia, amely legalább három tekintetben hozzávetőleg ekvivalens (matematikai kifejezéssel *összetart*) a for-

²¹ RADÓ 1981.

²² Vö. JAKOBSON 1982.

²³ MAKKAI 1996, 448–449.

rásszöveggel: a tartalmi lefutás („ábrázolt tárgyiasságok”), a makrostruktúrák és a domináns elem tekintetében. A célnyelvi kompetencia azonban jellegénél fogva egy negyedik feltételt is folyamatosan szem előtt tart, amely első látásra talán evidensnek tűnhet: a célszövegnek működőképes kulturális objektumnak kell lennie a célkultúra kontextusában. Egy fordítást csak akkor vagyunk hajlandók elfogadni, ha a nyelvi és kulturális (továbbá esettől függően műfaji) jólformáltság bizonyos alapvető, konszenzusos feltételeit teljesíti. A feltételek hierarchiájáról a *Mércék* című fejezetben még részletesebben is szó lesz, itt azonban szögezzük le, hogy a célszöveg végső megformálása mindenkor a célnyelvi kompetencia feladata, és hogy a célnyelvi jólformáltság alapvetőbb feltétele egy fordítás sikerességének, mint a „hűség” vagy a „szépség”. Egy jólformált célszövegben módunkban áll mérlegelni az esetleges fordítói tévedéseket, de a jólformáltság hiányában a szöveg nem is lép be az irodalomrendszerbe, esélyt sem kap, hogy e mérlegelés tárgya legyen. Bizonyos fokú jólformáltság tehát a fordításként való elismerés (egyik) küszöbfeltétele. (Például ha egy szöveg felett az áll, hogy Shakespeare: *XVIII. szonett*, akkor alatta tizennégy sornál sem többet, sem kevesebbet nem fogadunk el.)

A műfordító legfontosabb elvárt tulajdonsága (és az elfogadható fordítás *sine qua non*-ja) a teljes, anyanyelvi szintű célnyelvi kompetencia. Ez a tény abban is megnyilvánul, hogy a fordítói együttműködések esetén a nyersfordítók (akik a forrásnyelvi kompetenciát adják a folyamathoz) az esetek túlnyomó többségében névtelenek maradnak, a szerzőség (a hírnév és a jogdíj) a célnyelvi kompetenciát képviselő (és a forrásnyelven olykor nem is tudó) műfordítókat illeti. Ha a műfordítást egy személy készíti (s többnyire mégiscsak így történik), nyelvi kompetenciái rendszerint aszimmetrikusak: jobban tud a célnyelven, mint a forrásnyelven. Pontosabban a célnyelven anyanyelvi kompetenciával rendelkezik, míg a forrásnyelven az esetek túlnyomó többségében nem (hiszen két anyanyelvi kompetenciával csak az igazi bilingvisek rendelkeznek).

A nyelvi kompetenciáknak ez az aszimmetriája különösen annak fényében érdekes, hogy a fordítási szituációtól függetlenül is minden nyelvhasználó nyelvi kompetenciája aszimmetrikus, ahogyan ez például az *aktív és passzív szókinccs* fogalmának köznyelvi használatában is látható. A passzív szókinccs mindig kiterjedtebb, mint az aktív: nyelvi készletünkben nagy számban találhatók olyan kifejezések (továbbá szerkezetek, használati módok), amelyeket hallva vagy olvasva nagy biztonsággal megértünk, de saját nyelvhasználatunkban sohasem folyamodunk hozzájuk. Belátható, hogy ennek fordítottja (passzívan sem értett nyelvi eszközök aktív használata) meglehetősen ritka és extrém eset. A műfordítás követelményrendszere azonban éppen fordítva, az aktív, azaz célnyelvi oldalon kíván teljes anyanyelvi kompetenciát, míg a passzív, azaz forrásnyelvi oldalon a gyakorlatban kevesebbel is beéri. Ez azért lehet-

séges, mert maga a műfordítás művelete a közlésszituáción kívül, a nyilvánosságtól elzártan megy végbe, így van mód és idő a forrásnyelvi kompetencia célzott, fókuszált kiterjesztésére: igénybe lehet venni segédleteket, tudástárakat, más személyek – így anyanyelvi nyersfordítók vagy szakértők – kompetenciáit. (A szinkrontolmácsolattól a lehetőségtől megfosztja a szituáció – neki ezért kell gyakorlatilag valóban bilingvisnek lennie.) A célnyelvi kompetencia működése már közvetlenül az *output*hoz vezet, a fekete dobozon kívülre, a nyilvánosság terébe. Ha egy írott szövegben valamit fordítási hibaként lokalizálunk, akkor azt a forrásnyelvi kompetencia hiányosságának számlájára írjuk. Ha valamely hiba láthatóan a célnyelvi kompetencia defektusából fakad, akkor nem a fordítói képességeket, hanem a nyelvi képességeket – következőképp már-már a személy integritását – ítéljük elégtelennek.

Az irodalmi fordítások készítői rendszerint egy többé-kevésbé elsajátított idegen nyelvből fordítanak a saját anyanyelvükre. Bár vannak ellenpéldák, amikor valaki az anyanyelvéből „kifelé” fordít, általános szabályként megállapítható, hogy a jelentős, komoly kulturális hatást kiváltott fordításoknál a fordító anyanyelve a célnyelv. Ez talán lehetne másképp is, de a kultúrák működésének evolúciója során ez a modell vált be: a kultúrák olyan objektumokat hajlamosak befogadni, amelyek anyanyelvi szinten alkalmazkodnak az adott célkultúra szabályaihoz és konvencióihoz. A célnyelvi elvárásrendszer általános dominanciája történetileg azzal is összefügghet, hogy a korai, nagy jelentőségre szert tett műfordítások közül igen sok halott nyelvből készült, tehát a forrásnyelv nem is szolgálhatott eleven, kulturálisan aktív mércével.

A célnyelvi kompetencia e sajátos dominanciáját akkor tapasztaltam meg közvetlenül, amikor vegyes, angol-magyar hallgatóságnak mutattam be *A walesi bárdok* két angol fordítását. Az egyik Watson Kirkconnell régebbi átültetése volt, amely a fenti alapfeltételek (tartalmi lefutás, makrostruktúrák) teljesítését legfeljebb átszellemült pátozában haladja meg;²⁴ a másik Peter Zollman újabb munkája, amely a költemény poétikai működésének teljes megértéséről tanúskodik, és lenyűgöző virtuozitással viszi át az angol formákba a magyar eredeti számos poétikai finomságát.²⁵ Meglepetéssel tapasztaltam, hogy míg a hallgatóság magyar anyanyelvű része egyértelműen (a szintén magyar anyanyelvű) Zollman fordítását tartotta jobbnak, az angolok a kifejezetten laposnak tűnő Kirkconnellel szavaztak. A magyarok ugyanis Zollman szövegében meglátták és örömmel nyugtázták a jól ismert magyar vers poétikai megoldásainak visszfényét, míg az angoloknak (akik nem ismerték a magyar előképet), ezek jobbára enyhe normasértéseknek, motiválatlan furcsaságoknak tüntek. Az *Ötszáz, bizony, dalolva*

²⁴ KIRKCONNELL 1933, 90–93.

²⁵ MAKKAI 1996, 278–281

ment /lángsírba velszi bárd sorpár erőszakos inverzióját, amely a költemény poétikai fordulópontja, Zollman egy érzékeny elemismétléssel pótolja: *Five hundred went singing to die, / Five hundred in the blaze*, azt érzékeltetve, mintha az elbeszélőnek elakadna a szava. Kirkconnell ugyanitt megelégszik az egyszerű, adatszerű tényközléssel, mintha rímes újsághírt olvasnánk: *In martyrship, with song on lip, / Five hundred Welsh bards died*. A magyarok tudták, hogy Zollman fordítása miről ad hírt, az angolok számára viszont érzékelhetetlen maradt ezeknek az elemeknek az intencionalitása, így egyszerűen hibának értékelték őket. A Zollmanhoz hasonlóan virtuóz fordító is csak magukat a poétikai elemeket tudja átadni az olvasónak, a percepciójukhoz szükséges nyelvi-gondolkodásbeli beállítódást, kulturális szocializációt nem. A Kirkconnell-fordítás meg sem célozza ezt a rétegzettséget és gazdagságot, viszont az utolsó szóig érthető.

MAKETTEK

Az utóbbi megfigyelés súlyos kérdéseket vet fel a műfordítás voltaképpeni feladatával és végső értelmével kapcsolatban, amelyekre majd a könyv záró fejezetében térünk vissza. Itt most nem ezen kérdések mentén haladunk tovább, hanem szemrevételezzük a fentebb vázolt, a műfordítás folyamatát a feladat meghatározására és a feladat megoldására felosztó modell egy másik következményét. Ez a felosztás ugyanis felveti a fordítási hibák tipologizálásának lehetőségét aszerint, hogy az adott hiba a folyamat melyik szakaszában keletkezett: egy tévesen definiált feladat helyes megoldásából, vagy egy jól definiált feladat elégtelen megoldásából származik-e. Ennek a különbségnek a relevanciáját egy egyszerű példán érzékeltetjük.

John Millington Synge *Átok* című, alkalmi bökverséről van szó, amelyet az alcím tanúsága szerint azért írt, mert egy ellensége nővére elmarasztalóan nyilatkozott a darabjáról. A vers két darab négysoros szakaszból áll, az első szakasz gazdag alliterációk keretében különféle egészségügyi kellemetlenségeket idéz a célszemélyre, a bircsóktól a bélbántalmakig. Valódi kérdéseket a második szakasz vet fel:

Let her live to earn her dinners
In Mountjoy with seedy sinners:
Lord, this judgement quickly bring,
And I'm your servant, J. M. Synge.²⁶

²⁶ SYNGE 1962, 49.

Végezzük el a feladatmeghatározást, azaz készítsük el a nyersfordítást. Kezdjük a tartalmi lefutással:

Hadd élje/érje meg, hogy megkapja/kiérdemelje a vacsoráit
Mountjoyban [tulajdonnév] alávaló bűnösökkel/bűnösök között:
Uram, ezt az ítéletet gyorsan hozd (meg),
És vagyok/maradok szolgád, J. M. Synge.

Makrostruktúrák: négy sor, páros rím, viszonylag fesztelen metrika, 8–8–7–7 szótag (amennyiben a negyedik sor kezdő szótagját felütésnek tekintjük), jellegzetes közép-metszet, tehát a felező nyolcas+hetes formát érdemes célozni. Első sorpár: nőrím, második: hímrím. Enjambement nincs, az értelmi tagolás a verstanit követi. Domináns elem: az utolsó sor aláírásként is funkcionál, tehát paratextus is, miközben a vers része. A nevet feltétlenül rímhelyzetben kell tartani. Külső kulturális információk: Mounjoy: börtön Dublinban. A szerző archaikus írásmódú nevének kiejtése (mint az eredetiből a rím révén is egyértelműen kiderül): [szing]. Forgács Rezső így fordította a versszakot:

Add, hogy betevő falatját
Élvért nyálzó stricik adják.
Itélj Uram, bosszut ints,
Marad szolgád, J. M. Synge.²⁷

Nyilvánvaló, hogy a fordításhoz a külső kulturális információ hiányzott: a fordító nem tudta, hogy micsoda Mountjoy, és valószínűleg felbontva, köznévként értelmezte („a kéj hegye”?), ezenkívül félrevezethette a *seedy* egy lehetséges sokadik értelme is, *seed* ugyanis önmagában magot, következésképp ondót is jelent. Az „élv” eszerint a Mountjoy utótagjából jöhet, amelynek jelentése ’kéj’, ’élvezet’, és a továbbiakban a fordító azért küzdött, hogy szövege valahogy nyomdaképes maradjon. (Logikailag is kérdéses persze, szokás-e olyasmivel megátkozni valakit, hogy mostantól szexuális kicsapongások közepette folyják az élete.) Meglepő, hogy ennyire téves feladatmeghatározás után egyáltalán koherens szöveg jött létre. A szakasz végén még tisztábban látszik a téves célmegjelölés: az utolsó két sor megoldása tökéletesnek volna mondható, ha Synge nevét így ejtenénk: [szindzs]. Erre nemigen akadna az „ints”-nél pontosabb rím. Tehát itt is egy rosszul meghatározott feladat jó (de szükségszerűen tévő) megoldásáról van szó.

²⁷ KABDEBÓ T. 1988, 206–207.

Nézzük meg ugyanerre a szakaszra Mesterházi Márton megoldását.

Kapjon élte díjaképpen
Kosztot Mountjoy börtönében;
Uram, ítélj eszerint:
És tisztel híved, J. M. Synge.²⁸

Jól látszik, hogy ez a fordító már rendelkezik az előbbinél hiányzó információkkal: a vers tudunkra adja, hogy Mountjoy: börtön. Cserébe kimaradnak az alávaló bűnösök, bár hogy egy börtönben ilyenek vannak, az amúgy is redundáns információ. Más kérdés, hogy Mountjoy nevének szerepeltetése szintén redundáns, hiszen a magyar olvasó, aki az explicit közlésből úgyis megtudja, hogy börtönről van szó, ettől nem lesz okosabb, és ennek a helyi színek itt, egy rövid bökversben motivikus jelentősége sincs. Az is jól látszik, hogy a fordító (aki közismerten az ír irodalom egyik legjobb hazai ismerője és tolmácsolója) tisztában van a személynév helyes kiejtésével is. Az [int-ing] persze jóval gyengébb asszonánc, mint az előbb látott, rossz nyomon járó [ints-indzs], és a rímhelyzetben álló név poentírozására jobb lenne tisztább összecsengés, de a fordításoknál ennél jóval súlyosabb kompromisszumokat is elviselünk. Egy jól definiált feladat elfogadható megoldását nyilvánvalóan sokkal többre értékeljük, mint egy rosszul definiált feladat tökéletes megoldását. (Analogia: egy szöveges matematikafeladat megoldásánál az egyenletet jól felállító, de a számolást elrontó diáknak jár néhány pont, míg a téves egyenlet tökéletes kiszámolásáért nem jár semmi.) Írjuk még Mesterházi fordításának javára azt is, hogy az utolsó sor elején tökéletesen leképezi az eredeti sor felütés szerkezetét.

A versszak tehát lényegében meg van oldva, hiszen ez a fordítás gyakorlatilag az eredeti minden eleméről hírt hoz. Jobb csak akkor lehetne, ha hatásában is közelebb kerülne az eredeti könnyed és kissé abszurd derűjéhez, ha imitálni tudná az eredeti spontaneitását, ha sikerülne belőle kiküszöbölni a fordítás-ízt. Egyrészt jobb megoldás kellene a harmadik sor végén álló hívó rímre (hiszen a negyedik sor végén nem változtathatunk.) Másrészt fel kellene épülnie valamiféle humornak az első sorpárban is, hiszen az eredeti kétségkívül humoros. Az, hogy valaki az élte díjaként börtönkosztot kap (vagyis a díj voltaképp büntetés), kissé túl összetett és kimódolt, egy hosszabb szövegben talán érvényesülne, de ennek a rövidke versnek néhány másodperce van a hatás kifejtésére. Az jelentheti a kiutat, hogy a börtönre vonatkozó információ csak a második sorban jelenik meg: az első sor még úgy érthető, mintha való-

²⁸ SYNGE 2012, 814.

ban jutalomért fohászokdnánk a hölgy számára, s a második sorban azután ez fordul az ellentétébe. Ez hasonlít arra a kisiskolás viccre, amikor valakire hangos „Éljen!”-t kiáltanak, majd halkán, a színpadi *félre* modalitásával hozzáteszik: „...száraz kenyéren és vízen.” Mivel a Mountjoy-referencia megtartása nem életbe vágó, a „száraz kenyér és víz” pedig felidézi a sztereotipikus börtönt (és nekünk itt éppen erre van szükségünk), ez az ismert formula jól használható. Előnye az is, hogy nem mondja ki explicit módon, hogy börtönről van szó, ahogy az eredeti sem, hanem előzetes tudást feltételezve, *pars pro toto* módon, egy konkrét helynévvel utal erre – de a vers és az átok hatása szempontjából lényegtelen, hogy *melyik* börtönbe kerül az alany. (Ha egy magyar szövegben az áll, hogy „tisztá Lipótmező”, azt más nyelvekre „tisztá diliház”, vagy „tisztá örület” értelemben érdemes fordítani.) Ezt az egyszerű utalást az olvasónak kell feloldania, ami önmagában is humorforrás. Javasolt megoldásunk tehát így fest:

Add, hogy hosszú élte legyen –
Száraz kenyéren és vízen;
Ítéleted meg nem ing,
S várja híved, J. M. Synge.²⁹

Láthattuk, hogy ez a *vetítéses* modell működik: alkalmazható társas és egy személyes fordításra; rámutat a műfordítói kompetencia jellegzetes aszimmetriájára (hátérbe szorítva a bilingvizmusra épülő elméleti szempontokat); fontos, új szempontot ad a műfordítás-kritikának. Éppen ezért rögzítenünk kell a modell korlátait is.

A korlátok éppen abból erednek, hogy ez csak egy modell, amely valószínűleg csak ideális, kísérleti körülmények között működik pontosan így. A fenti apró, kevésbé jelentős, kevés kulturális kapcsolattal rendelkező, de nagyon is világos művészi szándékokat felvonultató Synge-versszak például ideális demonstrációs körülményeket kínált. Bonyolultabb műveknél a fordítói munka folyamata is bonyolultabb. Arról van szó, hogy a forrásnyelvi kompetencia nem ér véget egy adott ponton, hogy átadja a terepet a célnyelvi kompetenciának. Ez csupán egy-egy fordítandó szövegegység (azaz logéma) léptékében történik így. A potenciális logémák ugyanakkor folyamatos létharcban állnak egymással, hiszen nem maradhatnak fenn mind, noha a forrásnyelvi kompetencia (elvileg) mindet prezentálja. Ebből az következik, hogy a célnyelvi kompetencia újra és újra meghátrálásra, önkorrekcióna kényszeríti a forrásnyelvi kompetenciát. Az előző példában az „éljen... száraz kenyéren és vízen” logémája annyira

²⁹ DURÓ 1991.

elevennek és revelatívának látszott a célnyelvi kompetencia számára, hogy teljesen kiszorította az „alávaló bűnösök között” logémát.

A modell alapértelmezésben azt feltételezné, hogy a célnyelvi kompetenciának csupán annyi a mozgástere, amennyit a forrásnyelvi kompetencia által felállított feltételrendszer megenged. Tehát a feladatteljesítés fázisa a feltételek rangsorolásából és a nekik való részleges megfelelésből, egy megadott keret hozzávetőleges kitöltéséből állna. Az utóbbi példában azonban az történt, hogy a célnyelvi kompetencia a maga nyelvi-kulturális készletében talált egy, a feladatnak csekély változtatással kiválóan megfelelő, kész sémát, amely ebben a formában a forrásnyelvi feladatkiírásban nem is szerepelt. Voltaképpen ugyanez történik meg elemibb szinten akkor is, amikor az „it rains cats and dogs” feladatra a „cigánygyerekek potyognak az égből” megoldást adjuk, azzal a különbséggel, hogy ez utóbbi feladat–megoldás párosítás (viszonylagos egyszerűsége, gyakorisága, általános alkalmazhatósága révén) szten-derdizálható, szótári egységgé tehető.

Az történik tehát, hogy míg a forrásnyelvi kompetencia *vetít*, azaz parafrázist készít, makrostrukturákat definiál, domináns elemeket jelöl ki, addig a célnyelvi kompetencia már párhuzamosan elkezd olyan sémákat keresni, illetve gyártani, amelyek a *vetítés* által megadott kritériumoknak (többnek vagy kevesebbnek) megfelelnek. Ez visszahat magukra a *vetített* kritériumokra is, különös tekintettel arra, hogy a közös metanyelv a célnyelvvel, a fordítási folyamat domináns nyelvvel azonos, így ennek a nyelvnek és kultúrának az alapvető kódjai és formái a legelfogulatlanabb parafrázisban, illetve makrostruktúra-definícióban is eleve jelen vannak. (Némileg más a helyzet a közvetítő idegen nyelvből való fordításnál: Kosztolányi távol-keleti fordításaiban a tüzetes nyelvi elemzés bizonyára kimutathatja a közvetítő nyelv kódjának töredékes nyomait is.³⁰) A célnyelv kódja tehát nemcsak az interpretáció (a *vetített* kritériumok teljesítése, az analízis következményeinek levonása) során kezdi el befolyásolni a végső eredményt, hanem a kezdetektől fogva. Angolról magyarra egész más előfeltevésekkel, merőben más kulturális feltételrendszer birtokában kezdünk fordítani, mint például franciára: a két különböző célkultúrának az ekvivalenciára vonatkozó elképzelése is jelentősen eltér (lévén ez is kulturális képződmény), ezért adott esetben előfordulhat, hogy egy angol eredetű készült, egyaránt tökéletesnek tekintett francia és magyar fordítás nem lesz egymásnak megfeleltethető: nem lesznek egymás fordításai.

A fekete doboz belső történéseinek megfigyelésére különleges lehetőséget kínál a kollektív fordítói munka, ahol ezek az egyezkedések kikerülnek az interperszo-

³⁰ Vö. KOLOSY-KISS 2010, 122–127 (A *közvetítő szövegekről* című fejezet).

nális térbe, és megfigyelhetőkké válnak. Az *Ulyssesen* végzett csoportos munka erre egyedülálló lehetőséget teremtett. A helyzet valójában jelentősen eltért mind az explicit nyersfordítások, mind a társas fordítások konstellációjától. Itt alkalmanként három-négy ember dolgozott együtt, akik között nem voltak eleve szétosztva a kompetenciák. Közös alapként, egyfajta egészen speciális „nyersfordításként” használtuk Szentkuthy szövegét. (Forrásnyelvi kompetenciájára nem volt szükségünk, éppen célnyelvi kompetenciája volt az, aminek számos helyen jó hasznát vettük.) Az egyes szövegrészek abban az állapotban kerültek a közösség, a „műhely” elé, amikor az adott részt egyikünk (az illető szövegrész felelőse) már gondosan átdolgozta, azaz lokalizálta a problémákat, és vagy kész megoldási javaslattal állt elő, vagy ahol ez nem sikerült, ott legalábbis feltárta és a többiek számára prezentálta az adott problémát.

Így tehát a közösségre háromféle feladattípus hárult: a kész megoldások jóváhagyása, illetve felülbírálata; a fennmaradt (de a feltételek szintjén feldolgozott, előkészített) feladatok megoldása; valamint a merőben új (a „felelős” által fel nem tárt) problémák megtalálása, elemzése és megoldása. Természetesen a felmerülő problémák nagyon sokfélék. A problémák lokalizálása tekintetében a kollektív munkának az a fő előnye, hogy nemcsak az egyéni, szükségszerűen eltérő kompetenciák adódnak össze, hanem összeadódik a figyelem és a kritikai szellem is. Ez azonban az egyéni fordítói munkához képest csak mennyiségi különbséget jelent: egy bonyolultabb szöveg szélesebb kompetenciát, nagyobb figyelmet, kritikusabb szemléletet igényel. Az *Ulyssesben* igen sok a lokalizálandó „problémás hely”, így a belső ismétlődés (motívum) és külső referencia (allúzió): ezeket lehetőség szerint meg kell találni és a fordítói munka általános szabályai (valamint a mi munkánkra jellemző sajátos algoritmusok) alapján meg kell oldani. A kollektív munka során egyrészt a feladat eltérő meghatározásai (eltérő *vetítések*), részint a rivalizáló megoldási kísérletek kapcsán alakultak ki konfliktusok, és ezek voltak a legértékesebb pillanatok mind a készülő szöveg, mind a jelen fejezet fő kérdése, a fordítói munka belső folyamatai szempontjából.

Ezek a konfliktusok olyan problémamegoldó algoritmusokat tesznek explicitté, amelyek – vagy hozzájuk nagyon hasonlók – implicit módon minden bizonnyal az egyéni műfordító elméjében is lejátszódnak munkája során. Bár ezekről a vitáktól nem készült feljegyzés, az alábbiakban megkísérlünk absztrakt párbeszéd formájában rekonstruálni néhány jellegzetes vitahelyzetet.

1. A: Ez a megoldás minden feltételt teljesít.

B: Igen, csak éppen eleven magyar beszélő soha nem mondaná így.

Itt az absztrakt feltételek teljesítése és az általános jólformáltsági követelmény között keletkezett konfliktus. Az eredeti struktúra megőrzésére, rekonstruálására vagy reprezentációjára irányuló természetes fordítói törekvés beleütközött abba az igénybe, hogy természetesen folyó, jól olvasható szöveget hozzunk létre, vagyis hogy a hordozott kulturális érték mellett a potenciális élvezeti értéket is fenntartsuk. Ez a konfliktus főként a szövegben megjelenített dialógusoknál kerül elő: a szereplőknek nem adhatunk olyasmit a szájukba, ami megismert jellemüknek, társadalmi hovatartozásuknak vagy az adott szituációnak élesen ellentmond. Ugyanakkor fontos érdek, hogy valamelyest ellenálljunk a „gördülékenység” csábításának, amely a magyar fordítási hagyomány egyik súlyos tehertétele.³¹ Ennek következménye például az a máig is megfigyelhető kényszer, amely az eredeti szöveg szikár „mondta a nő – mondta a férfi” keretnarrációját erőszakkal implementált „fordult hozzá – vont fel a szemöldökét – kiáltott fel meglepetten” típusú színezéssel dramatizálja, annulálva a szerzői szándékot, amely magukba a kimondott megnyilvánulásokba helyezi a drámaiságot. Szintén a „gördülékenység” igényének kiszolgálására szolgál a magyar olvasó számára esetleg idegen műveltséganyag szelektálása vagy leegyszerűsítése, amit az *Ulysses*ben szintén programszerűen kerülni akartunk. Külön, sajátos problémát vetnek fel az eredetiben szereplő nem-sztenderd formák, amelyeket a régebbi magyar fordítói hagyomány sztenderdizálni igyekszik. Végző soron tehát a házasító–elidegenítő fordítói stratégiák konfliktusáról is szó lehet itt, amelyekről egy későbbi fejezetben részletesen szót ejtünk.

2. A: Ezt nem hagyhatjuk így!

B: De hiszen az van odaírva!

Némileg meglepő módon a fordításról való gondolkodás (a széles értelemben vett fordításelmélet) legrégibb vitatémája bukkan itt felszínre: a „szó szerinti” vagy „értelmem szerinti” fordítás dilemmája.³² Valójában persze (néhány speciális kontextust kivéve) nemigen lehetne teoretikus szinten érvényesen érvelni a szigorúan szó szerinti fordítás mellett, inkább arról van itt szó, hogy egy konkrét, megtalált (de valamilyen elvárást mégiscsak sértő) megoldási javaslatához keresünk támogatást. Bár a szó szerinti megfelelés (egészen speciális esetektől eltekintve) nemigen lehet cél, két rivális megoldási javaslat közül szívesen választjuk azt, amelyik a „lényegi” egybevághóságon túl még a szószerintiség kritériumának is megfelel: ez egyfajta visszaigazolást jelent,

³¹ Ez nem kizárólagos magyar sajátosság, a „fluency” kultuszát Lawrence Venuti is kárhóztatja, vö. VENUTI 1995, főként 1–6.

³² CICERO 1865; CICERO 2006.

és a nyelvek közötti váratlan strukturális megfelelésekre is rámutathat. Természetesen itt is felmerül a háziasító és elidegenítő fordítói stratégiák primátusának kérdése. Az ellenérv úgyszólván megfogalmazódhat, hogy „ilyet nem mondunk magyarul” (vagyis ez nem egy jól formált magyar mondat), amire helyzettől függően két fajta válasz adódik: a) „ilyet angolul sem mondunk, mégis itt van” (vagyis az eredeti használat is non-sztenderd); b) „eddig nem mondtunk, de most mondunk” (vagyis ha egy használati potenciál eddig kihasználatlan volt, az nem jelent automatikus tiltást): ki más használná ki a nyelvet mint nyitott és dinamikus rendszer lehetőségeit, mint az értékes idegen kulturális mintázatok átültetője, a fordító? Hiszen a „helyes a bölgés” kifejezés sem létezett Arany *Szentivánéji álom*-fordítása előtt.

3. A: Ezt a (magyar) kifejezést én még sohasem hallottam. Van ilyen egyáltalán?

B: Van, és ha az olvasónk esetleg nem ismeri, a kontextusból rájöhet.

Itt ismét a célnyelvi kompetenciák finom eltéréseit figyelhetjük meg. A fordítói csapat tagjai más vidékről származnak, nyelvi szocializációjuk is eltérő. Ezekre az egymást nem teljesen fedő, de a perifériákon egymást kiegészítő kompetenciákra szükség is van ahhoz, hogy Joyce rendkívüli forrásnyelvi kompetenciájával, valamint a hiberno-angol és a kortársi rétegnyelvek sajátos színeivel valamennyire is tartsuk a lépést. Szentkuthy lenyűgöző célnyelvi kompetenciája is hozzáadódik a miénkhez (vagy a miénk az övéhez), bár sokszor kritikusan kell lennünk vele, amikor a nyelv túlságosan mulandó vagy túlságosan lokális rétegeit hozza játékba. (Például a „fád paslag”³³ kifejezés még éppen érthető, de aktív nyelvi kompetenciánknak már bizonyosan nem része.) Az egyes nyelvhasználók által sohasem hallott, regionális, vagy akár egyáltalán nem is létező kifejezések használatának lehetősége azt a tanulságot is felveti, hogy az olvasónak nemcsak az aktív, explicit nyelvi kompetenciájára lehet építeni, hanem a nyelvi intelligenciájára is. Idetartozik a koholt kifejezések, imitációk, *fantomreferenciák* használata, amikor például egy magyarul nem létező szólásmondást vagy egyéb rögzült nyelvi alakzatot úgy formálunk meg és úgy helyezünk kontextusba, mintha lenne ilyen, mintegy meginvitálva az olvasót ebbe a fikcióba. Ezeknek az alakzatoknak a finomhangolásához különösen előnyös a kollektív munka, hiszen az ötletek azonnal kipróbálhatók kritikus és kompetens közönség előtt. A vitaszituáció felszínre hozza azt a belátást is, hogy egy ilyen összetett, stílusosan és strukturálisan sokrétű szöveg nemcsak a forrásnyelvi kompetenciák kiterjesztését köve-

³³ JOYCE 1986b, 75. (Valószínűleg BARTOS Tibor szerkesztő beavatkozása, az 1974-es kiadásban itt „fád tag” áll: JOYCE 1974, 72.)

teli meg, hanem adott esetben a célnyelviékét is, s nemcsak a fordító, hanem az olvasó részéről is.

4. A: Ezt a mai magyar olvasó nem fogja érteni.

B: Nem baj, ezt a mai angol olvasó sem érti.

Ez a párbeszéd a fordítói stratégiák konfliktusára nyújt példát. Az egyik fél olyan szöveg létrehozására törekszik, amely a célnyelvben aktív, hatékony, sok kapcsolatot teremtő kulturális objektummá képes válni. A másik félnek az a célja, hogy a célnyelvi szöveg ne csak a forrásszöveg struktúráját, hanem kulturális pozícióját, sőt – hatásában – a vele kapcsolatos kulturális attitűdöket is minél pontosabban leképezze. Erről az érdekkonfliktusról a *Stratégiák* című fejezet részletesebben fog szólni, de itt is le kell szögeznünk: egy-egy stratégia csak általánosságban, tendenciaként ural egy fordítási munkát. Valójában a fordító a munkája során dinamikusan változtatja a stratégiákat a forrásszöveg elvárásai és a célnyelv aktuális lehetőségei szerint. Hangsúlyozni kell, hogy a mi csoportunkon belül sem volt állandó gazdája az egyes álláspontoknak, illetve stratégiáknak: ezek képviselője dinamikusan változott. Ebben a vitasituációban arról van szó, hogy egy „értelmetlen” (vagyis általánosan nem bevett, nem ismert, csoportnyelvi, vagy esetleg valóban hapax jellegű) nyelvi alakzat milyen szemantikai potenciállal rendelkezik, alkalmas-e arra, hogy felkeltse az olvasó érdeklődését és beindítsa a fantáziáját, vagy merőben passzívnak (azaz reménytelenül értelmetlennek) bizonyul. Technikai értelemben arról van szó, hogy a szövegen belül egy értelmetlen zárványnak is motiválnak, láthatóan intencionálnak kell lennie. Következésképp a fordítás során a forrásnyelven értelmetlennek tűnő elemeket nem lehet egyszerűen leváltani véletlenszerű, értelmetlen célnyelvi elemekkel, hanem ki kell deríteni a motiváltságukat, kulturális kötöttségeiket, és ezek alapján előállítani a célnyelv értelmetlen, de szemantikailag mégis aktív, „olvasható” elemeit. (A problémával külön fejezet foglalkozik.)

5. A: Rossz, amit mondok, de a struktúrájában ilyesmi kellene.

B: Mit szólnál ahhoz, hogy...

Ez a párbeszéd voltaképpen a kreatív folyamat legkisebb értelmes egységét képezi le. A fordító úgy próbálja megragadni (a maga számára strukturálni, definiálni) a feladatot, hogy különféle nyelvi *maketteket* épít: olyan mikrostruktúrákat, amelyek a forrásszövegben meghatározott komplex feladat különféle aspektusait különféle módokon próbálják demonstrálni, megvalósítani. A kollektív fordítói munka során

számtalanszor előfordult, hogy egy-egy ilyen *makett* segítségével jutottunk el a végső megoldásig, sőt az is, hogy egy *makettnek*, egy köztes, ideiglenes képletnek szánt verziót avattunk végleges változáttá. Ez a fajta próbálgatás, a nyelv lehetőségeinek ez a finom, tudatos feszegetése a „fekete dobozban” zajló folyamatok legbelső magja. A fordító mintegy kitűzi maga elé azokat az absztrakt feltételeket, amelyeket majdani megoldásának teljesítenie kell, és a *makettek* segítségével megpróbálja őket összeegyeztetni. A *makettek* azonban nemcsak az összeegyeztetésnek az eszközei, hanem ugyanakkor a feltételek definiálásának is. Következésképp a *makettek* révén a megoldás folyamata egyszerre két irányban halad: egyrészt keressük az ideális, a feltételek legteljesebb körét kielégítő nyelvi mintázatot, másrészt folyamatos alkudozásban állunk magunkkal a feltételekkel. Olyanféle kompromisszumokat munkálunk ki, hogy amennyiben az első és második feltételt maradéktalanul teljesítjük, továbbá egy halvány, általános utalással megemlékezünk a harmadik feltételről, akkor mentesíthetjük magunkat a negyedik feltétel teljesítése alól. A paronomázia (azaz a jakobsoni fordíthatatlanság) valójában éppen azt jelenti, hogy egyszerre több feltételt kellene teljesíteni, miközben ezek a teljesítések kölcsönösen kizárnák, kioltanák egymást.

Lássunk erre egy apró, szinte véletlenszerű példát. Az *Ulysses* nyolcadik fejezetében, Bloom tudatfolyamában felbukkan egy rövid, elliptikus mondat: „Life with hard labour.”³⁴ Szaknyelvi (jogi) kifejezés lévén a jelentése pontosan átkódolható: „Életfogytiglani kényszermunka.” Csakhogy a kontextusban a gyakori szülésről, a nehéz vajúdásról, az asszonyok kiszolgáltatott sorsáról van szó, tehát a *labour* szó másik jelentése, a ’vajúdás’ is erőteljesen jelen van, az elődlegesnek tűnő, specializált, rögzült szaknyelvi jelentés mellé így odatársul egy alkalmi, köznyelvi jelentés is: „nehéz vajúdás egy életen át.” (Könnyen belátható, hogy a puszta szószerintiségre épülő stratégia tudomást sem venne a kontextusról, egyszerűen lefordítaná a jogi terminust. A Crystal-féle példasor alapján az ott *szabadnak* nevezett módszerrel sem jutnánk az „életfogytiglani kényszermunka”-nál tovább.) A fordító feladatát tehát úgy definiálhatjuk: olyan nyelvi mintázatot kell találnia vagy szerkesztenie, amely változatlan alakban mindkét jelentés irányában nyitott. Az eredeti paronomázia magja a *labour* szó polisziemiája (’kényszermunka’ és ’vajúdás’). Bár ennek szemléleti alapját könnyű belátni, a mai magyar köz- és irodalmi nyelvben nincs olyan kész forma, amely e két jelentés irányában egyaránt nyitott lenne: ezek szerint valódi fordíthatatlansági eseménnyel állunk szemben. A feladatot tovább nehezíti az angol kifejezés másik eleme (*life [sentence]*), amely az adott konstellációban egyértelművé teszi a jogi szaknyelv

³⁴ JOYCE 1986a 8,378 (132).

jelenlétét, de más kontextusban (így a vajúdasra vonatkozó alternatív kontextusban is) teljesen hétköznapi, köznyelvi kifejezés, olyasmis jelentéssel, hogy 'egy életre / egész életre szólóan', azaz hogy ezeknek az asszonyoknak a vajúdas tölti ki a teljes életét, nem is történik velük egyéb.

Ennyit tudunk tehát előre, ez a feladatmeghatározás, a *vetítés* tartalma. A megoldásnak elvileg kapcsolatot kellene teremtenie a 'vajúdas' és a 'kényszermunka' képzetkörei között, amelyek között az angolban eleve adott a kapcsolat (poliszémia). Nem adódik olyan magyar nyelvi forma, amely ezt a feltételt teljesítené. Enyhítünk tehát a kritériumon: olyan formák között kezdünk keresgélni, amelyek a szülés/vajúdas képzetkör degradáló, animális aspektusát hozzák elő, és így poliszémia nélkül is jelzik az olvasónak mind az asszociáció voltaképpeni témáját (szülés mint kényszer), mind pedig Bloom attitűdjét (filantróp együttérzés). Elkezdenek sorjázni a szinonimák: kölykezés, fiadás, szaporodás, ellés stb. Ha ezek valamelyikét illesztjük a *labour* helyére (például „kölykezés egy életen át”), akkor jelentős részben megragadjuk az eredeti megnyilvánulás denotatív jelentését, és konnotációiból, továbbá performatív hatásából is sokat átmentünk. A jogi konnotáció feláldozása tehát nem bizonyul végzetesnek, a mondat így is illeszkedik a kontextusba, motiválatlannak sem tűnik, a folytathatóság feltételét is teljesíti.

Ezzel eljutottunk egy olyan szintre, ahol a tájékozatlan olvasónak (aki az adott helyen nem vár el egy konkrét paronomáziát) valószínűleg már nem támadna hiányérzete. A fordító felelőssége azonban nem ér véget itt, hiszen így éppen maga a paronomázia vész el: az eredeti megnyilvánulás igazi oka, motivációja. Hiszen a Bloom elméjében megjelenő mondat éppen azáltal válik többé egy közhelyes sóhajná, hogy általa Bloom (és vele az olvasó) *a nyelvről* fedez fel valamit. Bloom mondata éppen azt a tényt regisztrálja, hogy az angol nyelv ugyanazzal a formával nevezi meg a vajúdas és a kényszermunka tevékenységét (a kettős kontextus ezt a felfedezést élezi ki), tehát Bloom filantróp, együttérző attitűdjét már maga a poliszémiára való rámutatás is jelzi, minden külön kommentár nélkül.

A kreatív folyamat következő fázisa tehát az, hogy a megállapított elemeket elkezdjük rekombinálni, vagyis olyan szinonimákat keresünk a *vajúdas/szülés/kényszermunka* illetve az *életfogytiglan/életet kitöltő* képzetkörökben, amelyek valamilyen paronomázialehetőséget rejtenek magukban. Számos sikertelen kísérlet után eljutunk a reményt keltő *ellés/ellik*, illetve *élet/él* fogalompároshoz. A két rövid, ősi igező érdekes viszonyba állítható, létre lehetne hozni közöttük valamilyen hamis *figura etimologica*-szerű viszonyt, amely legalább annyira gazdag, mint a forrásnyelvi poliszémia. Újra *maketteket* szerkesztünk, kipróbáljuk a ragozott, mondatba szerkesztett verziókat: „Az ellés az életük”, „Ellnek míg élnek”, érezhetően közelítünk a megol-

dáshoz. Végül az első személyű „Ellek míg élek” formánál kötünk ki:³⁵ ennek (tömörségén kívül) az az előnye, hogy Bloom empátiájára is utal némiképp, míg a többes szám harmadik személyű verzió inkább a kívülálló lesajnálás mozzanatát hordozná (ha explicitté akarnánk tenni az alanyt, alighanem az *ezek* névmást kellene használnunk). Az első személyű verzió – a kontextusnak megfelelően – a kényszer belső jellegét is megjeleníti, ugyanakkor semmiképp sem lehet Bloom magára vonatkozott, tárgyyszerű kijelentéseként félreérteni. Ráadásul a célkultúrában már létező nyelvi formulákkal is mutat hasonlóságot („míg élek, remélek”), továbbá (ami már végképp *hozzáadott érték:*)³⁶ a diktatórikus-kollektivista nyelvhasználat abszurdításának nyomai is fellelhetők benne, hiszen emlékeztet valami jelszószerűségre, egy képzeletbeli „hős anya” vállalására a sztahanovista munkaversenyek szellemében. Érvényesülhet tehát egy olyan kollektív, célnyelvi kulturális tapasztalat, amely a forrásnyelvnek nem sajátja, de ebből mégsem keletkezik anakronizmus vagy kognitív disszonancia, hiszen az utalás implicit és potenciális marad.

Nem valószínű, hogy az átlagos olvasó számára az itt vázolt teljes jelentéspotenciál aktiválódik, hiszen ehhez aligha szán elég időt a háromszavas magyar mondatra. De az angol mondat mögött rejlő nyelvi-kulturális gazdagság nem homályosítja el a magyar mondat lehetőségeit, a fordításunk tehát sikeres.

A kollektív fordítás fenti példájához még egy megjegyzés kívánkozik. Amikor vállalkozásunk szakmai nyilvánosságot kapott, az érdeklődők kérdései, megjegyzései néhány jellegzetes témakörbe csoportosultak. Azok az érdeklődők, akik maguk is aktívan foglalkoznak műfordítással, leggyakrabban azzal a már-már hitetlenkedő kérdéssel fordultak hozzánk, hogy hogyan lehetséges *egyáltalán* kollektívában fordítani. A fenti példa alapján, úgy vélem, megérthető ez az idegenkedés. A fordítási folyamat legintenzívebb szakasza, amikor a *vetítésben* meghatározott keretek között, de azokat is folyton odébbmozdítva a nyelvi kreativitás szabadon csapong. A *makettek* gyakran értelmetlenek, gyerekes ostobaságok, vagy éppen (freudi értelemben) elménk mélyebb rétegeinek működéséről árulkodó töredékek. A feladatok vagy feltételek részleges modellezése olykor azt jelenti, hogy a feltételek közül éppen az értelmet hagyjuk el, mint amikor a slágerszerzők vakszöveggel dolgoznak. Az értelem kontrolljától megfosztott, de kreativitásra sarkallt nyelvi működés pedig valóban nagyon árulkodó lehet: sok fordító talán visszariadna tőle, hogy munkájának ezeket a melléktermékeit társak elé tárja – társak jelenlétében pedig erősen visszafogná saját kreativitását. Vélhetően ez az összetevő az első számú felelős azért, hogy a fordító elméjét fekete doboznak látjuk.

³⁵ JOYCE 2012a, 159.

³⁶ Vö. GULA 2010.

A fordítókollégák hitetlenkedő kérdése mégis választ érdemel. A Joyce-fordítás úgy lehetett sikeres, hogy a tulajdonképpeni műhelymunkához bizalmas és inspiratív kereteket teremtettünk. Nem azzal, hogy bármiben „jobbak” lennénk másoknál, hanem azzal, hogy nem siettettük a folyamatokat, hagyunk időt a kreativitásnak, még akkor is, ha öncélúnak látszott, és elhagyta a kijelölt pályákat. Nem söpörtük le a banálisnak tűnő ötleteket vagy kételyeket sem, és ezek gyakran értékes megoldásokhoz vezettek el – bár néha olyan nüansznyi különbségekkel is hosszan foglalkoztunk, amelyeket az olvasó nemigen lesz képes tudatosan érzékelni. Idő- és energiafelhasználás szempontjából persze ez a módszer kifejezetten pazarló, és sok más lefordítandó műnél nem is volna racionális. Itt azonban a munkánk viszonyítási alapját alkotó két szerző, Joyce és Szenkuthy olyan szokatlan és váratlan mértékű bepillantást enged a *mag*a nyelvi kreativitásának működésébe, hogy ahhoz képest teljesen természetesnek látszott és semmilyen nehézséget nem okozott a saját kreativitásunk „nyilvános” működtetése.

LÉDA ÉS A HATTYÚ

Nézzük meg most működésében az itt vázolt modellt, s példánk legyen ezúttal egy vitathatatlanul jelentős költemény, W. B. Yeats *Léda és a hattyú* című verse.

Leda and the Swan

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.
How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?
A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?³⁷

³⁷ YEATS 1989, 322. Első megjelenés: *The Dial*, 1924. június.

Íme a nyersfordítás:

Egy hirtelen csapás: a hatalmas szárnyak még vernek
A támolygó lány felett, combját simogatják
Sötét úszóhártyák, tarkója [nő] elkapva az ő [férfi] csőrében,
Ő [férfi] az ő [nő] védtelen mellét saját melléhez szorítja.
Hogyan tudják azok a rémült, határozatlan ujjak eltolni
A tollas dicsőséget az ő [nő] lazuló combjaitól?
És hogyan tud a test abban a fehér lerohanásban lefektetve
[Egyebet, mint] érezni az idegen/furcsa szívet, ahol [az] fekszik?
Egy remegés/borzongás az ágyékban előidézi [tkp. nemzi] ott
A megtört falat, égő tetőt és tornyot
És Agamemnon halálát [tkp. halott A.-t].
De így el lévén kapva [legyőzve]
Így (e)uralva a levegő vad/állatias/durva vére által
Magára öltötte-e/magába fogadta-e ő [nő] az ő [férfi] tudását is az ő [férfi] hatalmával
Mielőtt a közömbös csőr le tudta őt [nőt] ejteni?

Az első nyolc sor nem vet fel különösebb értelmezési problémát: az ismert mitológiai történet érzékeny, dinamikus képét látjuk, mintha egy – az erőviszonyokat és az események időbeli lefutását igen pontosan érzékeltető – festményt szemlélnénk. Természetesen komoly technikai problémát okoz, hogy a magyar személyes és birtokos névmáson nincs jelezve a nem, így más módon kell majd hírt adnunk róla, hogy melyik állítmány melyik alanyhoz tartozik. Ezzel a teherrel nehéz lesz megközelíteni az eredeti vers jegyzőkönyvszerű tömörségét, tárgyilagosságát, ez azonban csupán technikai probléma.

A vers második fele jelenti az igazi kihívást a fordítónak. A szonett fókuszában az a belátás áll, hogy ez a pillanatnyi erotikus impulzus (a „shudder in the loins” egyaránt utalhat a megkívánás és a kielégülés pillanatára, és egy isten esetében – nem lévén előtte akadály – a kettő szinte nem is különbözik egymástól) a görög mitológia és közvetve az egész európai kultúra jelentős részének forrásává válik, hiszen Léda tojásából kel majd ki Heléna, a trójai háború voltaképpeni oka, és Klütaimnesztra, az Átreida-mondakör központi alakja. A teljes homéroszi hagyaték, valamint a ránk maradt görög tragédiairodalom jó harmada erre a pillanatnyi isteni szeszélyre vezethető vissza. Ebből a belátásból azonban a szonettben egy alapvető, magát az emberi lét-helyzetet mélyen érintő kérdés következik: hogy a mindezt passzívan elszenvető, halandó nő – aki éppoly kiszolgáltatott, mint a további eseményekbe belesodródó egyének és egész népek, és akinek létezése voltaképpen ennek a kiszolgáltatottságnak az esszenciája – vajon a pillanat intenzitásában értesült-e ezekről a várható következményekről? Az isteni lét két összetevője a hatalom (*power*) és a tudás (*know-*

ledge). Az isten bármit megtehet, amit ösztöne vagy szeszélye diktál, miközben tisztában van a következményekkel – csak éppen nemigen aggódik miattuk. A halandó az isteni hatalmat csak elszenvedi, nyilvánvalóan csak alávetett tárgya lehet, méltányos lenne tehát, ha legalább a tudásból részesülne, ha valaki legalább a *félelem és részvét* érzésével fordulhatna az eljövendő események felé, hiszen az isteni csőr már közömbös, nemcsak az imént megkívánt nő, hanem az emberi történelem iránt is. Természetesen nem törekszünk itt kimerítő elemzésre (a feminista értelmezés gazdag lehetőségeiről például még szót sem ejtettünk), csupán jelezni kívántuk, hogy milyen összetett jelentéseket kellene elbírnia a fordításnak, lehetőség szerint megőrizve az eredeti tömörségét, eleganciáját. Ez a vers különösen alkalmas rá, hogy a lírai sűrítést, a szemantikai hatékonyságot tanítsuk a segítségével.

Tekintsük át tehát, hogy mire jutottak a fordítók. Képes Géza kísérlete tartalmaz egy figyelemre méltó megoldást: a második sorban letegezi Lédát, és ezzel elég jól sikerül kiegyenlíteni a nyelvtani nemek hiányából adódó hátrányt: ettől kezdve a második személyű ragozás Léda, a harmadik személyű a hattýű cselekedeteire utal. A vers második felében azonban meghökkentő távolságra kerül az eredetitől:

A borzongás szüli meg zsigeredben
az égő tetőt, tornyot, tört falat
s holt Agamemnonnt.

Ó, nem sikeretlen
e nász, mely elkapott egy madarat.
Nehéz lesz néked búcsút venni tőle,
mielőtt elereszt közömbös csőre.³⁸

A hét sor közül (verstani értelemben természetesen csak hat, de az egyértelműség kedvéért itt a tipográfiai megjelenésre hivatkozunk) már az elsőben történik valami furcsaság: az ágyékban (itt: zsigerben) bekövetkezett borzongást a fordító Léda testébe helyezi (ezt jelzi a második személyű ragozás), és következetes logikával születről beszél nemzés helyett. Ezzel aktív szereplőt farag Lédából, mintha ő dönthetne itt a történelemalakító következményekről, s ráadásul még erotikus élvezet is jutna neki. Az eredetitől való radikális eltérés mellett ez azért is aggályos, mert az eredetiben jól megfér egymással a *nemzés* konkrét és az *előidézés* elvont értelme (előbbi nyilván a születendő gyermekekre, utóbbi a történelmi eseményekre vonatkozik), a fordításban azonban a két tartomány összeecsúszik (tornyok és falak konkrét megszületéséről esik szó), amit csakis képzavarnak tudunk olvasni.

³⁸ KABDEBÓ T. 1988, 181.

Ha a hét sor közül a negyedik-ötödik-hatodikat vesszük szemügyre, egy alig palástolt fordítói kapitulációnak lehetünk tanúi. A névelőkön kívül egyetlen szót sem tudunk megféleltetni az eredetinek: abban nem esik szó sem sikerről, sem nászról, sem madárról, sem búcsúról, sem annak nehézségéről. A fordító kitöltötte a rendelkezésre álló metrikai keretet, nagyjából a témán is belül maradt, de teljességgel elvétette a vers művészi szándékát, sőt bizonyos tekintetben szembe is fordult vele (képzeljük el a *nehéz búcsú* gondolatát a feminista elemzés kontextusában!). Egyértelműnek látszik, hogy itt már a forrásnyelvi kompetencia oldalán is komoly hiányosságok voltak, igen csak homályosra sikerült a feladatmeghatározás, a *vetítés*. A tartalmi lefutás ilyen mérvű eltérése kétségesé teszi, hogy egyáltalán beszélhetünk-e itt fordításról.

Tekintsünk meg egy sokkal sikeresebb verziót, Tandori Dezsőét. Meg kell emlékeznünk a vers elején található virtuóz megoldásokról, amikor Tandori igenevekkel érzékelteti a gazdag angol igeidő-rendszer jelentéstöbbletét: „a nagy szárnyak verdesőben / a tántorult lányon”. A vers második fele nála így hangzik:

Ágyék rángása, nemző, áttöri
Falát, ég a torony és a tető,
S Agamemnon halott.

Lég vad köre

Által így győzetvén, megértheti
A lány e tudást? dült csak az erő?
S a közönyös csőr ekként ejti le?³⁹

Tandori a hátravetett jelző („nemző”) segítségével teszi egyértelművé, hogy az „ágyék rángása” a hímnemű főszereplőhöz tartozik, ugyanakkor itt is interferencia keletkezik a nemzés/előidőzés mozzanatának konkrét és absztrakt értelme között. A hatyú itt Léda védekezésének – és implikáltan nyilván szüzességének – falát töri át, a tört fal így a konkrét helyzet attribútuma lesz, miközben potenciálisan a megjósolt történelmi távlat eleme is marad. A torony és tető szintén jelen időben, az erőszakátétel konkrét egyidejűségében gyullad ki, sőt mintha Agamemnon is közvetlenül a hatyú hevedése által előidézett kataklizmában vesztené életét. A fordításban elvesz valami a történelmi távlat érzékeltetéséből, de ezt ellensúlyozza a narratívák szimultaneitásából nyerhető drámaiság.

Meglehet, hogy a tört fallal kapcsolatban némi félreértés történt (hiszen a szüzesség elvesztésének témája implementáció), Tandori azonban bizonyosságot ad róla, hogy jól megértette az eredeti szonett művészi szándékát: a leány és az isteni tudás kap-

³⁹ KABDEBÓ T. 1988, 180–181.

csolatára vonatkozó kérdést – a vers központi kérdését – kiemeli, és az eredetnél egyértelműbbé, lényegre törőbbé teszi: „megértheti a lány e tudást?” Ez a fókuszálás előnyén kívül azzal a hátránnyal jár, hogy az eredeti, összetettebb kérdés kimaradó elemeit itt egy szervesen és redundáns kérdés helyettesíti: „dúlt csak az erő?” Homályos az összefüggés: ha a lány nem értheti meg a tudást, az azt jelentené, hogy dúlt csak az erő? És ha jutott volna neki a tudásból, az azt jelentené, hogy az erő nemcsak dúlt, hanem teremtett is? Továbbá: ha ez a (már megtörtént) dulás az elébb említett égő toronnyal és tetővel (stb.) azonos, akkor valóban csupán az isteni búbozás közvetlen következményeit látjuk, nem a mitologikusakat. Közben persze jól tudjuk, hogy az erő – isteni és nemzői természetéből adódóan – teremtett is, noha ez Léda esetleges tudásától merőben független. Ezek után pedig az utolsó sor különválasztott kérdése súlytalan méltatlankodásnak tűnik, noha nem tudjuk pontosan, mire is utal az *ekként*. Végül is vajon tudással felszerelve, vagy tudás nélkül ejti le a lányt a csőr? És melyik eljárás volna a méltányos, melyik a méltánytalan?

Ennél tehát még lehet sokkal közelebb kerülni az eredeti gondolathoz, ahogyan Görgey Gábornak sikerült:

Egy lágyék-borzongás okozta vert
Falak omlását, tornyokét, tetőkét,
S Agamemnon halálát.

Győztesen

Ha már az ég nyers vére szállta meg,
Erőt s tudást kapott-e, mielőtt még
A csőr elejtette közömbösen?⁴⁰

Ez a fordítás tartalmilag szinte teljesen megfelel fenti nyersfordításunknak. A *lágyék* felvet némi terminológiai kételyt, inkább vesetájékot jelent, de egyrészt ezek a jelentések nem teljesen rögzültek, másrészt éppenséggel ott is jelentkezhetett az a bizonyos borzongás. A „vert falak” kettős értelme telitalálat, hiszen egyszerre utal az archaikus építési technológiára és a legyőzöttség tényére. Kiváló, biztonságos döntés az absztrakt *okozta*, amely elkerüli a képzavaros megoldásokat. Remek a *ha már – mielőtt még* szembeállítás, jól kijelöli a pillanat felfüggesztett helyzetét a múlt és jövő között. Kissé gyengébb megoldás, hogy a fordító *erőt* is adna a lánynak a *tudás* mellé, bár ez az értelmezési lehetőség is ott van az eredetiben. Az erő helyett pontosabb volna *hatalom*ról beszélni, mert ez a fogalom elvontabb, így távolabb mutat a közvetlen szituációtól az isteni felsőbbrendűség felé.

⁴⁰ YEATS 2000, 45.

Némi gondunk lehet a szerepek kiosztásával, azaz hogy melyik állítmányhoz melyik alanyunkat társítsuk. „Győztesen” – ez nyilván csak az istenre vonatkozhat. „Az ég nyers vére szállta meg” – ezt mindkét alanyra ráérthetnénk, attól függően, hogy milyen értelmet tulajdonítunk *szállta meg* igének. Úgy tűnik, hogy itt inkább az isten elméjére szállt valamiféle párzási düh, de az is lehetséges, hogy az eredetinek megfelelően a lányt teperi le a levegőből érkező brutalitás. Az „erőt s tudást kapott-e” kérdés viszont már értelemszerűen csak a lányra vonatkozhat, mivel az isten mindkettővel eleve rendelkezik. Az alanyváltást a fordításban semmi sem jelzi, az olvasó dolga kibogozni.

Még egy helyen emelhető kifogás ezzel a fordítással szemben, s ez a záró rím megoldása. Az eredetiben a „drop” hangzásával is kifejezi a leejtés végleges gesztusát. Ezt a fordításban nem várhatjuk el, de a *győztesen-közömbösen* mégiscsak rendkívül gyenge ragrím, nyilvánvaló kényszermegoldás egy igen hangsúlyos pozícióban.

Erdődi Gábor fordítása esetében a forrásnyelvi kompetencia semmilyen hiányt nem szenved: a fordító szemmel láthatóan pontosan megértette a feladat minden elemét. Feltűnően jó az információ strukturálása és elosztása a sorok között, a döntő súlyú utolsó előtti sor megoldása pedig valóban kiemelkedik a mezőnyből egyszerűségével és világosságával:

Egy borzongás nemz ágyék-tájakon
ledólt falakat s tornyot, mely elégett,
s Agamemnon vesztét.

Felkapva őt,
a lányt igázta durva hatalom:
a hódításból vett-e bölcseséget,
míg únt csőrével eldobta a nőt?⁴¹

A célnyelvi kompetencia működése azonban alkalmaz néhány olyan, szokatlan megoldást, amelyek minden bizonnyal próbára teszik az olvasó befogadói kompetenciáját. Az *indifferent beak* a szótagokkal való takarékoság jegyében *únt csőr* lett, noha nyilván *unottnak* kellene itt állnia. Az első versszakban található egy hasonló megoldás, ahol a *helpless breast* helyén *vétlen kebel* áll, noha a *védtelen* lett volna a tökéletes megoldás. Ezek az összevonások akkor működhetnek, ha az olvasó elfogadja a „szerződés-kiegészítést”, amely szerint ezeknek az eredetiben nem szereplő rejtvényeknek a megfejtése is az ő feladata. A záró rím (*őt-nőt*) itt sem igazán erős, és némiképp kényszeresnek is látszik, főként mert korábban már két deiktikus gesztus is

⁴¹ YEATS 2001, 74.

kijelölte Lédát mint grammatikai tárgyat és mint az isteni cselekvés tárgyát (*őt, a lányt*). Ezáltal mire az olvasásban az utolsó előtti sorig érünk, világossá válik számunkra, hogy a kérdés Lédára vonatkozik, s így a fordító jól kompenzálja azt a hiányt, amit a grammatikai nem jelöletlenhetetlensége okoz a magyar a személyes névmásokon. Ezt a tiszta képet azonban megzavarja az utolsó sor, ahol jelöletlen marad az alany átváltása az istenre. A megcélzott értelem az volna, hogy „a hódításból vett-e bölcsességet [a lány], / míg unott csőrével eldobta őt [az isten]?” Szükséges tehát az utolsó sorban deiktikus gesztus, de ennek nem a lányra kellene mutatnia – hiszen ez amúgy is redundáns információ –, hanem az istenre, éppen azért, hogy leválassa róla az előző sor kérdését. A jelen helyzetben az utolsó sor visszamenőlegesen Zeuszt teszi az utolsó előtti sor kérdésének alanyává, és ez a ráértés egészen a *hatalom* szóig visszahat: úgy tűnik, mintha első, helyes benyomásunkat (hogy a kérdés a lány megszerzett bölcsességére vonatkozik) revideálnunk kellene, s így az isten személyére utaló *hatalom* szó válik az utolsó két sor végigfutó alanyává. Ez a megoldatlanság összezilálja a szépen felépített rendet, s így nem jön létre a kívánt esztétikai hatás.

Amikor foglalkozni kezdtem a verssel, ezek a fordítások (a legutóbbi kivételével) már a rendelkezésemre álltak, így könnyű volt megfogalmaznom, miben szeretnék túltenni rajtuk. Első változatban így készítettem el a vers végét:

Ez az ágyékborzongás hozta meg
Tornyok, tetők lángját, döltét falaknak
S Agamemnon vesztét.

De így lekapva
Az ég vak vérétől legyőzetett
Vett-e magába tudást és hatalmat,
Mielőtt a közömbös csőr ledobta?

Görgey változatával szemben a legfontosabb előny, hogy az alanyok itt már nem keverednek, valamint hogy sikerült a *hatalom* szót alkalmazni. Talán az is szerencsésebb, hogy az utolsó sorban a határozószó helyett az ige került rímhelyzetbe, bár maga a rím nem lett sokkal erősebb: ugyanúgy nyílt szótaggal végződik, mint az összes többi, ráadásul nőrim lett. Ez a záró rím valamennyi eddigi magyar változatnál feltűnően gyenge, sehol sem sikerült megközelíteni az eredeti zárt, kompakt minőségét, amely pedig a hatás alapvető eleme: ez egy virtuóz szonett, amely éppen azt mutatja meg, milyen kicsiny forma milyen nagyszabású gondolatot képes magába foglalni. A nyílt szótagú, hangsúlytalan, „puha” zárlat lerontja ezt a hatást, de a magyar nyelv agglutináló szerkezete miatt elkerülhetetlennek látszik, hogy egy hangsúlytalan rag kerüljön rímhelyzetbe: *ledobja, elejti, közömbösen, csőre* – tulajdonképpen

ennyi a választék. Elképzelhető lenne egy olyasféle záró sor, hogy „Ha majd közömbösen elejt a csőr”, de erre képtelenség értelmes hívó rímet találni.

De a záró rím mellett továbbra is megoldatlan maradt a megelőző három sor is, vagyis a hétsoros részlet negyedik-ötödik-hatodik sora – azok a sorok, amelyeket Képes Géza radikálisan újraírt. A hatodik sorban meg kell oldani a tudás és hatalom viszonyát és a kérdő modalitást, az ezt megelőző másfél sorban pedig a vele (vagy inkább rajta) történetek alapján kell meghatározni Léda helyzetét. Az előbbi inkább logikai jellegű feladat, és – ez lévén a vers magja – ha erre találunk egy meggyőző megoldást, szinte bármit hozzáigazíthatunk. Az utóbbi feladat közelebb áll a fordítástechnikához, így könnyebben megragadható, de megoldása nem egyszerű. Megfigyelhető, hogy Tandori is és jómagam is suta igenévi szerkezetekkel próbálkoztunk: *győzetvén*, illetve *legyőzetett*. Görgey ezt elkerülte, de így nem kerülhette el az alanyok összekeveredését. Mindebből az következik, hogy ha valóban működőképes magyar verziót szeretnénk, akkor nem követhetjük ilyen pontossággal a *vetítést*, módosítani kell az elvárásokon.

Mivel elég sok mindent át kell építeni, elkezdhetünk új *makettekkel* kísérletezni, és kiindulhatunk a legegyszerűbben megragadható követelményből, a záró rímből. Milyen nyelvtani szerkezetek tennék lehetővé, hogy a *ledob* vagy az *elejt* igealak kerüljön rímhelyetbe? Ezt azért nehéz elérni, mert ha a tranzitív ige határozott tárgyra vonatkozik (öt/a lányt/Lédát stb.), akkor kénytelenek vagyunk azt a nőrim-végződésű alakot használni (*elejti, ledobja*), amelyet éppen kiküszöbölni szeretnénk. Az elérni kívánt tömörebb igealakhoz határozatlan tárgy tartozik (*egy lányt/valakit ledob*). Mivel itt nagyon is konkrét a szóban forgó lány személye, ez az út nem járható. A probléma megkerülésére az egyik lehetőség az alanyi kifejtő mellékmondat. Illesszük be a vers szerkezetébe, készítsük el a *makettet*: „Vett-e magába tudást a leány / akit a közömbös csőr ledob”. Látható, hogy így nem marad hely az időviszonyok érzékeltetésére: az angolban és az utóbbi két magyar verzióban is az utolsó sorban álló tagmondat a megelőző tagmondat időhatározói alárendelése (mielőtt...). Erről nemigen mondhatunk le, hiszen ez az időbeli feszültség lényegi elem: világossá kell tenni, hogy a leejtés pillanatát követően többé már nincs semmiféle esély az isteni kegyben (akár tudásban, akár hatalomban) való részesülésre. Az alanyi alárendelés ezt a jelentés-elemet kiiktatná, így azt az implikációt veszítenénk el, hogy egy egyszeri, véletlenszerű, szeszélyből fakadó esemény indítja el a történelmi léptékű, determinált események megváltoztathatatlan láncolatát: ehhez a pillanathoz nincs visszatérés. Az alanyi alárendelés lehetőségét tehát elvetjük.

A *ledob/elejt* igealakot még egy módon érhetjük el: ha az ige (személyes) tárgya nem harmadik személyű: „mielőtt a közömbös csőr [engem/téged/minket/titeket] ledob”. Nyilvánvalóan csak az egyes szám második személyű változat jöhet szóba, vagyis le

kellene tegeznünk Lédát. Az eljárás kissé radikálisnak tűnik, de nem példátlan: láttuk, hogy Képes Géza végig ezen az úton járt. Nála egyértelműen a két főszereplő világos megkülönböztetése volt a cél, ami sikerült is, de furcsa mellékhatással járt: az ő verziójában a narrátor Lédának meséli el (második személyben) a *vele jelen időben* megtörténő eseményeket. Ez meglehetősen aláássa a vers által konstituált beszédhelyzet valóságosságát. A vers első tíz és fél sorát tehát érdemes meghagyni harmadik személyű narrációnak, és csak a megtört félsortól váltani második személyre: itt ugyanis már nincs további narráció, hanem a vers fókuszpontját alkotó, a halandó szereplő involváltságára vonatkozó kérdés következik. És az nem sértené különösebben a logikát vagy a hihetőséget, ha ezzel a kérdéssel magához a halandó szereplőhöz fordulnánk.

Készítsük el tehát az utolsó három és fél sor tartalmi lefutásának hozzávetőleges *makettjét*: „Te [a megszólítás performatív gesztusa elkerülhetetlen], akivel megtörtént mindez / vettél-e magadba tudást stb. / mielőtt a közömbös csőr ledob?” Jól látszik, hogy ebben a szerkezetben úgyszólván automatikusan kiküszöbölődnek a suta, fordításízű, szenvedő és igeneves alakok (lekapva, győzeten, legyőzetett), és az alanyok azonosítását sem fenyegeti homály. A tegezős struktúra tehát életképes, a radikális szerkezeti beavatkozás a legtöbb fennmaradó nehézségre megoldást ígér. Most már csak ki kell dolgozni a sorokat.

A fenti *makett* szerint a megtört félsorba csupán a megszólítás performatív gesztusát kell elhelyezni, oly módon, hogy kitöltse a rendelkezésre álló két jambikus lábnyi teret. Rövidesen kialakul a „De te, te ott!” forma, amely performatív gesztusnak elég erős és egyértelmű, nem tűnik kényszeres helykitöltésnek, s ráadásul meggyőző rímet alkot a többé-kevésbé késznek tekintett záró sorral. Ha belegondolunk, hogy eredetileg a *ledob* szóalak kedvéért kezdtünk bele Léda letegezésének kalandjába, akkor most különösen örülhetünk ennek a koincidenciának: a letegezés gesztusának nyelvi formája egyben a célul kitűzött záró igealak hívó ríme lett.

A fennmaradó két sorhoz kell még néhány ötlet. A nyelvtani szenvedő szerkezetet úgy lehet kiküszöbölni, ha az atrocitás *elszenvedését* nyelvtanilag cselekvő szerkezetben fejezzük ki, tehát az istenség általi meggyötörtetés helyett annak elviselésére koncentrálnunk. Az *elszenved* ige kiválóan elvégzi ezt a szempontváltást, miközben az elbeszélte történet lényegén semmit sem változtat. Mindez azt is megerősíti, hogy a letegezés gesztusával Léda sorsára és személyére szűkítettük szemléleti fókuszunkat.

Megoldást kell még keresnünk a tudás és hatalom egymáshoz és Lédához való viszonyára. Olyan egyszerűen kellene feltennünk a kérdést, ahogy Tandorinak sikerült: „megértheti a lány a tudást?” Megváltozott kontextusunkban: „megérted-e?”, és itt kell az isten szempontjára utalnunk, amely Léda számára idegen és (talán) befogadhatatlan. Ezt az isteni szempontot most már nyugodtan a harmadik személyű név-

másokra bízhatjuk. Ebből alakult ki a „Megérted-e, mit ő tud és mit ő dönt” sor, amelyben *dönt* ige képviseli az isteni hatalom ideáját, hiszen Zeusz, ha tudva idézi elő a jövőbeli eseményeket, akkor dönt is róluk. Léda a döntésben természetesen nem részesülhet, de a nemzés pillanatában esetleg megértheti a döntést, s így részesülhet a tudásban. Logikailag tehát az így feltett kérdés koherens, és a mitológiai helyzettel is konzisztens, az eredeti vers központi kérdésével lényegében azonos. Nézzük, ezek után hogyan áll össze a teljes költemény:

Léda és a hattyú

Egy gyors csapás: a kábult lányra tör,
Ver még a szárny, de combját nedvesen
Hártyák simítják már, nyakán a csőr,
Mellhez szorított melle védtelen.
A tollas áldást hogy hárítsa el
Riadt keze, ha combja engedett?
Csak érzi, az a vad szív merre ver –
Fehér rohamba döntve mit tehet?
Ez az ágyékborzongás – ez a kezdet:
Tetők ropognak majd, falak repednek,
S meghal Agamemnon.

De te, te ott,

Ki elszenvetted ezt az égi ösztönt,
Megérted-e, mit ő tud és mit ő dönt,
Mielőtt a közömbös csőr ledob?⁴²

Világos, hogy sok tekintetben és számos részletben távolabb kerültünk az eredeti költeménytől, mint a fentebbi fordításváltozatok némelyike. Ugyanakkor az eredeti szonett frappáns, magától értetődő, mondhatni áramvonalas funkcionalitását alighanem ebben a verzióban sikerült legjobban megközelíteni. Amíg a többi változat az eredeti hozzávetőleges reprezentációja (Holmes találó kifejezésével *meta-verse*⁴³), ez az utóbbi inkább a magyar nyelvű újraírása: azzal a soha nem bizonyítható hiedelemmel áltathatjuk magunkat, hogy Yeats, ha magyar költőnek született volna, ehhez hasonlóan írhatta volna meg a Léda-verset.

Természetesen érvényes vita tárgya lehet, hogy az eredeti pontos reprezentációja vagy kreatív újraírása az eredményesebb, kulturálisan gyümölcsözőbb stratégia (a for-

⁴² YEATS 2000, 44.

⁴³ HOLMES 1988.

dítási stratégiákkal a következő fejezet foglalkozik). Nem kívánom azt sugallni, hogy az utoljára bemutatott verzió objektíve a legjobb: előnyei és hátrányai is vannak a többi megoldással szemben, és egy ilyen összehasonlításban nyilvánvalóan az olvasó egyéni prioritásai is döntőek. Ebben az összehasonlító elemzést és folyamatrajzot kombináló áttekintésben azt akartam megmutatni, hogy egy fordítási folyamat során hogyan változhat meg az egyes feltételek relatív súlya, hogyan hatnak vissza a célnyelv megtalált lehetőségei a feltételek hierarchiájára, és végső esetben hogyan módosulhatnak akár az elérendő célok és a hozzájuk vezető stratégiák is. Emellett azt a közhelyszerű igazságot is sikerült illusztrálni, hogy az autonóm műalkotással szemben a fordítás sohasem végleges. Ennél talán mélyebb tanulság, hogy a gonddal végzett fordítási munka milyen kiváló elemzési módszer, vagy inkább az elemzéshez használható módszertani keret. Ha a fordításunk végül teljesen használhatatlan, a munka végeztével akkor is sokkal többet tudunk az eredeti versről, mint annak előtte.

STRATÉGIÁK

SZÓ SZERINTI *VERSUS* ÉRTELEM SZERINTI

Mióta egyáltalán fordításelméletről beszélhetünk – azaz Cicero, illetve Szent Jeromos óta¹ – a fordításelmélet elsődleges kérdése a stratégiákra irányul. Az alapítók ezt a kérdést így tették fel: szó szerint vagy értelem szerint helyes-e fordítani. A kérdés mögött az a belátás áll, hogy míg a szavak (illetve morfémák) bizonyos kombinációja a forrásnyelvben létrehoz egy adott értelmet, addig az ekvivalens (illetve annak látszó) nyelvi elemek ekvivalensnek látszó kombinációja a célnyelvben többnyire nem hozza létre az ekvivalens értelmet, sőt olykor váratlan, zavaró, szándékainktól független értelmet hoz létre. (Louis Hjelmslev figyelmeztet rá, hogy a fordíthatóságot alkalmassint jobban veszélyeztetik a célnyelv ellenőrizetlenül működésbe lépő konnotátorai, mint a forrásnyelvi konnotátorok elvesztése.²) Ez a tapasztalat a legegyszerűbb, leg-hétköznapibb nyelvi formák fordításakor is előáll: ha egy üdvözlés morfémáit egyenként kiszótározunk és egymás mellé helyezzük, jó eséllyel valami suta konstrukciót kapunk, amely a célnyelvben nem használatos – magyarul például sohasem kívánunk „jó délutánt” (*good afternoon*), míg egy brit előtt azonnal lelepleződik az idegenségünk, ha „good day”-jel köszönünk neki. Az üdvözlésben a nyelv fatikus – azaz a kommunikációs csatornát megnyitó, fenntartó, ellenőrző illetve lezáró – funkciója az elsődleges, vagyis ez elsősorban nem konstatív, hanem performatív beszédaktus: a verbális művelet akkor sikeres, ha az üdvözlés megtörténik általa. Köszönéskor valójában nem kívánjuk partnerünknek, hogy legyen jó napja (az ellenkezőjét sem: rendszerint nem is gondolunk erre az aspektusra, a szó szerinti értelemre), hanem nagyjából azt fejezzük ki: látlak téged, megismertelek (személyed vagy funkciód szerint), nem vagyok az ellenséged, nyitott vagyok az együttműködésre. Erre a funkcióra minden nyelvnek ki kell fejlesztenie a maga formuláit, amelyek többféle elemből áll-

¹ CICERO, 1865; CICERO 2006; JEROMOS 2007.

² HJELMSLEV 1991, 179–180.

hatnak, de az elemek eredeti jelentése nemigen játszik szerepet. A forrásnyelvi köszönés fordítása a célnyelvi köszönés, azaz sikeres fordítás esetén a két megnyilvánulásnak nem a lokúciója, hanem az illokúciója ekvivalens. A nyelv performatív funkciója tehát olyan fordítási probléma, amely stratégiaválasztásra kényszerít. Megjegyzendő, hogy performativitás fogalmát a beszédaktus-elmélet sem kezeli egybehangzóan. J. L. Austin performatívumnak tekint minden olyan nyelvi megnyilvánulást, amely illokúciót tartalmaz, míg John R. Searle ezek körét az explicit performatívumokra korlátozza, vagyis azokra az esetekre, amikor a megnyilatkozás azt teszi, amit mond (megígérem, megnyitom stb.) Nyilvánvaló, hogy a nem-explicit performatívumok kilógnak a nyelvészet vizsgálati területéről, hiszen nem-nyelvi természetű elemeket feltételeznek, például a befogadó előzetes ismereteit. Maga a beszédaktus-elmélet azonban egy olyan szélesebb, antropológiai gondolkodásmódba illeszkedik, amely lehetővé teszi az itt követett fogalomhasználatot. Nyilvánvalóan vannak olyan esetek, amikor a megnyilatkozás mást tesz, mint amit mond (kapálgatunk?, Maga himpellér! stb.), és ez a jelenség, ha nem is nyelvészeti, de antropológiai értelemben mindenképp performativitásnak nevezhető.

Az ideálisan logikus nyelvben ilyen problémák nem léteznének. Minden szó egy meghatározott, kompakt jelentéskomplexumot hordozna, és a kifejezések, illetve mondatok jelentése egyértelmű és megjósolható módon ezen egyedi jelentéskomplexumok kombinációjaként alakulna ki. Ez akkor lenne lehetséges, ha a nyelv olyan absztrakt és szabályozott kontextusban működne, mint a matematikai kifejezések, szimbolizációk.³ Természetesen a matematikai kifejezések is érintkeznek olykor a valósággal, hiszen a természetben is előfordul, hogy valamiből mondjuk négy darab van, (bár másfelől az sosem fordul elő, hogy valamiből π vagy gyök kettő darab volna), de a „négy” matematikai fogalmát egyáltalán nem befolyásolja, hogy pénzről, másodpercről, világkorszakokról, égtájakról, vagy az apokalipszis lovasairól van-e szó.

Az eleven nyelv azonban dinamikus viszonyban van a valósággal: a nyelv elemei nemcsak absztrakt jelek, hanem maguk is dolgok, amelyek dinamikusan alakulnak a használat során. A *kenyér* fogalma elsősorban az alapvető élelmezési cikkekre utal, de a fogalom éppen azért jelenthet *megélhetést*, sőt további átvitelben *életutat* („megette a kenyere javát”), továbbá azért lehetnek ilyen gazdag vallási konnotációi, mert az európai kultúrában magának az élelmezési cikknek ilyen központi a szerepe. Ahol nem (vagy csak kevésbé, kisebb jelentőséggel) készítene és fogyasztanak kenyeret, ott az átvitt jelentések sem érvényesek, a spirituálisak pedig végképp érthetetlenek.⁴

³ Az a priori filozófiai nyelvekről lásd Eco 1998, 201–218.

⁴ A *kenyér* fordíthatósága Walter Benjaminsnál is alapvető példa, lásd BENJAMIN 1980, 77.

Ugyanez a jelenség, a nyelv dinamizmusa, alkalmazkodóképessége egy másik oldalról is megfigyelhető. Egy-egy alkalmilag felbukkanó nyelvi konstrukcióról kiderülhet, hogy nagyon pontosan és szemléletesen ragad meg valamilyen összetett szituációtípust. Közismert, hogy Arany János számos kifejezése vált szólássá, szállóigévé, azaz önálló sorsú nyelvi alakzattá: „helyes a bőgés”, „mit neki Hekuba”, vagy „baj van a kréta körül”. Meglepő azonban, hogy hasonló alakzatokat olyan efemer műfaj is létrehozhat, mint egy slágerszöveg vagy egy kabarétréfa. Például a „régimotoros”, a „szintén zenész” vagy a „Lepsénynél még megvolt” kifejezéseket bátran használhatjuk anélkül, hogy eredetüknek tudatában lennénk. De ha a használó nem tud e kifejezések eredetéről (sőt esetleg nem is hallott meghonosítójukról, Salamon Béláról, vagy a szerzőről, Nóti Károlyról), akkor is érzékeli stilisztikai regiszterüket, kulturális színezetüket, s tudja, hogy milyen beszédhelyzetekben lehetnek érvényes megnyilatkozások.

Amikor egy ilyen beszédhelyzetet – azaz a fentiekhez hasonló megnyilatkozást tartalmazó dialógust – kell másik nyelvre fordítani, a fordító által választott stratégia döntheti el, hogy sikeres lesz-e a művelet. Ezekben a helyzetekben ugyanis nyilvánvalóan nincs valódi, közvetlen, referenciális szerepe motorosnak, zenésznek, vagy éppen Lepsénynek, itt a szó szeritenség kifejezetten rontana a helyzetet, félrevezetné az olvasót. A fordítónak azt kell felismernie, hogy ezek elsősorban performatív beszédaktusok, amelyek egy-egy adott szituációtípusra úgy reagálnak, hogy (egy hasonlóknak ítélt szituációt felidézve) komikus, ironikus vagy gúnyos értelmezési keretbe helyezik. Konstatív közlésértékük többnyire csekély.

A fordítónak tehát a szóban forgó szituációtípust kellene azonosítania, és a célnyelvben annak megfelelő vicces-gúnyos formulát alkalmaznia. A feladat nehézségét azzal érzékeltethetjük, ha gondolatban megkíséreljük elmagyarázni egy idegenben nevelkedett magyarnak (kiiktatva ezzel a járulékos lexikai nehézségeket), mit is jelent a „régimotoros” kifejezés. Nyelvi kompetenciánk olyan kifejezésekkel áll elő, mint „ismeri a dörgést” (vagy „dürgést”), nem most jött le a falvédőről”, esetleg „tudja, mitől döglök a légy”. A nyelvi konstrukció relevanciáját – és ezzel együtt funkcionális szükségességét – éppen az igazolja, hogy milyen nehézkes rá valóban szabatos, lexikonszerű meghatározást szerkesztenünk: „a társadalom, a gazdaság vagy a kultúra valamely szűkebb területén nagy jártassággal rendelkező, az informális viszonyokat jól ismerő és azokat eredményesen ki is használó, ezzel némi tekintélyt is kivívott személy”. Ha ezt mind sikerült elmagyaráznunk, még mindig kérdéses, hogy hallgatónk elméjében valóban az eredetivel ekvivalens idea képződött-e meg. Hiszen ha környezete és neveltetése miatt nincs tapasztalata a társadalmat minden szinten átszövő, joviális korrupciónak, a kedélyes, dzsentroid urambátyám-világról, akkor nem fogja megérteni egy ilyen összetett nyelvi elem létezésének motivációit sem.

Minden szótár vagy eleve szűkített kompetenciájú, vagy elavult a megjelenése pillanatában. (Szépen példázza ennek tudatosítását az *Oxford English Dictionary*, amely nem csupán egy hatalmas szótár, hanem egyben egy folyamatosan és széles, mozgalmoszerű társadalmi támogatással működő szótárkészítő műhely is.)⁵ Ez is azt példázza, hogy az elemek és a szabályok ismerete önmagában nem jelenti egy nyelv ismeretét: az elemek szabályszerű kombinációja gyakran jár a szabálytól eltérő eredménnyel, és nemcsak az elemkészlet kiterjedése, hanem a szabályok érvénye is dinamikusan változhat. A nyelv rugalmassága és dinamikussága nem merül ki az elemek kreatív kombinálásában: a nyelv a saját szabályait is átírhatja, megsértve az addig kiemelhetetlennek hitt logikát. A nyelvújítás során létrejött számos rendszeridegen újítási javaslat közül néhány gyökeret vert a nyelvben, mint például a *műt* ige: ha „opera” = *mű* és „operáció” = *műtét* akkor „operál” = *műt*, mintha a *műtét* nem összetétel (mű+tét), hanem igéből képzett főnév lenne. A másik közismert példa a *-da, -de* intézménynév-képző (iroda, bölcsőde, tanoda, lovarda stb.), amit a *csárda* alapszóból sikerült elvonni (mintha ez az a hely volna, ahová *csárni* járnak az emberek).⁶

A szó szerinti fordítás tehát nem látszik követhető stratégiának. Ennek egyik oka a nyelv performatív funkciója: a lokúció lefordítása nem hozza létre a célnyelvben automatikusan a forrásnyelvvel ekvivalens illokúciót, ez utóbbit többnyire külön fel kell építeni, rendszerint nem-ekvivalens elemekből. A másik (ezzel összefüggő) ok a nyelv dinamizmusa, az a tény, hogy mind a forrás-, mind a célnyelvben folyamatosan keletkeznek (és halnak el) olyan valódi vagy kvázi-idiomatikus kifejezések, amelyek értelme nem vezethető le közvetlenül az őket alkotó morfémákból, sőt még keletkezési körülményeikből sem mindig (bár ezek gyakran nem is hozzáférhető), hanem csakis használatuk praxisából.

Szent Jeromos azonban kiköt egy kivételt: úgy véli, a Szentírást igenis lehetséges (sőt helyes) szó szerint fordítani, a végső, nem evilági ihletésű értelem úgyis létrejön.⁷ Ezt az elgondolást úgy fordíthatjuk le mai terminológiára, hogy Jeromos a Szentírást egyetlen illokúciós beszédaktusnak tekinti: a kinyilatkoztatás performatívuma olyan erős, hogy elsimítja, kiegyenlíti a fordítók esendőségéből adódó hibákat. A szentnek bizonyos értelemben igaza is van: a Biblia kulturális pozícióját nem befolyásolja néhány fordítási hiba, súlya és önazonossága ettől nem csorbul. Gondoljunk csak minden

⁵ A szótár tekintélyét és társadalmi beágyazottságát jól példázza, hogy a McDonald's cég nyilvánosan, hirdetésekben tiltakozott a *McJob* szó („unalmas, rosszul fizetett, kevés kilátással kecsegtető állás a szolgáltatóiparban”) szótári szerepeltetése ellen.

⁶ Vö. még: SZILY 1902. A *-da, -de* képzőről: 396. A *műt* ige nem szerepel a szótárban, csak a *műtét, műtő* főnevek (229).

⁷ „Én ugyanis nemcsak beismerem, hanem önként vallom, hogy görög szövegek fordításakor nem szóról szóra, hanem gondolatról gondolatra fordítok, kivéve a Szentírást, amelyben még a szórend is titkos tanítást hordoz.” JEROMOS 2007, 10.

idők leghíresebb – éppen Szent Jeromos által elkövetett – fordítási hibájára, amely szarvat kölcsönzött Mózesnek (a héber *qrm* betűsornak két lehetséges olvasata a *qāran* és a *qeren*, 'szarv', illetve 'fény sugar').⁸ Ezt az abszurditást bevonta és elfogadhatóvá, sőt normatívvá tette a Biblia aurája. A szarv Mózes attribútumává vált, és ezt a hagyományt napjainkig is kiterjeszti a leghíresebb Mózes-ábrázolás, Michelangelo szobra. Habár magát a fordítási hibát már a humanisták orvosolták, mindmáig az európai kultúra része a szarvat viselő Mózes képe, amiben évszázadok múltán sem látunk „hibát”.

Ez a hatás, hogy a kulturális aura felülírja a szövegszerű értelmet, alighanem igaz az európai kultúrkör néhány más, központi szerepű művére is: a Homérosz–Dante–Shakespeare nagyságrendű életművekre. Ezek nem egyszerűen szövegek, amelyeket a művelt európai embernek illik egyszer elolvasnia, hanem az európai kultúra alapszövetét alkotják, szellemi eszmélkedésünk, a külvilág felé forduló elménk, világképünk részei. Értékválasztásaik nemcsak műveltség-, hanem személyiség szerkezetünkbe is beépülnek, még akkor is, ha soha nem olvassuk el őket. Ilyenformán a fordítás valóban nem tehet bennük kárt.

Másfelől ezek a klasszikusok – akárcsak a Biblia – nyilvánvalóan olvasásra szánt szövegek is, amelyeknek kulturális jelenléte és aktivitása pontosan az újraolvasás, újrainterpretálás, újrafordítás eszközeivel tartható fenn. A Biblia nem múltó, egyetemes, a választó használatától függetlenül is megmaradó kulturális érvényessége éppen annak köszönhető, hogy nemcsak zárt, fenséges teljességében, hanem – elsősorban a fordítások és újrafordítások révén – partikuláris részeiben is elérhető az időben és térben (következésképp kulturális kötődésben is) partikuláris egyén számára. Egyszerűbben mondva: időtlenül érdekes és tanulságos történeteket tartalmaz. És ezen a szinten bizony bántóak, félrevezetőek lehetnek a szószerintiségből (vagy másból) származó fordítási hibák.

HÁZIASÍTÓ VERSUS ELIDEGENÍTŐ

A szó szerinti-értelem szerinti distinkció napjainkra jórészt elvesztette az érvényességét, maga a kérdés is csak egészen speciális fordítási szituációkban merülhet fel. Helyét a „házasító” (*domesticating*) és „elidegenítő” (*foreignizing*) tendenciák megkülönböztetése vette át. A terminológiai keretet Lawrence Venuti 1995-ös könyve jelölte ki,⁹ amely Schleiermacher egy fontos megállapítására utal vissza. Schleiermacher szerint a fordító előtt két választás áll. „Vagy az íróat hagyja lehetőség szerint a maga eredeti

⁸ EX 34,29, vö. FÖLDVÁRY 2004.

⁹ VENUTI 1995, különösen 1–42.

helyén, és az olvasót mozdítja el feléje; vagy fordítva, az olvasót hagyja a helyén, és az íróat vezeti feléje.”¹⁰ Schleiermacher az elidegenítő verzió mellett teszi le a voksát, Venuti pedig vele egyetértésben, a kurrens irodalom- és kultúratudományi iskolák szellemében kemény bírálattal illeti a háziasító stratégiát: szerinte a fordításnak nem az a feladata, hogy az olvasó értékrendjét és hiedelemvilágát megóvja a kihívásoktól, hanem éppen az, hogy kihívásokkal, más értékrendek és hiedelemvilágok *másságként* való megmutatásával gazdagítsa és inspirálja azt. A *másság* elfogadtatása az utóbbi évtizedek több irodalom- és kultúratudományi trendjének is központi törekvése, így a feminista és a – szempontunkból különösen fontos – posztkolonialista kritikának. Ebben a perspektívában a *házasító* vagy *elidegenítő* stratégia közötti döntés egyértelműen etikai színezetet kap: a *házasítás* stratégiája megerősíti az olvasót abban a hiedelmében, hogy saját kultúrája felsőbbrendű, vagy legalábbis *normatív* a szöveg forráskultúrájához képest, következképp neki nem feladata aktív lépéseket tenni más kultúrák felé.

Ezt a felvetést annak fényében érdemes megvizsgálunk, hogy a kultúrák egymás közötti viszonyaiból valójában nem kapcsolható ki teljesen a hierarchikus elrendeződés, az egymásra alsóbb- vagy felsőbbrendűként tekintés eleme.¹¹ A tudományos beszédmód és általában a művelt közbeszéd rendszerint kerüli az olyan kijelentéseket, amelyek valamely kultúra *a priori* fölényét állítanak egy másik kultúrával szemben, s ez a történelmi tapasztalatok fényében helyénvaló megközelítés. Ugyanakkor minden kultúra kialakítja a maga speciális, kétoldalú viszonyait a környező, vele kölcsönhatásba lépő idegen kultúrákkal, és ezekben a viszonyokban rendszerint jelen van a fölé- vagy alárendeltség (jobbára illuzórikus) érzete, amely lenyomatokat hagy a nyelvben, például abban a gyakorlatban, hogy az ismert dolgok silányabb vagy ellen-szenvesebb verzióját a szomszédos vagy távolabbi idegen etnikum attribútumaként nevezik meg: svábbogár, tótágas, cigánymeggy, zsidócserezsnye, csehül áll, francnyavalya stb. Másfelől tagadhatatlan, hogy az európai kultúrkörnek vannak centrálisabb és perifériálisabb nyelvei és kultúrái. A *világirodalom* Goethe által (persze nem előzmények nélkül) megteremtett fogalmát,¹² a közös, virtuális „európai kánont” jórészt olyan művek alkotják, amelyeknek az interlingvális fordítás közvetítése nélkül is módjuk van részt venni ebben a kánonban: angol, francia, német, olasz, spanyol, orosz, valamint az antikvitas nyelvein írt szövegek. Ez nyilvánvalóan nemcsak a kulturális teljesítménnyel, hanem a jelenkori vagy múltbeli politikai dominanciával is összefügg.

Mindez elsősorban azért fontos számunkra, hogy megmutassuk: a „házasítás” vagy „elidegenítés” kérdése merőben más etikai implikációkkal és gyakorlati követ-

¹⁰ SCHLEIERMACHER 2007, 128.

¹¹ Vö. EVEN-ZOHAR 1990, 48.

¹² ECKERMANN 1989, 259.

kezményekkel jár, ha centrálisabb kultúrából periferikusabba próbálunk átplántálni egy kulturális objektumot, mint amikor az irány fordított. Amikor egy angol, francia, latin (stb.) szöveges műalkotást fordítunk magyarra, románra vagy észtre (stb.), akkor a másság kihívása enyhébben jelentkezik, hiszen potenciális olvasóink feltehetőleg rendelkeznek előzetes ismeretekkel az övékénél dominánsabb helyzetű forráskultúráról. Ebben a szituációban az esetleges „elidegenítő” gesztusok nem jelentenek az olvasónak túl nagy kihívást, a „házasító” gesztusok pedig kevésbé visszatetszők, hiszen aligha társítható hozzájuk a felsőbbrendűség előfeltevése.

Venuti egyértelművé teszi, hogy bírálata kifejezetten az angol-amerikai kultúrkört illeti: azt az általánosan elterjedt alapfeltevést, hogy a domináns kultúrának joga és kötelessége felkarolni, ezáltal a maga képére formálni a hozzá képest marginális kultúrák termékeit. Ezt az eljárást Venuti etnocentikusnak, kulturálisan kolonialistának és egyes megnyilvánulásaiban rasszistának bélyegzi.¹³ Ez az álláspont élesen vitába száll a fordítástudomány egyik legnagyobb élő (2011-ben elhunyt) tekintélyével, Eugene Nidával, aki a „formális” (azaz tulajdonképpen szó szerinti) ekvivalenciával szemben kidolgozta a „dinamikus” vagy „funkcionális” ekvivalencia elméletét.¹⁴ Ez a cél egyértelműen házasító stratégiát követel: a fordító „félrevonja a nyelvi és kulturális különbségek függönyét, hogy az emberek tisztán láthassák az eredeti üzenet megnyilatkozását”.¹⁵ Nida, aki elsősorban a bibliafordítás gyakorlata kapcsán dolgozta ki saját elméletét, ezt az „eredeti üzenetet” alapvetően transzcendens kinyilatkoztatásként gondolja el. A fordító (alapértelmezésben a bibliafordító) munkáját a misszionárius munkájával állítja párhuzamba. Venuti ebben is annak bizonyítékát látja, hogy a házasító fordítási stratégia a kultúra közegében újratерemti a „white man’s burden” torz morális öngazolását,¹⁶ emellett súlyos veszteséggel jár a befogadó kultúra számára is, mivel megóvjá a mássággal való szembesüléstől. A domináns befogadó kultúra mindent magához igazít, maga pedig nem igazodik semmihez, akár az újkori gyarmatosító birodalmak előképe, az ókori Róma. És Venuti számára természetesen az is fontos következmény, hogy a szöveg idegenségének láthatatlanná válásával a fordító tevékenysége is láthatatlanná válik, s társadalmi megbecsülése is ezt tükrözi.

Meglepő módon az sem mindig egyértelmű, hogy az adott helyzetben melyik gesztus, melyik irány számít házasítósnak, s melyik elidegenítőnek. Éppen a Venuti által is tárgyalt olasz–amerikai kulturális viszonylatokra vet fényt a következő példa.

¹³ VENUTI 1995, 21–23. ill. 131–137.

¹⁴ NIDA 1964a.

¹⁵ NIDA–WAARD, 1986, 14.

¹⁶ Rudyard KIPLING verse, amely már 1899-es megjelenésekor is ellentmondásos fogadtatásra talált, máig is a „kulturális imperializmus” egyik legtömörebb szimbóluma. Magyar fordítása nincs, de az általa hordozott szellemiséget kiválóan jellemzi George Orwell kíméletlen esszéje: ORWELL 1990.

Amikor Umberto Eco illusztrált regényében, a *Loana királynő titkos tűzé*ben a főhős emlékei között felbukkan egy *Topolino* nevű képregény-figura, akkor a magyar olvasó csak a mellékelt kép alapján tudja azonosítani, hogy Miki egérről, Mickey Mouse-ról van szó.¹⁷ Ha ebben az esetben a magyar fordító valamelyik Magyarországon bevett névhez (vagy az eredeti angolhoz, vagy tükörfordított megfelelőjéhez) fordul, akkor úgy „házasít”, hogy valójában a globális, általános közeg felé mozdítja el az olasz kultúrában bevett, házasított megnevezést. A magyar fordító – igen helyesen – a Topolino megtartása mellett döntött, de a döntést megkönnyítette, hogy az illusztráció egyértelművé teszi az azonosítást. Ez a megoldás a lehető legtöbb információt adja át az olvasónak, hiszen a negyvenes évek Olaszországa és az amerikai kommersz kultúra közötti viszonyról is árnyalt képet ad. Ha azonban nem volna ott a kép, a *Topolino* név a magyar olvasók többsége számára üres referencia lenne. A kontextusból kiderülne, hogy képregény-figuráról van szó, jellegére azonban legfeljebb a név hangzásából lehetne következtetni. Hasonló példákat a globális kulturális mintázatok magyarországi házasítása kapcsán is könnyen lehetne találni, így például Laurel és Hardy kettőséből nálunk visszavonhatatlanul Stan és Pan lett.

A Venuti által felvetett, a műfordító „láthatatlan” pozíciójára vonatkozó megállapítások érdekes kontrasztot mutatnak a magyar viszonyokkal. Nem mintha a magyar műfordítók kortársi megbecsülése különösebben magas volna, ám a kiemelkedő fordítói teljesítményeket (különösen a múltbelieket) mégiscsak számon tartja és elismeri a kultúra. Magyarországon a házasító stratégia és a „láthatatlanság” közötti összefüggés nem látszik olyan egyértelműnek. A *Nyugat* versfordító hagyománya például kifejezetten házasító tendenciát mutat, ugyanakkor jelen van benne, sőt központi eleme a fordítói virtuozitás iránti megbecsülés is, ami éppen ellentétes a láthatatlanságra irányuló törekvéssel. Ez az értékrend abban látja a kiemelkedő teljesítményt, ha valaki látványosan szép *magyar* verset tud készíteni egy idegen eredetiből. Kiválóan példázza ezt Babits híres bonmot-ját: a legszebb magyar vers az *Óda a Nyugati szélhez* Tóth Árpád fordításában.¹⁸ Vagy említhetjük azt a sajátos versenyt, amely egy-egy kiemelkedő jelentőségű és kiemelkedő fordítási nehézségeket támasztó költemény – például Poe *Hollója* – körül kialakult: itt sem az volt a kérdés, Babits, Kosztolányi vagy Tóth Árpád változata felel-e meg jobban az eredetinek (bármilyen szempontból), hanem hogy melyik a *szebb*.¹⁹

¹⁷ Eco 2007, 86.

¹⁸ Az anekdotát Szabó Lőrinc idézte fel egy interjúban, lásd SZABÓ 2008, 169.

¹⁹ Lásd KOSZTOLÁNYI 1990a. Eredetileg a válaszként íródott a Elek Artúr bírálatára (ELEK 1913) Kosztolányi válasza a következő lapszámban jelent meg: *Nyugat*, 6[1913]/22, 641–644. Magát a verset nem sokkal korábban szintén a *Nyugat* közölte: 6[1913]/19, 402–404. Elek és Kosztolányi vitájának dokumentumai újra megjelentek: JÓZAN 2008, 251–255; 256–261.

Ebből is látszik, hogy Venuti (Schleiermacher distinkcióján alapuló) kategóriái nehezen alkalmazhatók közvetlenül a magyarországi jelenségek, vagy akár a magyarországi szempontok megragadására, bármennyire szimpatizáljunk is egyébként az angolszász fordításirodalom megreformálására irányuló törekvéseivel. Megközelítésünk abban is különbözik, hogy Venutit elsősorban makrostruktúrák érdeklik, különösen az a pozíció, amelyet a fordításirodalom és a műfordító a kultúra rendszerben elfoglal, minket pedig azok a konkrét döntési situációk, amelyekkel a fordító a munkája során szembesül, s amelyeket valamilyen stratégia jegyében – tudatosan vagy ösztönösen – megold.

Ilyen stratégiai jellegű döntést kikényszerítő helyzet például, amikor a fordító olyan kulturálisan kötött, absztrakt reáliákkal kerül szembe, mint a mértékegységek. Venuti egyik példája joggal marasztalja el Robert Gravest, amiért Suetonius-fordításában az időszámítást és a pénzrendszert a kortárs (mármint a Gravesszel, s nem a Suetoniusszal kortárs) brit elvárásokhoz igazította.²⁰ Ebben valóban az etnocentrikus arrogancia megnyilvánulását láthatjuk. Vannak azonban ennél egyszerűbb és kérdésesebb esetek: amikor a forrásszövegben egy autó 90 mérföldes óránkénti sebességnél kisodródik a kanyarban, el kell döntenünk, melyik információt adjuk át az olvasónak: azt, hogy az autó vezetője átlépte a szabályok és ésszerűség által meghatározott sebességhatárt, vagy azt, hogy mindez – miként a cselekmény eddigi része – továbbra is az angolszász kultúrkörben zajlik. Ha egy szereplő 12 *stone*-t nyom, akkor minden bizonnyal angol, de vajon sovány vagy kövér?

Ha itt a mérföld per órát (*mph*) átszámítjuk kilométer per órára, illetve a *stone*-t kilogrammra, akkor kétségkívül háziasítunk: helybe viszünk az olvasónknak egy olyan információt, amelyért máskülönben neki kellett volna elmennie – a szó szoros értelmében: a lexikonig vagy a számítógépig –, s cserébe megfosztjuk az idegenség megtapasztalásának esélyétől. A két situáció is különbözik: a *mile*-t le tudjuk fordítani mérföldre és (ha mégis az elidegenítés mellett döntünk) számíthatunk rá, hogy az olvasó homályosan emlékszik az 1,6 körüli váltószámra, s a hozzávetőleges szorzást is képes fejben elvégezni. A *stone*-nak ugyanakkor nincs sztenderd szótári megfelelője, a kilogrammra való átváltás egyetlen alternatívája, hogy *stone*-ban hagyjuk az adatot, ez esetben azonban az olvasó joggal gondolhatja, hogy fordító nem végezte el a dolgát.

Látható, hogy ezekben az esetekben a fordító munkája alkalmilag csapódik valamelyik stratégiához, azaz pontosabban alkalmilag választ olyan eljárások közül, amelyek egyik vagy másik stratégiához rendelődnek. Maga a döntés azonban merőben pragmatikus. Ha az eredetiben az áll, hogy kétszáz versztára van a legközelebbi falu,

²⁰ VENUTI 1995, 29.

akkor felesleges ezt „lefordítani” kilométerre, hiszen ez valószínűleg nem is pontos adat, hanem például annak közlése, hogy estig már semmiképp sem lehet odaérni. Más esetekben a mértékegységet egyáltalán nem is adatként használják, csupán a közelség-távolság szubjektív érzékélésének megragadására: például a méter vagy a *yard* egyaránt jelenthet olyasmit, hogy „karnyújtásnyira”, s ilyenkor egymással is kicserélhetők.

A döntésnél mérlegelni kell, hogy az eredeti szövegben egzakt adatról van-e szó, hogy van-e valós kulturális jelentősége a mértékegység idegenségének, s talán legfőképpen azt, hogy olyan mennyiségről van-e szó, amely közvetlenül felfogható az emberi érzékelés számára. Például ha egy rendőrségi személyleírásban szerepel, hogy a tettes hat láb két hüvelyk magas, vagy a királyi testőrség minimális (hatlábnyi) testmagasságáról van szó, akkor az adatszerűség, illetve a kulturális kötöttség miatt helyesebb az idegenség fenntartása mellett dönteni, míg egy „szép szál” férfiú szubjektív szociális jellemzésében az ismerős mértékegység (180 cm) tűnik jobb választásnak.

A pénzrendszerrel természetesen más a helyzet, a pénznemek és címletek értékét nemcsak a változó árfolyamok miatt nem lehet lefordítani (bár ez is érdekes kérdéseket vet fel, hiszen ilyen alapon a száz évvel ezelőtti évi 20 fontos házbért is a mai realitásokhoz, a mai fonthoz kéne igazítani), hanem azért sem, mert a pénzhez való viszony, a pénznek az élet megszervezésében játszott szerepe is radikálisan megváltozott az idők során. Amíg egy-egy használati tárgy vagy ruhadarab több nemzedéket is kiszolgált, addig kevesebb szerepet játszott a mindennapi életben a dolgok pénzre válthatósága, tehát mennyiségileg is kevesebb pénz fordult meg az átlagember kezében. A nominálisan kevesebb pénz vagy a felmenőktől örökölt ruhadarab ma egyértelműen a szegénység (utóbbi egyenesen a mélyszegénység) attribútuma, de egy száz évvel ezelőtti szövegben akár a középpolgári normát is megjelenítheti – az ilyen kulturális anomáliákat a fordítás nem tudja kiküszöbölni.

De ha kiküszöbölhetnénk is ezeket a nehézségeket, akkor is számtalan esetben képtelenség volna konvertálni egy helyhez és időhöz kötött pénzmennyiséget. Hogyan lehetne „lefordítani” például Júdás harminc ezüstpénzét? Az interneten található erre vonatkozó számítások: egy keresztény honlap szerint például a súly és a nemesfém árfolyama alapján a mai egyenérték \$324.60-ra tehető. Ezért ma az Egyesült Államokban nagyjából egy hétig, Bangladesben két hónapig kell dolgozni, Júdás viszont legalább fél évig megélt volna belőle. Bármilyen átváltást is használ a fordító, meghamisítja az eredeti információt, ezért legjobb, ha a harminc ezüstnél marad, és az olvasóra hagyja az aktualizálás feladatát (vagy szükség esetén jegyzettel segít neki).

A mértékegységekhez hasonló problémát vetnek fel a megszólitások. E téren az utóbbi évtizedekben egyre inkább az elidegenítő tendencia látszik uralkodni, de valószínűleg inkább gyakorlatias, semmint elméleti okok miatt. A „Mr. XY = XY úr”

megfeleléssel még nem volna gond, de az asszonynevek *-né* képzője gyakran igen sután néz ki idegen nevek mellett, különösen, ha a név „néma” betűkkel végződik. Jórészt ez lehet az oka, hogy a Mr., Mrs., Monsieur (vagy M.), Madame, (stb.) formák elterjedtek a magyar fordításokban, mintegy mellékesen igazodva a Venuti által megfogalmazott elvárásokhoz. Az orosz nevek női formája (a nőnemű főnevekhez hasonló végződés) jól ismert és régóta használatos a fordításokban: itt nemigen jutna eszébe a fordítónak Bolkonszjénét vagy Rosztovnéét írni, hiszen az orosz formák már otthonosak az olvasónak. A német fordításoknál viszonylag gyakoribb a háziasító *-né* képző használata, de ez avval függhet össze, hogy a német eredetű családnevek Magyarországon is viszonylag elterjedtek, beilleszkedtek a nyelvszokásba. Más nyelveken nem is nagyon van a fordítónak a háziasításon kívül más választása, például Švejk házvezetőnője csak Müllerné lehet, a „paní Müllerová” magyarul érthetetlen. (Angol környezetben ugyanakkor, ahol nem általános tapasztalat a szláv férjezett női nevek formája, előfordul a Mrs. Müllerová alak is, például az egyik filmváltozat szereplőlistájában.)

Bár a téma önálló kutatást is megérne (és bizonyos vonatkozásaihoz máshol vissza is térünk), ezúttal elégedjünk meg egy ideillő példával az *Ulysses*ből. A második fejezetben Stephent tanári szerepkörben látjuk: azt kérdezi egy diákjától, tud-e valamit Pürrhoszról. A válasz az eredetiben így hangzik: „– Pyrrhus, sir? Pyrrhus, a pier.”²¹ Gáspár Endre fordítása: „Pyrrhusról, sir? Pyrrhus az egy pier.” (kurzív az eredetiben).²² Szentkuthy Miklósé: „Pyrrhus, tanár úr? Pyrrhus az egy móló.”²³ Jól látszik, hogy Gáspárnál a gyerek *sir*nek szólítja a tanárt, Szentkuthynál *tanár úrnak*: ez utóbbi a Nida által megkövetelt „funkcionális ekvivalencia” szembeötlő példája. Gáspár tehát elidegenítő, Szentkuthy háziasító stratégiát követ. Gáspár azt emeli ki, amiben ez az írószági iskola sajátosan különbözik az olvasó által ismert magyarországi iskoláktól (*sir*nek szólítják a tanárt), Szentkuthy pedig azt, ami ebben az iskolában is ugyanolyan, mint a magyarországiakban, nevezetesen a tanár és diák közötti egyetemesen ismert alárendeltségi viszonyt: e ponton Szentkuthy fordítása áttetszőbb, „láthatatlanabb”, mint Gásparé. (Számos más ponton, mint erre majd kitérünk, Szentkuthy ugyanakkor nagyon is látható, a „nyugatos” mintát követő, virtuozitásukkal mintegy kérkedő megoldásokat alkalmaz.) E helyi megoldások alapján nehéz volna eldönteni, hogy melyik fordítás a jobb, de ebből a láthatólag tudatos választásból következik, hogy a két fordító hogyan kezeli a diák mondatában rejlő valódi fordítói kihívást.

A fiú természetesen semmit nem tud Pyrrhusról, ezért kétségbeesésében nem szemantikai, hanem fonetikai alapon próbál asszociálni, mond egy szót, amely hang-

²¹ JOYCE 1986a 2,26 (20)

²² JOYCE 1947, I/19.

²³ JOYCE 1974, 31.

zásában hasonlít: *pier*. Gáspár úgy gondolja, magyar olvasói, akiket az elidegenítő stratégia korábbi jelentkezései már úgyis kondicionáltak erre, képesek lesznek megérteni ezt a helyzetet: ha esetleg nem tudják a *pier* szó jelentését, legfeljebb utánanéznek. Gáspár tehát valóban az olvasót viszi (vagy küldi) el a szerzőhöz. Szentkuthy ezzel szemben lefordítja a szót (móló), amelyet az olvasó így már minden segítség nélkül ért (vagyis a fordító odahozta hozzá a szerzőt), de elvész a szó motivációja, s vele az egész passzus értelme. Az olvasó ezt a hiányt csak úgy tudja orvosolni, ha (segítséggel vagy anélkül) vissza tudja keresni a hiányzó kapcsot, a *pier* szóalakot. A meglévő „móló” értelem *pier* alakját nyilvánvalóan nehezebb (és abszurdabb) megkeresni, mint a meglévő *pier* alak értelmét (amelyet egyébként a következő mondatok elég pontosan körül is írnak, hiszen Stephen definíciót kér a gyerektől). Ez esetben tehát az elidegenítő fordítás több és pontosabb (noha közvetett) információt hordoz, mint a háziasító. Mivel azonban nem cél, hogy az olvasó elé további nehézségeket gördítsünk ebben az amúgy sem könnyű szövegben, ezen a helyen a torzítás veszélye nélkül alkalmazhatjuk a „belső fordítás” módszerét, ahogyan a francia fordítás is eljár: „– Pyrrhus, monsieur? Pyrrhus, un *pier*, un jetée-promenade.”²⁴

Utaltunk már rá, és ez az utóbbi példa is igazolja, hogy a szó szerinti-értelem szerinti és az elidegenítő-háziasító értéktengely nem független egymástól. A szó szerinti megfelelésre való törekvés az idegenség fenntartása felé, míg az értelem újraépítésére irányuló törekvés az otthonossá tétel felé mozdítja a szöveg összképét. Az eddigiekből is kiderülhetett, hogy a stratégiák egyikének merev követése sem vezet automatikusan eredményes fordításhoz. A következő példa a túlzások veszélyeire figyelmeztet.

T. S. Eliot *Az üresek* című versében egy ismert angol gyermekdalt idéz: *Here we go round the prickly pear*.²⁵ Vas István úgy döntött, fordításában egyszerűen importálja ezt a sort: „Körbejárjuk a fügekaktuszt”.²⁶ Erre senki nem mondhatja, hogy pontatlan fordítás, de az olvasónak aligha jut eszébe gyermekdalra gondolni, hiszen sem poétikai, sem referenciális értelemben semmi sem hozza működésbe a megfelelő műfaji elvárásokat. Szabó Lőrinc ezzel szemben behelyettesített egy ismert magyar gyermekdalt: „Lánc, lánc, eszterlánc”.²⁷ Itt azonnal tudjuk, miről van szó, mégis keletkezik valamiféle diszharmónia: mit keres ez az evidensen magyar, néprajzi vonatkozásokkal is rendelkező kulturális artefaktum az angol versben?

Egyértelmű, hogy Szabó Lőrinc fordítása erőteljesen domesztikál: értelem szerint fordít, de szokatlanul nagy egységben: egy körjátékos angol gyermekdalt egy körjá-

²⁴ JOYCE 1995, 27.

²⁵ ELIOT 1969, 81–86. (A vers első megjelenése: 1925.)

²⁶ ELIOT 1986, 69–74.

²⁷ SZABÓ 1964, II/848–852.

tékos magyar gyermekdalra cserél. Vas István ezzel szemben szó szerint fordít, megőrizve az eredeti idegenségét – bár kérdéses, hogy ezen a kulturális kapcsolaton keresztül eljuthatunk-e bármi idegenhez, vagyis vezet-e valahová így önmagában ez a kulturális kapcsolat, ahogyan Venuti elmélete kívánná. (A fügekaktusz például általánosságban nem igazán jellemző az angol tájra.)

Vas István megoldásában arra látunk példát, amikor a fordító nem hajlandó a referenciális utalás elmozdítására, azaz a jótékony hazugságra, imitációra; Szabó Lőrincben pedig arra, hogy túllő a célon, és úgy tesz, mintha a vers eleve magyar kulturális kontextusban íródott volna. Formális és funkcionális ekvivalencia, szó szerinti és értelem szerinti fordítás, elidegenítés és háziasítás: a két verzió mindhárom distinkcióra tankönyvi példát szolgáltat. És vajon melyik a sikeres? Az eredmény mindkét esetben az, hogy a magyar olvasó nem tudja, mit keres ez a sor a versben. Ezt a végkimenetelt legjobb esetben is csak Eliot átsugárzó tekintélye teszi elfogadhatóvá: egy ilyen komoly költő nyilván tudja, mit csinál. Ez azonban kevés: a tekintélyérvek nem helyettesítik a magától értetődő szövegkohéziót, a nyilvánvaló motiváltságot és intencionáltságot. Lényegében a szerzőfunkció szenved csorbát, amelynek fenomenológiai vetülete éppen annak az élményszerű megtapasztalása volna, hogy a kommunikációs csatorna túlsó végén van valaki – nevezzük mintaszerzőnek –, aki pontosan tudja, mit akar.

A helyzet azonban nem reménytelen: az eredeti referencia tisztázása gyakran a fordítón is segíthet. Eliot minden bizonnyal azért választotta pont ezt a gyermekdalt, mert ehhez egy utánzós-ismétlős körjáték tartozik, melynek során a mosakodás-fésülködés sztereotip mozdulatait játsszák el: ez nagyon is korrelál a vers alaptémájával, amely a modern ember kiüresedésének, automatává, szalabábbá válásának képeit sorakoztatja. A magyar változatban tehát vagy egy ilyen jellegű létező, magyar gyermekdalt kellene alkalmazni, amilyen például a *Fehér liliomszál*, vagy (a lokális konnotációkat kiküszöbölendő) ennél is jobb volna egy nemzetközileg ismert közös referencia, amely a magyar olvasó számára hihetővé tenné, hogy az eredetiben ennek az angol változata állt. Valójában akkor a legjobbak a kilátásaink, amikor a közös európai kultúrkincshez tartozó referenciát kell átültetnünk, amelynek van magyar alapértelmezése: Shakespeare Arany János hangján, a Biblia Károli Gáspár hangján ismerősen szól. Ha erre nincs lehetőség, mint esetünkben, akkor koholni kell valamit, amiről elhíhető, hogy a közös európai kultúrkincs darabja lehet. Egy jól megválasztott *fantomreferencia* végső soron az értelmetlenségtől menthetné meg a verset.

A hagyományos – legtömörebben Rába György *A szép hűtlenek* könyvcímében megfogalmazott – álláspont szerint a fordításnak a szépség és a hűség pólusai között kell megtalálnia a legmegfelelőbb kompromisszumot. Ez újabb dimenziót ad a stratégiai lehetőségekhez: az elidegenítő és szó szerintiségre hajló tendencia a hű-

ség felé, míg a háziasító és értelem szerintiségre hajló tendencia a szépség felé törekszik. (Rába könyvcíme a lehető legtömörebben jellemzi a fentebb már érintett nyugatos fordítói doktrínát: szépek és hűtlenek.) Eszerint fenti példákban Vas István megoldása a hűséget, Szabó Lőrincé a szépséget helyezi előtérbe, de egyik sem jut megfelelő megoldáshoz. A kompromisszumkeresés irányát úgy fogalmazhatnánk át: a forrásszöveg idegenségéből eredő megértési nehézségeket kell áthidalni oly módon, hogy az idegenség által hordozott szignifikáns információ a lehető legkisebb mértékben károsodjon. Ehhez persze – mint arra már utaltunk – a hordozott információt a lehető legteljesebb mértékben fel kell tárni, értelmetlenséget fordítóként csak akkor van jogunk a szövegbe illeszteni, ha megbizonyosodtunk róla, hogy amit az eredeti szövegben látunk, az valóban intencionális értelmetlenség, nem csak rejtett, nehezebben hozzáférhető az értelem.²⁸ A következő feladat pedig a szignifikáns, tehát átmentésre kijelölt információ kiválogatása a komplex nyelvi megnyilvánulásból – ám ez már nem a stratégia, hanem a konkrét módszertan része.

REFERENCIÁKÖVETŐ *VERSUS* ATTITŰDKÖVETŐ

A fentiekben immár négy darab – egymással korreláló – bináris oppozíciót gyűjtötünk össze. Ezek különféle kérdések útján jutnak el lényegében ugyanahhoz a megkülönböztetéshez. Ezt a tapasztalatot akár táblázatszerűen is összefoglalhatjuk:

| Szerző | A distinkció alapja | Az oppozíció |
|-----------------|---|--|
| Szent Jeromos | Mi a fordítás alapegysége: a szó vagy az értelem? | Szó szerinti – értelem szerinti |
| Lawrence Venuti | Hogyan tekint a fordítási folyamat a forrás- és célkultúra alá-fölé rendeltségi viszonyára? | Elidegenítő – háziasító fordítás |
| Eugene Nida | A megteremtett ekvivalencia milyen szinten működik? | Formális ekvivalencia – dinamikus/ funkcionális ekvivalencia |
| Rába György | Mi áll a fordító értékrendjének középpontjában, milyen ideálra törekszik? | Hűség – szépség |

Nyilvánvalónak látszik, hogy ezen kérdések és oppozíciók közül Venutié a legkorszerűbb és mai szemmel nézve a legproblémaérzékenyebb. Ugyanakkor az is látható,

²⁸ Részletesebben erről *Az értelmetlen szöveg kihívása* című fejezetben.

hogy nem minden következtetése érvényesíthető közvetlenül a magyar viszonyokra. Egyrészt mert a magyar fordításkultúrában tagadhatatlanul jelenlévő etnocentrikus orientáció – mivel kiindulópontja nem a világirodalom közegében elfoglalt centrális helyzet – nemigen értelmezhető a kulturális gyarmatosítás megnyilvánulásaként, morális kritikáját más alapokra kell helyezni. Másrészt mert a magyar fordításkultúrában kifejlődött a fordítói virtuozitás sajátos kultusza, s ez ellentmond Venuti egyik alaptételének, amely a házasító stratégiát a fordítói tevékenység láthatatlanságával köti össze. Pontosabb és érvényesebb distinkciókhoz úgy juthatunk, ha elfogadjuk Venuti alapvetően kultúratudományi szemléletét, de az ideológiakritikai terepről elmozdítjuk a praxis, sőt a lokális fordítói döntések vizsgálata felé.

Tekintsük tehát a lefordítandó irodalmi szöveget komplex kulturális artefaktumnak vagy mintázatnak, amely dinamikus kapcsolatrendszerben áll saját kultúrájával. Ez az artefaktum egy nyelv (a forrásnyelv) közegébe van ágyazva. Ez a nyelv sem tekinthető egységes, zárt entitásnak: maga is dinamikusan változik számos dimenzió mentén (kronológiai, szociális-műveltségi, nyelvföldrajzi, magán- és nyilvános regiszterek szerinti, specializálódás szerinti stb.). Ha pusztán a kronológiai dimenziót tekintjük, egy fordítási kísérlet három ponton is érinteni kénytelen a forrásnyelv történeti állapotait: az eredeti szöveg megírásának idejében, a szöveg által elbeszélte időben, valamint a fordítás saját idejében. Vagyis például egy *Hamlet*-fordítás kulturális értelemben összeköti Hamlet királyfi idejét, Shakespeare idejét és a saját, kortárs idejét. Ahogy a nyelv és a kultúra összefüggésrendszere változik, úgy változik benne az adott kulturális artefaktum helyzete, beágyazottsága is. Magának a fordítói vállalkozásnak egyik legfurcsább paradoxona, hogy a fordítás megkezdésének pillanatában a forrás-szöveg rendszerint már bonyolult kulturális kapcsolatrendszerrel rendelkezik: időben nyilvánvalóan megelőzte a fordítást, elkezdett „élni” a forráskultúrában, olvasták, beszéltek és írtak róla, bekerült a tankönyvekbe és lexikonokba, szert tett arra a presztízssre, kulturális vonzerőre, amely miatt a fordítás szándéka egyáltalán felmerült. A fordított szöveg ezzel szemben ekkor még semmiféle kapcsolatrendszerrel, presztízzsel nem rendelkezik: csak most válik majd fokozatosan aktív kulturális mintázattá. (Természetesen ez nem teljesen igaz, ha például egy nemzetközileg ismert szerző újabb művét fordítjuk, vagy ha az adott művet más formában „megelőzte a híre”, de ezek a körülmények nyilvánvalóan nem növelik, hanem csökkentik a fordító választási lehetőségeit.)

A célkultúrába belépő szöveg tehát „gyökértelen”: jól fejezi ki a helyzetet az *átültetés* elhomályosult metaforája. A fordított mű nem *belenő* a kultúrába, hanem (jó esetben) *gyökeret ver*: elfogadtatja magát, megteremti a maga dinamikus kapcsolatrendszerét. De a fordító által használt „nyersanyag” és a befogadó közeg is eleven

és dinamikus: a fordító nyilván olyan szavakat, idiómákat és kulturális asszociációkat használ, amelyek a célnyelvben adóttak (vagyis már előzőleg is használatban voltak): hiszen enélkül senki sem értené meg, nem lenne értelme a munkájának. A fordító tehát szükségszerűen számos ponton beköti az idegen kulturális artefaktumot – mintázatot – a célkultúra eleven működésébe: éppúgy, mint a forrásszöveg szerzője, ő is csak olyan elemekből tud dolgozni, amelyek a kulturális közegben adóttak. A fordító előtt az egyik követelmény, hogy a munkája érthető és lehetőleg élvezhető legyen, azaz a célkultúra közegében aktív, kapcsolatokra nyitott mintázat jöjjön létre. A másik követelmény, hogy ez az új mintázat valamilyen módon leképezze, kövesse, reprezentálja az eredetit; hogy abból mintegy *szükségszerűen* következzen. A két követelmény (*szépség és hűség*) összeegyeztetése a fordító feladata, és stratégiája szerint dönti el, melyik pólushoz kerül közelebb. De megtevesztjük magunkat, ha ezt a két követelményt valóban két monolit pólusnak látjuk.

Sokkal pontosabb distinkcióra ad lehetőséget, ha azt vizsgáljuk, a fordító mit tart meg az eredeti mintázatból, a kulturális meghatározottság- és kapcsolatrendszer melyik szintjét törekszik intakt módon átmenteni a célkultúrába. Az eredeti mintázat mint nyelvi közlemény nyilvánvalóan rendelkezik referenciális funkciókkal: utal a dolgok, a jelenségek világára, legyenek bár a valóság vagy valamely képzelt, alternatív világ elemei. A fordítás törekedhet arra, hogy ezeket a referenciákat lehetőség szerint változatlanul megtartsa és minél kisebb torzítással átmentse a másik nyelv közegébe. Ez ideális esetben azt jelentené, hogy a nyelvi közleményben csak magát a kódot cseréljük ki, minden más változatlan marad. Ez voltaképpen a szó szerinti fordítás ideája – bár korábban már tapasztaltuk, hogy a szó szerintiséget nem kell szó szerint venni, a gyakorlatban az idiómákat több elemű „szóként” kezeljük, de ez nem változtat a lényegen. A referenciák változatlan megtartására törekvő fordítás természetesen alapértelmezés, követelmény a műszaki és egyéb szakfordításoknál: olyan szövegeknél, amelyeknek alapfunkciója a referencialitás. De a stratégia esetenként használatos az irodalmi szövegeknél is, jó példa erre a „körbejárjuk a fügekaktuszt” megoldás. Ezt a stratégia a Nida által leírt formális ekvivalencia felé törekszik, de mi nem a végeredményt, hanem az irányválasztást, a tendenciát kívánjuk leírni, amikor ezt *referenciakövető stratégiának* nevezzük.

A másik jellemző fordítói magatartás, amikor a fordító nem magát a referenciát (tehát a forrásszövegben jelölt dolgot) kívánja megragadni, hanem a dolgokhoz való viszonyt igyekszik lemásolni, leképezni, analógiásan helyettesíteni. Erre számos esetben rá is kényszerül, ha a forrásszövegben jelölt dolog a célkultúra számára ismeretlen, s így a célnyelv sem tartalmaz rá megfelelő kódot, vagy ha célnyelvi beágyazottsága alapjaiban eltér a forrásnyelvitől, s így megtartása félreértéshez vagy értelmi

deficithez vezet. Például az *Alice Csodaországban* magyar nyelvű fordításaiban úgy szólván természetesen adódik, hogy a *dormouse*-t *mormotára* cseréljük.²⁹ Referenciálisan pontosabb lenne itt a *pele*, de ehhez a rágcslóhoz magyarul nem kapcsolódik az álmoság attribútuma, ami pedig az adott szituációban az állatka szerepeltetésének fő motívuma. Bár az álmoság mint kulturális attribútum természetesen összefügg az állat valódi (referenciális) életmódjával, erről az átlag nyelvhasználónak csekély tapasztalata lehet, ugyanakkor az angol nyelvhasználó a *dormouse*-ból kihallja az alvásra utaló francia-latin *dorm*- szótövet. (A *pele* német neve egyenesen *Siebenschläfer*: ennek tükörfordítása a magyar *hétalvó* szó, amely a köznyelvben egyáltalán nem utal állatra.) Az ausztrál bennszülöttek nyelvére lefordított változatban természetesen *koala* szerepel. Ez szép példa a funkcionális ekvivalenciára: a *dormouse* pontos állatrendszertani helye itt kisebb szerepet játszik, mint az álmos–kedves–kistestű–szőrös attribútum-sor. Ebben a gondolatmenetben az ilyen típusú döntéseket az *attitűdkövető stratégiához* soroljuk.

A referenciakövető fordítás ebben az utóbbi esetben természetesen *pelét* írna a szövegben, visszakeresve az eredeti referenciát, míg az attitűdkövető fordítás a motivációt vagy funkciót keresi vissza. A referenciakövetésnek (vagyis a *pele*-megoldásnak) egy racionális előnye is adódik, ugyanis ezt az állatot a könyvben egy teáskannába tuszkolják, ami egy 30–70 grammos pelével könnyen megtehető, egy 9 kilogrammos mormotával kevésbé. Ennek ellenére is ez utóbbi látszik a helyes megoldásnak: a referenciakövető eljárás felmutatna ugyan valamiféle másságot, de ez nem hozna létre különösebb revelációt az olvasóban, és nem hozna újdonságot a nyelvbe sem. Az olvasónak ugyan a mormotáról sincs több közvetlen tapasztalata, mint peléről, de a mormota álmoságáról *van* nyelvi és kulturális tapasztalata. Ha *pele* maradna a magyar szövegben, az olyan kihívást jelentene az olvasó számára, amelyet valószínűleg észre sem venne, és valószínűleg sohasem jutna el segítség nélkül ahhoz a belátáshoz, hogy angolul a *pele* a közmondásosan álmos állat. Ebből az egy esetből azonban nem vonhatunk le általánosítható tanulságokat.

Megfigyelhetünk ugyanakkor egy sajátos aszimmetriát a két stratégia között. A referenciakövető stratégia csak egyetlen megoldást enged meg, a szó szerinti (vagy szótár szerinti) megfelelést, míg az attitűdkövető stratégia nyitott: az *Alice* legújabb fordításában például *vombat* szerepel.³⁰ (Egy helyes-álmos-szőrös állat, amelyet ma – szemben Kosztolányi idejével – mindenki ismer, és éppen ilyennek ismer.) Valójában pontosan ezen az alapon kérdőjelezhető meg az *értelem szerinti* fordítás doktri-

²⁹ CARROLL, 1936, 61–72; CARROLL 1974, 54–61.

³⁰ CARROLL 2009, 65–84.

nája: ki dönti el, hogy mi a forrásszöveg végső értelme: van-e a fordítónak joga ehhez a döntéshez? Venuti éppen ezen az alapon bírálja Nida elméletét: Nida azt sugallja, hogy a fordítás ideális esetben hozzáfér ahhoz a végső, esszenciális értelemhez, amelynek a forrásszöveg is csupán az egyik lehetséges formája. Venuti megalapozott gyanúja szerint azonban az *értelem szerinti* fordítás valójában gyakran értelmezést választ és értelmezést oktrojál.³¹

Ezen az alapon a két stratégia között nem lehet győztest hirdetni sem a fordítói etika, sem a gyakorlati hasznosság szempontjából. A fenti példának a referenciakövető stratégia szerint csak egy kimenetele lehet, a pele, míg az attitűdkövető stratégia választást enged a mormota, a vombat, a koala s talán néhány további lehetőség között. Ez a választás azonban csak a fordítónak jelent szabadságot (s vele természetesen felelősséget), az olvasó már a fordító visszavonhatatlan döntésével szembesül.

A referenciakövető stratégia tehát (teoretikusan tiszta formájában) csak egyetlen megoldáshoz vezethet, amely ellenőrizhető és visszakereshető. Ez a stratégia nem mérlegel attitűdöket és szándékokat, hanem átkódolja *ami oda van írva*, és ezzel megvalósítja (pontosabban egy másik nyelvre is kiterjeszti) az eredeti mű szándékát, az *intentio operist*. Pontosságának az a záloga, hogy nem ad teret a fordítói kreatitásnak, nem re-konstruál (azaz újraalkot), hanem re-prezentál (új kontextusban bemutat, hírt ad az eredetiről).

Az attitűdkövető stratégia azért vezethet többféle kimenetelhez, mert az eredeti műalkotás körül valóban többféle szándék és attitűd van jelen, s ezek nem mutatnak szükségszerűen egy irányba. A fordító megkísérelheti rekonstruálni a szerzői szándékot, vagyis elindulhat annak a kérdésnek a mentén, hogy hogyan írta volna meg a művet a szerző a célnyelv és a célkultúra közegében. Ebben az esetben (ha a törekvés kellően koherens), a szöveg aktívan kialakít egy virtuális szerzőfunkciót, az olvasónak módot ad egy olyan mintaszerző érzékelésére, akivel anyanyelvén kommunikálhat. Ebben a fordítói törekvésben a hangsúly eshet a virtuális szerző személyiségére – mint ideológiai formációra vagy mint stilisztikai regiszterkészletre –, vagy a kulturális beágyazottságra (intertextusok, allúziók, idiómák, lokális színek). A fordító ugyanakkor megkezdheti a rekonstrukciót az olvasói élmény felelő is: törekedhet arra, hogy a célnyelvi olvasónak a forrásnyelvi olvasóéval ekvivalens belátások és érzelmi ráhangolódások lehetőségét teremtsen meg. Természetesen egy ilyen törekvés sikerességét éppolyan nehéz ellenőrizni, mint azét, amelyik a szerzői szándék rekonstrukciójára irányul. Az olvasói élmény ráadásul még ebben az elvont, teoretikus formájában sem egységes, hiszen például egy klasszikus mű

³¹ VENUTI 1995, 23.

által keltett *mai* olvasói élmény gyökeresen különbözik az első megjelenésekor regisztrálható olvasói élményektől, amikor a mű még presztízs és hatástörténet nélkül fejtette ki a hatását.

Tehát míg a referenciakövető stratégia egy adott szöveghellyel kapcsolatban arra az egyetlen kérdésre kíván válaszolni, hogy „mi áll ott az eredetiben?“, az attitűdkövető stratégia számos kérdés (vagy ezek kombinációi) közül választhat:

1. Mit akart ezzel a szöveghellyel a szerző?
2. Mi ennek a pozíciója a forráskultúrában?
3. Milyen hatással volt ez az egykorú olvasóra?
4. Hogyan érti ezt a mai olvasó?

Az ezen kérdésekre adott válaszok valójában egy-egy teljes fordítási folyamat arculatát és végkimenetelét meghatározhatják. A kérdések jelentősége akkor világlik ki igazán, ha olyan fordítási teljesítményeket veszünk szemügyre, ahol a stratégia a kérdések egyikének kiemelésén és téves megválaszolásán alapult. Íme néhány példa, amelyeket később részletesebben is tárgyalunk. 1. (szerzői szándék téves felmérése): ha fordító abból a feltevésből indul ki, hogy az alkotófolyamat során a szerző számra kiemelten fontos volt a hangzás szempontja, akkor adott esetben szívesen feláldozza egy szintagma szikár értelmét egy belső rímért vagy alliterációért. Így lesz a „ponderous saxon”-ból „ponderosa Tudor rózsa”.³² 2. (a mű forráskultúra-beli pozíciójának félreértelmezése): ha fordító az eredeti szöveg kulturális utalásait hermetikusként minősíti, akkor magát is felmentheti a kötelezettség alól, hogy ezen utalásoknak utána járjon. Így kerül egy 17. századi közköltészeti töredék fordításába a „klipszes Basch”.³³ 3. (az eredeti megjelenéssel ekvivalens hatásra törekvés): ha a fordító jelentőséget tulajdonít a mű eredeti megjelenésekor kitört botránynak, megkísérelhet a fordításban stilisztikailag ráerősíteni a botránnyos elemekre. Ennek köszönhető a „Madeline the mare” sor helyén a „Magdolnának szét a lába”.³⁴ 4. (a forrásnyelvi átlagolvasó kompetenciájának téves felmérése): ha a fordító megnyugtatja magát azzal, hogy az adott mondat a mai forrásnyelvi olvasó számára érthetetlen, akkor a célnyelvben is lemondhat az érthetőségről. Így válik a *Rocky road to Dublin* című közismert balladából értelmetlen vakszöveg.³⁵ Bár az itt említett példák kérdéses sikerű megoldások, adott

³² JOYCE 1986a 1,51 (4); JOYCE 1974, 6. Ilyen és hasonló fordítási eljárások gyűjteményét és elemzését lásd SZOLLÁTH 2010.

³³ JOYCE 1986a 3, 381–4 (39); JOYCE 1974, 60.

³⁴ JOYCE 1986a 3,21–22 (31); JOYCE 1974, 47.

³⁵ JOYCE 1986a 2,284–285 (26); JOYCE 1974, 40.

esetben mindezek a döntések vezethetnek akár jó (azaz hatékony, kulturálisan jól hasznosuló) végkimenetelhez is.

Az attitűdkövető stratégia természetesen nem ér véget a fenti kérdések egyik-másikának megválaszolásával: ezekből a válaszokból szövegformáló eljárásokat kell létrehozni. Az elgondolt szerzői diszpozíciónak stilisztikai döntésekben kell testet öltetnie, a forrásnyelvi kulturális kapcsolatrendszer helyére célnyelvi beágyazottságot kell építeni, a forrásnyelvi mintaolvasót célnyelvire kell váltani stb. Az attitűdkövető stratégia alapján dolgozó fordító minden esetben a célkultúra közegében, azt figyelembe véve és aktívan felhasználva munkálkodik. Amikor meghoz egy stilisztikai döntést, választ egy idiomatikus kifejezést, beépít egy kulturális utalást, akkor arra számít, hogy kezdeményezése a kulturális közegen belül találkozni fog a megfelelő receptorokkal. Az attitűdkövető fordítás számít az olvasó elméjében már előzetesen felépült kulturális konstellációra, a kialakult nyelvi, stilisztikai, műveltségi kompetenciára, sőt ennél is finomabb hangoltságokra, preferenciákra vagy averziókra. És ebben különbözik legélesebben a referenciakövető stratégiától, amely – legalábbis teoretikusan tiszta formájában – teljesen üresfejűnek képzei ideális olvasóját.

A referenciakövető fordítási stratégia eddigi legtisztább megvalósulását Vladimir Nabokov híres *Anyegin*-fordításában láthatjuk.³⁶ Ez lényegében sorokra tördelt próza-parafrazis, amelyet magyarázó jegyzetek kísérnek, a törzsszöveget többszörösen meghaladó terjedelemben (a négykötetes vállalkozás kiterjedése közel kétezer oldal, keletkezéstörténeti, kiadástörténeti, verstani és legfőképpen tárgyi-kulturális jegyzetekkel, az eredeti kiadás faksimiléjével, valamint százoldalas mutatóval). Nabokov hangsúlyozza, hogy munkája nem artistikus, hanem tudományos igénnyel készült: a fordítás közben írt egyik esszéjében szó szerint elátkozza a művészi, s főként a formahű fordításokat.³⁷ Élményszerűsége tudatosan nem is törekszik, deklaráltan az a célja, hogy az oroszul nem tudó olvasó számára – rideg tények ismertetésével – elérhetővé tegye azt a tudást, amely a művelt orosz olvasó számára közvetlen evidencia. Kizárja azt a lehetőséget, hogy az angol anyanyelvű olvasó többé-kevésbé párhuzamos evidenciáit, a célkultúrában előzetesen megszerzett kompetenciáit játékba hozza.

Nabokov fordításának kitartó olvasója valódi Puskin-szakértővé válik anélkül, hogy a szöveggel való találkozás élményében (amely a legnaivabb, legműveletlenebb anyanyelvi olvasó előtt is nyitva áll) egy pillanatra is része lett volna. Ezt a frusztráló állapotot nevezhetjük Piszga-élménynek is: Mózes a Piszga-hegyről láthatta az ígéret földjét, ahová belépnie nem volt szabad.

³⁶ PUSHKIN 1964.

³⁷ „A »rím« a »bűn« szinonimája, amikor Homéroszt vagy a *Hamlet*t rímbe szedik. A »szabad fordítás« kifejezés a gaszág és zsarnokság bűzét leheli.” NABOKOV 1999, 54. Eredeti megjelenés: NABOKOV 1955.

Nabokov munkája – elvitathatatlan filológiai és kultúraközvetítő értékén felül – természetesen radikális manifesztum is, amely – Venuti intelmével egybecsengve – arra figyelmeztet, hogy fordítások révén nem lehet eljutni az eredetihez: ha fordításban olvastunk valamit, azt valójában nem olvastuk. Ennek az intésnek az értelmében az attitűdkövető fordítások, bármilyen vonzóak legyenek is, az eredetinek csupán silány imitációi. Nabokov bőséges jegyzetei azt az információt mondják el, amely a fordításban szükségszerűen elvész vagy eltorzul, és a jegyzetek pusztá terjedelme is hatékonyan figyelmeztet ennek a veszteségnek a léptékére. Vessük ezt össze Frost axiómájával (A költészet az, ami elvész a fordításban),³⁸ és láthatjuk, hogy Nabokov metatextusa és paratextusa lényegében maga a veszteséglista.

Az attitűdkövető stratégiára – legalábbis a modern fordítások között – nehéz volna szélsőségesebb példát találni, mint Kosztolányi Dezső *Évike Tündérorszámban* címmel megjelent Lewis Carroll-adaptációját,³⁹ amit e könyv egy másik fejezetében részletesen is elemzünk. Itt csupán arra kívánunk rámutatni, hogy Kosztolányi a fentebb megfogalmazott attitűdkérdések mindegyikére radikálisan „házasító” választ ad. Teljességgel úgy tesz, mintha ez egy magyar szerző által a magyar kultúra kapcsolatrendszerében, magyar olvasók számára írt könyv lenne. A hősnő magyar kislány, aki magyar verseket idéz (rosszul), tea helyett bort iszik, és rendre olyan szereplőkkel találkozik, akik a magyar nyelv termékei: bolond kalapos helyett részeg kefekötővel, hamisteknőc helyett tengeri herkentyűvel, cheshire-i macska helyett fakutyával. Az elbeszélés keretfikciója is megváltozik: a narrátor nem családi barát, hanem nagyapó, ezáltal persze a főszereplő társadalmi státusza is elmozdul. Kosztolányi olyan mértékben elszakad (sőt elhatárolódik) az angol kultúrától, hogy egy helyen narrátorként Évike idegenszerű nyelvhasználatát (anglicizmusnak tűnő germanizmusát) marasztalja el egy angol könyvben: „Egyre klasszabb – kiáltott fel Évike. Úgy meglepődött, hogy egyszeriben elfelejtett magyarul beszélni.” (Az eredetiben Carroll nyelvtani hibáért, a „Curiouser and couriouser” felkiáltásért rója meg Alice-t, ami helyett „More and more courious”-t kellett volna mondania.)⁴⁰ Kosztolányi valóban láthatatlanná teszi a könyv idegenségét (voltaképpen a szerző neve marad az egyetlen angol referencia), de ez csak úgy sikerül, hogy a szokásosnál sokkal öntudatosabb és aktívabb fordítói jelenlét számos helyen felhívja magára a figyelmet. Az eredeti szöveg (többnyire kulturálisan kötött, ismert elemekre támaszkodó) paronómáziáit ugyanis Kosztolányi természetesen igyekszik kiváltani, ám ilyenkor magyar elemekkel dolgozik, egy ízben még saját „badar” rímét is felhasználja: „Nem beszél a kecsége /

³⁸ FROST 1973, 159.

³⁹ CARROLL 1936.

⁴⁰ CARROLL 1936,14; CARROLL 1994, 23.

De aki bölcs, fecseg-e?” (A nyersanyagként használt előzetes változat: „Hallgat a sült kecsge / De mikor él, fecseg-e?”)⁴¹

Ezen a ponton a fentebb már említett nyugatos fordítói doktrína egy sajátos megnyilvánulását látjuk: a stratégia kétségkívül háziasító (azaz a mi terminológiánkban attitűdkövető), de egyáltalán nem láthatatlanságra, hanem éppen ennek ellentétére, a virtuozitás felmutatására törekszik. Még jobb példákat kínál erre az *Évike* sokkal sikeresebbé vált vetélytársa, Karinthy *Micimackója*, amelyben számos nyelvi viccről virít, hogy semmiképp sem származhat az eredetiből, például hogy „a menyét magával hozta a *menyét* is”.⁴²

Éppen ennek a virtuozitáskultusznak a kapcsán merülhet fel a kérdés, hogy elképzelhető-e más fordítói stratégia a referenciakövető és az attitűdkövető törekvéseken kívül. Az elméleti gondolkodás azért tömörül e két stratégiatípus köré, mert fordításon alapjában véve az eredeti szöveg *szemantikai és logikai szerkezetének* átkódolását vagy kulturális „átszállítását” értjük. A referenciakövető fordítás igyekszik „egy az egyben” átmenteni ezt a szerkezetet, ezért eltekint más strukturális összetevőktől, mint például versforma, hangzás vagy kulturális allúziók. Az attitűdkövető fordítás kompromisszumra törekszik a szemantika-logikai szerkezet lehetőség szerinti átmentése és a járulékosnak tekintett más struktúrák lehetőség szerinti újraépítése között, de a szemantikai-logikai alapszerkezet megtartása itt is elsődleges szempont, mivel – e stratégia szerint is – ez hordozza a fordítani kívánt mű identitáscentrumát. Ha a fordítás alapjában másról szólna, mint az eredeti mű, akkor már nem lenne fordítás.

Vannak azonban olyan törekvések, amelyek inkább az eredeti valamilyen másik szerkezeti szintjére, elsősorban a hangzására fókuszálnak. Ennek a hangzáskövető stratégiának az irányában mozdul el a nyugatos műfordítói doktrína egyik legismertebb végterméke, Tóth Árpád *Őszi chanson* fordítása. A magyar verzió – felismerve a hangzás kiemelkedő jelentőségét a vers hangulatának megteremtésében – virtuóz módon rekonstruálja az eredeti hangzást. Ez olyan mértékben sikerül, hogy egy (sem magyarul, sem franciául nem tudó) kívülállót akár meg is téveszthetne: franciának hihetné a magyar verset. Természetesen ez a hangzás (a mély magánhangzók, a nazálisok és likvidák megnövekedett aránya) az eredetiben korántsem olyan erőteljesen jelölt, korántsem tér el annyira a normáktól, mint a magyar változat a magyar normáktól. Az eredeti egy náthás-borongós francia vers, míg a magyar verzió *francia*

⁴¹ CARROLL 1936, 97; KOSZTOLÁNYI 1984, II/222 (*Sarkigazság* címmel). Kosztolányi egyébként a „Mondok valami rémeset” kezdetű rímjátékát is beépítette az *Évikébe*, de ez a Szobotka-féle átdolgozásba már nem került be.

⁴² MILNE 2006, 31. (A mondatnak nincs megfelelője az eredetiben: MILNE 1994, 46–47.)

módon náthás-borongós. Természetesen a szemantikai-logikai szerkezet fő vonalai is megmaradnak: éppen ebben áll Tóth Árpád virtuozitása.

Ez azonban nem mindig cél. A hangzáskövető (vagy *homofonikus*) fordítás szélsőséges esetben egyáltalán nem – vagy csak helyenként, önkényesen – veszi figyelembe az eredeti értelmét, miközben igyekszik a lehető legpontosabban leképezni a hangzását. Louis Zukofsky ilyen módon „fordította” angolra Catullus költeményeit.⁴³ A létrejött szöveg természetesen nem Catullus-fordítás a hagyományos értelemben, hiszen az eredeti szemantikai-logikai szerkezetével (értelmével) csak egyes pontokon érintkezik. Az eljárást inkább úgy értelmezhetjük, mintha Zukofsky valamiféle meditációs bázisnak tekintette volna az eredeti szöveget, és a szürrealisták automatikus írástechnikáját továbbfejlesztve az elme öntörvényű asszociációsora helyett az előzetesen létező, idegennyelvű szöveg hangzását – és néha átszűrődő jelentését – használta volna a szöveggenerálás modulátoraként.

Bár ezt az eljárást a közmegegyezés nemigen volna hajlandó fordításnak elfogadni (hiszen a végeredmény az olvasót semmilyen tekintetben nem viszi közelebb Catullus *értelméhez*), hasonló eljárás nyomai a sztenderdnek tekintett fordításokban is megjelennek. Mint korábban utaltunk rá, Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordításában a „ponderous saxon” (‘nehézfejű szász’) kifejezés helyén ez áll: „Ponderosa Tudor róza”.⁴⁴ Szentkuthy itt nyilvánvalóan a hangzást követi az értelem helyett, noha az eredetiben a hangzás nem különösebben jelölt. Szentkuthy kevésnek találta a szemantikai-logikai átkódolást, stílusérzéke azt diktálhatta, itt még kell valami „csavar”. Készített tehát egy olyan alakzatot, amely hangzásában vicces ugyan, de az értelem jóval távolabb kerül a magyar olvasótól, mintha szótár segítségével maga vágna neki az angol szövegnek. A *ponderosa* nyilvánvalóan nem közkeletű magyar szó (még műveltségzónák sem nagyon nevezhetők), a Rózsák háborújára tett utalásból pedig szinte lehetetlen asszociációs úton visszajutni az eredeti kijelentés értelméhez (a Tudorok nem is nagyon tekinthetők szásznak). Tehát *lokálisan* Szentkuthy lényegében ugyanúgy jár el, mint Zukofsky a teljes Catullus-szöveg tekintetében. Az eljárás még egy másik helyről is ismerős lehet: pontosan ugyanígy, a hangzás alapján asszociál korábbi példánkban Stephen tanácstalan tanítványa, amikor Pürrhoszról kérdezik. És Kosztolányi is kifejezi vágyát és nosztalgiáját e stratégia iránt, amikor arról ír, hogy a francia *désir* szónak nemcsak az értelmi egyenértékését (*vágy*), hanem a zenei megfelelőjét (*vezér*) is figyelembe kellene venni a fordítás során.⁴⁵

⁴³ ZUKOFSKY 1969. Magyarul a műről: PÉTERFY 1998.

⁴⁴ JOYCE 1974, 6; az eredeti hely: JOYCE 1986a 1,51 (4).

⁴⁵ KOSZTOLÁNYI 1990d, 575.

A két fő stratégiától (azaz a referencia-, illetve attitűdkövetőtől) más módon is el lehet térni. Egy valóban régi, a maitól távoli (például középkori) nyelvállapotot tükröző írásműnél felmerülhet a kérdés, gyanútlanágában nem hamisít-e a fordító, ha a célnyelv mai állapotára kódolja át a szöveget. Itt felmerülhet az a lehetőség, hogy az eredeti szöveg nyelvállapotával ekvivalens, archaikus nyelvállapotot tekintsük célnyelvi normának, pontosabban hogy kettőzzük meg a célnyelvi normát: keressük meg a célnyelvnek azt a történeti állapotát, amelyre a jelenből úgy tekintünk, ahogyan a forrásnyelv jelenlegi állapotából tekintenek a forrásszöveg archaikus nyelvállapotára. Bizonyos értelemben ez a nyelvállapot-követő stratégia is egy attitűd mentén halad: nevezetesen a nyelvtörténeti.

Ez a stratégia a mai forrásnyelvi olvasó helyzetét igyekszik leképezni, és az övéhez hasonló helyzetet létrehozni a mai célnyelvi olvasó számára. Erre az eljárásra Bányay Geyza készített egy nagyszerű (és szinte egyedülálló) példát egy középkori misztériumjáték fordításával.⁴⁶ Nem véletlen, hogy e megoldással éppen olyan forrásszöveg esetében találkozunk, amely semmiféle fogódzóval nem szolgál a szerzőjére vonatkozóan, korabeli kulturális beágyazottságáról csekély információval rendelkezünk, korabeli befogadója pedig jellemzően nem olvasó volt, hanem az előadás nézője. Így adódhat a fordító számára – mintegy jobb híján – viszonyítási pontként a mai forrásnyelvi olvasó élménye, s munkamódszerűen ennek az élménynek a rekonstrukciója. Az eljárás nem követel végletesen szigorú nyelvtörténeti hűséget, hiszen a mai olvasó nyelvtörténeti kompetenciája sem képes abszolút pontossággal azonosítani az egyes állapotokat. Az eredetivel valóban egykorú nyelvtörténeti állapotról amúgy is hézagos a tudásunk, közvetettek az ismereteink. Valójában ilyen terjedelmű és kifinomultságú, a szakemberek szűk körén kívül is ismert nyelvi emlékekkel csak a következő évszázadból, Balassi korából rendelkezünk. Az imitálni kívánt nyelvállapot tehát többé-kevésbé eleve mesterséges képzet: éppen ezért van esély a hitelesség érzetének felkeltésére. Természetesen nagy gonddal és finom érzékkel el kell kerülni az anakronizmusokat, nemcsak a lexika szintjén (ami nem is olyan nehéz), hanem például a szintaxisban is: nem használhatunk olyan mondatformákat, amelyek későbbi hatásra honosodtak meg a nyelvben.

Ez a *nyelvállapotkövetőnek* nevezhető fordítási stratégia Venuti distinkciója szerint elidegenítő eredménnyel jár, de az idegenség ez esetben nem az egymás mellett élő kultúrák viszonyában, hanem egy kultúra belső, diakrón viszonyrendszerében válik láthatóvá. Ez az igen speciális fordítástípus mindenképpen alkalmas rá, hogy

⁴⁶ BÁNYAY 1984.

szélesítse a kulturális elfogadás perspektíváját, akkor is, ha a szélesítés ezúttal nem térben, hanem időben értendő. A hangzáskövető stratégia ezzel szemben – Venuti szempontjai szerint – meddőnek látszik: a gesztusban sem az elidegenítő, sem a háziasító mozzanat nem kerül fölénybe. Ilyenkor, úgy tűnik, fókuszon kívülre kerül maga a fordítás objektuma (végső redukcióban: eredeti szöveg értelme) amelyre vonatkozólag a közelhozás–megközelítés, illetve háziasítás–elidegenítés műveletei értelmezhetők volnának.

Ebből következően tehát a nyelvállapot-követő fordítást az attitűdkövetés egy speciális, nagyon célzott és nagyon következetes verziójának foghatjuk fel. A hangzáskövető „fordítás” azonban voltaképpen nem fordítás, hiszen (szélsőséges formájában) csak az akusztikai információt őrzi meg, a szemantikai információt pedig elvesztegeti. Semmi okunk kétségbe vonni az alkotói módszerként benne rejlő lehetőségek értékét, de maga az eljárás szemantikai szempontból kifejezetten destruktív. A hangzás megőrzése természetesen gyakran lehet szempont a fordítás során, de ezekben az esetekben olyan hangzásbeli tényezőket igyekszünk átmenteni, amelyek az eredeti szövegben motiváltak, intencionálisak, jelöltek. A hangzás teljes megőrzésére irányuló törekvés ezeket a gesztusokat is nivellálja: a kialakított „fordításban” nem fognak látszani az eredeti hangzásbeli jelöltségei sem. Legtöbb esetben azonban a hangzásbeli rendezettségeket sem hangzáskövetően, hanem funkciójuk szerint, azaz attitűdkövetően érdemes fordítani: lásd a részegségi fok ellenőrzésére szolgáló nyelvtörő fordításának példáját a következő fejezetben.

Az eddigiekből is látható, hogy az egyes stratégiákat csak lokálisan lehet vegytisztán alkalmazni: egy komplexebb irodalmi szöveg a stratégiák gyakori váltogatását és kombinálását igényli. Ennek megfigyeléséhez is kiváló kísérleti terepet nyújtott az *Ulysses* újrafordítása. Változtatásaink egy része referenciális: idetartoznak az egyszerű félrefordítások javításai, például: „Now it could bear no more”, Szentkuthynál „Nem bírja már tovább”, nálunk: „Nem tud már szülni”.⁴⁷ Vagy „Stephen haled his upended valise to the table and sat down to wait”, Szentkuthynál „Stephen felfordítva dobta fel bőröndjét az asztalra, és várt ülve”, nálunk „Stephen az asztalhoz tolt felállított bőröndjét és ráülve várt”.⁴⁸ A referenciális javítások gyakran kulturális tévedéseket illetnek, például *Dolphin's Barn* nem kocsmá, hanem városrész, így nem kell elé határozott névelő, ezzel szemben a *Richmond* kórház, és nem városrész, tehát itt a névelő szükséges. Részben már attitűdöket is érint az a javítás, amikor Szentkuthy értelmetlennek tekint (és úgy is fordít) egy szövegrészt, mi pedig pótoljuk a hiányzó

⁴⁷ JOYCE 1986a 4,227–228 (50); JOYCE 1974, 73; JOYCE 2012a, 63.

⁴⁸ JOYCE 1986a 1,329–330 (10); JOYCE 1974, 16; JOYCE 2012a, 17.

referenciát (például a már említett *Rocky road to Dublin* esetében). Itt – mivel a hiányzó referencia helyére valós, megfogható referencia került – természetesen az attitűd is megváltozott. Hasonlóan átmeneti eset, amikor egy Mulligan-bölkversnél megtaláljuk a parodizált eredetit és stílusban, verselésben ehhez igazítjuk a paródiát.⁴⁹ Azok a helyek tehát, ahol egy adott referencia kulturális pozícióját, a rá irányuló szerzői szándékot vagy az elvárt olvasói reakciót jobban sikerült meghatározni (például parodisztikus és alluzív szövegrészek esetén) átmenetet képeznek a referenciális és attitűd-beli javítások között. Kifejezetten attitűdre (attitűdstratégiára) irányuló javítások jellemzően olyan helyeken történtek, ahol Szentkuthy az értelemmel szemben túlzott súlyt helyez a hangzásra (például „Ponderosa Tudor rózsa”, lásd feljebb), vagy ahol a könyv korabeli botrányosságának próbál megfelelni („Magdolnának szét a lába”) – a példák hosszan sorolhatók volnának. Ezek a kérdéses helyeken azonban nemcsak azt vizsgáltuk, hogy mi áll az eredetiben, és hogy ehhez lokálisan milyen attitűdök kapcsolhatók, hanem hogy mindez hogyan illeszkedik az egész mű struktúrájába. A legegységesebb és hatásukban talán a leglényegesebb beavatkozásaink a strukturális hibajavítások: azok a helyek, ahol ugyanarra a jelkombinációra Szentkuthy a különféle előfordulási helyeken különféle (egyébként gyakran egyaránt megfelelő) megoldásokat kínál.

Az *Ulysses* tapasztalata azt diktálja, hogy a fordítónak elsősorban az eredeti mű struktúráját kell átlátnia, és a stratégiák használatára vonatkozó lokális döntéseit a struktúra követésének kell alárendelnie. A fordítás számára az eredeti mű elsősorban komplex struktúráként ragadható meg, s ennek – mint minden struktúrának – az ismétlődések az alapjai. Ha egy elhangzó mondat lokálisan értelmetlennek tűnik, gyakran kiderül róla, hogy egy másik szituációban elhangzott mondat felidézése, és így éppen ezáltal értelmeződik a jelen szituáció. Egy töredékes benyomásról kiderül, hogy egy máshol részleteiben bemutatott történés része, egy szereplő értelmetlen megnyilvánulása valójában motivált lapszusnak bizonyul, és az elvétett nyelvi formához vagy elhallgatott emlékhez fűződő attitűdök a szereplők jellemének vagy múltjának egy fontos elemét leplezik le. Ezek a kapcsolatok azonban csak a pontos ismétlődés révén manifesztálódhatnak az olvasó számára. A struktúrakövetés tehát – legalábbis az ilyen terjedelmes, komplex műveknél – minden más stratégiai megfontolásnál alapvetőbb. Önálló stratégiának csak azért nem nevezhetjük, mert a többivel ellentétben ez nem választható, hanem a fordító munkájának alapvető kerete.

⁴⁹ JOYCE 1986a 9,1143–1152 (177); JOYCE 2012a, 211.

MÉRCÉK

A fordítás paradox és némileg paranoid vállalkozás: tökéletességre törekszik egy olyan területen, ahol a tökéletesség nem meghatározható. A fordítás mindig approximáció (a szó matematikai értelmében is közelítés, *tartás* valamilyen értékhez), de nincs megadva az a határérték, amit közelíteni kell. Az előző fejezet egyik példáját kölcsönözve: nyilvánvalóan más ideához közelít a „körbejárjuk a fügekaktuszt” és ismét máshoz a „lánc, lánc, eszterlánc” megoldás. Tökéletes fordítás nem létezik, a legtöbb, ami reálisan elérhető, az adott kontextusban jól működő, adott szempontok szerint az eredetit híven reprezentáló vagy rekonstruáló, hiteles célnyelvi verzió.

Amikor Leopold Bloom megpróbálja a szöveg angol (illetve magyar) értelmét ráénekelni a „*Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti*” sorokra,¹ akkor két mércé konfliktusával szembesül, amelyeket nevezhetnénk a *hűség* (hogyan igazt jelentse a szöveg) és a *szépség* (hogyan igazarra a dallamra énekelhető legyen) mércéinek. Jól látható a korreláció az előző fejezetben tárgyalt stratégiákkal, de a közelebbi vizsgálatban az is kiderül, hogy a *hűség* és a *szépség* valójában nem maguk a stratégiák, hanem az ezek révén elérendő célok, a meghódítandó mércék. Amit a stratégia fogalma a kreatív folyamat szempontjából vizsgál, azt a mércé fogalma az eredmény felől tekint. A jelen fejezetnek ez utóbbi a szempontja.

KÜSZÖBFELTÉTELEK

Mivel koncepciónk középpontjában a kulturális közvetítés (transzfer) elgondolása áll, legtöbb példánk olyan fordításkísérleteket érint, amelyek idegen nyelvből a magyar felé irányulnak: egy adott átültetési kísérlet sikerét vagy sikertelenségét a célnyelv felől lehet szemléletesen bemutatni. Amikor azonban a tökéletes fordítás, a teljes

¹ JOYCE 1986a 8,1053–1055 (147), JOYCE 2012a, 176.

ekvivalencia lehetetlenségét akarjuk demonstrálni, jobban kézre állnak az ellenkező fordítási irány akadályoztatásai: egy számunkra tökéletesen érthető mintázat össze-tevői hogyan akadnak fenn óhatatlanul az átkódolás szűrőjén. Nézzük ezt a jól ismert félmondatot Esterházy Pétertől: „...édesapám [...] föl pattant Zöldfikár nevű pejére, és elvágta az érzékeny, XVII. századi tájleírásban.”² Ebből természetesen nagyon sok minden lefordítható: különösebb kreatív közbeavatkozás nélkül megjelenik például a célnyelvben a beszédhelyzet reflektált-ironikus hangoltsága: annak a jelzése, hogy az író ezúttal eltekint a tájleírástól, de az olvasó könnyen találhat behelyettesíthetőt, ha kíván. A kulturális szubtextus (hogy a szóban forgó „édesapám” Esterházy Pál nádor, a szerző őse, akitől a regény címét is kölcsönözte) éppúgy külön munkát és figyelmet igényel a magyar olvasótól, mint a külfölditől. Egyformán érzékelhetik a képből rejlő vicces anakronizmust is (az elvágatás a tájban tipikus és közhelyes westernfilm-zárás), az pedig, hogy a Zöldfikár lónév is autentikus, egyaránt véletlenszerű mellékinformáció mindkettejük számára. A lónév összetett kulturális beágyazottsága azonban áldozatul esik a fordítás során: Zulfikar, Zulfikar vagy hasonló lesz belőle.³ A Zöldfikár népetimológiai fejlemény, amely önmagában nagyon gazdagon utal a török hódoltság korára: a török ellen harcoló főúrnak arab-török nevű lova van, de a név magyarított változatával. *Zulfikár* eredetileg Mohamed sógorának, Alinak a legendás, győzhetetlen kéthegyű kardja volt, a szó személynévként ma is elterjedt az iszlám világban, de gyakran hívnak így katonai alakulatokat vagy harci eszközöket is. A népetimológia lefosztja ezt az értelmet, a névből magyar összetett szó lesz, melynek előtagja egy szín, utótagja mára elhomályosult értelmű, de a *fika* a régiségben gyalogos katonát jelentett, a *Fikár* pedig ma is létező családnév, nyilván a német *Vikar* (plébános) fonetikus átírásán alapul, és minden bizonnyal a 17. században is ismert lehetett. Csakhogy – mint azt a szerző és magyar olvasói egyaránt pontosan tudják – a *fika* mai, szleng eredetű, de a köznyelvbe is átszivárgott jelentésének semmi köze sincs sem a gyalogos katonákhoz, sem a vikáriusokhoz: orrvilágadékot jelent, valamint leszólást, lekicsinylést, *fikázást*. Ha a nádor lovának nevével egy száraz történet-tudományi értekezésben találkozunk, eszünkbe sem jut ez a frivol értelem, Esterházy azonban olyan frivol-ironikus (és közben az anakronizmusokkal is tudatosan játszó) szövegkörnyezetet teremt, ahol ez a mellékjelentés (különösen a *zöld* jelző támogatásával) szinte elkerülhetetlenül létrejön. Ennek a komplexitásnak a megközelítésére a fordítónak esélye sincs, ez az információ a fordítás szűrőjén óhatatlanul fennakad. Ha a fordító valahogyan mégis át akarná menteni, olyan torzításokra kényszerülne,

² ESTERHÁZY 2000, 8 (továbbá 23, 81, 120 stb.).

³ Judith Sollosy fordításában a ló neve *Challenger*. ESTERHÁZY 2005, 5.

amelyek megbontanák a szövegkoherenciát és a kulturális kapcsolatok alapszövetét: a veszteség bőven meghaladná a nyereséget.

Tökéletes fordítás tehát nincs, de jobbak vagy rosszabbak vitathatatlanul vannak: ez egészen evidens tapasztalat. Mi volna tehát a mérce, amivel megmérhetjük a fordításokat? A legkézenfekvőbbnek az látszana, ha visszatérnénk Rába György látványosan tömör megfogalmazásához, amely a fordítói munkát alapvetően a *szépség* és a *hűség* közötti konfliktus és kompromisszumkeresés meghatározta térbe utalja. Valóban, egyik fordítás lehet jobb a másiknál azáltal, hogy hívebb, vagy azáltal, hogy szebb: a két mérce természetesen nem esik egybe, a gyakorlatban az összefüggésük inkább fordított arányosságnak tűnik: ha egy ponton túl növeljük a hűséget, az rendszerint a szépség kárára megy, és viszont, bár ezek a tendenciák igen távol állnak a matematikai egzaktiságtól. Ennek a fogalompárnak azonban komoly hátránya, hogy összemossa a *processzus* ismerveit az *eredmény* ismerveivel, noha ezeket a vizsgálati szempontokat már James S. Holmes nevezetes, a fordítástudomány megalapozásának tekintett „térképe” is elkülönítette.⁴

Ahogy a stratégiáknál processzusszemléletű terminusokat vezettünk be (*stratégia-követés* és *attitűdkövetés*), itt is célszerűnek látszik világosan eredmény szempontú terminusokkal élnünk. A két mércét tehát a továbbiakban a *pontosság* és az *élményszerűség* fogalmihoz kötjük. Ezáltal (a stratégiai fogalmakkal szembeni világos különbségtétel mellett) kiküszöböljük a *hűség* fogalmában rejlő moralizáló színezetet, s a *szépség* fogalmában rejlő előítéletet, amely minden művészeti hatást az esztétikai *széppel* köt össze. Valójában azonban van egy harmadik mérce is, amely kevésbé szembeötlő, de a művészetbefogadás folyamatában előbbre való a másik kettőnél: a *megfelelőség* vagy *jólformáltság* mércéje.

Mivel a fordítás kulturális termék, meghatározását felesleges volna egészében ontológiai alapokra helyezni. Egy adott kulturális kontextusban az a fordítás, amit az illetékes közönség (értelmezői közösség) annak tekint. Ez éppoly dinamikusan változik, mint hogy mit tekintenek versnek, zenének, vagy éppen illedelmes viselkedésnek. Egy ontológiai tényező azonban mégis van: a fordítás értelemszerűen *valaminek* a fordítása, azaz tartozik hozzá egy eredeti, más nyelvű, őt időben megelőző változat. Ez alól kevés a kivétel: egyrészt vannak olyan művek, amelyeknek elveszett az eredetije, de fennmaradt egy fordítása – ez elsősorban az antikvitásra jellemző, de például Jan Potocki franciául írt regényét is részben Edmund Chojecki lengyel fordításából ismerjük, miután az eredeti kézirat elveszett.⁵ Másrészt vannak olyan művek

⁴ HOLMES, 2000.

⁵ Magyarul: POTOCKI 1979 (a fordítás a francia és a lengyel kiadást is felhasználta).

(elsősorban hamisítványok, koholmányok), amelyek azt állítják magukról, hogy fordítások – ilyen például a Nietzschének tulajdonított bizarr napló.⁶ Mivel ezeket a kivételeket nem áll módunkban fordítás mivoltukban megítélni, bizvást félretehetjük őket.

Induljunk ki ismét egy szemléltető példából. A műkorcsolyánál a pontozók két külön pontszámot adnak: egyet a tartalomra, egyet a kivitelre.⁷ Az első a program technikai értékét (a gyakorlatok nehézségét, a rontásokat, a pontosságot, biztonságot), míg a második a művészi hatást (harmóniát, zenei összhangot, a pálya kihasználását, a testtartást) számszerűsíti. Nyilvánvaló a párhuzam a *pontosság* és *élményszerűség* követelményeivel. De mielőtt a bírák pontozni kezdenének, arra a – többnyire kimondatlanul maradó – kérdésre is válaszolniuk kell, hogy valóban műkorcsolya-e, amit látnak, alkalmazkodik-e a bemutatott mozgássor a sportág szabályrendszeréhez, vagy esetleg valamilyen fundamentális ponton megsérti azt (például korcsolya nélkül lép pályára a versenyző), mely esetben a voltaképpeni pontozásra egyáltalán nem is kerül sor.

A fordításnál hasonló a helyzet: ahhoz, hogy egy szöveget fordításként egyáltalán értékelni kezdjünk, először meg kell győződnünk róla, hogy megfelel a fordítás alapkritériumainak. Ezek a kritériumok természetesen szintén kontextusfüggők, a kulturális folyamatokkal változnak, és Balassi vagy Kazinczy idejében nyilvánvalóan más ismérvek voltak érvényben, mint napjainkban. Az ismérvek változásának ugyanakkor akár napjainkban is tanúi lehetünk: például az *Isteni színjáték*ból olyan új fordítás készül, amely az értelem pontosabb követése érdekében – és természetesen esztétikai megfontolásból is – lemond a rímekről.⁸ (Természetesen ezek a konvenciók kultúránként is különböznek, itt elsősorban a magyar helyzetet tartjuk szem előtt.)

A *megfelelőség* kérdése azért kap viszonylag kevés figyelmet, mert megszoktuk, hogy az elének kerülő fordítások (miként a versenyekre nevező sportolók) alapvetően teljesítik ezt a belépő kritériumsort, mondhatni a küszöbfeltételeket. A korábbi évtizedekben az irodalom intézményrendszere, a kiadók és szerkesztőségek apparátusa többnyire hatékonyan tudta érvényesíteni az aktuális követelményeket, így az olvasó viszonylag ritkán találkozott „nem megfelelő” fordításokkal. Ez a helyzet az internet térnyerésével és az intézményrendszer szétaprózódásával jelentősen megváltozott, hiszen lehetővé tette, hogy mindenfajta szűrés (továbbá akár mindenfajta költség) nélkül bárki közzétehesse fordítói próbálkozásait. Manapság sokkal könnyebben találunk ilyen normasértő (a tapintatot felfüggesztve egyszerűen dilettánsnak nevezhető) kísérleteket.

A követelményrendszer első (mondhatnánk, alsó) szintje az általános nyelvhelyesség elvárása, beleértve a helyesírás mellett az összes szokványos hiba (egyeztetési és

⁶ NIETZSCHE 1951; egy részlet magyarul: NIETZSCHE 1995.

⁷ Vö. http://www.magyar.sport.hu/sport/jatekszabalyok/j_korcsolyazas.htm.

⁸ NÁDASDY 2008.

vonzathibák, téves vonatkozó névmások stb.) elkerülését. Ettől két esetben lehet eltérni: az eredetiből átvett szándékolt hiba (normasértés mint stíluselem), illetve költői (verstani) licencia használata esetén. A hiba szándékoltságának, motiváltságának ki kell derülnie a magából a szövegkörnyezetből, például úgy, hogy a szöveg explicit módon reflektál rá, vagy úgy, hogy a hibás használat következetessége egy adott beszélőt jellemez. (Erre a *Lapszusok és laposságok* című fejezetben bőségesen szolgáltunk példákkal.) A verstani licenciák használata (például egyes magánhangzók rövidítése vagy nyújtása a helyesírási normához képest) csak akkor indokolható, ha a szöveg egyébként normatív verstani rendezettséget hordoz.

A következő követelményszint a verstani rendezettség szintje, amely természetesen csak versfordítások körében érvényesíthető. A legtöbb dilettáns fordító itt bukik el: szemmel láthatóan nem érzékelik az eredeti versformát, vagy képtelenek magyar nyelvű rekonstruálására, illetve egyáltalán nem tudják, vagy nem veszik figyelembe, hogy ilyen norma létezik, vagy úgy gondolják, hogy a szótagok számolgatása és a suta rímek elhelyezése is elegendő. Ezek a fordítások nem azért minősülnek dilettánsnak, mert nem valósítják meg az eredeti metrikai és rímképletét (illetve konszenzusos magyar ekvivalensét), hanem mert önnön inkompetenciájukat leleplezve, eredménytelenül próbálkoznak vele. Nabokov nevezetes *Anyegin*-fordítása számos támadást kapott, de dilettánsnak senki sem nevezte: ez a fordítási szabályrendszer tudatos, megfontolt és provokatív megsértése. Nabokov büszke is volt a teljesítményére, Edmund Wilson elmarasztaló kritikája kapcsán a következőt írta: „Ha rossz költőnek neveznek, mosolygok; de ha rossz tudósnak, már nyúlok is a legsúlyosabb szótáramért.”⁹

Egy eredeti szerzői szövegben természetesen bárki bármit írhat, az irodalomrendszer majd eldönti, mit kezd vele: következésképp egy költőnek senki nem írhatja elő, hogy szerezze meg az alapvető verstani ismereteket. Egy fordító azonban nemcsak önmagáért felelős, hanem a gondjára bízott kulturális artefaktumért, a mintázat minél sérülésmentesebb transzferéért is. Az irodalomrendszernek tehát ez esetben alapvető érdeke, hogy szakmai kritériumokat állítson fel, és ezeket számon is kérje. A fordítással kapcsolatos verstani elvárások nem öncélúak: amikor az eredeti mű kulturális beágyazottságát feltárjuk, annak szerves része a verstani rendezettség pontos feltárása, hiszen a forráskultúra verstani struktúrái szintén kulturális folyamatok eredményeként jöttek létre, az adott versforma műfaji, stílári és más, alluzív kulturális jegyeket hordoz, az adott művet a művek bizonyos osztályába sorolja, egyszóval értékes információ. Természetesen a verstan szabályait és a hozzájuk kapcsoló-

⁹ WILSON 1965; NABOKOV 1966, 80.

dó kreatív fogásokat nem mindenki képes elsajátítani: rájuk számtalan szebbnél szebb más hivatás vár.

Előfordul az is, hogy egy-egy költői mű formai félreértése szinte önálló kulturális jelenséggé nő. Ferencz Győzőnek, mint az első hivatalos magyar Ezra Pound-kötet szerkesztőjének, számos fordítás volt a birtokában a *Cantók* első darabjából, de egyiket sem tudta közölni a kötetben, mivel a fordítók nem ismerték fel az óangol alliteráló formát, és egyszerűen szabadversnek (azaz verstani szempontból sorokba tördelt prózának) fordították a költeményt: a kötet számára végül (felkérésre) Géher István fordította le.¹⁰ Ez természetesen viszonylag extrém eset, de ha körülnézünk az interneten, számos olyan kísérletet találunk, amely sokkal alapvetőbb szabályokat sért, olyanokat például, hogy a szonett sorai magyarul jambikusak, akkor is, ha az eredetiben nem voltak azok (hanem például franciául alexandrinok vagy olaszul endecasillabók). Ezeknek a szabályoknak az ismerete egyfajta *sibbólet* az irodalmi életben: feltétele annak, hogy az ember munkáját komolyan vegyék, hogy fordításai szakmai megítélés tárgyai lehessenek.

A grammatikai, stilisztikai és verstani szabályokon kívül is van néhány konvenció, amelyek betartását rendszerint elvárjuk a nyilvánosan megjelenő fordításoktól. Ilyen például, hogy az eredetiben megjelenő idegen nyelvű zárványokat nem fordítjuk le, hanem a célnyelvben is megőrizzük zárványként; vagy hogy az eredetiben a forrásnyelven idézett klasszikus szövegekhez megkeressük a kanonikus magyar megfelelőt. Ezeknek a szabályoknak a megsértését kevésbé tolerálja az irodalom intézményrendszere.

T. S. Eliot *Átokföldje* című költeményét a magyar olvasók többsége Vas István kanonikusnak tekintett (kötetben először 1966-ban megjelent) fordításában ismeri,¹¹ holott Weöres Sándor jóval korábban lefordította: 1958-as, *A lélek idézése* című gyűjteményes fordításkötetében publikálta *Pusztai ország* címmel.¹² A fordítás – ahogy ez Weöresnél megszokott – számos briliáns megoldást tartalmaz, egészében élvezetes olvasmányt nyújt, Weöres mégsem jelentette meg soha többé, további műfordításköteteiből rendre kihagyta, azaz voltaképpen csendben visszavonta. Ez a meglehetősen szokatlan eljárás alighanem azzal függhet össze, hogy Weöres nem ismerte (az ötvenes években nyilvánvalóan nem is ismerhette) az eredeti költeményt övező kulturális aurát, a hatalmas mennyiségű interpretációt, s azt a – ma már közhelyszerű – konszenzust, hogy a vers bábelinek tűnő soknyelvűsége valójában dantei gesztus, a koncepció szerves része. Weöres nyilvánvalóan tisztában volt azzal az íratlan sza-

¹⁰ A szerkesztő szóbeli közlése alapján. Vö. POUND 1991.

¹¹ ELIOT 1966, 59–86.

¹² WEÖRES 1958, 526–540.

bállyal, hogy az idegen nyelvű zárványokat nem fordítjuk le, de ebben a mennyiségben ezt irracionálisnak, az olvasás felesleges elnehezítésének érezhette, illetve Eliotnak a vershez írt – Weöres által elhagyott – jegyzeteivel együtt valamiféle ellenszenves sznobizmus megnyilvánulásának: ezért a legtöbb zárványt (még a latin-görög mottót és az olasz ajánlást is) magyarra fordította. Elhamarkodott állítás volna, hogy a fordítás visszavonása kizárólag ennek a tévedésnek a későbbi belátásával függ össze, de annyit megkockáztathatunk, hogy fontos szerepe volt a döntésben.

A költemény fordításával később mások is megpróbálkoztak, köztük a magyar irodalmi élet körein teljesen kívül álló, amerikában élő dr. Adrian G. Krudy, aki munkáját egy kicsiny erdélyi magánkiadónál jelentette meg.¹³ A könyv Magyarországon semmiféle visszhangot nem kapott, részben mert az esemény fontossága nem érte el a kritika ingerküszöbét, részben mert maga a mű nem teljesíti a fordítással szemben támasztott küszöbfeltételeket. Verstani és stilisztikai kifogások is felmerülnek, de a legszembetűnőbb az az eljárás, hogy a fordító a versben megjelenő *angol* idézeteket sem fordítja le, hanem – kulturális zárványnak tekintve őket – eredetiben hagyja. Ezzel nemcsak az a baj, hogy sért egy konvenciót, hanem az is, hogy előnye nem igazán látható. Az igazán ismert idézeteknél (például Shakespeare) a magyar kanonikus verzió használata kapcsolatot jelent a magyar kultúra folyamataihoz anélkül, hogy külön, közbeiktatott fordítási munkát róna az olvasóra. A magyar kultúrában ismeretlen, kapcsolatokkal nem rendelkező idézet pedig éppolyan ismeretlen marad – kivéve persze azt a tényt, hogy az idegennyelvűség felhívja a figyelmet a zárvány jelenlétére, de ebből a magyar olvasó mindössze annyit érzékel, hogy van ott egy zárvány. Végül pedig: nem mindig dönthető el egzakt pontossággal, hogy egy szövegrész zárvány-e: lehetnek szándékosan vagy szándéktalanul pontatlan, részleges, vagy éppen csak homályosan utaló allúziók, a szerző használhat célzatosan a szövegköhézióba tökéletesen illeszkedő kifejezést, amelyet történetesen Shakespeare is használt. Ez az eljárás tehát a fordítóra bízta annak eldöntését, hogy valamely forrásnyelvi elem kulturális zárvány-e, és ezzel feleslegesen teret ad a fordítói önkényességnek (az idegen nyelvű zárványoknál nem áll fenn ilyen dilemma, ott a határok többnyire egyértelműek).¹⁴

A jóformáltság ismérveinek teljesítése azonban nem csupán külsődleges, technikai kérdés. Hogy egy fordítói beavatkozás a küszöbfeltételek teljesítését szolgálja-e, vagy az élményszerűséget növelő, következképp a pontosság ellen ható, önkényes implementációnak számít, azt olykor igen nehéz eldönteni. Bár kérdései eredendően

¹³ ELIOT 1998.

¹⁴ Vannak különös kivételek: az angol heraldikai terminológia például francia szavakat használ, a magyar nem; ez színes félreértések forrása lehet. Vö. Kiss G. Z. 2010.

nem erre irányulnak, nagyon tanulságos megjegyzéseket tesz ebben az irányban Szegedy-Maszák Mihály kiemelkedő tanulmánya, amely elsők között érvényesíti Magyarországon a fordítástudomány kulturális szempontjait.¹⁵ Példaként elsősorban a nyugatos fordítói hagyományhoz folyamodik, és tendenciaként két paradigmát állít fel, amelyeket Babits és Kosztolányi nevéhez köt. A Babits fordítói doktrínájához köthető attribútumok a következők: a kultúra végső egysége, a forrásszöveg elsődlegessége, a jelentetthez való hűség; ezzel szemben Kosztolányira jellemzőbb a kultúrák elismert különbözősége, a célszöveg elsődlegessége és a jelentőhöz való hűség. Babits azt vallja, „mennél hívebbek vagyunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban a lényeg”.¹⁶ A kijelentés terminusai (forma, tartalom, s különösen a problémátlan „lényeg”) természetesen igen nehézkesen kapcsolhatók mai gondolkodásunkhoz, de ettől függetlenül is látszik, hogy ez az érvelés kevésbé számol a radikálisan eltérő kulturális mintázatokkal, a nyelvek és hagyományok áthidalhatatlan különbségeivel. Ha melléhelyezzük Kosztolányi kijelentését, műfordítói krédóját, „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy *szép magyar verset adjak*”,¹⁷ a vélemények szembenállása azonnal láthatóvá válik, de nem könnyű eldönteni, kinek adjunk igazat. Kosztolányi mondatát úgy is értelmezhetnénk, mint a szélsőséges domesztikáció védelmét, illetve az élményszerűség elvének szabadjára eresztését. Ugyanakkor a példából jól látszik, hogy Babitsra éppoly jellemző az implementált díszítés, az élményszerűségnek a pontosság kárára tett engedmény, amikor például Poe „How they tinkle, tinkle, tinkle” sorát így fordítja: „Halld, mint pendül, kondul, csendül”. (Ugyanakkor némileg talán méltánytalanul látszik pusztán Babits elégtelen nyelvtudásának számlájára írunk Poe és Swinburne iránti előszeretettét Donne-nal és Hopkinsszal szemben: utóbbi két költő rendkívül nehezen fordítható, életművük java része mindmáig hozzáférhetetlen magyarul.¹⁸)

Ennek az ellentmondásnak a mélyén alighanem az rejlik, hogy a fordító gyakran úgy érzi, a „formai és tartalmi” hűség önmagában kevés ahhoz, hogy a vers működni kezdjen, kulturálisan aktívvá váljon a célnyelvben. Kosztolányi, aki számos, az európai hagyományon kívülről érkező vers lefordításával sikeresen próbálkozott (és itt a távolkeleti költészet mellett akár a futuristákat is megemlíthetjük), nyilván gazdag tapasztalatokat szerzett e téren. Ha egy haikut a „formai és tartalmi” hűség jegyében átültetünk egy olyan kultúrába, amely még egyáltalán nem találkozott a haiku for-

¹⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1998.

¹⁶ BABITS 1978, 278.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI 1990, 561 (eredeti kiemelés).

¹⁸ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1998, 61.

máját és tematikáját magában foglaló hagyománnyal, nem számíthatunk rá, hogy a vers kulturálisan aktív válik. Nemcsak hogy a külső kulturális kapcsolatai hiányoznak, hanem maga a precedens nélküli versforma is észrevehetetlen marad. Kosztolányi nem várhatta el a kortárs olvasóktól, hogy egy (mégoly formahű) haikuban észlelni fogják a lírai modalitást, vagy akár magát a versszerűséget. (Közvetítőleg: közvetítő nyelvből dolgozván, neki magának sem volt erről autentikus benyomása.) Ezért volt kénytelen európai értelemben „versszerű” formaelemeket, így metrikát és rímeket implementálni a fordításokba. Ezáltal látta biztosíthatónak a küszöbfeltételek teljesülését.

A hetvenes évektől kezdődően – Beney Zsuzsa, Weöres Sándor, Illyés Gyula, Tandori Dezső és mások munkái nyomán – a haiku a magyar költészetnek is bevett formája lett, amely kialakította a maga (az eredetiektől természetesen radikálisan különböző) hagyományait. A magyar olvasótól elvárható, hogy felismerjen egy haikut, így ma már lehetséges a formahű fordítás – merőben más kérdés, hogy kulturális aktivitás szempontjából ez mennyire eredményes, és hogy az újabb fordítások mennyiben tették elavulttá Kosztolányi kísérleteit.¹⁹ A kulturális működőképességgel kapcsolatos hiányérzettel azonban más körülmények között is gyakran találkozhat a fordító. A bevett versformák egyik különös hátránya, hogy ezt a hiányérzetet elfedik: ha egy idegen nyelvű szonettel szemben egy magyar nyelvű szonett áll, úgy tűnik, mintha a kulturális transzfer teljes munkája el lenne már végezve.²⁰ Gyakran kelt ilyen hiányérzetet a hosszabb, szembeötlő rekurzív elemeket nem tartalmazó szabadversek fordítása (például Wallace Stevens vagy William Carlos Williams munkái), ahol a versmondatonkénti átkódolás a célnyelvben véletlenszerű, amorf szövegalakzatot eredményez. Az eredeti szöveg szervező- és kötőelemei (igazolva Robert Frost axiómáját) elvesznek a fordításban. A fordító ilyenkor gyakran kénytelen kötőelemeket (ismétlődéseket, halvány asszonáncokat, gondolatrítmusokat stb.) implementálni, mert enélkül a szöveg a célnyelven nemhogy költeményként, de intencionális szöveggként sem volna elfogadható.

Az ilyen igazítások és a fentebbi Poe–Babits-példában látható feldíszítés között természetesen nem élesek a határok. Most azonban feltételezzük, hogy az elkészült fordítás teljesítette az írott és íratlan feltételeket, így bekerült az irodalom intézményrendszerébe, és módunk van megítélni a pontosság vagy az élményszerűség mércéje szerint. Kezdjük a pontossággal.

¹⁹ ALBERT 2001.

²⁰ Egy kiváló esettanulmány erről a csalóka elégedettségről: FERENCZI 2006.

PONTOSSÁG

A fordítás alapértelmezés szerint *valaminek* a fordítása, azaz van eredetije. Továbbra is tekintsünk el azoktól az irodalmi hamisítványoktól (a komoly megtévesztési kísérletektől a posztmodern eredetjátékokig), amelyek előre megfontolt szándékkal, valószínűleg állítják magukról (illetve szerzőjük, közreadójuk állítja róluk), hogy egy elvesszett vagy lappangó eredetinek a fordításai. Ezek sok érdekes kérdést felvetnek, de eredetijük nem lévén hozzáférhető, rajtuk nemigen tudjuk megvizsgálni a pontosság kérdését. Olyan szövegekről beszélünk tehát, amelyek egyértelmű kapcsolatban vannak egy pontosan meghatározható eredetivel: ennek a kapcsolatnak a jellegét vesszük szemügyre, amikor egy fordítás pontosságára kérdezzük rá.

Az eredeti és a fordítás közötti kapcsolatot akkor tartjuk egyértelműnek, ha a két szöveg nyelvi makrostruktúrái jelentős részben egybevágóak, fedésbe hozhatók. Ha a két szöveg ugyanazt a történetet meséli el, vagy ugyanazt a gondolatmenetet és érvrendszert követi, az nem feltétlenül fordítás, hanem lehet adaptáció, feldolgozás, vagy – a szöveg önmeghatározásától függően – akár rosszhiszemű plágium is (bár természetesen az önmagát eredetinek állító fordítás is plágium). A magyar közép-korból is ismert *Trója-regények* például nyilvánvalóan összefüggésben állnak a homéroszi hagyománnyal, de Homérosz-fordításnak semmiképp sem tekinthetők. Egy fordítás nem a történetvezetés vagy a gondolatmenet szintjén, hanem a mondatok és bekezdések szintjén feleltethető meg az eredetijének. Ez, a konvenciók szerint, nem jelent abszolút pontos megfelelést: senki sem várja el például, hogy egy regény fordítása pontosan ugyanannyi mondatot tartalmazzon, mint az eredeti; a mondatok stilisztikai indíttatású összevonása vagy felbontása megengedett. Az azonban általánosságban elvárt, hogy az eredeti szöveg minden szignifikáns nyelvi megnyilvánulásának feleljen meg egy-egy nyelvi megnyilvánulás a fordításban is, és a megnyilvánulások sorrendje, kölcsönös logikai kapcsolódása is egyezzen. Ezek az egyezések leírhatók akár Chomsky univerzális nyelvtana (a mélystruktúrák) alapján is,²¹ de itteni érvelésünkhöz nincs szükség ilyen szintű formalizációra.

Korábban már idézett tanulmányában Jakobson meggyőzően érvel amellett, hogy önellentmondás volna valamely kognitív adatot kifejezhetetlennek vagy lefordíthatatlannak tartani:²² a kognitív adat tehát mindig lefordítható, és ha két nyelv egy-egy mondata ugyanazt a kognitív adatot fejezi ki, akkor az egyik mondat a másik fordításának tekinthető, a pontosság kritériuma megvalósult. A természetes nyelv gyakor-

²¹ Vö. CHOMSKY 1985, főként 106–122.

²² JAKOBSON 1959, 236.

lati használata azonban ritkán korlátozódik kognitív adatok közlésére, az irodalmi nyelvhasználat pedig ennél is kevésbé. Egy irodalmi szöveg kognitív adatainak átkódolása során a pontosság mibenléte nem is kérdéses. Egy kognitív adat elvétele olykor az irodalmi szövegben is beláthatatlan következményekkel jár. Íme erre két példa.

Néhány éve műfordítói szemináriumon megjelent egy osztrák nemzetiségű, magyarul kiválóan beszélő hallgató, aki Kosztolányi *Fürdés* című novelláját fordította németre. A szöveg által reprezentált tárgyi világ túlnyomó részét illetően az elvárhatónál is nagyobb gondossággal járt el, külön kutatást folytatott például a *nullásgép* fogalmának dekódolása érdekében. Egy ponton azonban az érzékeire hagyatkozott, és az érzékek téves választ sügtak. A novella elején Suhajdáné a kertben horgol. A fordító nem ismerte az ígét, de ismerte az alapjául szolgáló névszót. Úgy vélte tehát, ez valamilyen horogszerű szerszámmal végzett kerti munka lehet, praktikusán valamiféle kapálás. Azonban ha Suhajdáné a kertben nem horgol, hanem kapál, akkor a konnotációk működése értelmében a Suhajda család társadalmi státusa jelentősen megváltozik: nyaraló kispolgárokból helyben lakó parasztokká válnak. Ez bizarr ellentmondásba kerül más konnotációkkal, például hogy az apa kompetensen kikérdezi fia latin leckéjét. Ezek az ellentmondások végképp összezavarják az olvasót, aki nem érti, végül is kik ezek, miféle becsvágyak hajtják és miféle frusztrációk gyötrik őket – Suhajdáék extrém csodabogárrá válnak, ami élesen szemben áll a prózaíró Kosztolányi szellemével. A novella hatásának éppen a leglényegesebb eleme vész el: az a belátás, hogy minket magunkat, az „átlagembereket”, milyen vékony hajsza választ el a tragédiától.

Hasonló eset a legprofesszionálisabb fordítókkal is előfordulhat. T. S. Eliot *Átokföldje* című költeményének második része egy enteriőr részletes és szisztematikus leírásával kezdődik. A magyar szöveg – Vas István fordítása – azonban egyáltalán nem szisztematikus, inkább kuszának tűnik.

Egy széken ült, mint fénylő trónuson,
Márványon izzó széken, oszlopok
Borága mögül arany Cupido
Lesett (szemét szárnyába dugta a másik),
S oszlopokon az üveg kétszerezte
Lángját hétágú kandelábereknek,
S az asztalra vetett fényt, mely a nő
Selyemtokokból bőven áradó
Ékszerszokrázásába ütközött;²³

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;²⁴

²³ ELIOT 1986, 49.

²⁴ ELIOT 1969, 59–80.

Egyetlen szó félreértése zavarta meg az értelmezést: a *glass* ugyanis nemcsak *üveget* jelent, hanem – főként a jelen szakasz által imitált emelkedett és archaizáló stílusregiszterben – *tükröt* is. Ha ezt a szót tükrörnek olvassuk, akkor a *standard* sem oszlop lesz, hanem inkább tartórúd, a mennyiségbeli „kétszerezés” pedig (tükrör általi) ket-tőzés. Az egész látvány léptéke lecsökken: mindössze egy díszes faragású, tükrös fé-sülködőasztalkát látunk, oszlopok sehol, és a hétágú kandeláberek helyén valószínűleg csak egyetlen gyertyatartó áll (hiszen a *candelabra* latinul többes szám, de angolul nem). Ha mindezt így mutatná meg a magyar szöveg, az az utolsó részletig értelmes és a szó szoros értelmében megjelenítő erejű lenne. Pontosan követhető volna a fény útja a gyertyatartótól a tükrörig, onnan pedig az asztalkáig, ahol az ékszerek saját fényével találkozik. És nem egy mitikus Kleopátra felfoghatatlanságig túlzó, nem evilági pompáját képelnénk ide, hanem egy modern, nagypolgári nő budoárját.

Egy irodalmi szöveg azonban a kognitív adatok mellett jelentős mennyiségű implicitnek nevezhető további információt tartalmaz, amelynek dekódolása és átvitele a fordító valódi feladata, hiszen a pusztán kognitív adatsor átkódolását egy ügyesebb fordítóprogram is viszonylag kevés hibával képes elvégezni (a *horgol/kapál* tévesztést a szoftver nem követi el, de a *tükrör/üveg* hibát igen). Számos nyelvi megnyilvánulás (a mindennapokban éppúgy, mint az irodalomban) nem – vagy nemcsak – kognitív adatot, azaz referenciális állítást hordoz, hanem például az adott kognitív adatra, illetve a szituációra vonatkozó érzelmi attitűdöt, annak valamilyen kulturális párhuzamát vagy beágyazottságát, esetleg magát a szép hangzást (eufóniát) fejezi ki, állítja előtérbe. Amikor egy eleven és természetes dialógust a rosszul értelmezett pontosság jegyében szóról szóra (kognitív adatról kognitív adatra) fordítanak le, abból a célnyelvben a legritkább esetben keletkezik eleven és természetes dialógus: egy ilyen fordítási kihívásnál az attitűdöket is figyelembe kell venni. (Korábban már szerepelt a példa, amikor a *take it easy* kifejezést a sorozatokban „vedd könnyen”-nek fordítják, ami közvetíti ugyan a megnyilvánulás kognitív elemét – tehát félrefordításnak ebből a szempontból nem nevezhető –, de a valós nyelvhasználatától merőben idegen.)

Nabokov nevezetes *Anyegin*-fordításának ebből a szempontból úgy írhatnánk le a programját, hogy az eredeti mű által hordozott *minden* információt kognitív adattá transzponál. Igyekszik teljességgel elkerülni az imitációt, amely az információ átadásának pontatlan és kockázatos módja. Az eredeti versformájára és zeneiségére vonatkozó információt tehát nem a célnyelvi fordításszöveg versformája és zeneisége hordozza (ami nyilvánvalóan imitáció lenne), hanem a jegyzetek, a kísérőtanulmány, valamint a függelékben közölt eredeti szöveg. A kulturális beágyazottság kapcsolatrendszerét sem imitálják a fordításszöveget a célkultúra szövetébe kapcsoló, az eredetiekkel többé-kevésbé analóg (tehát az eredetieket jól-rosszul imitáló) allúziók,

hanem az eredeti, autentikus kapcsolatok vannak elmagyarázva a jegyzetekben, világos, áttekinthető (azaz kognitív adatokra hangolt) értekező prózában. Ez lehetővé teszi, hogy a voltaképpeni fordításszöveg (amely ez esetben próza-parafrázis) az eredetiben explicit megjelenő kognitív adatokat lényegében hiány- és torzításmentesen közvetítse. Nabokov tehát – Jakobson idézett belátását radikálisan követve – azt fordítja le a szövegből, ami elvben teljes biztonsággal lefordítható, s miközben a járulékos információk imitálását visszautasítja, ezeket az információkat mintegy kivonja a főszövegből, és a csatolt paratextusokra bízta.

Ha az irodalmi fordítás folytonos kompromisszumkeresése egyfajta kulturális gordiuszi csomó, akkor Nabokov kísérlete valódi Nagy Sándor-i válasz. Képzeljük el a saját világirodalom-képünket egy olyan világban, ahol ilyen módon van magyarra fordítva valamennyi klasszikus. Az elbeszélő prózában nem lenne nagyon látványos a veszteség, de képzeljük el így a lírai költészetet, vagy akár a verses drámák világát, és egyértelművé válik, hogy a formakövető („imitáló”) fordításnak igen komoly kulturális funkciója van: lehetővé teszi a világirodalom élményszerű befogadását, azt, hogy az idegen nyelven létrejött műalkotások ne higgadt és mérlegelő tanulmányozás, hanem közvetlen reveláció révén váljanak világunk részévé.

Ez az élményszerűség mércéjét érinti, amelyre később térünk ki; most még a pontosság meghatározásánál tartunk. Tekintsük át, hogy miféle attitűdjellegű információt hordozhat egy nyelvi megnyilvánulás a denotatív jelentésen, a kognitív adat közlésén túl.

A legkézenfekvőbb a konkrét denotátumra vagy a megnyilvánulást magában foglaló szituációra vonatkozó attitűd jelzése, azaz voltaképpen a performatívum. Ez olykor nem is tartalmaz kognitív információt, csakis attitűdinformációt: gondoljunk például egy köszöntésre vagy egy káromkodásra, amely voltaképpen tiszta nyelvi performancia. Vannak esetek, amikor az attitűdinformáció valódi, kognitív információnak álcázza magát, például amikor a tisztán fatikus „Kapálgatunk, kapálgatunk?” mondattal szólítunk meg egy nyilvánvalóan kapálgató ismerőst, akkor valójában olyasmit implikálunk, hogy „ráérek és szívesen beszélgetnék egy kicsit, ha nincs ellenedre”. Más esetekben az attitűdinformáció jelentősen módosíthatja, gyakran ellentétébe fordíthatja a közölt kognitív adatot, sőt ennek a lehetőségnek a kiaknázására külön ironikus klisék is kifejlődtek a nyelvben: „Nagyon boldog vagyok” (kellemetlen hír hallatán, frusztráció kifejezésére); „Aha, persze, ha te mondd” (teljes hitelenség kifejezésére); vagy „Ezt jól megcsináltad” (feddésné). Az előbeszédben természetesen a hangsúly, a gesztikus kommunikáció, a beszédhelyzet előzményei egyértelművé teszik ezeket a megnyilvánulásokat, írásban azonban gyakran az anyanyelvi olvasót is gondolkodóba ejthetik. Külön fordítási problémákat azonban ezek a jelenségek ritkán vetnek fel, éppen azért, mert maga a performatív elem a forrás-

szövegben is jelöletlen, ugyanakkor az ilyen megnyilvánulásoknak teret adó szituációk (legalábbis az európai kultúrkörben) viszonylag univerzálisnak tűnnek: e tekintetben a nyelvek kifejezési kompetenciái között kisebb különbség látszik, mint a nyelvhasználó egyedek megértési kompetenciái között.

Ennél jóval több gondot okozhat az az attitűdinformáció, amely a megszólaló származására, társadalmi helyzetére vonatkozik, s amelyet a megnyilvánulás stilisztikai megformáltsága hordoz. Az anyanyelvi kompetenciának része, hogy pontosan tisztában vagyunk bizonyos, a köznyelvi regisztertől eltérő nyelvhasználati formák (morfológiai, lexikai és szintaktikai sajátosságok) szociolingvisztikai, illetve dialektológiai jelentőségével, azaz vannak ismereteink a központi normától eltérő regiszterekről. Fordítási problémát rendszerint az okoz, ha a forrásnyelv egy specifikus regiszterének a célnyelvben nincs ekvivalense. Az *Ulysses* számos példát szolgáltat ilyesféle nehézségekre. A szereplők közül sokan sajátos írországi elemekkel és fordulatokkal fűszerezik nyelvi megnyilvánulásait, és ezekből igen nehéz kiválogatni – s még nehezebb fordításban jelezni –, mi az, ami autentikus népnyelvi örökség, mi a nacionalista modorosság, mi az urbánus szleng és mi a játékos, reflektált, értelmiségi nyelvhasználat. Az ír és a magyar történelem összevethető fordulatai itt nem segítenek, hiszen a legnagyobb különbség éppen abban áll, hogy a magyar nyelv államnyelvként, irodalmi nyelvként és köznyelvként is megőrződött. A magyar autonómatörekvéseknek évszázadokon át a nyelvi különbözőség volt a kulturális bázisa, míg a hasonló ír törekvéseknek a birodalmitól eltérő (azaz katolikus) vallás. A hiberno-angol belső stilisztikai gazdagságát akkor tudnánk pontosan leképezni a magunk számára, ha Magyarország a 18. században átvette volna a német nyelvet, kialakítva egy sajátos, magyar elemeket is tartalmazó hungaro-németet, és erre fordíthatnánk le a hiberno-angolt. A magyar nyelv azonban megőrizte autonómiáját, sőt vitathatatlan történelmi, identitásképző szerepének folyományaképp egyfajta sajátos, kissé szentimentálisan elgondolt erkölcsi magaslatra került. Ezzel szemben az írek a kulturális elnyomás eszközét is érzékelték az anyanyelvként kapott angolban, ami tág teret adott a reflexív és szubverzív használatnak, a nyelvi kreatitásnak – érdemes megfigyelni, hogy a 19. század vége óta az angol nyelv legvirtuózabb mesterei között milyen kiemelkedő számban jelentkeznek az írek: Wilde, Shaw, Yeats, Joyce, Beckett stb. Az *Ulysses*ben persze arra is találunk példát, hogy egyes szereplők olyan stilisztikai regiszterben mozognak, amelynek könnyű megtalálni a magyar ekvivalensét: ilyen például a félig-meddig asszimilálódott, beszédébe németes elemeket szövő sztereotip zsidófigura, vagy a bíróság előtt félig értett „nagy szavakkal” próbálkozó cselédnő.

Talán a legnehezebb problémát veti fel az a forrásszövegben hordozott attitűdinformáció, amely az adott megnyilvánulás kulturális beágyazottságára utal. Egy sze-

replő például egy dalt idéz, amely minden forrásnyelvi olvasó számára pontosan azonosítható, de a referencia bármely más nyelven érvénytelen, azaz kulturális fehér foltra mutat. A fordító előtt álló dilemmát már ismerjük: a fentebb bemutatott két megoldási irány „körbejárjuk a fügekaktuszt” vagy „lánc, lánc, eszterlánc”, azaz szó szerinti fordítás vagy egy kész, célnyelvi kulturális objektum behelyettesítése. Legtöbbször azonban elegendő, ha a fordító stilisztikai eszközökkel (például az élő beszédetől érzékelhetően eltérő ritmizálással, rímmel, a dalokban szokásos helykitöltő szótagokkal stb.) jelzi, hogy itt egy dalról van szó: ezzel okozza a legkevesebb kárt, és végső soron csak helytálló információt közvetít. A konkrét kulturális objektumra vonatkozó utalást műfaji utalással váltjuk ki, azaz implicitálunk – noha ez esetben maga az eredeti információ sem volt explicit.

Umberto Eco remek elemi példát hoz erre a jelenségre, de a megoldási javaslata vitatható. A *Foucault-inga* 57. fejezetében, miközben hőseink délnyugat felé autóznak, Diotallevi tesz egy fennkölt, irodalmias megjegyzést a táj szépségére. A megjegyzésben egy bizonyos sövényt említ, amelynek jelenlétéről addig nem volt tudomásunk. A sövény azonban nem is a tájban van jelen, hanem Diotallevi, utastársai, valamint a regény anyanyelvi olvasói közös kulturális tudatában: utalás Giacomo Leopardi *L'infinito* című versének (mint Eco mondja, az olasz romantika legismertebb költeményének) második sorára. A sövény említése a szerző szándéka szerint azt sugallja az (olasz) olvasó számára, hogy túlfinomult, sznob hőseink a táj szépségét csak irodalmi élményeiken átszűrve tudják átélni és kifejezni.²⁵ Eco ennek értelmében instruálta fordítóit is: ne törődjenek a sövényvel, teljesen mindegy, hogy sövény, vár vagy fa áll ott, az a lényeg, hogy az olvasó anyanyelvén könnyen felismerhető legyen az irodalmi referencia. Eco be is mutatja a francia, a német, a spanyol, a portugál és az angol változatot, az utóbbit elemzi is: Leopardi helyett Keats-utalást tartalmaz, a *Darién* (Szabó Lőrinc fordításában *Dária*) szót az *Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába* című szonettből: az angol olvasók potenciális élménye, a számukra potenciálisan megnyíló jelentések komplexuma így hozzávetőleg egyenértékű, *ekvivalens* lesz az olasz olvasók élményével.

És itt feltehetjük a kérdést: vajon miért nincs ott a példák között a magyar fordítás? Vagy a litván, vagy a szlovén? Ezekon a nyelveken Eco nyilván nem tudja közvetlenül ellenőrizni a fordítóit, és így talán nem is tudatosította, hogy ezeken a nyelveken erre a problémára nem ez a megoldás. Az angol fordító bátran odaírhat egy Keats-utalást: angol olvasója természetesnek fogja venni, hogy egy olasz regény túlfinomult és sznob hősében automatikusan Keats versét idézi fel egy táj látványa. Egyrészt mert valóban

²⁵ Eco 2001a, 15–16.

nem valószínűtlen, hogy Diotallevi kultúrájának akár alapvető, automatikusan mozgásba jövő rétegéhez is hozzátartozzék Keats ismerete, másrészt mert az angol olvasó szempontjából, aki hozzá van szokva, hogy angolul mindenki tud legalább egy kicsit, ez végképp nagyon is kézenfekvőnek látszik. Az angol olvasó – bármilyen vajszívű altruista is legyen személy szerint – egy volt gyarmatbirodalom kultúráját hordozza, amelyhez ráadásul anyanyelvként tartozik hozzá napjaink globális kultúrájának pidginje.

És hogy nézne ki ez a megoldás magyarul? Diotallevi azt mondaná, hogy bús düledék? Ti kékellő halmok? Fenyvesekkel vadregényes táj? A magyar olvasó pontosan tudja, mennyire valószínűtlen, hogy Diotallevi Kölcseyt, Berzsenyit vagy akár Petőfit idézzon. Magyarul ez nem működik. Eco fordítója, Barna Imre nagyon helyesen járt el, de nem is nagyon tehetett volna mást: az eredetiben szereplő vers kanonikus (Szabó Lőrincről származó) fordítását idézi, de nem a kevés kulturális kötődéssel rendelkező sövényt, hanem egy elvontabb és – kulturális beágyazottság nélkül is – fennköltebben hangzó részletet, a „mérhetetlen térség”-et (amely a sövényen túl feltáru) az ötödik sorból.²⁶ A magyar olvasóknak elenyészően csekély százaléka fogja ennek alapján Leopardi versét azonosítani, de ez nem is baj, a fordítónak csak a lehetőség megteremtése a dolga. Akinek megvan a kulturális receptora Leopardi verséhez, annak módja lesz megtalálni, akinek pedig nincs, azt sem éri kár: érzékelti fogja, hogy itt egy fennkölt irodalmi idézet hangzott el olyasvalakinek a szájából, aki – legalábbis e téren – műveltebb nála. A szöveg értelmes kontinuitása így is megmarad.

Eco tehát itt Eugene Nida követőjének, a *funkcionális ekvivalencia* hívének látszik,²⁷ ami persze a *formális ekvivalenciával* szembeállítva jobban hangzik, de itt éppen azt láttuk, hogy nem minden esetben működik, és bizonyos helyzetekben posztkoloniális ihletésű aggályokat vethet fel: éppen azokat, amelyeket Lawrence Venuti fogalmaz meg a *The Translator's Invisibility* című könyvében, elmarasztalva elsősorban az angolszász kultúra önteltségét, kényelmességét, az idegenség iránti csekély fogékonyságát.²⁸

Az *Ulysses* persze ennél sokkal megoldhatatlanabb feladatokat állít a fordító elé, különösen a stílusparódiákat tartalmazó 14. fejezetben. Az angol irodalom egy-egy konkrét korszakát vagy szerzőjét célzó paródiák fordításban semmilyen célnyelvben sem kelhetnek olyan revelációt, mint az anyanyelvi olvasatban, hiszen a fordítás olvasója a parodizált szerzőt jó esetben szintén fordításban olvasta (vagyis nem volt módja pontos képet alkotni stilisztikai sajátosságairól), rosszabb esetben egyáltalán

²⁶ ECO 1992b, 409.

²⁷ NIDA 1964, 156–171.

²⁸ VENUTI 1995, 21–29.

nem olvasta, s így a paródia kulturális „fehér foltot” érint, végképp nem működik paródiaként. Felmerülhet a lehetőség, hogy a célnyelvből keressünk ekvivalens szerzőket, de ezzel végképp a szabad adaptáció terepére tévednénk. Ahogyan egyes stilisztikai regisztereknek, úgy egyes műfajoknak sincs közvetlen megfelelő ekvivalense, nem is beszélve egyes szerzőkről. Vajon kit állíthatnánk párhuzamba John Bunyannal vagy Horace Walpole-lal, csak hogy két, azonnal felismerhető angol íróra utaljunk. Ellenpróbaként elképzelhetjük az angol olvasó tanácstalanságát az *Így írtok ti* bármilyen hű fordítása felett. Jobb híján itt is az implicitáció eszközához kell folyamodnunk, a specifikus mű- vagy szerzőparódiákat műfajparódiákkal kell felváltanunk, lehetőleg olyan módon, hogy a stílusjegyek sűrűsége és következetessége egyértelműsítse a parodisztikus intenciót. Illetve folyamodhatnánk egy elvben lehetséges, de az érvényben lévő magyar műfordítás-hagyományban kifejezetten ellenjavallt módszerhez: az angol stílustörténetet egyszerűen lecserélhetnénk magyar stílustörténetre, ahogyan Kosztolányi lecserélte Carroll Southey-paródiáját a saját *Családi kör* paródiájára.²⁹ Természetesen az *Ulysses*ben ez végképp megengedhetetlen információvesztéssel és kulturális implantációval járna: nagyon hamar kívül kerülnénk a fordítás voltaképpeni fogalmán.

Vannak olyan megnyilvánulások is, ahol a kognitív értelem merőben mellékes és véletlenszerű, mint például ebben az (ismét csak az *Ulysses*ből való) példában: „The Leith police dismisseth us.”³⁰ Ez annyit jelent, hogy a leithi rendőrség elenged minket, és bár ennek a kijelentésnek nincs sok köze a kontextushoz, az adott helyen (a 14. fejezet végének részeg nyelvi káoszában) ez nem tűnik fel, így Szentkuthy le is fordította értelem szerint, kissé „feljavítva” („Léthe őrszoba” lett belőle, noha Leith Edinburgh városrésze).³¹ Valójában azonban ez egy nyelvtörő, amellyel a részek saját állapotukat ellenőrzik, hogy ihatnak-e még, tehát a mondat kulturálisan helyes fordítása egy ugyanazon célra alkalmas magyar nyelvtörő, például „sárgabögre görbebögre”.³² Ha a mondat értelmének lenne jelentősége a narrációban vagy a dialógusban, akkor itt a metanyelvi működés miatt fordíthatatlansági esemény keletkezne, szerencsére azonban a mondat értelme indifferens, így élhetünk a kulturális ekvivalens behelyettesítésének módszerével. (Itt is óvatosan kell azonban eljárni, mert például a hasonló funkciójú „ibafai papnak fapipája van” mondóka már specifikusan magyar helynévre mutat, aminek semmi keresni valója nem volna a regény kulturális terében: kognitív disszonanciát hozna létre.)

²⁹ CARROLL 1936, 43.

³⁰ JOYCE 1986a 14,1565 (349).

³¹ JOYCE 1974, 531.

³² A 2012-es új fordításban ez a megoldás szerepel (JOYCE 2012a, 407).

Az imént felsorolt példákban közös, hogy nem tartalmaznak specifikusan irodalmi formaelemet, nincs bennük hangsúlyos paronomázia, a fordítási nehézséget vagy döntékényszert nem a poétikai funkció működése váltja ki. Mind a szituációt jellemző performatív információ, mind a beszélőt jellemző stilisztikai információ, mind a kulturális kontextushoz kapcsoló alluzív információ, mind pedig az egészen speciális meta-nyelvi információ fentiekhez hasonló alakzatai előfordulnak az irodalmon kívül, a hétköznapi beszédszituációkban is. Közös jellemzőjük továbbá, hogy egyik információtípus sem explicit a szövegben: a befogadónak nyelvi, szociális és kulturális tapasztalatai alapján, illetve a szöveg intenciójában feltételezett előzetes ismeretei alapján kell őket feltárni és megérteni. A fordító azonban az esetek többségében nem számíthat rá, hogy a célnyelvi olvasó elméjében ugyanúgy ott várnak a mozgósítható előzetes ismeretek. Az információkat mégis – legalább részlegesen – át kell adni, hiszen nélkülük a fordítás sok esetben értelmetlenné válna, a kultúrák között közvetítendő mintázat olyan mértékben sérülne, hogy az értelmi pontosság küszöbfeltételei sem teljesülnének.

A fordító több módszer közül választhat. Olykor, ha a kognitív jelentés indifferens, lehetséges egy ekvivalens funkciójú célnyelvi mintázat behelyettesítése, mint ezt a nyelvtörő esetében láttuk. Ugyanezt kísérelte meg a Szabó Lőrinc a „lánc, lánc, eszterlánc” megoldással, amely alighanem túlló a célon, hiszen túlságosan specifikus benne a domesztikáló gesztus. (Vas István „körbejárjuk a fügekaktuszt” megoldása ugyanakkor teljesen lemond a nem-explicit információ közvetítéséről: gyakorlatilag nyersfordítást, próza-parafrazist ad, mint Nabokov *Anyeginjének* főszövege.) Viszonylag gyakran járható út az információ általánosabb formában való közvetítése, az implicitáció: egy konkrét dalra tett utalás helyett a dalszerű minőség jelzése, mű- és szerzőparódiák helyett műfajparódiák stb. Egyes esetekben arra is van lehetőség, hogy az eredetiben implicit információt a fordító átvigye az explicit tartományba anélkül, hogy – Nabokov módszerét követve – külső jegyzetekre, metatextusokra kellene hagyatkoznia. Íme egy viszonylag összetett, a fentebb vázolt kategóriák közül többet is érintő példa erre az eljárásra.

Az *Ulysses* harmadik fejezetében a tengerparti fövényen méléző Stephennek eszébe ötlik egy 17. századi, korabeli tolvajnyelven íródott strófa:

White thy fambles, red thy gan
And thy quarrons dainty is.
Couch a hogshead with me then.
In the darkmans clip and kiss.³³

³³ JOYCE 1986a 3,381–384 (39).

Ezt a mai (vagy akár a 20. század eleji) anyanyelvi olvasó nemigen érti. Amiből akár olyan következtetésre is juthatnánk, hogy a magyar olvasónak is értelmetlenséget kell adni, mert ezzel közelítjük meg legjobban az anyanyelvi olvasó autentikus befogadási élményét. Csakhogy a referenciálisan értelmetlen szövegnek még nagyon is lehet stilisztikai jellege, sőt integritása, mint azt Karinthy a halandzsában írt kurucdal és szimbolista szonett kapcsán meggyőzően bemutatja.³⁴ Az angol olvasó valószínűleg nem érti a szavak felét, de nagy vonalakban érzékeli a szöveg tematikáját és stilisztikai integritását, vagyis azonosítja az archaikus zsargonnt. Érdemes áttekinteni a korábbi kísérleteket. Gáspár Endréé így szól:

Mancsod fehér, szád vérvörös,
Jó bőr vagy, tuti csaj.
Svenker vagyok, brügölni jöjj:
Lesz smócní meg ricsaj.³⁵

Látható, hogy a fordító felismerte a stilisztikai regisztert, és lexikai értelemben jól azonosította az egyes elemeket (noha a *smócní* jelentését nem sikerült kiderítenünk). Az archaikusság irányában azonban kísérletet sem tett, a stilisztikai integritást pedig nemigen sikerült megvalósítania: például az irodalmias *jöjj* meglehetősen disszonáns a *brügölni* mellett; a *jó bőr* minősítés nem túl életszerű ilyen második személyű, megszólító formában, közvetlenül a nőnemű alanyhoz intézve, hiszen rendszerint férfiak között hangzik el; és az is kétséges, hogy a stilisztikai készítmény által konstituált (nyilvánvalóan 20. századi) beszélő számára különösebb erotikus vonzerőt jelentene egy női kéz fehérsége. Így a szakasz kulturális felidéző potenciálja meglehetősen csekély, valójában nem is idéz fel egyéb asszociációt, mint a fordítói munka rémisztő nehézségeit.

A másik fordításban Szentkuthy Miklós még nagyobb szabadságot vett: valószínűleg azt feltételezte, hogy itt valamiféle hermetikus viccről lehet szó, amit csak Joyce és néhány barátja ért, így aztán ő is gyártott egy hasonlót:

Baró kár és ergya csöcs,
Vackolj le már, vár a fröccs,
Hordó jöhet, has a hasra,
Ezeregyéj klipszes Baschra.³⁶

³⁴ KARINTHY 2002.

³⁵ JOYCE 1947, I/38.

³⁶ JOYCE 1974, 60.

A stilisztikai integritásra itt nem lehet panaszunk, noha ennek az az ára, hogy a szöveg jóval alábbi (és értelmetlenebb) az eredeténél. Az utolsó sorban fellépő klip-szes Basch kilétének megállapítása szép feladat a Szentkuthy-filológia számára.³⁷ Kérdés persze (és nem annyira a fordítás technológiáját, mint inkább etikáját érintő kérdés), hogy a szerző személyes, mások számára érthetetlen, hermetikus referenciája helyére a fordító behelyettesítheti-e a saját hermetikus referenciáját. A helyes megoldás szempontjából azonban ez a kérdés indifferens, mivel nem hermetikus referenciáról, hanem azonosítható, külső referenciáról van szó. Valószínűleg egyik fordító sem tudta, hogy ez egy autentikus 17. századi versrészlet, nem Joyce koholmánya. Következésképp ez a kulturális referencia Stephen személyiségének nem az obszcenitáshoz vonzó-dó, sötét regiszteréből bukkan a felszínre, hanem a műveltségével önmaga előtt is kérkedő, sznob regiszteréből. Vagyis a fordító által átmentendő szignifikáns információ súlypontja nem az obszcenitás és a hermetikus zsargon, hanem az archaikusság és autentikusság oldalán keresendő. Olyan verset kell koholni, amelyről látszik, hogy Stephen nem most találta ki, és nem is a kocsmában hallotta, hanem egy tekintélyes főliánsban olvasta, egy mások által alig látogatott könyvtár mélyén. Ez az információ azért is lényeges, mert – minthogy archaikus magyar tolvajnyelv csak nyomokban áll rendelkezésünkre – a tolvajnyelv és az archaikusság közötti döntés elkerülhetetlen. S mivel az archaikusság szignifikánsabb jelentéshordozónak bizonyult, abban kell bíz-nunk, hogy a régies nyelvhasználat és a frivol tematika stilisztikailag koherens egyesítéséből a tolvajnyelv erőltetése nélkül is megfelelő eredmény jön létre, amelyet az olvasó motiválnak, illeszkedőnek talál, s amelynek kapcsán nem áll meg az olvasásban, hogy – akár mégoly elismerő módon is – a fordítóra gondoljon. Ehhez olyan történeti stílustartományt kell megcélozni (de nem túl specifikusan), amely létezik a magyar iro-dalomban, s így ismerős az olvasónak. A frivolitás efféle hangjait valahol Amádé László környékén, a rokokó próbálkozásokban lelhetjük fel. Az elkészült javaslat így hangzik:

Piross ajka fehér kezi
Az termete igen deli
Egy meszely bort véle inni
Setétben meg cziczerézni.³⁸

Ebben azonban van egy kis csalás. A harmadik sorban olvasható „couch a hogshead” ugyanis valójában nem utal borra, hanem az *OED* tanúsága szerint azt jelenti, „lefe-

³⁷ Talán Basch Lórántra, a Baumgarten-alapítvány kurátorára gondolhatott, de az összefüggés minden-képpen homályos.

³⁸ JOYCE 2012a, 50.

küdni aludni” (mellesleg az *OED* öt előfordulási példája közül az egyik éppen a Stephen által idézett vers). Nos, az alvás ideája meglehetősen furcsán festene itt, hiszen a következő szakaszban még legalább a csókolózás ideájáig el kell jutni, ugyanakkor az alvás nélküli lefekvés *valakivel* egyértelműen a befejezett szexuális aktusra utal: ilyen messzire nem akarunk eljutni. A harmadik sornak tehát a fordításban olyasmit kellene közvetítenie, hogy *ártatlanul* feküdnének le együtt, majd a sötétben csókolóznának. Ezt nem nagyon lehet értelmessé – ugyanakkor korhűvé – tenni, ráadásul egészében véve meglehetősen redundáns információ: a sötétben – mintegy alapértelmezés szerint – rendszerint fekvve csókolóznak a népek (de ha mégsem, az semmit sem változtat a lényegen). Ezért tehát mód nyílik ide becsempészni a meszely bort, ami az események menetébe jól beleillik, miközben tudtára adja az olvasónak, hogy ezek az események nem egy főúri park lugasában játszódnak, hanem bizony egy kocsmában. A szöveg időbeli elhelyezkedésére vonatkozó információt, azaz archaikusságát sikerült (az eredetihez hasonlóan) a stilsztika szintjén, implicit formában közvetíteni, de a társadalmi elhelyezkedésével – használhatóan fennmaradt archaikus szleng hiányában – ezt nem tudtuk megtenni. Ezért a szociológiai információt explicitté tettük: míg az angol olvasó stilsztikai jegyekből tudja meg, hogy a történetek valószínűsíthető helyszíne egy kocsmában, a magyar olvasónak ezt a bor jelenléte adja tudtára. Paradox módon itt a szó szerinti pontosságtól való eltávolodás tette lehetővé a nagyobb kulturális pontosságot.

ÉLMÉNYSZERŰSÉG

A harmadik mérce, mint az eddigiekből is kiderült, az *élményszerűség* mércéje. A *szépség* fogalmának leváltására azért van szükség, mert az esztétikai befogadás központi értéke korántsem mindig a szépség, de az minden esetben fontos, hogy az adott kulturális mintázat esztétikai értékei közvetlenül, élményszerűen jelenjenek meg befogadói horizontunkon. Az élményszerűség iránti igényt komikus szituációban tudjuk a legjobban megfigyelni, hiszen itt az élmény jól felismerhető érzéki reakcióban, a nevetésben manifesztálódik. Bizonyára sokan megfigyelték már, hogy a feliratos filmkomédiákban egy-egy poénon nem akkor nevet a közönség, amikor megjelenik a felirat, hanem csak akkor, amikor a szereplő az adott idegen nyelven ki is mondja a humoros mondatot. A közönség a feliratból megérti, hogy mi lesz a vicc, de a nevetést mintegy elraktározza, mert ez még nem maga a vicc: az csak akkor valósul meg, amikor néhány töredékmásodperccel később a megfelelő kontextusban, megfelelő hangsúllyal és gesztikus kísérettel a szereplő ki is mondja. A viccet csak ez az élményszerűség érvényesíti.

Nabokov már többször emlegetett *Anyegin*-fordítása jórészt lemond a közvetlen esztétikai élmény felkeltéséről: jegyzetekben és kísérőtanulmányban beszél a versformáról, a kulturális kapcsolatrendszeréről és más, járulékosnak tekintett elemekről. Voltaképpen Jakobson distinkcióját teszi át a gyakorlatba: mindent lefordít az eredeti műből, ami kognitív adat, és meta- illetve paratextusokba rendezi mindazt az információt, amely ezen az alapon fordíthatatlannak minősül. Ennek a szélsőségesen racionális eljárásnak nem lehet elvitatni a tisztességét: a Nabokov munkájában rejlő fordításetikai manifesztumot valahogy úgy érthetjük, hogy a főszövegbe az az információ került, amiért fordítóként (átkódolóként) száz százalékgig felelősséget tud vállalni, a többi információt pedig a (többszörös terjedelmű) függelékekben bocsátja rendelkezésünkre. Nabokov munkájának implikált állítása (amit egyébként tanulmányában explicitte is tesz), hogy a formahű versfordítás elkerülhetetlenül csalás, hazugság, imitáció. A fordításnak nem művészetnek, hanem tudománynak kell lennie: akinek művészi ambíciói vannak, az írjon saját verset, aki azonban fordítani akar, azt vezérelje a tudományos felelősség – azaz ne törődjön az élményszerűséggel, csakis a pontossággal.³⁹

Egy ilyen fordítási stratégia természetesen kihívást jelent a megfeleléség kritériuma számára is: vajon az ilyen elvek alapján elkészített fordítás teljesíti-e az irodalmi fordítás küszöbfeltételeit. Nabokov vélhetőleg úgy gondolkodott, hogy a megfeleléség mércéje kulturális termék, amely az időben igencsak változékony és kontextusfüggő értelmiségi konszenzusok eredménye: egy adott korban, egy adott kultúrában azt fogadjuk el fordításnak, amit a szokás és a gyakorlat szentesít. A megfeleléség mércéje tehát változékony és esetleges (miként egyébként az élményszerűségé is), egy szöveg szemiotikai struktúrájának más nyelvre átkódolt reprezentációja azonban közelíthet a tudományos egzaktáshoz és verifikálhatósághoz. Ehhez ugyanolyan pontos szabályok rendelkeznek, mint ahhoz, ahogyan egy pontos és részletes térkép reprezentál egy távoli tájat. Ehhez képest a formahű fordítás Nabokov szemében olyasmis, mintha a távoli tájat a kertünkben, emlékezetből és a nálunk honos növényekből próbálnánk rekonstruálni. Vagyis ismét a „reprezentáció vagy rekonstrukció” dilemmájához érkeztünk.

Az élményszerűség megcélzása alapvetően rekonstruktív eljárást feltételez. Az ilyen irányú törekvésekre nemcsak Nabokov és Jakobson tekint kétellyel. A korszerű fordítástudomány megteremtőjeként, számos alapkategória definiálójaként számon tartott James S. Holmes a lefordított verset metaversnek (*metapoem*) nevezi. Holmes

³⁹ Nabokov (nyilván ironikus) becslése szerint a formahű fordításokban 18% az eredeti értelem, 32% az értelmetlenség (*nonsense*), a maradék 50% semleges töltelék. Lásd NABOKOV 1966, 80.

a kérdést sajátos ontológiai keretbe állítja: képlete szerint a metavers úgy viszonyul az eredeti vershez, ahogy az eredeti vers a valósághoz, azaz $MP : P :: P : R$.⁴⁰ Ez a képlet mintha Platón *Államán*ak sokat vitatott, a költők kitiltására vonatkozó kitételét fűzné tovább:⁴¹ a dolgok az ideákat utánozzák; a költők csak az ideákat utánzó dolgokat utánozzák; következésképp a versfordítók az ideákat utánzó dolgokat utánzó költőket utánozzák. Mivel mind a költők, mind a formahű versfordítók továbbra is léteznek, ami a szükségességükre nézve egyfajta „evolúciós” bizonyítékot is jelent, az elmentmondást valahogy fel kell oldanunk. A platóni kitétel ellen az a szokásos védelem, hogy a költő tevékenysége nem az utánzás, hanem a teremtés tartományában megy végbe, vagyis a költemény ideális esetben közvetlenül érintkezhet az ideákkal, miközben persze előzetesen létező anyagokkal, előzetesen létező sémákkal dolgozik, akár a többi mesterember.⁴² De alkalmas-e ez az érvelés a fordító megvédésére, hogyha az ő munkájának nem járulékos eleme, hanem központi magja az utánzás?

Jakobson igen jól alátámasztja a költészet fordíthatatlansága mellett szóló érveit, hangsúlyozva, hogy a költészet lényege nem a kognitív adatok közvetítése. Mint írja, a költészetben „a nyelvi kód minden egyes alkotóeleme [...] magával hordozza autonóm jelentéspotenciálját (*carry their autonomous signification*)”.⁴³ A költői műben tehát a nyelvi kód alkotóelemei – a fonetikától a kulturális allúzióig – egyedi és eredeti konstellációt alkotnak, ez az egyedi mintázat maga a műalkotás, a befogadás során a különböző alkotóelemek egyszerre és egymással összefüggésben hozzák létre az esztétikai hatást, a revelációt. Fontos megjegyezni, hogy a konstelláció különböző szintjein érzékelhető rendezettség intencionáltsága nem ugyanakkora: a költők aligha mérik ki patikamérlegen például a magas és mély magánhangzók arányát, az általános nyelvi normáktól való (olykor valóban szignifikáns) statisztikai eltérések is a választott szavak fonémaállományából következnek, ahogyan a szavak kiválasztása is egy magasabb szintű elgondolás függvénye és így tovább. Sokan adottnak veszik, hogy Petőfi Sándor *Tisza* című versében a „Mely nyelv merne versenyezni véled?” verssor önreferenciális vagy metanyelvi gesztust (sajátos metalepszist) tartalmaz: a sor (amelynek tíz magánhangzójából nyolc *e* hang) saját magán demonstrálja a nyelv esendőségét, tétovaságát, tökéletlenségét.⁴⁴ Lator László határozottan tagadja ezt a feltételezést, mondván, amit Petőfi mondani akar, az egész egyszerűen így hangzik magyarul, ez nem igényel szándékos beavatkozást.⁴⁵ Teljesen elfogadható felté-

⁴⁰ HOLMES 1988, 10.

⁴¹ PLATÓN 1984b, főként a III–VIII részek.

⁴² Lásd mindenekelőtt SIDNEY 1988, 84–86.

⁴³ JAKOBSON 1969, 381; JAKOBSON 1959, 238.

⁴⁴ Vö. ORBÁN 2009.

⁴⁵ Személyes szóbeli közlés alapján.

telezés, hogy Petőfi nem egy előzetesen kigondolt jelentéskomplexumot modulált ennek a fonetikai mintázatnak az eléréséhez, hanem mintegy „készen találta” ezt a sort a nyelvben, éppen ezzel a jelentéssel és ezzel a fonetikai mintázattal. (Ráadásul Petőfi idején ezek nem is mind egyforma *e*-k voltak: *vérsényezni*.) Akárhogy történt is, a fordító számára a verssor már ezzel a fonetikai mintázattal együtt adott: rá van bízva a döntés, mekkora intencionáltságot (és egyáltalán mekkora jelentőséget) tulajdonít a magánhangzók sajátos (és az általános nyelvi normától mindenképpen eltérő) eloszlásának.

Az eredeti szöveg különböző szintű szervezettségei tehát részint a szerző közvetlen szándékából következnek, részint az adott nyelv sajátosságaiból, részint a szerző által követni választott kulturális hagyományból, részint, mintegy másodlagosan, ezek összeegyeztetésének nehézségeiből, kompromisszumaiból. Sokszor előfordul (Kosztolányi néha szinte kérkedik is ezzel⁴⁶), hogy egy adott verssorhoz a rím adja az inspirációt (*borom is van – szomorítsam* és társai). Akármilyen módon jött is létre az eredeti szöveg, végleges állapotában rögzült, és elkezdte az életét a kultúrában: olvasták, interpretálták, kritizálták, további inspirációt merítettek belőle, míg végül olyan fontosságra tett szert, hogy felmerült a fordítás igénye.

A fordító elé tehát egy olyan szöveg kerül, amely az adott konstellációban rögzített és kanonizált, és amely a belső rendezettség szinteken kívül immár gazdag külső kapcsolatokkal (hatástörténettel) is rendelkezik.⁴⁷ A fordító a rendezettségek között kénytelen valamiféle hierarchiát felállítani, hiszen az átkódolás során az eredeti konstelláció mindenképpen súlyosan sérülni fog. A legtöbb esetben a fontossági sorrend élén a szemantikai-logikai szerkezet áll: a fordító igyekszik mondatról mondatra haladva értelmi ekvivalenseket rendelni a forrásszöveg elemeihez. Ez az eljárás az eredeti szöveg összes többi rendezettségét feldúlja vagy eltörli: nyilvánvalóan elvesz minden fonetikai és metrikai rendezettség, és komoly sérüléseket szenved (noha töredékeiben olykor átmenthető) a kulturális beágyazottság. Automatikusan eltűnik minden olyan összetevő, amely a forrásnyelvben eleve adott strukturális sajátosságokra épült. Lényegében ez az, amit Nabokov az *Anyegin*-nel tett; ezután összegyűjtötte és explicitté tette a művelet során elvesztett információkat, és függelékként a főszöveghez csatolta.

Az eljárás nyilvánvaló hátránya (mint már utaltunk rá), hogy megfosztja az olvasót az élményszerű befogadás lehetőségétől. Híres esszéjében Susan Sontag amellet

⁴⁶ Kosztolányi szerint a rím ihlető ereje abban áll, hogy kikapcsolja az ésszerűséget: „Eltereli a figyelmet a lényegtől, hogy végül igazán a lényegre terelje.” KOSZTOLÁNYI 1990b, 537.

⁴⁷ Egyes fordítók például szükségét érzik, hogy jegyzetet fűzzenek *A velszi bárdok* „Emléke sír a lanton még” sorához, explicitté téve a Petőfi-utalást, amely valójában hatástörténeti fejlemény, a versnek (textológiai értelemben) egyáltalán nem része. Vö. MAKKAI, 1996, 280.

érvel, hogy a művészetbefogadásnak nem az elemzés, hanem a belemerülés, a megélés az adekvát módja: nem olvasatokra, hanem élményekre van szükségünk, „nem a művészet hermeneutikájára, hanem az erotikájára”.⁴⁸ Ha a fordítás célja az idegen nyelvű műalkotás vagy kulturális mintázat beágyazása a célkultúrába, akkor az élményszerűségről nem lehet lemondani. Bármiféle hatás kifejtéséhez a műnek *mint műnek* kell jelen lennie, ha mégoly gyarló megközelítésben is; a közvetlen érintkezésre kell lehetőséget teremteni, ha mégoly illuzórikusan is: ezt a műről készült legrészletesebb beszámoló sem pótolhatja.

Fontos, noha az irodalmi fordításoknak viszonylag kis részét érintő érv lehet az is, hogy a szemantikai-logikai rendezettség – azaz a szöveg voltaképpeni értelme – nem minden esetben elsődleges. Képzeljük el például, hogy valaki tisztán a pontosság mércéjét szem előtt tartva fordítana egy mindenki által ismert Weöres-gyerekkérvet (függetlenül attól, hogy eredendően is gyerekkérvnek készült-e), mondjuk a *Csiribirit*, a *Galagonyát* vagy a *Bóbitát*. Egyáltalán nem derülne ki, hogy milyen érték indokolja ezeknek a verseknek a kulturális pozícióját: a főszövegbe minimális információ kerülne, a jegyzetekbe pedig annak a bizonygatása, hogy *tényleg* nagyon érdekes a ritmusuk, a zenéjük, fonetikai felépítésük. Ez a példa persze némileg szélsőséges – ezek a versek valóban fordíthatatlanok, mivel hatásuk jórészt éppen a magyar nyelv immanens adottságaira épül –, ugyanakkor ráirányítja a figyelmet a rövid, dalszerű versek problémájára, amelyek hatása elválaszthatatlan magától a dalszerűségtől: a magától értetődően elegáns formától, amelyet magától értetődő könnyedséggel teremt meg és tölt ki a nyelvi jelentés.⁴⁹

Az élményszerűsége törekvő fordítás kulturális hasznát tehát nem lehet kétségbe vonni, még akkor sem, ha az ilyen fordítás gyakran pontatlanul reprezentálja az eredeti szöveg értelmét, és félreértéseket, torzításokat okoz. A veszélyek közül a legnyilvánvalóbb a túlzott domesztikálás, a hamis ekvivalenciákra hagyatkozás. A kulturális közeg általában távolságtartó kritikával kezeli az ilyen eseteket. Mészöly Gedeon (Baksay Sándor, Csengeri János és mások hasonló kísérletei után) 1959-ben jelentette meg párrímes felező tizenkettesekben írt *Odüsszeia*-fordítását.⁵⁰ A munka háttérben az az elgondolás állt, hogy az ógörög nagyepika bevett versformájának kulturális ekvivalense a magyar nagyepika bevett versformája: ez fogja elősegíteni a mű valódi, szerves beépülését a magyar kultúrába. Ez a munka azonban sohasem vált a magyarországi világirodalmi kánon részévé, részben feltehetőleg azért, mert Devecseri Gábor máig is kanonikusnak tekintett hexameteres verziója már 1947-től

⁴⁸ SONTAG 1966, 14.

⁴⁹ Vö. VAS 1987.

⁵⁰ HOMÉROSZ 1959.

hozzáférhető volt, és kifejtette a maga hatását.⁵¹ De a kulturális közeg valószínűleg a Devecseri-szöveg jelenléte nélkül is érzekelte volna a feltételezett ekvivalenciában rejlő disszonanciát, az évszázados és a több évezredes „ösiség” közötti különbséget: a párrímes felező tizenkettes kifejezetten a 19. századi verses epikát (például a *Toldit*, a *János vitézt*) idézi fel, tehát Homéroszra alkalmazva bántóan anakronisztikus. Mészöly Gedeon eljárása első megközelítésben megengedhetetlen mértékű, a mai fordítói etikával összeférhetetlen háziasításnak tűnhet, de ez felszínes ítélet. A tudós fordítónak annyiban feltétlenül igaza van, hogy Homérosz műve az eredeti környezetben nem volt elitista, hanem közszájon forgó, „népies” alkotás. Ha valaki ennek a kulturális pozíciónak a rekonstrukcióját tűzi célul, akkor valóban nem fordulhat a hexameterekhez. Innen tekintve Mészöly munkája heroikus, de némiképp utópisztikus vállalkozás: a 20. századi kultúra nem képes aktív, éltető közeget teremteni egy népi eposznak, más formákba öltözteti a maga történeteit.

Az érvényben lévő fordítói normák alkalmasak a túlzott domesztikáció torzításainak megelőzésére vagy enyhítésére, a hamis ekvivalenciák elkerülésére. Jó példa erre, hogy a fordítók és az irodalmi élet konszenzusa bevezetett egy általános helyettesítő sortípust (*magyar jambus*), amely az egyszerűbb, kevésbé jellegzetes, főként nyugat-európai sorfajták (hangsúlyos jambus, alexandrin, endecasillabo stb.) kiváltására biztonsággal – azaz téves kulturális asszociációk felkeltése nélkül – használható.⁵²

Az élményszerűsége törekvő fordítást azonban más veszélyek is fenyegetik: az egyiket a *túlnormalizálás* névvel illelhetjük. Azokat az eseteket nevezzük így, amikor a fordító jóindulatú harmóniakeresése kiszűri az eredeti szövegben rejlő, szándékolt diszharmóniát, és a közhely felé mozdítja el a szöveget. Tímár György figyelt fel rá, hogy Tóth Árpád talán legtöbbször idézett versrészlete, a szinesztézia mindenkori tankönyvi alappéldája – „Egy kirakatban lila dalra kelt / Egy nyakkendő” – a francia fordításban sajnos így hangzik: „...dans une vitrine une cravate mauve qui se mit à chanter” (egy kirakatban egy lila nyakkendő dalolni kezdett).⁵³ A fordító kognitív disszonanciát érzékelt (vagy attól tartott, hogy olvasói azt fognak érzéklni) 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 – sikerült elérni, hogy csaknem megfelelő angol verziót állítson elő: „A tie sung a purple song that [*sic*] the shop window”. A modernebb, rugalmasabb és dinamikusabb *Google Translator* azon-

⁵¹ HOMÉROSZ 1947.

⁵² NEMES NAGY 1979. Újra megjelent: BART-RÁKOS 1981, 308–328.

⁵³ TIMÁR 1981, 352.

ban a *lila* jelzőt a szórend és a szinonimák semmilyen kombinációjában nem kapcsolta a dalhoz, csakis a nyakkendőhöz.⁵⁴ 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.

E jelenség másik példája még anekdotikusabb. Nemzetközi közönség előtt kellett előadást tartanom a magyar irodalomról, a bemutatott szemelvényeket egy angol anyanyelvű diák olvasta fel. Egyik példám József Attila *Tiszta szívvel* című verse volt, amelynek utolsó két sora a fordításban így hangzik: „and tips of poison grasses start / to prick above my lovely heart”. A felolvasó diák a *lovely heart*ből *lonely heart*ot csinált: utóbb láttam, hogy nem félreolvasta, hanem a papíron is kijavította. Elvis Presley poétikája felülírta József Attiláét.

Ha maguktól az extrém esetektől eltekintünk is, jól látható, hogy a fordításban erős tendencia – és a fordítással szemben gyakran erős elvárás – a normalizálás, vagyis a furcsa, meglepő, szokatlan elemek kiiktatása, elsimítása. A kvantitatív – vagy más néven korpuszalapú – fordítástudományi vizsgálódások egyik legfontosabb területe az ilyen általános tendenciák, azaz *fordítási univerzálék* felmérése, létezésük számszerű bizonyítása.⁵⁵ Ezek a vizsgálatok nem specializálódnak irodalmi szövegekre, de megállapításaik ezen a területen is revelatívnak tűnnek. Az a megfigyelés például, hogy a szöveg terjedelme a fordítás során jellemzően *növekszik*,⁵⁶ az irodalmi szövegek sajátos feltételrendszerében minden bizonnyal arra vezet, hogy az esztétikai szempontú szövegalkotás alapkategóriájának tekintett *tömörítés* hatásfoka csökken. Ahol a terjedelemlnövekedést a konvenció meggátolja, mint a formahű versfordításnál, ott tendenciaként kognitív információvesztéssel kell számolnunk, mint ezt a tapasztalatok igazolják is. A további feltételezett univerzálék többsége – mint az egyértelműsödés és egyszerűsödés, a grammatikai konvencionális, az ismétlődések kiküszöbölése stb.⁵⁷ – ugyanebbe az irányba, vagyis a szöveg poétikai funkcióinak és konnotatív lehetőségeinek beszűkülése felé vezetnek. Ebből a szempontból is igazolva láthatjuk, amit eddig is tudtunk, sőt egyik kiindulópontunk volt, hogy a fordított irodalmi szöveg – egészen ritka kivételektől eltekintve – nem ér fel az eredetivel. A normalizáció a fordítási folyamat normális, kiküszöbölhetetlen velejárója. Amikor azonban a túlzott normalizáció, vagy egyszerűbben *túlnormalizálás* következtében a feltétlenül szükségesnél jóval nagyobb az információvesztés, azt egyértelműen diszfunkciónak tekinthetjük a kulturális transzfer rendszerében. Háttérben, úgy tűnik,

⁵⁴ Utolsó ellenőrzés: 2013. 02. 10.

⁵⁵ MALMKJÆR 2011.

⁵⁶ CHESTERMAN 2004, 40.

⁵⁷ MALMKJÆR 2011, 84.

egyfajta kulturális renyheség, kényelmesség rejlik, mind a fordítói (továbbá szerkesztői, könyvkiadói) gyakorlat, mind a befogadói elvárások oldalán.

A szükségtelen normalizáció, amelyet Lawrence Venuti az angolra fordítás gyakorlatában a *fluency* (gördülékenység) kultuszaként kárhoztat,⁵⁸ a magyar fordítói hagyományban is igen erős. Ennek az elterjedt elgondolásnak az a lényege, hogy a fordítónak nem csupán hozzáférhetővé kell tennie az eredeti kulturális objektumot, hanem minden akadályt el kell hárítania a befogadás elől, mintegy előemészített, pépesített szövegfolyamot kell prezentálnia, megkímélve az olvasót a kényelmetlen kihívásoktól. Ebben az esetben nem egyszerűen a háziassító stratégia túlműködéséről van szó, hiszen a változtatások nem – vagy nemcsak – a célkultúrához való hozzáillesztést célozzák, hanem mindenféle idegenség kiiktatását, azon elemekét is, amelyek adott esetben nem a forráskultúra partikuláris adottságaiból, hanem az átszállítandó kulturális mintázat eredetiségéből adódnak. Korábban már esett szó arról a tendenciáról, hogy a dialógusok szikár „mondta–mondta” keretnarrációját a fordítók és szerkesztők gyakran még ma is igyekeznek „kiszínezni”, azon meggondolás alapján, hogy a monoton ismétlődés „nem szép” magyarul. Emögött azonban nem rejlik mélyebb belátás, mint az iskolában tanult otromba szabály, hogy „szóismétlés tilos”. Valójában az elemismétlés a szöveg stilisztikai megformálásának és megszervezésének egyik legfontosabb eszköze, használatát a bináris tiltásnál/engedélyezésnél sokkal bonyolultabb szempontok szabályozzák. A fordítónak fel kell tudni mérnie, hogy az eredeti szöveg szerzője is alkalmazhatott volna „színezést”, és ha nem tette, erre nyilván jó oka volt, amelyet a fordítónak szintén illenék megérteni és akceptálni. Az az érvelés, hogy magyarul egy bizonyos szövegformálási eljárás „nem szokás”, valójában babonáság. A fordító egyik fő feladata (mint erre többször utaltunk) éppen az új mintázatok hozzáférhetővé tételében áll, nem pedig a célkultúra megkímélésében ezektől a mintázatoktól.

Az új *Ulysses*-szöveg egyes szövegheleire vonatkozóan is megfogalmazódott egyik bírálatban (konkrét példa említése nélkül), hogy „ilyet nem mondunk magyarul”.⁵⁹ Erre többféle módon lehet válaszolni. Az egyik válasz az, hogy a magyar nyelv (mint minden élő kultúrnyelv) alkalmas arra, hogy olyasmiket mondjanak rajta, amit azelőtt soha. Például a *Helyes a bőgés* kifejezés sem létezett, amíg Arany (műfordításban!) le nem írta. A másik válasz, hogy a kifogásolt hely alighanem olyasvalaminek a megfelelője, amit angolul sem mondanak úgy, és a magyar változat éppen ezt kívánta

⁵⁸ VENUTI 1995, főként 1–6.

⁵⁹ TÖRÖK A. 2012.

visszaadni. Voltak helyek, ahol szándékosan iktattunk be nem-sztenderd formákat (mintegy a brechti elidegenítő effektek mintájára), hogy megállítsuk az olvasás kényelmes folyamatát, és ráirányítsuk a figyelmet egy-egy rejtettebb motívumra, kulturális utalásra vagy paronomáziára. A komplex fordítói kompetenciából eredő, intencionális „zökkenéseket” méltánytalan a stilisztikai inkompetenciának tulajdonítani – de értékelésükhöz fel kell adni a „kényelmes olvasás” igényét.

Hadd mutassunk be még egy példát az olvasói kényelmesség igényének kielégítésére. Az *Ifjúkori önarckép* vége felé hangzik el a könyv egyik legfontosabb tételmondata, Stephen (és Joyce) önkéntes száműzetésének legtömörebb, epigrammatikus összefoglalása: „A legrövidebb út Tarába Holyheaden át vezet.”⁶⁰ Nyilvánvaló, hogy a magyar olvasó számára közvetlenül egyik helynév sem jelent semmit, a fordításban elvész a kulturális konnotáció. Mivel Szobotka Tibornak annak idején nem állt rendelkezésére az annotálás lehetősége, nem akarván egy végső soron értelmetlen mondatot a szövegben hagyni, elhagyta a két helynevet. A mondat retorikai súlyát pedig egy sokkal általánosabb megállapítással kísérelte meg pótolni: „A legrövidebb útnak nincsenek kitérői.”⁶¹ A szöveg koherenciája, retorikai íve látszólag nem sérül, az olvasónak nincs hiányérzete, kényelmesen továbbhaladhat.

Ezzel a megoldással a fordítás a következő információcsomagtól kímélte meg a magyar olvasót: Tara az ősi ír királyok legendás székhelye, s így egy új nemzeti aranykor szimbóluma; Holyhead pedig az a kikötő a brit fősziget nyugati partján, amelybe az Írországból érkező hajók befutnak. Következésképp a nemzeti felemelkedéshez a modernizáción (azaz Anglián) keresztül vezet az út. Szélsőségesen domesztikáló mai magyar fordításban: „A legrövidebb út Pusztaszerre Hegyeshalmon át vezet.” Vagyis az eredeti mondat nem lapos emlékkönyv-közhely, hanem egy termékeny, meggondolkodtató paradoxon: a legrövidebb útnak igenis vannak kitérői.

A zürichi James Joyce Foundation könyvtárában kikerestem ezt a szöveghelyet az összes rendelkezésre álló fordításból, mintegy harminc különböző nyelvből. A *Tara* és *Holyhead* helyneveket (egyetlen kivétellel) minden alfabetikus írásmódú fordításban sikerült azonosítani.⁶² Ebből arra következtethetünk, hogy a magyar fordításhagyományra jellemző sajátos „kíméletesség” meglehetősen egyedi fejlemény, s „oly szokás, melyet megtörni tisztesb, mint megtartani”.

A fordítás tehát a pontosságra és élményszerűsége törekvő gesztusok túlzásai mint Szküllä és Kharübdisz között hajózik. A két mérce között nehéz fontossági hie-

⁶⁰ JOYCE 2012b, 319; angolul: JOYCE 1968, 523.

⁶¹ JOYCE 1977, 266.

⁶² Volt olyan fordítás, amely igyekezetében még a *via* szót is megtartotta, mintha idegen nyelvű zárvány lenne az angol szövegben.

rarchiát felállítani, annál is inkább, mert az egyikhez rendelkezésük objektív kritériumok (hiszen a pontosság ellenőrzésére rendelkezésre áll az eredeti), a másikkal szemben csak szubjektív preferenciák. És figyelembe kell vennünk André Lefevre kezébe került műveit is: „Egy fordítást csak olyan ember tud megítélni, akinek nincs rá szüksége.”⁶³ Vagyis az minősíthet egy fordítást, aki kompetensen össze tudja vetni az eredetivel. Ez a megszorítás a pontosság mércéjének alkalmazásakor nyilvánvalóan érvényes, de mi a helyzet, ha egy fordítás „szebb”, azaz népszerűbbé válik, jobban elterjed, gazdagabb kulturális kapcsolatrendszert épít ki, mint ugyanannak az eredetinek egy másik, alkalmasint hívebb fordítása? Efféle helyzet alakult ki Faludy György Villon-átköltéseivel kapcsolatban. Faludy munkájának 1937-es első kiadása⁶⁴ megelőzte Villon „hivatalos” recepcióját, de egyben elodázhatatlanná is tette.⁶⁵ Az irodalmi intézményrendszer sajátos módon összezárt a Faludy-féle verzió előtt, és ez nemcsak az éles és nyílt támadásokban látható, hanem például abban, ahogy Kardos László *Nyugat*-beli kritikájában hangsúlyosan említetlenül hagyja Faludy teljesítményét.⁶⁶ Eközben Faludy könyve óriási példányszámban kelt el, számos kalózkidatást is megért, és több betiltás ellenére mindmáig sem szorította ki teljesen az irodalmi köztudatból egyik „hivatalos” változat sem. Ehhez természetesen olyan eljárások is hozzájárulnak, amelyeket maga Faludy sem nevezett fordítási stratégiának: erőteljes aktualizálás a nyelvi regiszterekben éppúgy, mint a referenciákban (ezáltal a szegénység, üldözöttség, kiszolgáltatottság témáinak felerősítése), valamint jelentős szövegrészek (például a Haláltánc-ballada) implementálása. A mű voltaképpen nem is igazi fordítás, hanem a fordítás, a kreatív adaptáció, az aktualizáló parafrázis és az imitáció, költői szerepjáték sajátos elegye.

Lefevre intelme értelmében nyilvánvalónak látszik, hogy a Faludyt előnyben részesítő olvasók tömegei mindvégig tévedésben éltek, és végeredményben nem is jogosultak erre a döntésre (amelyet persze többségük nem is hozott meg ilyen explicit módon). Szakértői tekintetünk könnyen fel tudja mérni, hogy ők valójában nem Villont, hanem Faludyt (és Faludy sajátos Villon-képét) kedvelik. Ezzel nincs is különösebb baj, a korabeli irodalmár pályatársak (nem annyira szakmai, mint inkább erkölcsi) ellenérzése inkább annak szólhatott, hogy a fiatal, ismeretlen költő, mintegy Villon tekintélyét kihasználva, szociokulturális „parazitaként” jutott nyilvánossághoz és sikerhez, és közben jogtalanul elállta az utat a valódi, autentikus Villon-recepció előtt, elbitorolta Villon helyét a magyar kultúrában. Ebben a vádban kétségkívül van

⁶³ LEFEVERE 1975, 7.

⁶⁴ VILLON 1937.

⁶⁵ VILLON 1940a; VILLON 1940b. Vö. még JUST 1940.

⁶⁶ KARDOS 1940.

igazság, noha Faludy azt a – szintén morális – érvet veti ellene, hogy „a Villon álnév alatt sok mindent kimondhattam, amit, ha a magam neve alatt írom, nem tőrnek el”.⁶⁷ Hosszabb távra tekintve az is kétségbe vonható, hogy Faludy valóban jelentősen ártott volna az autentikus Villon-recepciónak, hiszen azt a népszerűséget, amelyre a „Faludy-Villon” szert tett, az autentikus Villon sem méretében, sem jellegében nem lett volna képes megcélozni. Ennek a helyzetnek furcsa tükröződése, hogy a „Faludy-Villon” népszerűsége Faludy saját költői munkásságát is árnyékba borítja bizonyos mértékig.⁶⁸

Teljesen egyértelmű, hogy az a pozíció, amelyet Faludy Villonja a magyar kultúrában elfoglal, jelentősen különbözik attól, amit az eredeti Villon tölt be a francia kultúrában, vagy általánosságban a világirodalomban. Gyakorlatilag ezt fejezi ki az is, hogy Faludy könyvének kiadásai *átköltésként* nevezik meg a műveletet, és címlapjukon (igen helyesen) Faludy nevét is feltüntetik. Figyelembe kell vennünk továbbá, hogy a Faludy életművét összefoglaló, gyűjteményes kiadásokban a Villon-ciklus nem a fordítások, hanem a versek kötetébe került.⁶⁹ Mindebből azt a tanulságot érdemes levonnunk, hogy a műfordítás megítélésénél fontos figyelembe venni a célkultúrában betölteni kívánt funkciót is, amely bizonyos speciális esetekben jelentősen különbözhet az eredeti mű forráskultúrában betöltött pozíciójától. Erre egy szemléletes példát mutatunk majd a *Gyerekkönyvek* című fejezet elején.

Ez a funkció, illetve esetleges funkcióváltás – s a hozzá kapcsolt mércék primátusa – erősen összefügg az eredeti műfaji jellegzetességeivel is. Egy rövid, dalszerű költemény fordítása csak akkor képes az eredeti pozíciójának megfelelően funkcionálni a célkultúrában, ha a dalszerűség kritériumait ott is teljesíti – azaz ha dalként élményszerűen befogadható. Egy rövid dalban a kognitív, referenciális tartalmak – amelyekért a pontosság mércéje felelős – rendszerint úgyis csekélyebb szerepet játszanak. Összetettebb műveknél – s különösen az *Ulysses*hez hasonló komplexitású kulturális objektumoknál – a fordításnak és a megítélésnek is az eredeti struktúráját kell követnie. A struktúrába foglalt dalok legyenek dalszerűek, a viccek komikusak, a referenciák pontosak. A munka során Szentkuthy számos briliáns ötletét kellett eltávolítanunk a szövegből, mert bármilyen élményszerűek voltak is, magához a struktúrához voltak hűtlenek. És a struktúrához való hűség az az érv, amelyet a szubjektív értékítéletekkel – „a régi jobban tetszett”, s főként „túltett az eredetin” – hatékonyan szembeállíthatunk. A struktúrához való hűség igénye azt is magában

⁶⁷ FALUDY 1988a, 89.

⁶⁸ Erre maga is utal utószavában, FALUDY 1988a, 90.

⁶⁹ Vö. FALUDY 1988b; FALUDY 2001.

foglalja, hogy a forráskultúra struktúráját és a fordítandó mű azon belül elfoglalt pozícióját is figyelembe vesszük. Természetesen semmi nem tiltja, hogy egy szerző egy idegen kultúrából adaptált kulturális mintázatot annak eredeti strukturális helyzetéhez képest radikálisan másként pozicionáljon a célkultúrában, de ez óhatatlanul együtt jár az eredeti mintázat jelentős megváltozásával, következésképp az egész művelet kikerül a *fordítás* fogalmi keretéből. Egy *átköltés*re pedig már nem alkalmazhatók a fordítás mércéi.

FORDÍTHATATLAN HELYEK

Az első fejezet kezdetén a fordítás lehetséges vagy lehetetlen jellegére koncentráltunk, és munkahipotézisként arra jutottunk, hogy pragmatikusan érdemes a fordítás lehetőségességéből kiindulni – különös tekintettel arra, hogy a fordítói tevékenységnek alapvető jellemzője a pragmatizmus. Akik – pragmatikus belátások alapján – rendszeresen foglalkoznak ezzel a tevékenységgel, bizonyára találkoztak már olyan kihívással, ahol az automatizmusok csődöt mondanak, a rutin diktálta folyamatosság megszakad. Ebben a fejezetben ezekkel a lokális fordíthatatlanságokkal foglalkozunk. Idézzük vissza egy pillanatra Szemelé lovának példáját, a ló ereivé váló márványerezetet, a ló sebeivé váló repedéseket. Ha folytatjuk az analógiát, az ereknek és repedéseknek ez a kettős funkciója egyfajta sajátos nyelvi ambiguitásnak felel meg. Kiinduló munkahipotézisünk szerint a fordíthatatlanság voltaképpen a forrásszövegben a jelentés és a kifejezés viszonyában jelentkező ambiguitás: egyazon kifejezés több jelentéssel tart kapcsolatot, amelyek egymással is valamiféle referenciális viszonyban állnak (például értelmezik egymást, ellentétesek, vagy groteszk módon ütköznek). És ezeknek az összetett, rétegzett, oszcilláló jelentésstruktúráknak gyakran valóban egyetlen kifejezésformájuk lehetséges, hiszen az összetett struktúrát éppen az adott forma hozza létre, teszi lehetővé. Ez a képlet természetesen nem számol minden lehetőséggel, de, mint látni fogjuk, a leggyakoribb előfordulási formát valóban leírja.

Tekintsük át vázlatosan a szemantikai kereteket. Hagyományos szemiotikai kategóriákkal élve a fordításnak a jelentettet kell átvinnie egy másik kódrendszerbe, vagyis a fordítási folyamat lényege a forrásnyelvi jelentők kicserélése a megfelelő célnyelvi jelentőkre. Ideális esetben a jelentettek változatlanok maradnának. Ezt két módon képzelhetjük el: egy teljességgel konzolidált kódtáblázat révén, vagy a közös jelentettekre (denotátumokra) való visszavezetés révén. Teljességgel konzolidált kódtáblázat (ahol minden jelentőhöz csak egy jelentett, minden jelentetthez csak egy jelentő tartozik) csak zárt, kodifikált szemantikai rendszerekben hozható létre, amilyen pél-

dául a pilóták és repülésirányítók nyelve. A nyelvi működések hétköznapi valóságában azonban, csakúgy, mint az irodalomban, a nyelv nyitott és dinamikus rendszer, amelynek a kultúra nem nyelvi elemeivel gazdagon összefüggő változásai megjósolhatatlanok. A közös referenciára való visszavezetés szintén csak erősen leszűkített és körülhatárolt területeken használható módszer (például egy használati utasítás fordításának pontossága ellenőrizhető egy performanciateszt segítségével), de az ezeken kívül szóba jöhető referenciák igen nagy része maga is kulturális produktum, egy adott kultúrában érvényes képzet, absztrakció: közvetlen, nem-verbális összevetésükre nincs mód. Például az „otthon” fogalma minden bizonnyal valamennyi írásbeliséggel rendelkező kultúrában, illetve nyelvben fellelhető, de gondoljuk el, milyen radikálisan különbözők lehetnek az általa felidézett képek a hagyományoktól, társadalmi és gazdasági berendezkedéstől, éghajlattól, életmódtól, kulturális beidegződésektől függően. Ebben az értelemben maga a referencialitás teheti kétségessé egy fordítás pontosságát: a fordítás befogadójának elméjében felidéződő képzet jelentősen eltérhet attól, amit a szerző felidézni kívánt.

Egy nyelvi mintázatot tehát azért nehéz más nyelvre fordítani, mert a nyelv nyitott és dinamikus rendszer, de az esetek többségében azért lehetséges mégis, mert a másik nyelv is nyitott és dinamikus rendszer. A fordíthatatlanságok részint az ellenőrizhetetlen változásokból adódnak (vagyis véletlen, hogy egy nyelv egy adott paronómiát létre tud-e hozni), részint a nyelvnek abból a sajátos tulajdonságából, hogy „tud” önmagáról, hogy önreferenciális: a nyelvi jelenségekre a nyelv közegében reflektálunk.

Felmerülhet a kérdés, miért is akarnánk olyasmit lefordítani, ami evidensen fordíthatatlan. Mint e fejezet példáiban is látni fogjuk, a strukturális fordíthatatlanság rendszerint nem teljes művek tulajdonsága (noha a fejezet végén ilyenekre is mutatunk példát), hanem olyan szövegek egyes helyein jelentkezik, amelyek egyébként – elfogadható kompromisszumok keretében – fordíthatónak minősülnek. Ha egy fordító a célnyelvi kultúrától kapott explicit vagy implicit megbízás alapján hozzálát egy erre méltónak tekintett idegennyelvű szöveg lefordításához, akkor kénytelen valamit kezdeni a szövegben rejlő fordíthatatlan helyekkel is. Ezt a szituációt méltán nevezhetjük *kényszerfordításnak*. Az előzőekben több olyan példát is láttunk, ahol a fordító lefordíthatatlannak ítélt egy szöveghelyet, és *kényszerfordítást* alkalmazott. Ez történt akkor is, amikor Szentkuthy a *Rocky road to Dublin* című ballada sorait színes nonszensszel helyettesítette, és akkor is, amikor Szobotka közhelyes bölcsességet írt Stephen Dedalus egyik legfontosabb, megvilágító erejű aforizmája helyére.¹

¹ JOYCE 1974, 40; JOYCE 1977, 266.

Ne firtassuk most, hogy ezek a helyek valóban fordíthatatlanok-e: abszolút értelemben nyilván nem azok, de ettől még legitim fordítói stratégia lehetne fordíthatatlanként kezelni őket. Azonban a fordításnak ebben az esetben is hírt kellene adnia arról, hogy a fordító teljes mértékben megértette az eredetit, s hogy a sikeres transzfer nem az ő forrásnyelvi kompetenciájának hiányossága akadályozta meg, hanem a cél nyelv lehetőségei bizonyultak elégtelennek. Amikor Peter Zollman angol anagrammákat illeszt Babits magyar palindromjainak a helyére, éppen így jár el: angol palindromokkal a fordítás kivitelezhetetlen, de az anagrammák tudunkra adják, hogy a fordító megértette a feladatot, csak kénytelen volt kivitelezhetővé redukálni.² Hasonlóképpen teljességgel lefordíthatatlan Stephen Dedalus „A. E. I. O. U.” megnyilatkozása,³ hiszen ezzel egyrészt az angol nyelv magánhangzóit sorolja fel alfabetikus sorrendben, másrészt azonban teljesen értelmes, a kontextusba tökéletesen illeszkedő mondatot alkot: „AE [George Russell írói neve] I owe you”, azaz ‘AE, én tartozom neked’. A fordítás itt arra szorítkozhat, hogy hírt adjon az eredeti nyelvjáték jellegéről, a 2012-es kiadásban így: „AE. KP. SK.”⁴ A fordítói kompetencia illetően kinyilvánítása nem öncélú kérdés: a fordítás a tökéletességet nem érheti el, a hitelességet azonban igen. Ennek egyik feltétele annak jelzése, hogy a szöveg relatíve legjobb elérhető állapotához vezető kompromisszumok nem a forrásnyelvi megértés, hanem a cél nyelvi kifejezés területén köttettek.

A fordíthatatlansági eseményeket I. J. Catford két kategóriába osztotta: nyelvi és kulturális természetűekre.⁵ A nyelvi fordíthatatlanságot az ambiguitás és a polisziémia, míg a kulturális a szituációs összeférhetetlenség (referenciális hiány) jelenségeire vezette vissza. Az alábbiakban ezt a felosztást kívánjuk árnyalni, tovább tagolni és kiegészíteni. Abból is kiindulhatunk, hogy az eredetük szerint csoportosítjuk a fordíthatatlanságokat: egyesek a forrásnyelv sajátosságaiban gyökereznek és nem másolhatók át a cél nyelvbe, mások az adott forrásnyelv és cél nyelv közötti egyedi vagy rendszerszerű különbségekből eredeztethetők, a harmadik csoportba (amely a korábbiakhoz képest valóban újdonságot jelent) azok a rendellenes jelenségek tartoznak, amelyek a szabályszerű fordítási folyamat következményeképp a cél nyelvben ellenőrizetlenül, váratlanul, a szerző és a fordító szándékától függetlenül, vagy annak ellenére öltenek alakot. Ezt a három kategóriát három, egymással összefüggő terminussal jellemezzük: *görcs*, *lyuk*, *felt*.

² MAKKAI 1996, 448–449.

³ JOYCE 1986a, 9,213 (156).

⁴ JOYCE 2012a, 187.

⁵ CATFORD 1965, 93–103.

A *görcs* metaforájához a faanyag mintázatában talált görcsre vagy csomóra kell gondolnunk, amely valójában egy meginduló ág maradványa, tehát egy – tőlünk és céljainktól független – történet lenyomata. (Természetesen a márvány erezete ugyanilyen jó metaforát adna, csak nehezebb lenne belőle megjegyezhető terminust képezni.) A forrásszövegben adott fordíthatatlanságok szintén történeti képződmények, más történetű közegben (a célnyelvben) megismételhetetlenek, és a nyelvi funkciók sajátos feltorlódását, a nyelvi szintek szimultán aktivitását feltételezik, ahogyan a fában található görcs is egyszerre része a törzsnek és az ágnak. A *görcs* típusú fordíthatatlanságnak három alesetét különböztetjük meg: a paronomáziát, az explicit meta-nyelvi működést és az intencionális hibát.

A fordíthatatlanság leggyakoribb és legkézenfekvőbb verziója a fentiek értelmében forrásnyelvi eredetű, és a Jakobson által a paronomázia fogalma alá vont esetekben jelentkezik.⁶ A jelenség alapformája mindennapos: két különböző nyelvi jel jelentő oldala történetileg egyforma, vagy igen hasonló fonetikai és/vagy ortográfiai alakot öltött, vagy egyazon szóalak jelentései ágaztak szét két külön irányban. Bergson *átfedésnek* nevezi a jelenséget, és két változatát, vagy inkább két – észrevehetetlen fokozatok által elválasztott – pólusát nevezi meg: „Egybehangzó szavak esetén ugyanaz a mondat két egymástól független értelmet ad, de ez csak látszat, mivel két különböző s különböző szavakból álló mondattal van dolgunk, s mi úgy teszünk, mintha összetévesztenénk őket, mivel hangzásuk teljesen azonos.”⁷ Erre kiváló példa lehet a „May the Force be with you – May the fourth be with you” félreértés, azzal a megszorítással, hogy a két, látszólag azonos, valójában különböző mondat összetévesztése itt valójában meg is történt. A másik pólus Bergson szerint az „igazi szójáték”, ahol a „két gondolatrendszer valóban ugyanabban a mondatban fedi egymást, s ugyanazokkal a szavakkal is van dolgunk; egyszerűen azt a körülményt használjuk fel, hogy egy szónak több jelentése lehet, főleg az eredeti és az átvitt jelentés közti átmenetben”.⁸ Bergson megkülönböztetése tehát azon alapul, hogy a közös formában, szimultán módon hordozott két értelem között van-e valós szemantikai összefüggés. Ha van, akkor a szójáték alapja a többértelműség (poliszémia), ha pedig nincs, akkor az azonos vagy hasonló alakúság (homonímia, homográfia, homofónia, homoioteleuton) valamelyik verziójával van dolgunk.

Vizsgáljunk meg egy olyan példát, amelyben mindkét pólus (s egyben elválaszthatatlanságuk is) láthatóvá válik. A *III. Richárd* kezdő mondatai így hangzanak:

⁶ JAKOBSON 1959, 238.

⁷ BERGSON 1986, 109.

⁸ Uo.

York napsütése rosszkedvünk telét
Tündöklő nyárrá változtatta át.
Családunkról már elvonult a köd
S alámerült az óceán szívébe.

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lower'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.⁹

Vas István fordításában Richárd itt előbb a kedvező időjárásnak örül, s ez a konkrét érzéklet és hangulat alakul át a család sorsának pozitív fordulata felett érzett elvontabb derűvé. Az angol eredeti azonban ezt a két jelentéssíkot egyszerre, párhuzamosan mutatja be. Bár a modern, népszerű kiadások jellemzően a „this sun of York” szövegváltozatot kínálják fel, a *First Folió*ban félreérthetetlenül ez áll: „this son of Yorke”. A *sun* (‘nap’, ‘napsütés’) és a *son* (‘valakinek a fia’) szavak ugyanúgy hangzanak angolul, és mivel eredeti kézirat nem áll rendelkezésünkre, a szerzői szándék pontos rekonstruálására nincs módunk. Abban azonban bizonyosak lehetünk, hogy drámaszövegei írásakor Shakespeare eredendően nem a kinyomtatás és a néma olvasás, hanem a színpadi jelenlét, az eleven elhangzás létformáját tartotta szem előtt, a homofónián alapuló szójáték tehát az angol színpadon *de facto* létrejött, és azóta is minden előadáson létrejön. York fia természetesen Richard bátyja, IV. Edward király (apjuk, Richard Plantagenet, York hercege volt). Amennyiben pedig „York napja” a király, akkor a következő sorban szereplő *our house*, amelyről eltávoztak a felhők, valójában nem egy konkrét épületet jelöl, hanem a dinasztiát. A *házunk* kifejezés poliszémián alapuló szójátékára azonban csak akkor fókuszálódik a figyelem, ha ezt az értelmezési lehetőséget előbb a *sun/son* homofónián alapuló szójáték már megnyitotta. Miután a magyar fordítónak a homonímia nem áll rendelkezésére, a *házunk* (egyébként magyarul is éppúgy adott) poliszémiájával sem élhet: ha Vas István a fenti szakaszban *családunk* helyett *házunkat* írt volna, az olvasónak és hallgatónak/nézőnek aligha jutna eszébe a szó elvont ‘dinasztia’ értelme. A konkrét és elvont értelem párhuzamos prezentálása helyett tehát Richard a magyarban a konkrét érzettől asszociatív átkapcsolással jut el az absztrakt kijelentéshez.

Az előbbi esetben a paronomázia alapjául a homofónia, utóbbiban a poliszémia jelensége szolgált. Ezekon kívül különösen jelentősek a hasonló véghangzás (homoioteleuton) esetei, hiszen mindenfajta rímelés alapját ez képezi. A paronomázia tágabb körébe sorolhatók továbbá olyan ritkább, olykor véletlenül is adódó, de jellemzően szándékosan előállított alakzatok, mint az alliteráció, az akrosztikon, az anagramma,

⁹ Li.1–4, SHAKESPEARE 1955c, 969; SHAKESPEARE 1958, III (*Histories*), 369.

a palindrom, a portmanteau szavak, szóintarziák, különféle rímjátékok (kecskerím, sanda rím, csacsipacsi stb.).

Ezeknek az alakzatoknak nem mindegyike okoz valódi fordíthatatlanságot. Egy részük csupán nehéz dilemma elé állítja a fordítót: az intencionáltság súlyát kell mérlegelniük. Alliteráció vagy egyszerűbb anagramma például sokszor véletlenül, a hétköznapi nyelvhasználat során is létrejöhet. Korábban már említett példánkban, T. S. Eliot *Átokföldje* című versében, a *red rock* szintagmát Vas István „vörös szikla”-nak, Weöres Sándor „rőt roncs”-nak fordította.¹⁰ Utóbbi nyilvánvalóan a hangzást tekintette fontosabb összetevőnek, előbbi a jelentést. A fordítónak az ilyen esetekben döntenie kell a két irány között, mindkét követelményt nem tudja teljesíteni. Ezúttal alighanem Vas járt el helyesen: Eliot későbbi verseiben a szikla az egyház szimbólumaként jelenik meg, amelynek legfőbb attribútuma éppen az, hogy nem *roncsolódik*. Nem tudjuk egyértelműen bizonyítani, hogy a szóban forgó helyen határozottan és szándékoltan ez a szimbolika működik, de egy ilyen értelmezés teljesen kézenfekvő. Az életmű kontextusa tehát a jelentés szerinti fordítást igazolja. Természetesen ha a versben egyébként jelentős szerepet kapnának az alliterációk, ha ez központi poétikai eljárásnak tűnne, az Weöres oldalára billentené a mérleget. Ilyesmi azonban nem kimutatható: itt egyértelműen az alliterációról kell lemondani a szimbolikus potenciállal rendelkező jelentés javára.

Más alakzatoknál az intencionalitás nem is lehet kérdéses: egy véletlenszerű és a kontextusban mégis értelmezhető akrosztikon létrejötte például merőben valószínűtlen. Egy akrosztikonos vers fordítását nyilvánvalóan az akrosztikon felől kell elkezdeni. Mindez a „fordítás alapegysége” problémához vezet, amelyet Radó György alapvető tanulmánya a „logéma” fogalmával próbált megragadni.¹¹ Nyilvánvaló, hogy ebben az esetben a fordítónak a szokásosnál nagyobb és komplexebb alapegységet kell figyelembe vennie. Egy akrosztikont lehet rekonstruálni másik nyelven, de mivel a fordító kezét megkötik az előre adott kezdőbetűk, azaz egy súlyos nehezítő feltételt is teljesítenie kell, a sorok szemantikai kitöltésében kénytelen a szokásosnál nagyobb szabadságot venni magának. A szabadság kompenzálandó beszűkülését a szemléletesség kedvéért akár számszerűsíthetjük is: ha a vers sorai átlagosan húsz betűből állnak, akkor a fordító számára a felhasználható betűk egyhuzadának, azaz öt százalékának helye és minősége előre meghatározott. A fennmaradó kilencvenöt százalék általában elég kombinációs mozgásteret nyújt ahhoz, hogy a kötött öt százalékhoz alkalmazva az eredeti szöveg szemantikai, metrikai és poétikai struktúrá-

¹⁰ WEÖRES 1958, 527; ELIOT 1986, 47.

¹¹ RADÓ 1981.

ját elfogadható közelítéssel reprodukálni lehessen. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egy akrosztikonos verset csupán öt százalékkal lenne nehezebb lefordítani, mint akrosztikonmentes társát. (Például ha az akrosztikonban kiírt szöveg Y-t tartalmaz, akkor a magyar fordítónak Y-nal kezdődő szót kell keresnie – egy ilyen eset gyakorlatilag fordíthatatlan helynek tekintető, a megoldáshoz speciális eljárásra, esetleg a szabályok kitágítására van szükség.) Ezt a mesterséges számszerűsítést csupán azért vetettük fel, hogy megmutassuk a kontrasztot: egy palindromban például az alakzatot alkotó valamennyi betű érintett, tehát szabad mozgástér egyáltalán nem marad. Itt a fordító annyit tehet, hogy a célnyelvben is létrehoz egy palindromot, amely szerencsés esetben tematikailag nem áll nagyon távol az eredetitől. Az *Ulysses*ben például a „Madam I’m Adam” palindromból „Mádám, ím Ádám” lesz, az „Able was I ere I saw Elba” pedig (a konnotációk egyikét megőrizve) „A tan Ábel e bánata”.¹² Ahol a tematikai-szemantikai követésről nem lehet lemondani, ott a fordító az alakzat leegyszerűsítéséhez folyamodhat: korábban láttuk, hogy Peter Zollman anagrammákra cseréli ki Babits palindromjait az *Egyfajta kultúra* című vers fordításában.¹³

Míg az akrosztikon vagy a palindrom rendszerint mesterséges készítmény, homónia vagy poliszémia mindenféle kreatív beavatkozás nélkül is előfordul a nyelvben. A hétköznapi közlésfolyamatban ez rendszerint egyáltalán nem okoz gondot: pontosan tudjuk, hogy a „Kék az ég” mondatban és az „Ég a villany” mondatban szereplő szóalak két különböző jelentéshez, két különböző lexémához tartozik, s a kontextus éppilyen pontosan eldönti, hogy villanykörtéről vagy a körtefa terméséről van-e szó. Még akkor sem keletkezik feltétlenül fordíthatatlansági esemény, ha a szövegünk – mint a jelen szöveg is – reflektál a jelenségre. Hiszen aki a jelen szöveget fordítaná másik nyelvre, annak nem lenne olyan nehéz dolga: nyilvánvalóan be kellene helyettesítenie a célnyelv egy hasonlóan mindennapi, hasonlóan egyértelmű homónimáját, vagy pedig meg kellene tartani a magyar változatot (szögletes zárójelben közölve a jelentést), hiszen ebben a szövegben a homónimiát alkotó két szó értelmének nincs jelentősége, csakis a köztük lévő szemantikai távolságnak, az *ég* szóalak ebben a szövegben passzív zárványt alkot.

Fordíthatatlan alakzat akkor jön létre, amikor a szöveg „kezd valamit” ezzel a nyelvi adottsággal. Arany János például így alakít rímmé egy homonímiaszerű formációt:

Van substantivum, hogy: *mérték*
S rá magát az igét *mérték*.

¹² JOYCE 1986b 7,683 (113); JOYCE 2012a, 136.

¹³ MAKKAI 1996, 448–449.

A második sor egyidejűleg be is mutatja, amiről szól, tehát a paronomázia itt klasszikus metalepszissé alakul. Váratlan, bizarr összefüggés tárul fel ismert elemek között: a kontextusban ez kétségkívül humorforrás. A komikum alapja az, hogy az alakzat reflektáltan megmutat egy tévedéslehetőséget, a nyelv egy beépített „hibáját”, amelyet nekünk, íme, sikerült elkerülni. A szűkebb értelemben vett paronomázia a retorikai kézikönyvek szerint is éppen ez: szójáték, szóvicc.¹⁴ Bergson azt mondja a szójátékról, hogy „nem emberek vagy események sajátos szórakozottságát állapítja meg a nyelv segítségével, hanem magának a nyelvnek a szórakozottságát hangsúlyozza”.¹⁵ Természetesen a szójáték összekapcsolódhat a komikum más, emberek „szórakozottságára” épülő formáival is, például ha egy narratíva szereplőjének elvétéseként, lapszusaként tárul elénk, ez esetben azonban már végképp elkerülhetetlen a fordíthatatlansági esemény: a lapszusnak formailag hihetőnek kell lennie, miközben az elvétett „helyes” megoldásnak és a tévesen kimondott vagy leírt „helytelennek” egyaránt illeszkednie kell a szövegkohézió és kontinuitás követelményeihez. (A lapszusok kérdésével a későbbiekben önálló fejezet foglalkozik.)

Amikor egy műfordító rímes verset fordít formahűen, az értelem és a metrikai jelleg követésén felül a konvencióknak megfelelően rendszerint csak arra ügyel, hogy mindenhol legyen rím, ahol az eredetiben van. Gondosabb versfordító a rímelés hangzásbeli gazdagságát, ritmikai lefutását (hím- és nőrímek stb.) is igyekszik rekonstruálni. Vannak azonban különösen erősen jelölt rímek, mint Poe hollójának visszaterő *nevermore*-ja, amely a jelentésén felül természetesen jelentős hangutánzó, hangulatfestő szerepet is játszik. Minthogy a történet szerint ez egy holló szava, itt magának a hangzásnak is referencialitása van: a hollóhangot kell visszaadnia. A számos kísérlet közül ezt fonák módon Karinthy tréfás megoldása közelíti meg legjobban: „Szólt a holló: Nevem Mór” – amely a jelentést teljességgel feláldozza a hangzás érdekében, jól példázva a fordító előtt álló feladat lehetetlenségét.¹⁶

Az egymással rímviszonyba állított nyelvi elemek hangzásbeli hasonlósága, mint erre Jurij Lotman is rámutat, ráirányítja a figyelmet jelentésbeli kontrasztjukra.¹⁷ A rímet próbálták már „vertikális metaforaként” is elemezni,¹⁸ ami egyes esetekben (mint az igen komoly hagyománnyal rendelkező *virág-világ* rímpárnál) helytálló is lehet, más esetekben (például amikor különböző szófajú szavak kerülnek egymással rímviszonyba) ez a metafora fogalmának parttalanná tágítását jelentené. Mégis külön-

¹⁴ SZABÓ G.–SZÖRÉNYI 1988, 138–139; SZATHMÁRI 2008, 97–99.

¹⁵ BERGSON 1986, 99.

¹⁶ KARINTHY 1958, 144.

¹⁷ LOTMAN 1973, 135.

¹⁸ Erről (bíráló éllel) lásd SZEPES–SZERDAHELYI 1981, 101–102.

leges jelentőséget kell tulajdonítanunk az olyan, a magyar költészetben többször felhasznált, vitathatatlan önálló jelentésaurával rendelkező rímlehetőségeknek, mint a *gyönyör* főnév és a *gyötör* ige párosítása, amely megoldhatatlan feladat elé állítaná a legtöbb műfordítót. Ellenkező irányban (azaz magyarra) éppilyen lefordíthatatlan Baudelaire szonettjének *science-silence* belső ríme,¹⁹ miközben az angol fordítás során ez az alakzat úgyszólván automatikusan létrejön.

Az eddigi példákból már kiviláglik, hogy a paronomázia miért akasztja meg a fordítás folyamatát: miközben a fordítási folyamat alapvetően a forrásnyelvi jelentetekhez rendel célnyelvi jelentőket, ezeken a helyeken kénytelen a forrásnyelvi jelentőket is figyelembe venni. Mivel a jelentettek és jelentők közötti kapcsolat az esetek túlnyomó többségében önkényes (úgy a forrásnyelvben, mint a célnyelvben), a fordító olyan dilemma elé kerül, amely kompromisszumosan megoldhatatlan: vagy a jelentettet tartja meg, vagy a jelentőt.

A paronomázia az önkényes jelölő-jelölt viszony egy tényére épül, amely a forrásnyelv immanens, de véletlen adottsága, és rendkívül ritkán adott ekvivalens módon a célnyelvben. A fordításelmélet egyik legrégebbi közhelye, a *traduttore traditore* még Jakobsonnál is a fordíthatatlanság esszenciális (s egyben persze metaleptikus) példája,²⁰ miközben – a véletlenek sajátos összjátéka révén – magyar nyelvre kivételesen éppen lefordítható (*ferdítő fordító*). De hogy hasonló példákat találjunk, ahhoz könyvtárnyi szótárat kéne végigkutatni.

Bár a paronomázia – azaz végső soron a szójáték – léptéke és terepe a szó, volta-képpen minden paronomázia implicit metanyelvi állítást tartalmaz, hiszen rámutat a nyelv valamilyen tulajdonságára, például arra, hogy a *gyötör* és a *gyönyör* szóalakok között csupán egy betű az eltérés. Ez az összefüggés megfelelő kontextusba helyezve akár jelentős revelációk kulcsa is lehet (például József Attila *Szerelmes vers* című korai költeményében, nem közvetlenül egymás mellé helyezve és nem végrímként felhasználva, vagy Ady *Júdás és Jézus* című versében szabályszerű rímhelyzetben). Más összefüggések inkább komikusak, például amikor az egyik legismertebb angol limerickben a *Riga* városnév a *tiger* köznévvvel alkot tisztán csengő rímet, ez ráirányítja a figyelmet az angol ortográfia és kiejtés közötti kapcsolat bizarr önkényességére.²¹

A metanyelvi működés azonban explicit is lehet, könnyedén létrehozhat metalepszist, és ezzel összefüggésben fordíthatatlanságot. Már korábban (az első fejezet

¹⁹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1998, 56.

²⁰ JAKOBSON 1959, 238.

²¹ Külön érdekesség, hogy ezt a limericket oroszra, latinra és (legalább kétszer) magyarra is lefordították, de a *Riga* városnév sehol sem került rímhelyzetbe, vagyis a domináns elem elveszett. Lásd LUKÁCSY 1985, 339–340.

végén) utaltunk az önreferenciára mint a nyelvészeti és logikai gondolkodás közös problémájára. Ennek egyik legismertebb példája ez a korábban általunk is említett önreferenciális mondat: „E mondatban öt szó van.”²² Ha szó szerint lefordítjuk más nyelvekre, az eredetileg igaz mondat hamissá válik: angolul például hét szó, oroszul csak négy. Míg a paronomázia azon döntés elé állítja a fordítót, hogy a forrásszöveg referenciális értelmét követi-e, vagy a (referencialitással szintén rendelkező) formáját, addig a metanyelvi önreferencia azt a dilemmát veti fel, hogy a forrásszöveg referenciális értelmének igazságát vagy a célszövegben létrejött (de az eredeti referencialitásnak ellentmondó) igazságot részesítse-e előnyben, vagyis hogy az angol mondatban („There are five/seven words in this sentence”) az ötös vagy a hetes számnév szerepeljen-e.

Vélhetnénk, hogy a nyelvnek ez a működési módja nem tipikus az irodalomban, de Kölcsey például „négy szócskát” üzen, amit a fordításban is éppen ennyire kell kihozni, vagy említhetnénk a legtömörebb angol szerelmi vallomást, amely – mint a populáris kultúrában számos dalszöveg explicit módom megállapítja – három szóból áll, míg magyar megfelelője csupán egy szó. Az *Ulysses* erre a jelenségre is szolgált példával. Bloom apjának búcsúlevelén ez a címzés áll: *To My Dear Son Leopold*.²³ Ezt hűségesen le is fordítottuk: „Az én Drága Leopold Fiamnak.” Szerkesztőnk stilisztikai javítást eszközölt, amikor kihúzta a (magyarul valóban redundáns) két első szót. Csakhogy a szöveg következő mondata így hangzik: „Ennek az öt teljes szónak az elolvasása miféle töredékes mondatokat idézett fel benne?”²⁴ Az ellentmondást szerencsére időben észrevettük, és a kinyomtatott változatban az ötszavas címzés szerepel.

Természetesen nem csak az elemek száma okozhat gondot. József Attila verse például „K betűkkel szól keményen / címe »Költőnk és kora«”. A fordítónak itt nemcsak a cím alliterációját kell újra létrehozni, hanem lehetőleg a K betűket is, vagy jobb híján legalábbis valamit, ami hasonlóan keményen szól. Hasonlóképpen megakasztaná a fordítás folyamatát, amikor Kosztolányi azon mereng, hogy a külföldiek esetleg légiesnek és gyönyörűnek találhatják a *disznó* szót, vagy amikor Karinthy a *naplemente* szó olaszos, vagy a *hajlam* szó héberes („zsidó”) hangzásáról értekezik.²⁵ Ezekben az esetekben a hangzásra koncentrálnak metanyelvi működés látványosan figyelmen kívül hagyja a szavak értelmét, de a szövegek sajátos, játékos humora éppen abban rejlik, hogy az olvasó mintegy összekacsint a szerzővel: e szavak értel-

²² Vö. HOFSTADTER 1998, 495.

²³ JOYCE 17,1881 (594).

²⁴ JOYCE 2012a, 620.

²⁵ KOSZTOLÁNYI 1990c; KARINTHY 2006.

me az ő közös titkuk, amely nem közvetíthető a fordításban, csakis külsődleges, explicitté tett, tehát az intimitás játékatól megfosztott információként.

A metanyelvi működés fordíthatatlanságának látványos példája, amikor egy dialógus egyik résztvevője félreérti, elvétí a metanyelvi funkciót. Egy ma is népszerű, 1945-ben íródott orosz mesenovella éppen ezt mutatja be. Az elbeszélő négyéves barátjának, Irinuskát próbálja a betűkre oktatni, kevés sikerrel.

Это буква я.
Это буква ты??

Vagyis „Ez a я betű”, mondja a felnőtt, de a kislány nem betűnek, hanem szónak: egyes szám első személyű személyes névmásnak érti, mintha azt hallaná, „Ez a betű én vagyok”, s erre kérdez vissza hitetlenkedve: „Ez a betű te vagy?”²⁶ Ezt a párbeszédet csak olyan nyelvre lehetne lefordítani, amelyben a kérdéses névmás egy betűs, és amelyben a nominális állítmányt alanyesetű NP jelöli, amely mellől törlődik a (3. személyű, jelentő módú, jelen idejű) létige. Az angol például az első feltételt teljesíti (az *ént* jelentő névmás egy betűs), de a feladó szándéka szerinti és a címzett olvasata szerinti mondat különbözne: „This is the letter I” – „This letter is me.” Magyarul is jelentősen át kéne írni az eredetit, például „– Ez a betű ő. – Ő? Mármint kicsoda?” A folytatás is tartogat nehézségeket, a felnőtt példákat sorol: „язык, январь, яблоко” (nyelv, 'január', 'alma'), mire Irinuska következetesen, a névmásnak hitt szótag lecserélésével feleli: „тызык, тынварь, тыблоко.” Természetesen ennek a szövegben belüli, reflektált rontásnak valójában már egy későbbi fejezetben, a *Lapszusok és laposságok* címűben lenne a helye.

A paronomázia implicit önreferenciája és a metanyelvi funkció explicit önreferenciája mellett a forrásszöveg egy harmadik működési módja is képezhet fordíthatatlansági eseményt: a normasértő, szabálytalan nyelvhasználat. Ez nem az az eset, amikor egy irodalmi mű szereplői az irodalmi köznyelvtől eltérő nyelvi regisztert, nyelvjárást, szociolektust, réteg-, csoport- vagy szaknyelvet beszélnek: ez is okozhat fordíthatatlanságot, de ez jobbra a következő fő kategóriánkba esik. Itt az egyedi, helyi, kifejezetten poétikai indíttatású eltérésekről van szó. „Ötszáz bizony dalolva ment / lángsírba velszi bárd”, írja Arany, sőt: „Meglátom én, parancsot ad / Király rettenetest”. Ezek az inverziók – noha a mondatok érthetőségét nem akadályozzák súlyosan – kétségkívül megsértik a természetes magyar szórend szabályait. A természetes mondatvalahogy így hangoznék: „Ötszáz velszi bárd bizony dalolva ment lángsírba”, ami persze

²⁶ PANTYELEJEV 1990.

erőtlen próza, de még a verstani követelmények teljesítésével is helyreállítható egy elfogadható szörend: „Lángsírba biz dalolva ment / Az ötszáz velszi bárd”, vagy szövegtechnikailag pontosabban: „Lángsírba ott dalolva ment / Biz’ ötszáz velszi bárd” (hogyan megőrizzük a névelőtlen „ötszáz” kontrasztív fókuszát). Ez azt is bizonyítja, hogy Arany nem a metrikai és rímkényszer miatt állította elő ezt az erőteljes inverziót, hanem tudatos poétikai számításból: az ötszáz képviseli a közlés legsúlyosabb nómum-elemét, ez értesít az áldozat nagyságáról és egységességéről, ebben a számban fókuszálódik az egész történet fenséges eleme. Poétikailag Arany azáltal mutatja fel ezt a fenségest, hogy a számnevet (mennyiségjelzőt) a versszak elejére helyezi, a jelzett szót pedig a lehető legtávolabbra, a tagmondat legvégére.²⁷ Ezt a konstellációt valószínűleg egy nyelvre sem lehetne ugyanígy lefordítani: utánzás a kötött szörendű nyelvekben elfogadhatatlan normasértést jelentene vagy értelmi zavart okozna, szabad szörendűekben pedig észrevétlen maradna. Arany tudatos normasértése olyan tartományban mozog, ahol a szabályok nem igazán szilárdak, jószerével inkább csak tendenciák. Az alakzatot tehát olyan nyelvre lehetne híven lefordítani, amely a szórend témakörében fenntart ilyen „szürke zónát”. Ezzel együtt is érdemes megfigyelni, ahogyan Arany megtámogatja a normasértést: a szórend másik, fentebb idézett, még váratlanabb és zaklatottabb feldúlásának (a feldúlt lelkiállapot ikonikus jelzése mellett) alighanem az a szerepe, hogy magából a szórendsértésből mint poétikai eljárásból paradigmát képezzen, a szabálytalanságot szabállyá emelje és legitimálja.

Hasonló – noha kisebb léptékű – normasértést tartalmaz József Attila *Bánat* című versének kezdősora: „Futtam, mint a szarvasok”. Elképzelhető, hogy a *fut* ige ilyen ragozására van nyelvjárási adat (hasonlót találhatunk, például „üttem”), de a köztudatban inkább sajátos költői *hapax legomenon*ként tartjuk számon. (A Google-teszt értelmes találatai szinte kizárólag ehhez a vershez kötődnek.) Ettől függetlenül nagyon nehéz elképzelni, hogy ez a sor lefordítható lenne más nyelvre anélkül, hogy az igeragozás finom szabálysértését kiküszöbölnék, normalizálnák, miáltal óhatatlanul elvesz a felütés archaikus varázskének- vagy ráolvasásjellege, amely az egész vers hangulatát meghatározza. Még egy példa: Babits a *Jónás imája* kezdetén egy igen alapvető normát, az alany és állítmány közötti szám szerinti egyeztetés szabályát hágja át, miközben a vers beszélője éppen azt jelenti be, hogy elvesztette a szavak támogatását, a nyelv feletti kontrollt: „Hozzám már hűtlen lettek a szavak”. Röviddel később a beszélő állapotára vonatkozó jelzők („tétova céltalan parttalan”) sorakoznak egy felsorolásban, amely – ismét egy elemi szabályt megsértve – nem tartalmaz vesszőket (noha a versben egyébként vannak írásjelek).

²⁷ Részletesebben lásd KAPPANYOS 2007a.

Természetesen az ilyen és hasonló szabályoknak a tartalma, súlya, hatóköre nyelvenként változik. Egy szabályszerű nyelvi közlemény lefordítható egy másik nyelv szabályszerű közleményére, és a fordítás helyessége a szabályok fényében ellenőrizhető. A szabálysértő nyelvi megnyilvánulás azonban értelemszerűen nem vonható semmiféle norma hatálya alá, itt a fordítási folyamat – csakúgy, mint az ellenőrzés, összevetés kísérlete – alapjában véve sötétben tapogatózik. A nem normalizált, nem konszolidált nyelvi formák (melyek jelentős helyet szorítanak ki maguknak a mindennapi nyelvhasználatban is) sajátos köztes területet alkotnak egyfelől a szabályosan strukturált nyelv és másfelől a zaj, a káosz tartománya között. A rendszerszabályokhoz képest torz vagy pontatlan kódok felismerése, azonosítása és átkódolása eleve nehézséget okoz. Ennek az elmosódó határú tartománynak a terjedelme és tagoltsága azonban szintén különbözik nyelvenként, nyelvallapotonként: míg egy rendszer szabályossága egészében véve ekvivalense a másik rendszer szabályosságának, a szabálytalanságról ugyanez nem mondható el.

Ehhez járul még egy nehézség, amely már a fordítás etikájának és szociológiájának területét is érinti. Az eredeti műhöz csorbítatlan szerzőfunkció tartozik, amely az intencionális szabálysértést hitelesíti. Ezt az autoritást a fordítás nem öröklö meg, a fordításban megjelenő szerzőfunkció képzetes, másodlagos: az eredeti funkció fordító által létrehozott „másolata”. Az olvasó, ha rendszerhibát talál, azt általában nem vezeti vissza az eredeti szerzőfunkcióig, hanem inkább a közvetítés hibájának tartja, és a fordítónak rója fel. A fordító tehát átkódolhatja a forrásnyelvi hibát célnyelvi hibává, de nem áll módjában közvetíteni a hiba motiváltságát, illetve intencionalitását. A hiba így a célszövegben pusztán hibaként jelenik meg.

Jó példát szolgáltat erre Shakespeare, akinek egyes szövegeiben nem ritkák az alpári utalások, illetve a lapos szóviccek. Az a szerzőfunkció, amelyet a 19. századi (a német romantika Shakespeare-képe által inspirált) magyar fordítások állítanak elének, természetesen jelentősen eltér ettől: a fordítók számos helyen érezték szükségét, hogy kiköszörüljék a csorbát, enyhítsék a „fogyatkozást”. Ez részben persze önkéntes cenzúra, de legalább ennyire fordítói önvédelem, a felelősség elhárítása is. Arany a Shakespeare-ben található „sikamlós, nem ritkán obscenus” részletekkel kapcsolatban azt javasolja, ne csonkítsák meg a szöveget, hanem „igyekezzenek az ily sikamlós helyeket szelídebben adni vissza s a botrányt a mennyire lehetséges, eltávolítani”.²⁸ Ez az intelem nem érinti az olcsó szójátékokat, például a *Viharban* található „widow Dido” rímet, amelyet Babits fordítása a meglehetősen bizarr „zsidó Didó” megoldással ad vissza. Az információvesztés itt annyi, hogy a Dido özvegységére tett tréfál-

²⁸ ARANY 1961, 357.

kozó utalás a kontextusban értelmes, míg a zsidó származás említése, amelyet Tóth Árpád „legkedvesebb és Arany Jánoshoz méltó bravúrú”-nak nevez,²⁹ csak igen körmönfontan értelmezhető (a karthágóiak punok, tehát semiták: a föníciaiak és a héberrek rokonai). Mai ízlésünknek alighanem jobban megfelelne Szász Károly egyszerű és lapos *özvegy* megoldása, a szóviccet pedig igyekeznénk máshol pótolni.

LYUK

A fordíthatatlanságok második fő kategóriája, amelyet a *lyuk* metaforával igyekezünk jelezni, a két nyelv közötti sajátos inkompatibilitásokat rendeli maga alá. Természetesen a *görcs* típusú fordíthatatlanság is inkompatibilitás, de egy adott nyelvben létrehozott paronomázia például minden más nyelvre lefordíthatatlan, s ez alól csak a ritka véletlenek (*traduttore-traditore*) és a párhuzamos történeti változások esetei (*science-silence* franciául és angolul) alkotnak kivételt. Ezzel szemben a *lyuk* típusú fordíthatatlanság a két nyelv közötti eltérések sajátos jellegére vezethető vissza, itt egyik nyelv viselkedését sem tekinthetjük a másikkal szemben normatívnak vagy normasértőnek.

A jelenség kézenfekvő példája, hogy a magyarban igen szegényes a tengeri hajózásra, az avval kapcsolatos tevékenységekre, foglalkozásokra, tárgyakra, intézményekre vonatkozó szókincs, és a meglévő készlet jelentős része is irodalmi kreáció, amit már fordítók hoztak létre. A jelenség végső okai ezúttal nem a nyelvben, hanem történelmi és földrajzi sajátosságokban keresendők: a magyar nyelvhasználók nem találkoztak ezzel a realitással, az életükben semmiféle szerepet nem játszott, ezért nem is volt ok létrehozni a nyelvi reprezentációját. Amikor azután – elsősorban éppen a kulturális transzfer, azaz a fordítások révén – a nyelv szembekerült a jelenségek ezen osztályával, minden rugalmasságára szükség volt, hogy tartani tudja a lépést. Ez a rugalmasság tökéletesen elég arra, hogy a hajós szaknyelv hermetikusan tűnő szakterminusait létrehozza: a magyar nyelv bármikor képes azonosítani egy *felsősudár-szárnyvitorlát*, egy *keresztderék-hosszanti fesztítőkötelet*, egy *csarnakot*, *patrácot* vagy *terebet* – más kérdés, hogy ezek a terminusok másképp viszonyulnak a köznyelvi sztenderdhez, mint angol megfelelőik. De a hajósnyelv olyan hétköznapi elemeinek, mint *starboard* és *port* (vagy régiesen *larboard*), ami egyszerűen a hajó menetirány szerinti jobb és bal oldalát jelenti, nincs megfelelője. Ha egy narratívában a hajó hányódását a hajózásban igen járatos szereplő így mu-

²⁹ TÓTH Á. 1917, 222.

tatja be, „This way and that her yards were swung round; starboard and larboard, she continued to tack”,³⁰ akkor a magyar fordítás csak a denotatív jelentést, a kognitív adatokat képes átadni: „Árbocrúdjaikat majd erre, majd arra állították; jobbra és balra fordult.”³¹ Követni tudjuk a történetet, de a jelenet kulturális autenticitása, a jelenlét hitelessége (aminek nagyon lényeges összetevője a hajósok nyelviileg is zárt világának megmutatása) komoly csorbát szenved: narrátorunk civil, szárazföldi patkány marad.

Ennyi információvesztés talán még elviselhető volna, a fordíthatatlanság akkor jelentkezik élesen, amikor a kétféle (tengeri és szárazföldi) nyelvi kompetencia egy szövegen belül ütközik össze, mint Terry Pratchett regényében, ahol a „civil” főszereplő kénytelen irányítani egy hajó kapitányát.

– Őőő, Gastric! Balkéz felé egy egész fa pörög az örvényben, tíz méterre előre. Jobbra semmi látnivaló.

A kormánykerék ismét vészes pörgésbe kezdett. – A legnagyobb tisztelettel, uram, ugye, nem érti félre, ha szóvá teszem, hogy általában *port*-ról és *starboard*-ról beszélünk?³²

Ennek a nyelvi összeütközésnek a komikuma nehezen adható vissza a közkeletű hajózási terminusok (*starbord* és *port*) hiányában. Hasonlóképpen nem igazán szerveződött a hajóosztályok megnevezése, amit jövevényszókkal (szkúner) vagy szerencsétlen tükörfordításokkal (torpedóromboló) oldunk meg, és ugyanez a helyzet a tisztségekkel, beosztásokkal is (például szállásmester, ellentengernagy). Egy tengeri kalandregény fordításának minden bizonnyal könnyebb áthidalni az angol és a spanyol közötti távolságot, mint az angol és a magyar (vagy a cseh) közöttit.

Ennél is tisztábban látszik a lefordíthatatlanság, ha egy krikettmérkőzésről szóló beszámolót próbálunk magyarra fordítani. Sem a pályaelemekre, sem a játékrészekre, sem a játékosok posztjaira, eszközeire, ruhadarabjaira nincsenek bevett magyar szavak. Körülírásokkal, a terminusok alkalmi, jövevényszószzerű átvételével természetesen élhetünk, de hogy az egyes történeteknek mi a jelentősége, dinamikája, azt az olvasónk előtanulmányok híján aligha fogja érteni. Bloom rövid krikettbeszámolója az *Ulysses*-ben így hangzik: „Krikett-idő. Üldögelni ernyők alatt. Egyik *over* a másik után. *Out*. Itt nem tudják játszani. Hatkapus kacsa. De azért Culler kapitány betörte a Kildare Streeten a klubablakot, ahogy a *square leg*-re lőtt.”³³ Természetesen lehe-

³⁰ MELVILLE 1992, 539.

³¹ MELVILLE 1994, 582.

³² PRATCHETT 2011, 297.

³³ JOYCE 2012a, 87.

tett volna magyar szakkifejezéseket koholni az angolok helyett, de ez nem vitte volna közelebb az olvasót a játék folyamatához, a Bloom által felidézett történetekhez: a krikettbeszámoló ugyanúgy kulturális zárvány maradt volna. Ezzel a megoldással legalább a sport ismerői hiteles információhoz jutnak, a járatlan többséget pedig nem éri veszteség. Érdekes megfigyelni, hogy a problémát nem pusztán magának a sportnak a kulturális idegensége okozza, hanem az a tény, hogy ezek az idegenségek összetett rendszert alkotnak, amely közvetlen célnyelvi analógiával nem rendelkezik. (Az éppily kevésbé honos szumót például a más nyelvbe átültetett verbális reprezentáció során is áttekinthetőbbé teszi, hogy maga a cselekvéssor áttekinthetőbb és többé-kevésbé ismert analógiákhoz köthető.)

A problémakör érinti azt a jelentős, és mára túlhaladottnak tekintett nyelvfilozófiai felvetést is, amelyet Sapir–Whorf-hipotézisként szokás emlegetni.³⁴ Ennek az a lényege, hogy a nyelv meghatározza, hogy használói hogyan konceptualizálják a valóságot. A fordítás szempontjából ennek inkább egy fordított verziója érdekes, az az összefüggés, hogy egy nyelv elemkészlete mindig a nyelvhasználó közösséget körülvevő realitáshoz képest releváns, a különböző realitások különböző jelkészleteket kívánnak. Az ismert és igen vitatott példa szerint egyes eszkimó nyelvváltozatok számos terminust felsorakoztatnak a hó különböző, specifikus állapotainak megjelölésére, de nincs általános, absztrakt fogalmuk a hóra. Az elgondolást több szempontból cáfolták,³⁵ de ha esetleg mégis igaz volna (ami részben interpretáció kérdése, hiszen egy-egy lexéma határainak kijelölése éppúgy kétséges lehet, mint egy-egy fogalom határainak kijelölése), a jelenség fordítási szempontból aligha vetne fel súlyos gyakorlati problémát, hiszen a fordítás során máskor is előfordul, hogy jelzős szintagmával kell helyettesítenünk egy egyszavas fogalmat, az ellenkező irányú fordításnál pedig előbb-utóbb ki kell alakulnia a megfelelő absztrakcióknak (feltéve, hogy az eszkimók valaha is más nyelvből kívánnak a hóról szóló szövegeket fordítani).

A hó-szókincs és a krikett-szókincs problémakörének különbsége abban áll, hogy az eszkimók hóra vonatkozó szókészlete a köznyelv része, míg a hajósok vagy a krikettrajongók nyelve az angolban is csoportnyelv, illetve (részben) szaknyelv: a nyelv egy lokalizált alrendszere, amelynek használata bizonyos szituációkhoz kötött. Másfelől a hóállapotok praktikus megnevezésének a világ többi táján csekély a relevanciája, a hajós szituációknak azonban (amelyekben a magyar nyelvhasználók csak későn és kevesen részesültek) történelmi és kulturális szempontból sem lehet meg-

³⁴ KAY 1984.

³⁵ Vö. MARTIN, 1986; PULLUM 1991.

kérdőjelezni a globális jelentőségét. Diadalmas hajós öntudattal az angolokon kívül nyilvánvalóan számos más nemzet is rendelkezik, az ő nyelvükre (mint már utaltunk rá) nyilván könnyebb hajós történeteket fordítani. Jegyezzük meg, a krikett is népszerű maradt az egykori nemzetközösség szinte minden kultúrájában.

Míg a hajósnyelv vagy a krikett hiányos magyar jelkészletét határozottan egyfajta kulturális inkompatibilitásnak nevezhetjük, az eszkimók hó-szókinccse inkább az explicitáció problémakörét érinti. Jellegzetes explicitációs probléma például, hogy amikor az angol *sister* szót fordítjuk magyarra, kénytelenek vagyunk megadni, hogy idősebb vagy fiatalabb nőnemű testvérrel (azaz nővérről vagy húgról) van-e szó. Ez az információ csak bizonyos praktikákkal tartható vissza, például leánytestvért mondunk, de ez meg stilisztikai problémákat hozhat magával. A kényszerű explicitáció sokszor komoly nehézségeket vet fel, de nem mindig okoz valódi fordíthatatlanságot. Az explicitációs probléma érdekes példája a *marry [someone]* tranzitív ige kétértelműsége: a szó azt jelenti, 'házasságot köt', de nincs benne jelölve, hogy az alany részese-e a kötendő frigynek. Világosabban fogalmazva azt is jelentheti, hogy 'összeházasodni [valakivel]', és azt is, hogy 'összeházasítani [valaki(ke)t]'. Ilyenformán a megfelelő szituációba állítva az elhangzó mondat vígjátéki szituációkat teremthet, amit sokan ki is használtak Harold Lloydtól egészen a Monty Pythonig.³⁶ (Az előbbi története: a Fiú véletlenül kihallgatja, hogy a Lány egy másik férfitől azt kérdezi: „Will you marry me?”, s ezért véget akar vetni az életének, de szerencsére kiderül, hogy a másik férfi a Lány bátyja, aki lelkész, és a Lány természetesen a Fiúval akart összeházasodni. Az utóbbiban az anyakönyvvezető értelmezi személyére címzett házassági ajánlatként ugyanezt a kérdést, és ebből keletkezik abszurd bonyodalom.) Ez a kétértelműség tehát a forrásnyelvben szójáték módjára, kreatívan kihasználható, de a fordító számára explicitációs problémaként jelenik meg, hiszen a (történetben reflektált) konfúzió forrása éppen az alany és a házasodás aktusa közötti viszony tisztázatlansága, amit a fordítás sajnos óhatatlanul tisztázni fog.

A klasszikus, deiktikus explicitáció problémái az *Ulysses*ben is jelentkeznek. A tizenegyedik fejezetben Bloom a Mollyval töltött első pásztorórára emlékezik, amelyre a Hawth hegyen, rododendronok között került sor. „We are their harps”³⁷ – sóhajt fel. Nagyon kézenfekvő lenne az explicitáció: „Mi [férfiak] a nők hárfái vagyunk.” A *their* birtokos névmás azonban éppígy utalhat a rododendronokra, azaz (*pars pro toto*) a természet vak erőire is, amelyeknek a férfiak és nők egyaránt ki vannak téve. Ezt a lehetőséget valamennyi magyar fordítás nyitva hagyta: „Mi vagyunk a hárfák”

³⁶ NEWMAYER-TAYLOR 1921; MACNAUGHTON 1970.

³⁷ JOYCE 1986a, 11,582-583 (223).

(Gáspár); „Mi vagyunk az ő hárfáik” (Szentkuthy); de legvilágosabban talán mégis az új szöveg: „Az ő hárfáik vagyunk.”³⁸ Egy másik helyen azonban nincs lehetőség az explicitáció elkerülésére. A negyedik fejezet elején Bloom a reggeli kellékeit rendezgeti egy tálcán, de az angol szöveg még nem mondja meg, hogy ez a felesége számára készül: „righting her breakfast”.³⁹ Mivel a jelenetnél egy nőténymacska is jelen van, az angol szöveg játékosan nyitva hagyja azt az értelmezési lehetőséget, hogy a reggeli esetleg a macskáé lesz. Ha az olvasóban ez futó ötletként felmerül, akkor a gondolat a későbbiekben gazdag visszaigazolást nyer, amikor Bloom a nő és a macska természetének hasonlóságairól elmélkedik. Magyarul azonban nincs lehetőségünk arra, hogy csupán a reggeli majdani gazdájának a nemét adjuk meg: vagy lemondunk a nem jelzéséről („neki”), ami meglehetősen értelmetlenné teszi a mondatot, vagy kénytelenek vagyunk közölni (ahogy valamennyi fordítás tette), hogy „neje számára” (Gáspárnál: „Marion reggelijét”).⁴⁰

Hasonló explicitációs probléma keletkezik a tegezés–magázás témakörében. Az angolban a kétfajta viszonyrendszer nem alkot külön nyelvtani paradigmát, egy párbeszéd szereplőinek viszonyát jószerével csak a megszólításokból lehet kikövetkeztetni. (Érdekes megfigyelni a szerelmes témájú amerikai filmek szinkronjában azt a konvenciót, hogy a szereplők az első csók után kezdenek tegezõdni, hiszen ezután már abszurd lenne a magázás fenntartása – de az eredetiben rendszerint egyáltalán nem ilyen átmenet nélküli a nyelvi intimitás felépülése.) Az *Ulysses* hatodik fejezetében Bloom három ismerősével utazik egy konflisban, egy temetési menet résztvevőjeként. Szentkuthy fordításában mind a négyen tegezõdnek, így teljesen jelentőségét veszti az a – Szentkuthy által egyébként tiszteletben tartott – tény, hogy Bloomot minden esetben vezetéknevén szólítják (ahogy ő is a többieket), míg azok egymást keresztnevükön. Az olvasó elveszti azt az információt, hogy a többiek közeli, baráti viszonyban vannak, amelynek Bloom nem részese. Ezt magyarul a tegezés és magázás megkülönböztetésével lehet megmutatni, mint ahogy a Gáspár-féle és az új fordítás is teszi.

Ezek azonban – mint jeleztük is – nem valódi fordíthatatlanságok, létezik egyetemesen elfogadott megoldásuk, ahogyan az eszkimók hó-szókincsét is könnyebb más nyelven leképezni, mint a krikett-szaknyelvet. Utóbbi példájából kiindulva a *lyuk* típusú fordíthatatlanságnak gyaníthatóan az az egyik forrása, hogy valamely nyelven belül egy önálló nyelvváltozat, illetve nyelvközösség alakul ki, amelynek egy másik nyelvben nincs ekvivalense. Ez kapcsolódhat szélesebb értelemben vett szakmához

³⁸ JOYCE 1947, I/218, JOYCE 1974, 335, JOYCE 2012a, 263.

³⁹ JOYCE 1986a, 4,7 (45).

⁴⁰ JOYCE 1947, I/41, JOYCE 1974, 65, JOYCE 2012a, 57.

(mint a hajósnyelv esetében láttuk), de kulturális (és így nyelvi) közösségek számos más alapon is kialakulhatnak: így lakóhely, vallás, etnikum, szexuális preferencia vagy éppen sajátos, helyhez és közösséghez kötött élethelyzet alapján (például katonai vagy börtönszlang). Ezen nyelvváltozatok fordítási nehézsége vagy esetenként teljes fordíthatatlansága aszerint alakul ki, hogy az adott csoportnyelvek mennyire specifikusak, mennyire térnek el a normalizált köznyelvtől, illetve mennyiben érthetők, illetve azonosíthatók a csoporton kívülálló átlag nyelvhasználó számára. Egyik nyelv börtönszlangja például általában igen jól lefordítható a másik nyelv börtönszlangjére, hiszen itt a nyelvnek a börtönélet és a bűnözés reáliáihoz kötött jellege az elsődleges specifikum, és ez a világ börtöneiben nagy valószínűséggel hasonló mintákat követ, jól megfeleltethető egymásnak. Ugyanakkor igen kérdéses, hogy egy nyelvjárás vagy egy szociolektus, amely további kulturális jellegzetességekhez kötődik és saját történeti távlattal rendelkezik, lefordítható-e egy másik nyelv többé-kevésbé hasonló helyzetű verziójára. Visszaulva egy korábbi példára: lefordítható-e a krikett-mérkőzés focimeccsre?

Molière *Dom Juan ou le Festin de pierre* című drámájának második felvonásában a parasztok – Charlotte, Pierrot és Mathurine – Párizs-környéki *patois*-t beszélnek, amely a korabeli nézőket a városba frissen felköltözött vidékiek nyelvére emlékeztette.⁴¹ Amikor Illyés 1944-es, generikus „népies” regisztert (*aszondom, a teremtsit* stb.) használó fordítását⁴² – amelyben e szereplők neve Sári, Peti és Mari – 1957-ben bemutatták, a kor nézőiben ez óhatatlanul a termelési színművek sztereotip parasztfiguráit idézte fel.⁴³ Székely Gábor 1995-ös rendezéséhez új fordítást készíttetett, és az előadásban, valamint a színlapon visszaállította a francia neveket.⁴⁴ Valójában itt a mérlegelésbe a nyelvészeti mellett szociológiai, sőt politikai szempontok is belezáranak: vajon mikor elfogadható a két nyelvhasználói csoport között feltételezett ekvivalencia? Hogyan jelezhető magyarul egy skótos kiejtés, és minek feleltethető meg egy New Orleans-i („déli”) fekete szlang? A közvetlen megfeleltetést az is nehezíti, hogy számos világnyelvnek több sztenderdje is van, például egy műveltebb angol nemcsak az amerikai, de az ausztrál, a kanadai vagy az indiai angolt is azonosítani tudja. Ha valamely célnyelv rendelkezik ilyen alternatív sztenderddel (ahogyan például a spanyolnak vagy a portugálnak vannak európai és dél-amerikai verziói), az sikerrel felhasználható a fordításban. A magyar azonban kulturálisan egyközpontú

⁴¹ MOLIÈRE 1971, 357.

⁴² MOLIÈRE 1944. Legújabb kiadása: MOLIÈRE 2002, I/659–712.

⁴³ A paradigmateremtő rendezés: ÁDÁM 1957.

⁴⁴ SZÉKELY 1995. Ehhez új fordítást rendeltek Petri Györgytől. Érdekesség, hogy a nyomtatott verzióban Petri is magyar neveket (Mari, Frici, Bernadette) alkalmaz, lásd MOLIÈRE 1995, 75–140.

nyelv, amely rendelkezik ugyan a sztenderdtől eltérő változatokkal, de ezeket alapjában véve periferiálisnak tekinti. Az Erdélyben, a Felvidéken vagy a Vajdaságban használt irodalmi nyelv és művelt köznyelv a budapesti normát követi. Ezért ha magyar fordításban egy „idegen” nyelvhasználatát a magyar irodalmi-köznyelvi sztenderdtől való eltérésben próbáljuk érzékeltetni (leképezve például az eredetiben értéksemleges „skótos” vagy „amerikaias” beszédmódot), akkor az illető szereplőt kulturálisan óhatatlanul marginalizáljuk, olvasóink előtt kissé műveletlenebbnek, elmaradottabbnak, „vidékieknek” állítjuk be. Az eredeti kulturális konstellációt tehát nem tudjuk lefordítani, az információvesztés (vagy torzulás) elkerülhetetlen.

Vannak olyan mértékben specializálódott csoportnyelvek, amelyek fordítása bármilyen más nyelvre lehetetlen. Ilyen például a Cockney rhyming slang, amely funkciójában voltaképpen egy titkosírás szóbeli megvalósítása: célja a beavatlanok kizárása a megértésből. Például a *look* ('nézés', 'kinézet') helyett azt mondják, hogy *butcher's hook* ('henteskampó'), de inkább csupán azt, hogy *butcher's*. A fordítónak először azonosítania kell az angolon belül a speciális kódot, angolra kell fordítania a kifejezést, majd innen a célnyelvre, és egy következő lépésben kellene rekonstruálnia a megnyilvánulás sajátos szociolingvisztikai pozícióját, amely azonban alighanem minden nyelven lehetetlen. Itt valójában az első főkategóriába tartozó, paronomázia jellegű fordíthatatlansággal (annak egy rendszerszerű, némileg szisztematizált, csoportos előfordulásával) van dolgunk.

Másfajta nehézséget jelent, hogy egyes világnyelveknek – különösen azoknak, amelyek kulturálisan az egykori gyarmati múlttal is összefonódtak – léteznek egyszerűsített sztenderdjei: a pidgin nyelvek, amelyek szűkített elem- és szabálykészlettel a kultúrák közötti, merőben gyakorlati érintkezést szolgálták (és szolgálják mai is). Az eleve rövid szavakkal és erős izoláló jelleggel működő angol különösen alkalmas erre, hiszen egyszerűbb közlendők esetén a ragozás (flektálás) nyomai, valamint az operátor segédigék az értelem súlyos sérülése nélkül kiiktathatók. Mivel a magyar nyelv múltjában nincs ilyen állapot, a pidgin-beszéd lényegében lefordíthatatlan. Joseph Conrad regényének híres mondata: „Mistah Kurz – he dead” Vámosi Pál fordításában úgy hangzik, „Miszter Kurtz – halott van”,⁴⁵ Vas István szerint pedig (a már említett T. S. Eliot-vers, *Az üresek* mottójában): „Kurz uraság – meghalni”.⁴⁶ Nyilvánvaló, hogy mindkét verzió bonyolultabb az eredetinél, és bonyolultabb a lehető legegyszerűbb magyar változatnál („halott” vagy „meghalt”), holott a pidgin lényege éppen a lecsupaszított értelem közlése a lehető legegyszerűbb, legtakarékosabb formában.

⁴⁵ CONRAD 1971, 118; CONRAD 1977, 115.

⁴⁶ ELIOT 1986, 69.

Mivel a magyarban ez a legegyszerűbb forma történetesen a mondat normatív, stilisztikailag jelöletlen formája, a magyar fordítók kénytelenek hozzáadni valamit, hogy jelöltté tegyék: Vas a ragozás bizonytalanságára utaló főnévi igenevet alkalmaz, Vámosi pedig „segédigével” egészíti ki, vagyis mondata éppen ellentétes módon tér el a normától, mint az eredeti. Ezekben az esetekben a fordító arra építhet, hogy a pidgin magyar megfelelője, amely a valóságban sohasem létezett, kulturális képzetként, virtuális, irodalmi normaként (végső soron egyfajta *fantomreferenciaként*) mégiscsak létezik: az olvasók más könyvekből, filmekből már megtanulhatták, hogy a „bennszülöttek” ilyen furcsán beszélnek. Ha a történet más tekintetben eléggé magával ragadó, a befogadó esetleg nem is gondolkodik el rajta, hogy ez a „primitív” beszédmód miért is körülményesebb, mint a „normális” köznyelv.

Hasonló inkompatibilitást hoz létre, ha valamilyen – a forrásnyelvben és a célnyelvben egyaránt ismert – reáliának jelentősen eltér a kulturális beágyazottsága. Olyan egyszerű problémák tartoznak ide, mint például a napi étkezések nevei: a *dinner*nek és a *supper*nek például nem az a megkülönböztető specifikuma, hogy az egyik déli, a másik esti étkezés, hanem hogy az első formálisabb és kiadósabb, a második szociális és materiális értelemben egyaránt könnyedebb, akár délben, akár este fogyasztják. Amikor az angolok teázásról beszélnek, könnyen lehet, hogy vacsorázásra gondolnak, a *pudding* pedig sok mindent jelenthet a harmadik fogás (édesség) általános megnevezésétől a véreshurkáig (*black pudding*), a fogalom terjedelme tehát jelentősen eltér a nálunk *pudding* néven ismert, tejes-tejszínes, zselatinnal vagy liszttel sűrített készítménytől.

Ezek a kulturális inkompatibilitások gondossággal és utánajárással többnyire áthidalhatók, de gyakori, hogy a szó szerint pontos fordítás is téves képzeteket kelt az olvasóban. A kulturális értelemben alapértelmezett angol lakás, bármilyen kis alapterületű vagy szegényes is, önálló utcai kapuval rendelkezik, saját lépcsője és legalább két szintje van, emeleti hálószobákkal. Tehát amikor valaki „fölmegy”, az rendszerint lefeküdni indul. Mivel magyar kontextusban az önálló, emeletes ház már figyelemre méltó jólétet jelez, a fordítás során már a helyiségek pusztá topográfiai megjelölésével is jó eséllyel eltorzíthatjuk az egész környezet szociológiai beágyazását. Hasonló bonyodalmat okoznak a tipikus angol ház más részei: a *parlour* és a *drawing room* közötti funkcionális különbséget például meglehetősen nehéz más nyelv eszközeivel megragadni. Az alábbi versben kérdéses, hogy a *nursery* (gyerekszoba) szót *óvodának* fordítani vajon túlzott domesztikáló gesztus, vagy egyszerű kulturális félrefogás. Mindenesetre bizonyos, hogy a lépcsőn üldögélő Róbert Gida nem az óvoda és a város, hanem a gyerekszoba és a város között van félúton (a vers címe: *Halfway down*).

Halfway up the stairs
Isn't up
And it isn't down.
It isn't in the nursery,
It isn't in town.

Félúton fel a szobába
Nem vagyok fenn
És nem vagyok lenn.
Nem vagyok az óvodában,
Nem vagyok a városban sem.⁴⁷

Az *OED* a *nursery* szóra már a 14. századból is hoz adatot, de csak 1929-ből (akkor is az Egyesült Államokból) van adat az *óvoda* értelmű használatra. De ennél is fontosabb érv, hogy Micimackó-könyvekből megismert narratív univerzumban semmi sem utal arra, hogy Róbert Gida óvodába járna. A második könyv végén éppen az okoz izgalmat az állatok között, hogy gazdájuk immár eljár valahová – nyilván iskolába. (Ugyanezt a hibát Gertrude Stein *Alice B. Toklas önéletrajza* című könyvének fordításában is elköveti a fordító: „apró gyermekként csak óvodába jártam Angliában” – az eredeti arra utal, hogy nemigen hagyhatta el a gyerekszobát.)⁴⁸

Saját kultúránkban természetesen sokkal nehezebb észrevenni a hasonló inkompatibilitást okozó zárványokat. Hogy az angol kultúrában ilyen sokat találunk, az alighanem a világbirodalmi múlt és a szigeti létforma (tehát a dominancia és az autonómia) sajátos interferenciájára is visszavezethető. De azért kétségtelen, hogy a magyar szépirodalom idegenre fordítása is számos nehézséget okoz. Szegedy-Maszák Mihály látványos példája a kuruc-labanc fogalompárnak, e furcsa fénytörésben ma is értelmezhető szembenállásnak a lefordíthatatlansága.⁴⁹ De egy angol olvasót például az is téves következtetésekhez vezethet, ha akár népmesegyűjtemények, akár modern novellák olvasása közben minduntalan pásztor-, illetve juhászfigurákkal találkozik: ezek előfordulási gyakorisága alapján Magyarországot valóságos gyapjúnagyhatomnak képzelheti, holott csak arról van szó, hogy Angliától eltérően nálunk elmaradtak a 17. századtól kezdődő bekerítések, ezért a nyájak őrzése aránylag sokkal nagyobb mennyiségű munkaerőt foglalt le: a kevesebb juh ellenére a juhászok társadalmilag és kulturálisan is jelentős tömeget alkottak. S ha már ezt a kulturális mezőt érintjük, említést érdemel, mennyire félreérti egy külföldi a magyar *puszta* gazdag, összetett, ambivalens fogalmát és kulturális holdudvarát.⁵⁰ Persze az anyanyelvi olvasó meg van róla győződve (és jó okkal), hogy aki a magyar kultúráról fordításban olvas, az mindig csak úgy látja, mint „ki gépen száll fölébe”. De hát a műfordításnak, a kulturális transz-

⁴⁷ MILNE 1993, 148–149.

⁴⁸ STEIN 1974, 114.

⁴⁹ SZEGEDY-MASZÁK 2002, 88.

⁵⁰ A *puszta* szó Douglas Dunn *Europa's Lover* című ciklusának XIV. darabjában szerepel: DUNN 1986, 228.

fer eszközének nemigen lehet méltóbb ambíciója, mint hogy az a „gép” legyen, amelyen egy másik kultúra fölébe szállhatunk, s épülésünkre szemügyre vehetjük a struktúráját, az eredményeit.

FOLT

A fordíthatatlanság harmadik, a célnyelvben gyökerező kategóriáját a *folt* terminussal jellemezhetjük. *Folt* típusú fordíthatatlansággal akkor találkozunk, ha a forráskultúrában ártatlan, semleges elem a célkultúra kontextusában váratlan, disszonáns jelentésfolyamatot indít el. Ezúttal kénytelenek vagyunk ismét Szegedy-Maszák Mihály egy példáját kölcsönvenni, amely azonnal megvilágítja a jelenséget: George Eliot utolsó regényének az a címe, hogy *Daniel Deronda*.⁵¹ A könyvnek nincs magyar fordítása, de ha esetleg készülne ilyen, aligha lehetne megtartani a címet és a címszereplő nevét, hiszen ezt nem tudjuk másnak, mint beszélő névnek olvasni, holott a regényben Daniel korántsem előnytelen külsejű, sőt kifejezetten attraktív és sikeres fiatalember. A beszélő név kapcsán a narráció szövetébe egy permanens elidegenítő effektus szála fonódna bele, egy groteszk, csúfondáros (a regény kontextusában egyenesen antiszemita!) mellékszöveg, amelyet maga a narráció sohasem magyarázna meg. Egy esztétikai és kognitív szempontból egyaránt értelmezhetetlen, de súlyos és megkerülhetetlen motívum nehezítené a befogadást. Nyilván a lehető legkisebb változtatással kellene mindezt orvosolni, alighanem elég volna elhagyni a családnév utolsó betűjét, s ez járható útnak is látszik – persze ha időben közelebbi szerzőről lenne szó, ez különös szerzői jogi ellentmondásokba keverné a magyar kiadót.

Hasonló „baleset” nem csak fiktív nevekkal fordul elő. A Disney stúdió egyik sikeres rajzfilmjében, melynek cselekménye a kelet-európai történelem egy fiktív epizódjához kötődik, a táncos-komikus szokványos szerepkörében egy bohókás denevért láthatunk, akit szerencsétlen módon sikerült a *Bartok* névvel felruházni. Később ez a lény egy önálló, egész estés film címszereplőjeként is megjelent.⁵² A hazai forgalmazó nagyon helyesen belátta, hogy Magyarországon nem volna helyénvaló egy rajzfilmdenevért Bartoknak hívni: felháborodást és zavart keltene, és még üzletileg sem lenne kifizetődő, hiszen a közönségben a Bartók névhez kötődően többféle képzet élhet, de a film által képviselt esztétikai minőség (bárgyú aranyoskodás) nem szerepel e képzetek között. A szereplő nevét ezért *Bartekre* változtatták, ami (főként a vizuális kon-

⁵¹ SZEGEDY-MASZÁK 1998, 65.

⁵² BLUTH-GOLDMAN 1999.

textussal együtt) lehetővé teszi az azonosítást, de elkerüli a mindkét irányból zavaró asszociációt, ráadásul a hihetősége talán még meg is haladja az eredetiét, hiszen ez egy bevett lengyel keresztnév.

A fogyasztási cikkek globalizált piacán nem ritka, hogy egy-egy termék nevét valamelyik terjesztési területen meg kell változtatni, mert az adott nyelven vagy kultúrában előnytelen jelentést vesz fel, kellemetlen képzetek társulnak hozzá. Ilyen helyzetet eredményezett például a – máshol igen sikeres – MR2 típusjelű Toyota gépkocsi franciaországi bevezetése, ahol a franciául kimondott név (MR deux) egy meglehetősen keresetlen minősítő mondattal alkotott homofóniát (est merde). De ennél kínosabb esetek is előadódhatnak: A nagyszerű német táncos-koreográfus társulatvezetőről, Pina Bauschról készült hommage-portréfilmjének Wim Wenders egyszerűen csak a művésznő keresztnévét adta címül, és ugyanígy járt el egy fotóalbum készítője, Walter Vogel is. A gesztus mindenhol a bensőséges, közvetlen megközelítésmódot jelzi, kivéve Magyarországon, ahol ezt a címet lehetetlen alkalmazni.

Efféle disszonanciát azonban nemcsak tulajdonnevek okozhatnak, hanem minden olyan kulturális ismeret, distinkció, amely a célkultúra számára nagyobb jelentőségű, mint a forráskultúra számára. Bármilyen forrásnyelvből fordítunk magyarrá, előfordulhat, hogy a magyar kultúrára, nyelvre, történelemre, művelődéstörténetre utaló téves adattal vagy általános tévképzettel találkozunk. Ha ez a forrásszövegben intencionális és lényegi összetevő, akkor a probléma nem technikai, hanem csakis etikai: a tévedést le kell fordítani, és szükség esetén jegyzettel helyreigazítani. Fordítástechnikai probléma akkor keletkezik, ha a hiba nem intencionális, csupán jóindulatú melléfogás, amely a forráskultúrában csekély jelentősége miatt láthatatlan marad, a célkultúrában azonban a figyelem fókuszába kerül, és kognitív disszonanciát okozva magának a szövegnek a hitelességét, koherenciáját rongálja.

Ken Kesey egyik novellájában egy értékes, régi autón a náci Németország felségjelzése válik láthatóvá, az eredeti szöveg szerint egy *kétfejű sas*.⁵³ Bár Kesey várható amerikai olvasói alighanem tájékozottabbak az átlagnál, az európai történelem (s különösen annak utóbbi két, az amerikai történelemmel párhuzamos évszázada) minden bizonnyal figyelmük és műveltségük perifériáján helyezkedik el, ahol a kulturális látás élessége, felbontása már gyengébb: ez a kis tévedés észrevétlen, vagy legalábbis jelentéktelen marad. Közép-Európában azonban, ahol a különféle birodalmakhoz tartozó ikonográfia még a történelmi tudat eleven része (sőt a kétfejű sas szimbóluma a populáris kultúrával is érintkezik például a *Háry János* révén), ott ez a tévedés teljesen elfogadhatatlan, megzavarja az olvasót és aláássa a szöveg hitelét. A fordítónak tech-

⁵³ KESEY 1986, 83; magyarul: KESEY 1997, 51.

nikai következményekkel járó etikai döntést kell hoznia, és alighanem akkor jár el helyesen, ha szó nélkül javít (a megjelent magyar szövegben „tárt szárnyú sas” szerepel). Ezzel természetesen túllépi a hatáskörét, voltaképpen a szerkesztő vagy a lektor területére téved, tehát egy fordíthatatlansági eseményt nem fordítóként old meg. Természetesen a csendes javítás csakis kommersz, az olvasás elsődleges örömét szolgáló kiadásnál járható út: amikor kritikai igényű kiadásról vagy történeti dokumentumról van szó, a tévedést is a lehető leghívebben meg kell őrizni, és a megfelelő paratextusban dokumentálni.

A célnyelvi konnotációk féken tartására tett gesztusokra nemcsak a célnyelv általános kontextusában jelen lévő konnotátorok miatt, hanem olykor a forrásnyelv és a célnyelv közös kulturális kontextusában végbement változások miatt is szükség lehet.⁵⁴ Szabó Lőrinc egy 1941-es, német kiadású, magyar nyelvű kötet számára fordította le Annette von Droste-Hülshoff *A zsidóbükk (Die Judenbuche)* című elbeszélését. Az éppen száz évvel korábban írt szövegben szerepel a *Menschenschlag* (‘emberfajta’) kifejezés, amely a nemzeti szocializmus és a fajelmélet időszakában nyilvánvalóan új, a mű szellemétől idegen konnotációkat kapott. Barna László éles szemmel figyelte meg, hogy a fordító elegánsan, minimális implementációval védi ki ezt a hatást.⁵⁵ Az eredeti részlet: „Ein Menschenschlag, unruhiger und unternehmender als alle seine Nachbarn”, szó szerint: „Olyan emberfajta, amely nyugtalanabb és vállalkozóbb, mint bármelyik szomszédja”. Szabó Lőrinc nem iktatja ki a kérdéses kifejezést, csupán elmozdítja hangsúlyos helyzetéből, és olyan kontextust teremt, amely (a falusi közösségre utalva) hatástalanítja a kellemetlen konnotátorokat: „A vidék népe nyugtalanabb és vállalkozóbb emberfajta, mint valamennyi szomszédja.”⁵⁶

A *falt* típusú fordíthatatlanság leglátványosabb formája hatásában az eddig bemu-tatottaknak éppen a fordítottja: az az eset, amikor a forrásszövegben célnyelvi szöveg-zárvány található. Ilyenkor a forrásszöveg intencionális *faltja* a célszövegben egyszerűen láthatatlanná válik. Gondoljuk el például, hogy Örkény nevezetes, *In memoriam Dr. K. H. G.* című egypercesét kell németre fordítanunk.⁵⁷ A novella megértése szempontjából döntő jelentőségű, hogy a párbeszéd németül folyik, amit az első megszólalás jelez számunkra: „Hölderlin ist Ihnen unbekannt?” A továbbiakban persze magyar „fordításban” halljuk a fiktív német dialógust. A német fordító előtt álló egyik lehetőség, hogy egy szerény betoldásban közli, a kérdés németül hangzott el – ezzel azonban kissé különös helyzetbe hozza magát, hiszen a német olvasó számára ez a tény napnál

⁵⁴ Vö. HJELMSLEV 1991, 179–180.

⁵⁵ BARNA-KABDEBŐ 2012.

⁵⁶ Lásd KERESZTURY 1957, 468.

⁵⁷ ÖRKÉNY 1981, 291.

világosabb: az egész szöveg, az egész könyv németül van. Mindkét fordító, Vera Thies és Terézia Mora is a másik megoldás mellett döntött: hallgatnak a német mondat német voltáról, miáltal német olvasó nem is értesül róla.⁵⁸ A későbbi fordítás legalább annyit megtesz, hogy az eredetiben is németül hangzó mondatot kurziválja. Amikor magyar kontextusban olvassuk a váratlan német mondatot, az idegenség sokkjába csomagolva, sajátos, implicit metalepszisként megkapjuk azt a szubliminális előfeltevést, hogy Dr. K. H. G. *magyar létére* beszél németül. Ez az információ németül nem közölhető az elbeszélés referenciális (vagy akár szubliminális) szintjén, mivel a német megszólalás itt normatív alaphelyzet, nincs semmiféle külön relevanciája. Valójában azt kellene elmondani, hogy az *eredetiben* volt németül, ez azonban a metaszintre való kilépéssel, azaz a fordítói kudarc beismerésével jelentene egyet.

Hasonlóan látványos példát szolgáltat Örkény *Tanuljunk idegen nyelveket!* című novellája.⁵⁹ Ebben a szövegben a módszeres megalázás és megfélemlítés egy tolmács közvetítésével megy végbe, aki olykor pontosan, olykor pontatlanul fordít. A hatásnak alapvető része, hogy a pontatlan fordításokat a németül nem tudó magyar olvasó is megérti, különösen azt, amikor a „munkaszolgálatos vagyok” mondatot így fordítja a szakaszvezető: „Jude.” Ezáltal a magyar olvasó (akinek a többi német mondatok éppúgy nehézséget jelentettek, mint a németül nem tudó elbeszélőnek), hirtelen keresztüllát a nyelvi korlátokon, és helyzete analóggá válik a történeteket elszenvedő elbeszélőével: megértheti a kiszolgáltatott helyzet nyelvi összetevőjét, a verbális önvédelemtől való teljes megfosztottságot. A német olvasó követni tudja ugyan a folyamatot, de ehhez a revelációhoz nincs módja eljutni, hiszen számára a német mondatok és „fordításai” ugyanabban az ismert és normatív kódban jelennek meg. A kontextust (vagy, mondhatnánk, a virtuális nyelvi kódot) itt is az első mondat adja meg: „Nem tudok németül” (a német fordításban „Ich kann kein Deutsch.”).⁶⁰ Az eredetileg is német mondatok kurziválása segíthet egy keveset, de ennek előfeltétele, hogy az olvasó felismerje és dekódolja ezt az üzenetet.

Ezek az anomáliák még jobban láthatók, amikor a magyar fordító magyar szövegzárványba ütközik egy idegen nyelvű szövegben. Mi is a teendő? Az érvényes konvenció szerint a forrásnyelv közegétől eltérő kódban álló szövegrészeket átemeljük a fordításba, ahogy Tolsztoj orosz arisztokratái a magyar fordításban is franciául beszélnek, Dante mestere, Daniel Arnaut pedig – legalábbis Babits kanonikus fordításában – provanszál nyelven mondja el panaszát a Purgatóriumban.⁶¹ A magyar háttér előtt

⁵⁸ ÖRKÉNY 1992, 19; ÖRKÉNY 2002a, 36.

⁵⁹ ÖRKÉNY 1981, 38–541.

⁶⁰ ÖRKÉNY 2002b.

⁶¹ A *Purgatórium* 26. éneke így végződik: „»Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!« / S eltűnt, mint kit a láng tisztulni hina.”

azonban a magyar megnyilvánulás láthatatlanná válik. Az *Ulysses* magyar zárvány-szövegeinél az első fordító, Gáspár Endre lemondott erről az információról, az ő fordításában az olvasó nem értesül róla, hogy ezek a szavak és mondatok magyarul vannak az eredetiben. Szentkuthy megértette a feladat jelentőségét, és a fontosabb helyeken metadiszkurzív jelzéseket helyezett el: „hangzott magyarul”, írja, máshol pedig a magyar zárvány angol „értelmezése” elé szúrja, hogy „angolul”,⁶² és ezután következik az értelmezés, természetesen magyarul. Ezek a beszúrások – ha felfigyel rájuk az olvasó – komoly kognitív zavart okoznak, hiszen teljesen jogos kérdés, hogy valójában ki mondja őket és milyen nyelven. Az eredeti elbeszélő szavaiként értelmezhetetlenek, ha viszont a fordító szavaiként olvassuk őket, akkor az eredeti és a fordított szöveg közé egy referenciális lépcsőt iktatunk, magát a fordítást a metatextus pozíciójába helyezzük. Ez teoretikusan sok tekintetben helyénvaló is, ám ezzel felmondjuk a műfordítás léthelyzetét megalapozó kontraktust, egyezményes előfeltevést: azt, hogy a műfordítás nem beszámol az eredeti műről, hanem lehetőség szerint a helyére áll, egyenértékűvé válik – és Szentkuthy fordítása egyértelműen ezen az alapon készült.

Az *Ulysses* magyar zárványai azonban további problémákat is felvetnek. Tekintsük át az alábbi listát:

- Nagyaságos uram Lipóti Virág (U. 12,1816)
- Százharminczbrojúgulyás-Dugulás (U. 12,1818)
- Rákóczy's March (U. 12,1828)
- Visszontlátásra kedvös barátom! Visszontlátásra (U. 12,1841)
- Szombathely (U. 17,535)
- Szesfehervar (U. 17,1877)

Jól látható, hogy valamennyi magyar megnyilvánulás kisebb-nagyobb hibát tartalmaz (az igazság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy *Szombathely* neve további négy helyen hibátlanul szerepel). Ezek a – nyilvánvalóan nem intencionális – hibák az angol (vagy bármilyen más nyelvű) átlagolvasó számára semmit nem jelentenek, neki alighanem már a kód azonosítása is komoly kihívás. A helyzet valamelyest analóg Kesey kétféjű sasának esetével: a forráskultúrában észrevehetetlen disszonancia a célkultúrában elfogadhatatlannak mutatkozik. Az automatikus eljárás az lenne tehát, hogy a magyar olvasó számára előzékenyen kijavítjuk ezeket a hibákat, ahogyan a korábbi fordítók is tették. Ezzel azonban mi is elvesztenénk sajátos jelöltségüket. Az a megoldás adódik, hogy a kétfajta anomáliát, a szövegrészek magyar nyelvűségét és hibás mivoltát mintegy kijátsszuk egymás ellen: az eredeti hibákat meghagyjuk a magyar szöveg-

⁶² JOYCE 1974, 426–427.

ben. Az értelmezéshez még annyi segítséget adhatunk, hogy ezeket a zárványokat kurziváljuk, abban bízva, hogy ezt olvasóink a konvenciók ismeretében az intencionalitásra utaló (azaz [*sic!*]) üzenetnek fogják értelmezni (egyébként a szóban forgó helyek egy része az eredetiben is kurzivált). Ezzel a megoldással mind a referenciális, mind a narratív torzítást elkerüljük, szövegünk nyomként, lenyomatként őrzi létrehozása történetének egy érdekes elemét, azt az információt, hogy a szerző nem tudott magyarul. Az az idegenség, amit Joyce számára a magyar nyelv jelentett, más nyelvű olvasói számára a magyar szövegrészek érthetlenségében ölt testet, a magyar olvasó számára pedig azokban a hibaként megőrzött nyelvi „sérülésekben”, amelyeket a más tekintetben szélsőségesen perfekcionista szerző velük folytatott küzdelmében ezek a nyelvi elemek elszenvedtek.⁶³

*

Bár a fenti áttekintés a fordíthatatlanság eseteinek feltérképezésére vállalkozott, valamiféle kompromisszumos kerülőutat mégis minden példánál sikerült találni. A megoldások helyénvalósága és relevanciája természetesen különböző. Számos példát lehetne hozni, ahol rossz kompromisszum jött létre, ahol túl nagy a veszteség, ahol egy-egy érdekes hely megoldatlanul (sőt olykor észrevétlenül) maradt a fordításban. Mint ahogy explicit félrefordításokra, melléfogásokra is igen sok a példa. Szentkuthy Miklós sok szempontból kongeniális *Ulysses*-fordításában például számos olyan helyet találunk (idéztünk is közülük néhányat), ahol a megoldatlanságot egyfajta intellektuális „fehér zaj”, a témához lazán kapcsolódó halandzsa fedti el. Bár ezek a helyek a szó általános értelmében nincsenek lefordítva, merő értelmetlenség volna olyasmit állítani, hogy Szentkuthy nem fordította le az *Ulysses*t.

Ezt a példát azért hoztuk elő, hogy feltehessük a kérdést: van-e egyáltalán teljességgel lefordíthatatlan mű. Hogy egy szöveget mikor nevezhetünk egy másik szöveg fordításának, az kulturális konvenció kérdése, és a ma érvényes konvenciónak Szentkuthy munkája kétségkívül megfelel. Ezt paradox módon éppen az bizonyítja, hogy rá tudunk mutatni a hibáira, azonosítani tudjuk a szöveg helyeit az eredeti szöveg párhuzamos helyeinek való (mégoly tökéletlen) megfelelésük szerint. A *Finnegans Wake* fordításával ugyanezt nem, vagy csak sokkal nagyobb ráhagyással, durvább felbontással tudnánk megtenni. Ez utóbbi könyv voltaképpen egymásba érő paronómáziákból épül fel, amelyek összesen több mint hatvan nyelv elemeit (vagy az elemzők által azonosítani vélt elemeit) tartalmazzák. Ilyen körülmények között a fordító úgyszólván bármit megtehet, döntései helyességének vagy helytelenségének megíté-

⁶³ JOYCE 2012a, 330, 581, 620.

léséhez nincs a kezünkben semmiféle mérce. Ha összehasonlítjuk ugyanannak a paszszusnak két különböző magyar fordítását, érzékelnünk fogjuk, hogy hasonló poétika működteti a szövegeket, de arra nemigen jövünk rá segítség nélkül, hogy ez elvileg *ugyanaz* a szöveg. Íme két – csaknem taláalomra kiválasztott példa, az első a könyv elejéről, a *museyroomban* játszódó jelenetből:

Eziten a nagy Straughter Willindone hatalmas és félelmetes aranyvégű sarkantuhajával, szépselymes lófingjával, loncsos karabélyával, félrezes famamuszával, daliás pisztolyával, bangoki kimenősével, budai bejárósával, peloponézesi pipereperkcével.⁶⁴

Ez a hatalmas teher-Wellintén, grandióz és bonzó, arany cinnezésű sarkantyúk és vasveretű duxa, felebronz facipők és főúri köntözet, bankokk bellény, góliási galocsnik és hozentartotta beleköpeny.⁶⁵

A két fordításban a felsorolás gesztusa közös, de sem az elemek száma, sem a jellege (kivéve az egyetlen sarkantyút) nem mutat hasonlóságot. A másik részlet az első rész végén, a nevezetes mosónőjelenetben található. Itt jóformán csak a latin szövegzárvány teszi egyértelművé az azonosítást:

Az észak népe helyét adta délszakének, de hogy hány incesztertől származunk. Mindnyájan, külön-külön? Latintázd át nekem ezt, kegyes skolárom, a ti szanszkrisztetekből a mi együgyű, kavár nyelvünkre: *Hircus Civis Eblanensis!*⁶⁶

Északi férfiúk milycsodája áradt délre, de hogy szórtak sokasítók minden egyet egy személybe, hogyan tettek csak-egyesbe? Vesd latinra a Trinity stréberébert: *árjadozva, erinezve, sanschriszt tanítani, agyból agyba taszítani. Hircus Civis Eblanensis!*⁶⁷

A *Finnegans Wake* sem lefordíthatatlan tehát, sőt inkább túlságosan is sok módon lefordítható: nem a fordítása lehetetlen, hanem a fordítás visszaellenőrzése. Ennek a műnek tehát csak a filológiai igényességű fordítása kizárt, az impresszionisztikus művészi adaptáció lehetősége bárki előtt nyitva áll. Mérlegelendő persze, hogy van-e értelme előállítani hatszáz oldalnyi, lényegében önkényes szójátékot a *Finnegans Wake* makrostruktúráihoz illesztve. A *Finnegans Wake* eddig elkészült – nem túlságosan nagy számú – teljes fordításának elérhető kritikai visszhangjából az derül ki, hogy a pontosságra törekvő fordítások nem visznek közelebb a megértés eredeti tár-

⁶⁴ JOYCE 1973, 58.

⁶⁵ JOYCE 1994, 31.

⁶⁶ Uo., 78.

⁶⁷ BOZAI 2008, 29.

gyához (a *Finnegans Wake*-hez mint az egyetemes kultúra tényéhez), a közvetítés hatékonyságára törekvő (tehát magyarázó, egyszerűsítő) fordítások pedig túlságosan megváltoztatják a megértés tárgyát.⁶⁸

A létező *Finnegans Wake*-fordítások tehát a fordítás fogalmának határait feszegetik, de teoretikusan nem nyernénk sokat, ha kizárnánk őket a fordítások köréből. Ugyanakkor vannak olyan szövegek, amelyek a fordítás bármiféle kísérletének ellenállnak: rövid, leginkább a lírai műnembe sorolható munkák, amelyek csupán egy-egy paronomázia-jellegű ötlet megtestesülései. A vizuális és konkrét költészet darabjai között számos ilyet találunk. Jó példa Nagy László *Emberpár* című műve:

ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA
ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA
ÉVAÉVAÉVVVVVVVVVVA
ÉVAÉVA
ÉVAÉVA á d á m
ÉVAÉVA
ÉVAÉVAÉVAAAAAAAAAA
ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA
ÉVAÉVAÉVAÉVAÉVAÉVA⁶⁹

A vers két szempontból is fordíthatatlan: a) nem latin betűkkel író kultúrákban az A és V betűk nem lényegülnek át fogakká, tehát nem valósul meg a *vagina dentata* vizuális reprezentációja (az első típusba tartozó, paronomázia jellegű fordíthatatlanság); b) a Bibliát nem ismerő kultúrákban nem alkot referenciát az Ádám és Éva név (a második típusba tartozó, lacuna jellegű fordíthatatlanság). Ha mind a két feltétel (a latin írás és biblikus műveltség) teljesül, akkor viszont a versen nincs mit fordítani, 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.

De vannak szövegszerűbb fordíthatatlan versek is, mint például Ernst Jandl következő ötlete:

i love concrete
i love pottery
but i'm not
a concrete pot⁷⁰

⁶⁸ Lásd ITO 2004.

⁶⁹ NAGY L. 1978, I/ 484.

⁷⁰ JANDL 1997, 92.

Az osztrák költő nyilvánvalóan azért írta angolul a verset, mert csak angolul lehet megírni, hiszen egy sor adottságra van hozzá szükség: a *pottery* ('fazekasság', 'kerámia') és a *poetry* ('költészet') közötti anagrammatikus kapcsolatra; a *concrete* kettős értelmére (az *elvont* ellentéte, illetve 'beton'); a *concrete pot* ('betonedény') és a *concrete poet* közötti áthallásra. Ezek a feltételek semmilyen más nyelvben nem adóttak egyszerre, tehát más nyelven nem lehetne megismételni a gazdag önreferenciális játékot, hogy a költő egy konkrét költeményben jelenti be, hogy ő nem konkrét költő, de a költemény sajátos nyelvi szerkezete miatt mégsem ezt jelenti be, s mindeközben elegánsan dekonstruálja a „konkrét költészet” leíró kategóriáját. Az alapvetően német nyelvű életműbe ékelődő angol verset szerencsére úgy is tekinthetjük, mint idegen nyelvű zárványt, amelyet nem kell lefordítani, tehát egy magyar Jandl-kötetben a vers teljes joggal szerepelhetne angolul. Ennek a kulturális tárgynak az az egyetlen lehetséges megközelítési módja, hogy szert teszünk az általa megkívánt befogadói kompetenciára az angol nyelv közegében. Eörsi István megpróbálkozott a lefordításával, de a nyilvánvaló és elkerülhetetlen kudarcot belátva a próbálkozás folyamatát és eredményét végül a kötet utószavában helyezte el, mintegy illusztrálva írásának első állítását: „Egy előre vállalt kudarc részeredményeit tartja kezében az olvasó.”⁷¹ Ez a mondat – valamelyest talán kevésbé konkrét értelemben – voltaképpen minden fordításról elmondható, mint ezt az utolsó fejezetben kifejtjük.

Természetesen semmi akadály nem volna, hogy Jandl versének mondatait akár egy fordítóprogram segítségével átkódoljuk egy másik nyelvre. Az eredmény gyakorlatilag értelmetlen volna ugyan (hiszen a processzus során választani kéne a *concrete* két értelme között, elveszne a *pottery* és a *poetry* kapcsolata stb.), de mégsem jelenthetnénk ki teljes teoretikus bizonyossággal, hogy a végeredmény az eredetinek *nem* a fordítása. A maga meddő és értelmetlen módján még mindig inkább reprezentálná az eredetit, mint ha Jandl komplex szójátékát önkényesen egy másik, tematikailag többé-kevésbé korreláló szójátékkal helyettesítenénk (például „szép dolog a körtészet”, Eörsi „kötészet”-tel próbálkozik stb.) Ha tehát elképzeljük a mind súlyosabb fordítási nehézségek skáláját, akkor ennek a skálának a végpontján nem a fordítás lehetősége enyészik semmivé, hanem az értelme. Úgy tűnik, amit végképp nem lehet lefordítani, azt nem is kell.

⁷¹ EÖRSI 1979, főként 117–119.

GYEREKKÖNYVEK

A GYEREKKÖNYV MINT KÍSÉRLETI TEREP

James Joyce-nak van egy könyve, amelyet kétségtelenül ő írt, de aligha gondolt rá, hogy könyv lesz belőle. Eredetileg csak egy levél volt, egy rövid, vicces mese, amelyet 1936-ban küldött négyéves unokája felvidítására. 1957-ben Stuart Gilbert beszerkesztette a levelezéskötetbe,¹ majd 1959-ben Richard Ellmann közölte a monográfiájában.² Ennek alapján egy kiadó felfigyelt rá, illusztrációkat rendelt és önálló kötetet készített belőle.³ A kiadvány számos utánnomást ért meg, több nyelvre lefordították, később az angol változat is kapott⁴ új illusztrációkat.

Az ördög és a macska 1997-es magyar változata Imre Szilvia munkája, Péter Vladimír illusztrálta, és gyerekkönyveknél szokatlan módon kétnyelvű – így a szövegben történt változtatások könnyen figyelemmel kísérhetők.⁵ Ugyanebben az időben érkezett el a Joyce-életműkiadás az esszéket és leveleket tartalmazó kötethez, amelyben a szóban forgó darab is helyet kapott.⁶ A filológiai szempontú kiadáshoz azonban nem lehetett a megjelent fordítást használni, újra kellett fordítani a mesét. Nem mintha Imre Szilvia fordítása bármilyen általános szempontból „rossz” lett volna: egyszerűen

| | Az eredetiben | Filológiai fordítás | Gyerekkönyv |
|-----------------------|----------------|---------------------|------------------|
| Megszólítás | My Dear Stevie | Kedves Stevie | Kedves Pisti |
| A város neve | Beaugency | Beaugency | Saumur |
| A polgármester | Alfred Byrne | Alfred Byrne | Alfred La Sponya |
| Alíráás | Nonno | Nonno | Nappapa |

¹ JOYCE 1957, 387–388.

² ELLMANN 1959, 691–692.

³ JOYCE 1965.

⁴ JOYCE 1980.

⁵ JOYCE 1997.

⁶ A kötet kiadását szerzői jogi okok miatt el kellett halasztani.

más elvárásoknak kívánt megfelelni. Így például a szöveg összes kulturális referenciáját (gyakorlatilag az összes tulajdonnevet) lecserélte.

Egyik fordítás sem jobb vagy rosszabb a másiknál, legfeljebb a saját funkcióját tölti be jobban vagy rosszabbul, de egyik sem tudná betölteni a másik funkcióját. A filológiai fordításnak az a feladata, hogy pontosan reprezentálja az eredeti struktúráját és lehetőség szerint közvetítse minden referenciális információelemét, a gyerekkönyvfordításnak pedig az a feladata, hogy élvezhető gyerekkönyv legyen. A filológiai fordítás nem cserélheti *Pistire Stevie*-t, mert figyelembe kell vennie, hogy az unokát valóban így hívják, nyilván tekintettel a nagypapa egyik legfontosabb regényhősére. A gyerekkönyv-fordítás csak annyit akar implikálni, hogy itt egy kisfiút szólítanak meg, és erre a *Pisti* nyilván alkalmasabb, mint a *Stevie*. Az olaszos aláírás csak akkor fontos, ha érdekel minket a tény, hogy a Joyce-családban az olasz volt a második nyelv, mindkét gyermeke olaszos nevet kapott: Giorgio (ő lett Stevie apja) és Lucia. A gyermek olvasó számára ez éppúgy érdektelen, mint az az információ, hogy abban az időben éppen Alfred Byrne-nek hívták Dublin polgármesterét. Hogy *Saumur* miért jobb *Beaugency*nál, azt nehezebb megmondani: a franciául nem tudó magyar gyermek olvasónak (vagy szülőnek) a pontos kiejtést mindkét esetben nehéz eltalálni, de a *Saumurn*nál ez talán kevésbé nyilvánvaló, így kisebb az ebből eredő frusztráció. Mindkettő valódi Loire-menti városka, de mivel a *Loire* név maga is gondot okozhat, ezzel a logikával akár a Küküllő partjára is át lehetne helyezni a történetet – kérdés, hogy még akkor is fordításnak neveznénk-e. Ez a fejezet ilyen lehetőségeket és dilemmákat igyekszik szemügyre venni.

A két fordítás tehát jelentősen különbözik, noha forrásszövegük betűre azonos, ugyanakkor funkcionálisan mindkettő legalábbis elfogadható. Ez nyilván azzal függ össze, hogy a két szöveg különböző funkciókat is céloz: mindkettő azt a funkciót igyekszik másolni, amelyikben a forrásszövegét megtalálta. Angol gyerekkönyvből magyar gyerekkönyv készül, angol filológiai kiadványból magyar filológiai kiadvány. Ez látványos példát szolgáltat a *Skopos*-elmélet gyakorlati működésére: az eltérő célok eltérő, de egyaránt adekvát megoldáshoz vezettek.⁷ És az eset példa arra is, hogy pusztán a szótár alapján (bármilyen gazdag kulturális szótár legyen is) aligha lehet megítélni egy fordítás minőségét: a célkultúrában betöltött funkció sokkal fontosabb ismérv. A funkciók teljesülésének természetesen a megfelelő befogadóval való találkozás is feltétele: a példánkban szereplő két szövegváltozatnak különböző a mintaolvasója.⁸ Minden szöveg elvár az olvasótól bizonyos diszpozíciót, egyfajta kulturá-

⁷ Vö. VERMEER 2000.

⁸ Vö. például ECO 2002; ISER 1978.

lis alapkészletet, amely nélkül az adott szöveget nem lehet megérteni, hatékonyan befogadni, a fordított szöveg azonban ezenfelül további nehézségeket támaszt.

A fordításnak a nyelvi távolságon kívül gyakran más távolságokat is át kell hidalnia. Egy fordítás – az egyéb körülmények azonosságát feltételezve – több rugalmasságot, szélesebb kompetenciát vár el az olvasótól, mint egy anyanyelvén írt szöveg, hiszen az áthidalandó kulturális távolság óhatatlanul nagyobb. Hogy *tudunk* fordítást olvasni, és képesek vagyunk elfogadni a keletkező kulturális anomáliákat, az egy összetett tanulási folyamat eredménye. A fordítás olvasásához kell tudni valamit az idegen nevekről, társadalmi viszonyokról, szokásokról, hagyományokról. Nem véletlen, hogy Kazinczy idejében a fordításokban még magyar nevet adtak a szereplőknek (sőt számos népszerű szerzőnevet még a 20. században is magyarosítottak⁹), hiszen még nem épült ki az az olvasói kultúra, amely felkészülten fogadta volna a magyar szövegben megjelenő idegen neveket és egyéb kulturális hivatkozásokat.

A gyerekkönyvek fordításánál némileg vissza kell térni ezekhez a 18. századi elvekhez. A gyermek olvasóban még nem, vagy csak részlegesen épült ki a kulturális távolság elfogadásának képessége: még nem készült fel a nyelvben, időben, világlátásban a sajátjától eltérő kulturális mintázatok befogadására, értékelésére. Nemcsak az idegen kódok ismerete hiányzik, hanem az idegenség iránti pozitív érdeklődés sem alakult ki még. A gyerekkönyvfordító úgy tud hatékony lenni, ha modellezi mintáolvásója kompetenciáját, pontosabban a forrásnyelvi kultúrára vonatkozó kompetenciahiányát. Persze a fordítandó gyerekkönyvek sohasem kulturális vákuumban jönnek létre, hanem nagyon is támaszkodnak az adott korosztálytól elvárható előzetes ismeretekre, didaktikai vénájuk miatt olykor túlságosan is. A fordítás révén azonban ez a kulturális gyökérzet elszakad, és a szöveg valóban kulturális vákuumba kerül. Fordítástudományi szempontból ez a helyzet nem csupán praktikus kérdéseket vet fel, hanem sajátos kísérleti körülményeket is teremt, amelyek valóban érdemesek a teoretikus vizsgálatra.

A kulturális vákuum állapotának orvoslására két stratégia kínálkozik. Az egyik, hogy a fordítónak olykor módjában áll implementálni a hiányzó információt. Az angol gyermek olvasó számára világos például, hogy *Humpty-dumpty* egy tojás, hiszen ismeri a róla szóló *nursery rhyme*-ot, látta a hozzá tartozó illusztrációkat. A magyar gyermekhez el lehet juttatni ezt az információt, oly módon, hogy a beillesztés gesztusa minél rejtettebb maradjon, a közvetítendő struktúra minél kevésbé torzuljon. Kézenfekvő megoldás, hogy a szereplő tojás mivoltára már a neve is utal: így lesz

⁹ Például PUSKIN 1945.

belőle Tojás Tóbiás.¹⁰ A legtöbb esetben azonban a fordító a másik lehetséges eljárás-hoz kénytelen folyamodni, azaz a hiányzó kulturális hátteret „saját anyagból” pótolja, vagyis az eredeti kontextusából kiszakított kulturális mintázatot áthelyezi a cél-kultúra kontextusába, a hiányzó kapcsolatokat célnyelvi ekvivalensekkel pótolja, egyszerűen erőteljesen *domesztikál*. Ez az eljárás természetesen komoly torzításokkal járhat, szélsőséges kulturális és strukturális eltérésekhez vezethet, amelyek a mai normák szerint akár szerzői jogi vitákat is kiválthatnak. Az alábbiakban két klasszikus angol gyerekkönyv, az *Alice Csodaországban* és a *Micimackó* klasszikus, Kosztolányi Dezső, illetve Karinthy Frigyes által készített fordításain mutatjuk be ezen stratégiák működését és működési nehézségeit.

Bár Lewis Carroll *Alice*-könyvei néhány évtizeddel korábbiak a *Micimackó*-könyveknél, a sorsuk, a befogadástörténetük jól összevethető, a hasonlóságok igen látványosak. Milne is, Carroll is olyan univerzumot hozott létre, amely túlterjed a könyv határain; mindkettő valójában két könyvből áll; ezek a könyvek mindkét esetben gyakorlatilag maguk alá temették a szerzők életművének többi részét. Magyarországi recepciójuk nagyjából egy időben ment végbe, a fordító mindkét esetben az irodalmi elit csúcsán álló szerző, akitől szinte meglepő, hogy *lehajol* ilyen, látszólag csekély igényű munkához, egy gyerekkönyvhöz. Mindkét szöveg szép számmal tartalmaz megoldhatatlan fordítói feladatokat.

Egyértelműnek tűnik, hogy angol nyelvterületen Lewis Carroll munkásságának ma jóval erősebb a kanonikus pozíciója, mint A. A. Milne életművének. Utóbbit közepesenél valamivel jobb lektűríróként tartják számon, akinek volt egyszer egy jelentős sikere, míg Carroll a viktoriánus kor egyik vezető reprezentánsa, aki a maga visszafogottan szubverzív módján egyedülállóan testesíti meg a korszak ellentmondásait. Fotográfusi munkásságát is a korszak legjobbjai között jegyzik. Bár e felmérés nem reprezentatív, a helyzetet jól jellemzi, hogy az egyik legjobb angliai könyvesbolt (Blackwell's, Oxford, Broad Street) gyermekrészlegén a 2012 őszi állapotok szerint az *Alice*-történetnek csaknem harminc különböző feldolgozása volt megtalálható (ez a szám a képregényeket is tartalmazza, de például a szakács- vagy barkácskönyveket nem), *Micimackó*ból ugyanakkor csak négy változatot leltünk. Ennél is fontosabb azonban, hogy a felnőtteknek szóló *Klasszikus irodalom* szekcióban Carroll további tíz könyvvel szerepelt (egy kivétellel mind *Alice*-kiadás), és az *Irodalomkritika* címszó alatt is több monografikus mű foglalkozott vele, több életrajza volt kapható, fotográfusi és matematikusi munkásságával külön monográfia foglalkozott. Milne-től a felnőtt szépirodalmi részlegben egy regény szerepelt (nem a *Micimackó*), róla szóló irodalom nem volt a polcon.

¹⁰ Lásd TÓTFALUSI 1974.

Az angol *Alice*-ből már tíznél több nagyjátékfilm készült, köztük több nagyszabású hollywoodi produkció, és legalább még ennyit ihletett a legkülönbözőbb műfajokban, a vicces animációtól a pszichothrillerig. Az irodalomban James Joyce-tól Vladimir Nabokovon át Paul Austerig számtalan nyomot hagyott, inspirálta Douglas Hofstadter híres könyvét,¹¹ Robert Wilson és Tom Waits musicaljét, több japán animét, a feminista gondolkodást és a nyugati populáris kultúra rengeteg termékét.¹² Az epizód-szereplők is kulturális ikonná váltak, például a Mad Hatter (Bolond Kalapos) Batman egyik gonosz ellenfele lett, ugyanakkor Chick Corea egyik lemezének címét és koncepcióját is ő adja; a Monty Python tagjai a *Jabberwocky* köré építettek egész estés filmet; T. S. Eliot a Márciusi Nyúltól (March Hare, a magyar szövegben Április Bolondja) vette első, tervben maradt kötetének címét, és a sor hosszan folytatható. A magyar *Alice*-ből tulajdonképpen semmi sem lett, még rajongói honlapja sincs.

Az angol *Micimackó* a hatvanas évek óta már amerikai. A Disney-filmek és kísérő termékeik lényegében kiiktatták *Micimackót* a magas kultúrából és általában a felnőtt kultúrából, szinte elvágta a lehetőségét, hogy további jelentős műveket inspiráljon – a kevés kivétel között említhető Benjamin Hoff Magyarországon is népszerű könyve, a *Micimackó és a Taó*,¹³ valamint egy kanadai fejlődésneurológus-csoport nevezetes cikke a *Micimackó* szereplőinek neuropatológiai állapotáról,¹⁴ illetve hogy Lénárd Sándor 1960-as munkája után a második kötetet is lefordították latinra.¹⁵

A magyarországi helyzet, úgy tűnik, fordított. A *Micimackót* gyakorlatilag mindenki ismeri, ha nem kisgyerekkorából, hát romantikus kamaszkorából. Szereplőire, jellegzetes eseményeire szinte bármilyen társaságban biztonsággal lehet hivatkozni. Az *Alice*-könyvek ezzel szemben valahogy nem kerültek fel arra a listára, amit „a magyar kultúrember általános inventárának” nevezhetünk. Ennek egyik okát természetesen az eredeti szövegekben kell keresnünk: az *Alice* alighanem túlságosan beágyazódott a viktoriánus Anglia világába, amely a briteket ma is nagyon izgatja, a magyarokat kevésbé. A számos lefordíthatatlan hely között a legjelentősebb problémát minden bizonnyal az *Alice*-könyveket átszövő, struktúrájukat meghatározó *nursery rhyme*-ok okozzák. Egy angol gyerek vagy felnőtt számára Humpty Dumpty vagy Tweedledee és Tweedledum olyan módon ismerős, mint egy magyar számára a Gólya, gólya, gilice vagy a Csip-csip csóka, esetleg Haragosi vagy Kutyafulú Aladár. Ha tehát az anyanyelvi olvasóéhoz fogható élményt akarunk kelteni a fordításban (amely élménybe az a külö-

¹¹ HOFSTADTER 1998.

¹² Például a *Matrix* híres idézetei: „Kövesd a fehér nyulat”; „Megtudod, milyen mély a nyúlüreg.” WACHOWSKI 1999.

¹³ HOFF 1988.

¹⁴ SHEA & AL 2000.

¹⁵ MILNEUS 1960; MILNEUS 1998.

nös meglepetés is beletartozik, hogy az eddig vakszöveggként ismert szövegdarabkák hús-vér szereplőkké állnak össze), akkor új könyvet kell írunk.

Róbert Gida fiatalabb is Alice-nél egy-két évvel, és az iskoláskor előtti évek kulturális horizontja talán egyetemesebb, jobban adaptálható. Hogy az *Alice* jobban ellenáll az adaptációnak (abban az értelemben, hogy jobban megőrzi az integritását), az a filmes feldolgozásokból is látható. Abban a pillanatban, hogy Milne özvegye eladta a jogokat a Disney vállalatnak, Micimackó sorsa megpecsételődött. A Disney néhány mozdulattal eltávolított belőle minden filozófiai kérdést, minden pszichológiai típusalkotást, bárgyúvá, giccsessé és kiszámíthatóvá tette, ahogyan számos más fontos történetet is. Micimackó ugyan ma is világszerte ismert, de nem mint összetett és termékeny kulturális artefaktum, hanem mint bárgyú és képlékeny *mém* (lásd részletesebben a záró fejezetben). Az 1951-es *Alice* ugyanakkor határozottan kilóg az ostoba és leegyszerűsítő Disney-filmek sorából. Carroll művét olyan gazdagon átjárja az abszurd humor, a teljes kiszámíthatatlanság, hogy a Disney sem tudta elgiccsesíteni. Épp ellenkezőleg: az alkotóknak sikerült ráhangolódniuk, és olyan vizuális poénokkal gazdagították a történetet, amelyek inkább főhajtást jelentenek Carroll szelleme előtt, mintsem felülírnák vagy nivellálnák. A számos sztárparádés, blueboxos feldolgozás között alighanem a Disneyét tarthatjuk az egyik lehibátlanabb Alice-filmnek, és a hagyományos rajzfilmek között egyben a stúdió egyik legjobb egész estés filmjének.¹⁶ Közönségsikere és kereskedelmi aurája (legalábbis a *Hófehérke–Oroszlánkirály–Kis hableány* spektrumhoz képest) viszonylag mérsékelt is maradt.

A SIKER KONDÍCIÓI

Az eredeti művek befogadástörténetétől elszakadva a következőkben arra keressük a választ, mi a fordítók szerepe a könyvek kultikus sikerében, illetve sikertelenségében. Karinthy *Micimackó*-fordításának hűtlenségei, pontatlanságai, itt-ott arcátlan kihagyásai és betoldásai közhelyszámba mennek. Mégis nemzedékek fogadták el örömmel, hogy „arotechnikus az mindig Elek”, hiába nyilvánvaló, hogy ez egyszerűen nem lehet benne az eredetiben. Karinthy – bár korántsem oldott meg minden problémát, sőt jó párat talán meg sem látott – tökéletesen ráérezett az eredeti legfontosabb értékeire: a világra vonatkozó, gyermeki feltevések tévességéből, a gyerek-száj-logikából táplálkozó, ellenállhatatlan humorra, valamint a felnőttként tevékeny-

¹⁶ GERONIMI & AL 1951.

kedő, ismerős típusokat megtestesítő plüssállatok reprezentációs játékára. Az eredeti szentimentális pátoszát visszafogta, családias, partikuláris intimitását elvontabbá tette. Ezenkívül hozzákevert egy sajátos, pesties, kávéházas nyelvi ízt, amitől még abszurdabb, még viccesebb lett az állatkák nyelvi felnőttelkedése, az erdejük viszont a viktoriánus udvarház kertjéből átköltözött a kávéházak Budapestjére.

Kosztolányi vállalkozásának más lett a sorsa, annak ellenére, hogy már előzménye is volt.¹⁷ Az eredeti, 1936-os kiadás nem aratott látványos sikert,¹⁸ nem is jelent meg többé, 1958-ban pedig Szobotka Tibor átdolgozásában került a boltokba,¹⁹ s bő fél évszázadra ez a különös hibrid vált sztenderd szöveggé. A kiadó minden bizonnyal azért kezdeményezte az átdolgozást, mert domesztikáló tendenciáiban (amelyekre később részletesen is kitérünk) Kosztolányi fordítása valóban minden határt átlépett. A viszonylagos sikertelenségnek azonban nem ez az oka, és nem is a Szobotka közreműködése révén a könyvbe került egyenetlenségek, ellentmondások. Kosztolányinak éppen az a ráhangolódás nem sikerült, amelynek köszönhetően Karinthy munkája kivívta a „remekmű” státuszt. Carroll művének meghatározó összetevője az abszurd elem, amelyhez Kosztolányi is vonzódott, de kettejük érdeklődése meglehetősen különböző. Kosztolányi számára az abszurd elsősorban szélsőséges, kínos élethelyzetet jelent, amelyben megfigyelhetők a lelki reakciók,²⁰ míg Carroll számára az abszurd maga a kreatív energia, a szabadjára engedett, a ráció béklyójától megszabadított elme játékos csapongása. Kosztolányi ettől igyekszik megóvni az olvasóját, talán éppen azért, mert saját fogalmai szerint az abszurd nem gyerekeknek való. Kosztolányi nagyon tudatosan gyermek mintaolvasóra szabja a könyvet, mintha külön vigyázna rá, hogy ne kacsintson ki a felnőtt olvasók felé. Ennek a stratégiának a része a szélsőséges domesztikáció is, amely helyenként hoz látványos eredményeket (lásd a későbbiekben), de ugyanez a stratégia belevisz a könyvbe egy pedáns, didaktikus felhangot, amelyet azután Szobotka sem küszöböl ki, miközben kiküszöböli Kosztolányi néhány lenyűgözően radikális (és ily módon igen szórakoztató) megoldását. A szerencsétlenül alakuló fogadtatás tendenciáit a második kötet briliáns fordítása, Révbíró Tamás és Tótfalusi István munkája sem tudta megtörni.²¹ Ők úgyszólván mindent megoldottak, és ehhez minden eszköz rendelkezésükre is állt, a brit kultúra mély ismerete mellett elsősorban a Tótfalusi fordította *Lúdanyó meséi* című gyűjtemény.²²

¹⁷ CARROLL 1929.

¹⁸ CARROLL 1936.

¹⁹ Ennek második kiadását használtuk: CARROLL 1974.

²⁰ „Esti Kornél úgy közelít az élet legváratlanabb fordulataihoz is, hogy nem csodálkozik soha semmin, nem tesz különbséget természetes és természetellenes között. Tisztában van vele, hogy a világ valójában abszurdítások sorozataként nyilvánul meg számunkra.” VERES 2004, 304.

²¹ CARROLL 1980.

²² TÓTFALUSI 1966.

Az áttörést azonban ez sem hozta meg: talán túl későn érkezett, talán átöröklődött rá az első kötet fogadtatásának halványsága. Az *Alice a Micimackóhoz* képest periferiális érdekesség, furcsaság maradt.

Nézzünk meg egy-egy struktúrájában hasonló, lefordíthatatlan helyet a *Micimackó*-ból, illetve az *Alice*-ből. Az Északi-sark felfedezése olyan szójátékon alapul, amely angolul bármikor spontán létrejöhet egy gyermeki félreértésben. A *pole* ('pólus') és a *pole* ('pózna') szavak homonímiájáról van szó, amely az Északi-sark esetében egy metonímiával is párosul: a pózna jelöli a pólust.²³ A két, etimológiájában is különböző szó (az első latin, a második germán-óangol eredetű) ilyen véletlenszerű találkozásából könnyen születhet gyermeknyelvi lapszus: ezért jegyezheti meg Nyuszi, hogy szerinte az Északi-sark (pólus) biztosan be van szúrva a földbe. Sajnos ugyanezt a magyarban is megjegyzi, teljesen motiválatlanul, erősen sértve a *good continuity* elvét. Végül azután Karinthy a pózna sarkával (azaz hegyével) simítja el valamelyest a dolgot: a pózna sarkáról ismerik fel, hogy ez az Északi-sark. Meglehetősen csikorgós, erőltetett megoldás, voltaképpen csak azért vagyunk hajlandók elfogadni, mert alapvetően szimpatizálunk a szereplőkkel, „nekik drukkolunk”. Elképzelhetetlen azonban, hogy ez a félreértés ebben a formában magyarul létrejöjjön.

Alice is hasonló szerkezetű szemantikai csapdába esik, amikor az Egér meséjét hallgatja. Az Egér azt állítja, hogy az ő meséje kacskaringós és szomorú, de Alice a *tale* ('mese') szót *tail*nek ('farok') érti, ezért gyárt gondolatban egérfarok alakú képverset a baljós történetből, s innen erednek a további félreértések.²⁴ A magyarban ez áll itt: „Ó, az én történetem kacskaringós, tarka és bús”, Alice (Kosztolányinál Évike) pedig a *tarkát* kénytelen *farkának* érteni.²⁵ Nyilván kellett a lapszushoz valamiféle alap, de ez a félreértés teljesen lehetetlen: vajon mi értelme volna annak, hogy „az én történetem kacskaringós, farka és bús”? Így lesz a túláradóan kreatív, zseniális Alice-ből kellemetlen, ostoba kis teremtés. A motiválatlan félreértés, amit az Erdő csekélyértelmű lakóitól elnéző mosollyal elfogadunk, egyszerűen nem fér össze azzal a csapongó, briliáns intelligenciával, amelyet Alice képvisel. Míg az eredeti Alice lapszusi kreatívak és a nyelv esendőségére mutatnak rá, Évikének ez a lapszusa egyszerűen butaság, amely csak saját esendőségét leplezi le. Kosztolányi gyenge megoldása önmagában nem mondható zavaróbbnak Karinthyénál, a kontextus azonban különböző súlyt ad nekik. A *kényszerfordítás* az egyik helyen bocsánatos botlás marad, a másik helyen azonban a főszereplő jellemzését mozdítja nem kívánatos irányba, s ezzel az egész olvasási élményt befolyásolja.

²³ MILNE 1994, 123; MILNE 2006, 88.

²⁴ CARROLL 1994, 34.

²⁵ CARROLL 1936, 27.

Karinthy fordításának legszigorúbb ostorozója, Molnár Miklós egyrészt az ízlés-
telennek és inautentikusnak tekintett „pesties” humort, másrészt a (vélt vagy valós)
filozófiai mélységek elsekélyesítését rója fel a magyar szövegnek, ezenfelül jó néhány
konkrét félreértésre is rámutat.²⁶ Karinthy félrefordításai valóban tanulságosak: az
eredetiben például Malacka makkot eszik (angolul *acorn*), a magyarban kukoricát
(*corn*). Következésképp az eredeti Piglet vadmalac (ami logikus, hiszen erdőben él,
és a rajzokon is csikos), magyar megfelelője viszont (a domesztikáló fordítás szép
példájaként) házisertés. Nem bizonyos, hogy ez teljesen tudatos fordítói döntésből
ered, inkább megőrződött figyelmetlenség, lapszus lehet. Ugyanakkor jól illeszkedik
Karinthy koncepciójához, amely az egész történetet nemcsak az angol kultúrából
domesztikálja a magyarba, hanem a falusi, természetközeli környezetből is a városiba.
A félreértések mértéke helyenként valóban meghökkentő, de különös módon majd-
nem mind egy irányba tart. Érdemes szemügyre venni a radikálisan „félrefordított”
bevezető verseket (a középső oszlopban Karinthy verziója, jobbra a „helyes” változat).

| To Her | Az olvasóhoz ²⁷ | Neki |
|---|---|--|
| Hand in hand we come Crisopher Robin and I To lay this book on your lap Say you're surprised? Say you like it? Say it's just what you wanted? Because it's yours – Because we love you. | Köszöntünk, kéz a kézben (részemről mondjunk mancsot), hogy teljesítsük részben kérésed és parancsod, mely minket felidézett, mint mackóvágy a mézet. Róbert Gida meg én egy lélek, két legény, egymást nagyon szeretjük, és együtt s evégett ketten szeretünk téged. | Kéz a kézben jöttünk Róbert Gida meg én E könyvet öledbe tenni Ugye meglepődtél? Ugye tetszik neked? Ugye pont erre vágytál? Mert ez a tiéd – Mert mi szeretünk. |
| Dedication | Ajánlás ²⁸ | Ajánlás |
| You gave me Christopher Robin, and then You breathed new life in Pooh. Whatever of each has left my pen Goes homing back to you. My book is ready, and comes to greet The mother it longs to see – It would be my present to you, my sweet, If it weren't your gift to me. | Én töletek kaptam Róbert Gidát, s új szuflát Mackón ti fújtatok át. Tintát ti töltöttetek tollam hegyibe, elmondani, mi még benn maradt begyibe. Most kész a könyv – a büszke ajándék! Én voltam a cél – de ki volt a szándék? Töletek én, vagy tőlem ti, bocikák? Csak labda ez is – kapd el! – Hoci hát! | Róbert Gidát Te adtad énnekem, S Mackónak is új életet. Ami róluk tollam hegyén terem, Az mind-mind tetőled ered. Most kész a könyvem és hozzád siet, Mint kit vár az édesanyja – Ajándék volna éntőlem, Neked, Ha nem én volnék, aki kapja. |

²⁶ MOLNÁR 1992, 1–12.

²⁷ MILNE 1994, 5; MILNE 2006, 5.

²⁸ MILNE 1994, 159; MILNE 2006, 113.

Ismét nehéz megállapítani, mennyi ebben a tévedésben a tudatosság. Karinthy kezdetben félreérthette a *you* referenciáját, azután következetesen végig is vitte a félreértését, noha ehhez jelentősen el kellett térnie az eredeti versektől. Amit ír, az szellemesebb az eredeténél, a könyv szelleméhez is jobban illik: mintha megtetszett volna neki a saját tévedése. Mindenesetre előnyére szolgál a könyvnek, ha csökken ennek a kissé negédes, posztviktoriánus családi idillnek a súlya. És bár magának a tévedésnek a létrejöttét nem tudjuk pontosan rekonstruálni, abban biztosan lehetünk, hogy Karinthy tudatában volt a jelentős eltérésnek. Miért hagyta mégis így, honnan merített fordítóként autoritást az eredeti tudatos megváltoztatásához?

Ebben a ritka esetben a fordító magasabb státusú író a céltudatában, mint az eredeti szerző a forráskultúrában, és ezt tudja is magáról. Karinthy így számol be a könyvvel való találkozásról: „Az Athenaeum kiadóhivatalában várok éppen, szórakozottan lapozgatva az angol könyveket, mikor kitűnő kollégámnak, a fiatal, de jólismert és népszerű Milne mesternek Winnie-the-Pooh-ja kezembe került.”²⁹ Nem az történik tehát, mint általában a fordításoknál, hogy a kiadó keres fordítót a vállalkozásához, hanem Karinthy felkarolja a „fiatal kolléga”, a nála egyébként öt évvel idősebb Milne művét, és itt-ott persze ki is javítja. Talál egy szöveget, amely, úgy véli, tetszene az ő közönségének, és inentől kezdve ezt a közönséget igyekszik kiszolgálni. Urbanizálja, „pestiesebbé”, ironikusabbá teszi az egész kulturális objektumot. A számos további idézhető példa közül³⁰ csak egyet állítunk ide, amely jól igazolja, hogy Karinthy apró ötletei tudatos koncepcióvá állnak össze. Az elefántkaland végén az eredeti szerint ennek kellene állnia:

- Ó, Medvém! – mondta Róbert Gida. – Mennyire szeretlek!
- Én is – mondta Mackó.³¹

Ehhez képest Karinthy ezt írja:

- Ó, te csacsi Mackó – mondta Róbert Gida –, ha tudnád...
- Tudom – mondta Micimackó. És úgy érezte, csakugyan tudja.³²

Ez nyilvánvalóan nem szándéktalan félrefordítás, hanem tudatos döntés: Karinthy tudatosan elkerüli, lefojtja az explicit vallomást. Összevetve a dedikációversek „félre-

²⁹ KARINTHY 1984, 737.

³⁰ Részletesebb feldolgozását lásd KAPPANYOS 2007.

³¹ „Oh Bear!” said Christopher Robin. „How I do love you!” „So do I” said Pooh. MILNE 1994, 75.

³² MILNE 2006, 52.

fordításával”, ez már valóban koncepcióvá áll össze. Karinthy kiírja a könyvből az elérzékenyülést, a könnyes szentimentalizmust, a giccs felé való nyitottságot. És ez – minden nyilvánvaló melléfogás és szabálysértés ellenére – kreatív diadal, amely a *Micimackót* az egyik legjelentősebb és legnagyobb hatású magyar nyelvű gyerekkönyvvé teszi.

E rekonstruált koncepció felől tekintve az is érdekes, hogy hogyan kezel Karinthy egy strukturális jelenségű, de alapvetően lefordíthatatlan metanyelvi jelenséget, a *spellinget*. A *spelling* betűzést jelent, annak a „tudományát”, hogy a kiejtett szavaknak milyen betűsorok felelnek meg. Az angolban a kiejtés és leírás között egészen más a viszony, mint a magyarban. Nálunk a betűk szintjén szinte csak a hangzók hosszúságával, a különféle hasonulásokkal, meg az elipszilonnal adódik gond: ezek gyakran nem, vagy félrevezetően jelennek meg a kiejtésben. Az angol kiejtésből azonban alig-alig lehet a szabályos leírásra következtetni, éppen ezért az angol kisiskolások – mint Christopher Robin – nem is helyesírást tanulnak, hanem *spellinget*. Az Erdőben található szinte valamennyi írás (tábla, cédula, üzenet, terv) *spelling*-hibákat tartalmaz, és a hibák jellemzik elkövetőiket. Ha valaki ismeri az ábécét, de olvasni még nem tud, a betűkből (azaz a betűk egyenként kimondott hangalakjából) összerakhat szavakat, a szavakból mondatot:

ples ring if an rnsrer is reqird³³

Az angol olvasó fel tudja magának olvasni, és *hallja*, hogy ez azt jelenti: „Please ring if an answer is required.” Ha ezt magyarul utánozni próbáljuk, egyszerűen képtelenség elegendő motivált hibát a mondatba sűríteni. „Csengesen”, „kinyisák” – ez nem különösebben vicces, ráadásul van benne valami pedáns tanítóbáncsiság: lám, így ír a rossz tanuló. Karinthy el akarta kerülni a kényszeredett, lapos viccet, és a teljes abszurd mellett döntött. A felirat szerzőjének tökéletes a helyesírása a mássalhangzók körében, a magánhangzókat, úgy tűnik, még nem tanulta:

krm kpgttn h zt krj hgy knyssk³⁴

Ilyen helyesírási kompetencia természetesen nem létezik, tehát itt sérül a valóság, csak éppen nem tudunk jobb megoldást. Ebben legalább van logika – ha nem is az elvárható gyermek-logika. Sajnos ez a megoldás éppen logikailag összeférhetetlen

³³ MILNE 1994, 56.

³⁴ MILNE 2006, 37.

Róbert Gida másik feliratával (a második könyvben), amely merőben más elvek szerint készült: „mingyár gyüvök dógomvan”.³⁵ Ez utóbbi (a spelling-zavar mellett) ráadásul egy idegen stilisztikai regisztert is belekever a képbe. Ugyanarra a problémára tehát Karinthy két inkonzisztens megoldást ad, ami természetesen elmarasztalható. De lokálisan mindkét megoldás szembefordul az eredeti atyáskodó didaxisával.

Karinthy szövege tehát számos helyen elköveti a hűtlenség és következtelenség bűnét, jelentős mennyiségű információt (közte strukturális jelentőségűt is) elveszít, miközben meglepő mennyiségű saját ötletet implementál. Mindez merőben elfogadhatatlan volna, ha a manipulációk következtében a szöveg nem válna ironikusabbá, szkeptikusabbá, urbánusabbá, bölcsébbé, morális és esztétikai értelemben igazabbá. Ezért olvasható felnőttek számára is, egy másik évszázad gyermekei számára is. Karinthy eljárása voltaképpen nem is fér bele a fordítás fogalmába, még az átdolgozás fogalmába is nehezen. Önálló változatot készített az eredeti műre, mint ahogy a zeneműveknél szokás. Az eltéréseket tudatosítva az újabb kiadásokra már azt írják a kiadók, hogy „fordította és átdolgozta”. Karinthy munkáját azonban csak azzal ismerhénk el méltóképpen, ha a neve társszerzőként a borítóra kerülne.

ALICE MINT ÉVIKE

Kosztolányi hasonlóan radikálisan, de más irányba indul: ő olyan magyar gyerekkönyvet akar írni az *Alice*-ból, amely nemcsak kora magyar gyermekeinek felel meg, hanem kora magyar gyerekkönyvsztenderdjének is. Ezzel alaposan alulbecsüli az eredetiben rejlő lehetőségeket. Az *Alice*-könyvek legfőbb értéke, maradandóságuk záloga ugyanis éppen az, hogy meghaladják és próbára teszik a sztenderdeket, hogy szubverzívek. Alice Csodaországában elmozdulnak a hétköznapokat meghatározó szabályok, miközben a környezetet továbbra is a viktoriánus polgári élet – eredeti helyükről némileg ki-zökkentett – elemei határozzák meg. A megszokott mesékben rendszerint átlépünk egy másik univerzumba, amelyet fiktív személyek és lények (tündérek, sárkányok) népesítenek be, s ezek allegorikusan vagy szimbolikusan a saját világunk bizonyos értékeit, értékviszonyait testesítik meg. Alice csodavilága nem ilyen metaforikus viszonyban áll saját reális világával, hanem metonimikus viszonyt tart fenn vele. Alice semmi olyasmivel nem találkozik, aminek nincs „normális” változata a saját világában. A Bolond Kalapos, a Chesire-i Macska és társaik a reális világban csak a nyelvben léteznek, mint

³⁵ MILNE 2006, 165.

elhomályosult, motivációjukat vesztett alakzatok, nyelvi fossziliák, itt azonban alakot öltenek, hús-vér szereplőkké válnak. A Carroll és Alice közös ismeretségébe tartozó boltos juhként jelenik meg, a gombán vízpipázó hernyó egy veterán gyarmati tiszt bölcsességeit dörmögi. A domináns királynő és a pipogya király kettőse is egyértelmű rezonanciákat kelthetett a viktoriánus olvasóban. A szigorúan szabálykövető viktoriánus életmód szabályai elmozdulnak, ám tébolyult verziójukban is őrzik a maguk irracionális következetességét, mint a teadélután, a krocketjáték, a bírósági tárgyalás. Bár az Alice-könyveket nem lehet egységes társadalmi satírának tekinteni, Carroll figyelme félreérthetetlenül azokra a helyzetekre irányul, ahol a szabályok alól felszabadult, korlátlanul kreatív gyermeki elme rácsodálkozik a szabályok irracionálisára.

A gyermekkönyveknek attól a sztenderdjétől, amelyhez Kosztolányi alkalmazkodni igyekezett, mi sem állt távolabb, mint a szubverzió. A harmincas években ez még a Pósa Lajos nevéhez köthető sztenderd volt, amelyet a hazafias és valláserkölcsi didaxis, valamint a gyermekek világa iránti pártfogoló-oltalmazó (végső soron tehát normatív, lenéző-lekezelő) alapállás jellemezett. Ami ennek a koncepciónak a középpontjában áll, az éppen a szubverzió ellentéte: a fennálló értékek közvetítése és megerősítése, a vadhajtások lenyesegetése, a társadalom hasznos (azaz minél kevesebb gondot okozó) tagjává nevelés.

Kosztolányi ennek jegyében az egész narratív szituációt megváltoztatja. A bevezető versben a narrátor egy mesélő nagyapó pozícióját foglalja el, így esély sincs arra, hogy az eredeti közel egyenrangú, lényegében egy idősebb barát hangján megszólaló (és olykor ennek jegyében csipkelődő) diskurzusát megközelítsük. Carroll nemcsak a mese eredeti közönségét alkotó három Liddell lánnyal, hanem olvasójával is egyenrangú viszonyra törekszik. Amikor Alice zuhanás közben azon töpreng, hogy ezek után már akkor sem sírna, ha leesne a ház tetejéről, a szerző zárójelben, ironikusan kiszól olvasójához: „Ez alighanem igaz is.”³⁶ Kosztolányi ugyanitt, zárójel nélkül, külön bekezdésben: „No, ezt el is hihetjük neki, gyerekek.”³⁷ Ez a jóságos, joviális, kedvesen lekezelő hang mindvégig megmarad. A hangütést nem is a bevezető vers adja meg, hanem már maga a cím. Alice-ből Évike lesz, az identitás azonosítására becenev szolgál, Évikéből sosem lesz Éva: így eleve esélytelen rá, hogy a narratíva menetét bátorságával, önállóságával, szikrázó kreativitásával ő irányítsa. Ez mindvégig nagyapó meséje marad, Évike pedig steril, kissé utálatos alakká válik, nem kelt vágyat az azonosulásra. Vadul cikázó gondolatai ebben a beállításban leginkább csak butaságok. Míg Alice megkérdőjelezi a fennálló normákat, Évike képtelen teljesíteni őket.

³⁶ „Which was very likely true.” CARROLL 1994, 17.

³⁷ CARROLL 1936, 7.

Ráadásul címében a könyv érthetetlen módon Tündérországot ígér (amit a korabeli olvasók nyilván a *János vitéz* olvasói tapasztalata alapján képzeltek el), ám a könyvben végül egyetlen tündér sem szerepel. Fentebb kifejtettük, hogy a gyermekkönyvfordítás más normákat követ, mint műfordítás általában, hiszen nem áll módjában előfeltételezni az olvasó elméjében már előzetesen felépült kulturális hivatkozási keretrendszert. Az *Alice* világirodalmi jelentőségét azonban jórészt éppen az adja, amiben meghaladja a hagyományos gyerekkönyv normáit. Kosztolányi fordításának itt említett szempontjai pontosan ahhoz a tradícióhoz (a viktoriánus tradíció megkésett, magyar változatához) terelik vissza a könyvet, amelyet az eredeti látványosan megtört. Ez a törekvés a művet súlyosan lefokozza, kanonikus pozícióját az eredetiénél jóval alacsonyabban, valahol a kortárs hazai gyerekkönyvek, a *Paszuly Pista* és a *Saláta Sára* tájékán jelöli ki. A megjelenéskor bizonyára kereskedelmi hátrányt is okozott, hogy a könyv ebben a változatban nem igazán vonzó a felnőttek számára, a világirodalmi jelentőségű eredetivel való asszociálást pedig a cím sem támogatja.

Szobotka Tibor átdolgozása megkísérli orvosolni ezeket a bajokat. Helyreállítja a címet és vele a főszereplő nevét, eltörli a nagyapót, kigyomlálja a nagyapós kiszólásokat, az imént idézett helyen (a zuhanás közbeni kommentárnál) például nála annyi áll: „Ami elég valószínű.”³⁸ Mindez remek fejlemény, de sajnos veszteségek is járnak vele. Szobotka ugyanis – a műfordítás érvényben lévő normáinak értelmében – azt is kigyomlálja Kosztolányi szövegéből, ami a legérdekesebb: a domesztikáció szélsőséges gesztusait.

Az *Alice* legfőbb fordítási nehézségét éppen a kulturális beágyazottság adja. Míg a *Micimackó* színtere egy úgyszólván bárhol elgondolható, képzeletbeli erdő, ahová csak szórványosan szűrődnek be a felnőtt világ kulturális képzetei (például az égtájjal vagy a méhek viselkedésével kapcsolatos ismeretek), addig az *Alice*-könyvek kulturális előfeltevés-rendszere nagyon is kiterjedt és specifikus. Eredendően mindkét könyv (illetve könyvpáros) eredete konkrét gyermekhez (*Alice Pleasance* Liddellhez, illetve *Christopher Robin* Milne-hez) köthető, de az *Alice* világa nagyjából annyival tágasabb, amennyivel maga Alice idősebb és okosabb. *Micimackó* erdeje elfér a gyerekszoba szőnyegén (és könnyen adaptálható bármely gyerekszoba szőnyegére), *Alice* világa azonban egy művelt és jómódú, Viktória-korabeli család tíz év körüli kislányának igen tagolt és igen specifikus kulturális univerzumát öleli fel. A könyv az idealizált *Alice* által ismert szokásokra, társadalmi típusokra, nyelvi fordulatokra, irodalmi szövegekre épül: olyan kulturális javakhoz kapcsolódik, amelyek ismerete a könyv potenciális olvasóitól (vagyis

³⁸ CARROLL 1974, 8.

a következő évtizedek felsőbb osztálybeli gyermekeitől) elvárható volt. Ha az olvasó időben, térben, társadalmi helyzetben távolabb áll ezektől az elvárt ismeretektől, az megnehezíti a könyv befogadását, az eredeti művészi szándék érvényesülését.

Kosztolányi pontosan látta ezt a kihívást, és felmérte a távolságot: a fordítás potenciális olvasóit csaknem kétezer kilométer, bő hét évtized és felmérhetetlen társadalmi-kulturális különbség választja el az eredeti könyv ideális olvasóitól. Ezért Kosztolányi gyakorlatilag arra vállalkozott, hogy lecseréli a könyv kulturális hivatkozásrendszerét: valahányszor az eredeti valamilyen külső referenciára, elvárt tudáselemre utal, azt magyar megfelelővel helyettesíti be. Ennek a koncepciónak az egyik – kevéssé szerencsés – eleme az is, amiről az eddigiekben szóltunk, hogy a könyvet az érvényben lévő magyar gyermekkönyvnormákhoz igazítja. De a domesztikáció az egész narratíva szinte minden szintjére kiterjed, és – bár a végső elszámolásban az eljárás nem mondható sikeresnek – látványosan szellemes példákkal szolgál ennek a stratégiának a működésére.

Első ilyen példánk a bolond teadélután két vendéglátója, az eredetiben a Kalapos (Hatter) és a Márciusi Nyúl (March Hare). Szereplésüknek az a motivációja, hogy mindketten közmondásosan bolondok: „mad as a hatter” (bolond, mint egy kalapos) és „mad as the march hare” (bolond, mint a márciusi nyúl) egyaránt az angol nyelv bevett fordulatai.³⁹ A kalapos a munkája során egykor használt (valóban idegrendszeri és mentális zavarokat okozó) higanyvegyülettől bolond, a nyúl természetesen a párzási időszaktól. Carroll eljárásának lényege, hogy az elkopott motivációjú, idiomává vált figurális kifejezéseket felbontja és szó szerint értelmezi, defigurálja. Kosztolányi a Bolond Kalaposból Részeg Kefekötőt csinál, a Márciusi Nyútból pedig Április Bolondját. A lehetőségek keretei között tehát megismétli Carroll eljárását: egyik mondat itt is szakmai ártalom motiválja (a kefekötő a munkájával járó por miatt iszik), a másikat a tavasz, a párzási késztetés. Az eljárás hátulütője, hogy tovagyrúzó következményekkel jár: a Részeg Kefekötő nyilvánvalóan nem teát iszik, hanem bort, és Évikét is ezzel kínálja. Míg a Részeg Kefekötő figuráját létrehozó eljárás jelentős részben egyenértékű azzal, amelyik az angolban a Bolond Kalapost hozta létre, a magyar kultúrában a borozás által betöltött hely korántsem egyenértékű a teázási rituálé angol kultúrában betöltött helyével – az elgondolt gyermek olvasó szempontjából pedig különösen nem. Míg az angolban Alice a furcsa és bohókás, de végeredményben jóindulatú és ártalmatlan Kalapossal egyenrangú félként néz szembe, az eleve gyámoltalanabb Évikére egy ittas, ráadásul alacsonyabb társadalmi státuszú munkás-

³⁹ Az OED legkorábbi adata a *March hare*-re 1500 körüli: „as braynles as a Marshe hare.” A *mad as a hatter* kifejezést 1829-ben jegyezték le először.

ember személyében kézzelfogható veszély leselkedik. Ez az eredeti könyv szellemétől teljesen idegen, ráadásul a magyar változathoz e ponton az olvasó akár hiányolhatná is a didaxist: annak szóvá tételét, hogy kislányoknak nem tanácsos ittas, idegen férfikkal szóba állni. Szobotka átdolgozásában a Részeg Kefekötő helyére visszakerül a (magyarul továbbra is motiválatlan) Bolond Kalapos, de a társa Április Bolondja marad.

Kosztolányi módszerének egyik legnagyobb (bár természetesen vitára okot adó) sikere a nevezetes *Father William* című vers „fordítása”. Carroll versét a nonszensz költészet egyik gyöngyszemeként tartja számon az angol irodalmi tudat, s nem sokan törődnek vele, hogy eredetileg Robert Southey – már Carroll idejében is avított, s azóta rég elfeledett – didaktikus költeményének paródiája.⁴⁰ A Southey-vers azonban Alice világának nyilvánvalóan része volt, a kisiskolások kötelező memoriterje lehetett, vagyis elvárt tudás, ahogyan a könyvben Alice beszélgetőpartnere, a Hernyó is elvárja, s kezdősorával, közös evidenciaként hivatkozik rá. Kosztolányi itt a paródiát tekintette fordítandó egységnek, abból indult ki, hogy a humorforrás itt az ismert kulturális anyag kizökentett, eltorzított megidézése. A fordító magára a Southey-versre nem építhet, arra azonban igen, hogy a *Father William* a mintájának ismerete nélkül is vicces, hiszen a tanköltemény elavult műfaját így is megidézi, s ha műparódiaként nem is, műfajparódiaként könnyedén olvasható. Kosztolányi koncepciója nem él ezzel a lehetőséggel, ő a konkrét műparódiához ragaszkodik, ám ebben végiggondolt és következetes. Olyan parodizálandó verset keres, amely Évike világának alapvető része, amelynek ismerete az ő korosztályában és társadalmi osztályában (csakúgy, mint a feltételezett olvasók körében) elvárt tudás. Választása, a *Családi kör* tökéletesen megfelel a feltételeknek, és – ha már egyszer elfogadtuk, hogy Évike magyar kislány – nem is jár különösebb veszteséggel. Különösen virtuóz teljesítmény, hogy a parodisztikus hatást kizárólag a meglévő elemek cserélgetésével, rekombinálásával sikerül elérni. Lehetséges persze – bár bizonyítani nehéz volna –, hogy Kosztolányi megoldásának volt előzménye az iskolai folklórban. Mivel Szobotka átdolgozásában a főszereplő újra Alice-szé és angol kislánnyá válik, Kosztolányi briliáns (és ma is mulatságos) megoldását nem lehet megtartani. A kanonikus verzióban újra *Vilmos Apó* szerepel, de Carroll versének a Southey-féle forrástól függetlenül is működő humorát Weöres Sándor fordítása is bizonyítja,⁴¹ annál is inkább, hogy nem is kötődik a regény kontextusához.

A következőkben egy kulturális allúziókkal és paronomáziákkal egyaránt megterhelt, prózai részlet verzióit mutatjuk be, amelyen kitűnően követhetők a fordítói stratégiák változatai, illetve betartásuk következetessége. Az eredetiben a részlet így hangzik:

⁴⁰ *The Old Man's Comforts, and how he procured them*, SOUTHEY 2004, 270–271.

⁴¹ WEÖRES 1976, II/841–842.

'I only took the regular course.'

'What was that?' inquired Alice.

'Reeling and Writhing, of course, to begin with,' the Mock Turtle replied; 'and then the different branches of Arithmetic–Ambition, Distraction, Uglification, and Derision.'

'I never heard of „Uglification”,' Alice ventured to say. 'What is it?'

The Gryphon lifted up both its paws in surprise. 'Never heard of uglifying!' it exclaimed.

'You know what to beautify is, I suppose?'

'Yes,' said Alice doubtfully: 'it means–to–make–anything–prettier.'

'Well, then,' the Gryphon went on, 'if you don't know what to uglify is, you are a simpleton.'

Alice did not feel encouraged to ask any more questions about it: so she turned to the Mock Turtle, and said 'What else had you to learn?'

'Well, there was Mystery,' the Mock Turtle replied, counting off the subjects on his flappers–'Mystery, ancient and modern, with Seaography: then Drawling–the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: he taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils.'

'What was that like?' said Alice.⁴²

A részletben meglehetősen jól látszik a domináns elem: iskolai tantárgyakból kell előállítani olyan szójátékokat, amelyek a tenger alatti életre utalnak. A feladat táblázatba foglalható:

| Szó a szövegben | | Utalt jelentés | |
|-------------------|----------------|------------------|------------|
| reeling | tekerzés | reading | olvasás |
| writhing | vonaglás | writing | írás |
| ambition | törekvés | addition | összeadás |
| distraction | elterelés | extraction | kivonás |
| uglification | „csúfítkozás” | multiplication | szorzás |
| derision | gúnyolás | division | osztás |
| mystery | titkolózás | history | történelem |
| seography | „tengerrajz” | geography | földrajz |
| drawling | motyogás | drawing | rajz |
| stretching | nyújtózás | sketching | vázlatrajz |
| fainting in coils | gyűrűkbe omlás | painting in oils | olajfestés |

⁴² CARROLL 1994, 94–95.

Juhász Andor megoldása:

...Csak rendes tantárgyakat tanulhattam.

– Mik voltak azok? – kérdezte Alisz.

– Először is helyes-sírást tanultunk, – válaszolta a hamis teknősbéka. – Azután a négy számtani alapszámot: összekapni, kidobni, szorongni és oszlani.

– Milyen tantárgy az az összekapás? – szölt közbe Alisz. Még sohasem hallottam róla. A griff meglepetésében mind a két patáját fölemelte. – Nem tudod, mi az összekapni? – kiáltotta. – De hogy kidobni, mit jelent, azt remélem, tudod!

– Igen – felelte Alisz bátortalanul.

– Nahát, akkor ostoba vagy, ha nem tudod, mi az összekapni!

Alisz nem mert tovább kérdezősködni, így hát újra a hamis teknősbékához fordult:

– Mit tanultatok még? – Tanultunk falástant – válaszolta a hamis teknősbéka, uszonyán számlálva a tantárgyakat. – Egy öreg hal halgebra és vizika órákat adott és hetenként jött egy rajztanár, aki rajzani tanított.

– Hát az hogy megy? – kérdezte Alisz.⁴³

Látható, hogy a fordító paronomáziáról paronomáziára igyekszik követni az eredeti szöveg struktúráját. Az elején még bírja ötletekkel, azután a falástannál kissé megbicsaklik (bár lehetséges, hogy a *vallástan* azonosítása csak az időbeli távolság miatt nehezebb), majd két ragyogó ötlettel (halgebra és vizika) kiköszörüli a csorbát.

Kosztolányi a következőképpen oldja meg ezt a helyet:

– Hát úszni tanultál-e?

– Azt még nem – szégyenkezett Évike.

– Nem is iskola az – legyintett megvetőleg a Tengeri Herkentyű. – Engem már hetvenhét éve tanít úszni egy öreg Cápá s ha Isten segít, egy-két év múlva szabadúszó is leszek.

– Minek tanul úszni? – jegyezte meg Évike. – Hiszen a tengerben született.

A Tengeri Herkentyű erre nem felelt. Évike vallatgatta:

– Aztán mi mindent tanultak még abban a tengeri iskolában?

– Tanultunk először is számtant. Aztán másztant – mondotta síri csendben a Tengeri Herkentyű.

– Mi az a másztant? – kérdezte Évike.

– Nahát, még azt se tudod? – szörnyűködött a Griffmadár. – Hogy mekkora számár vagy. Évike megszeppent, de azért tovább érdeklődött:

– Írni tanultak?

– Nem – zokogott a Tengeri Herkentyű –, csak sírni.

– Olvasni?

– Csak olvadni.

⁴³ CARROLL 1929, 104–105.

- Rajzolni?
- Csak majszolni. De tanultunk angolnraul is.
- Talan angolul? – nevetett most már Évike.
- Angolnraul, ha mondom – ismételte a Tengeri Herkentyű.⁴⁴

Rögtön a részlet elején egy olyan viccet látunk, amely nem az angol eredetiből származik. Kosztolányi alighanem egy korábban elvesztett viccért igyekszik kárpótolni az olvasót a *szabadúszó* tréfával, amely valószínűleg 1936-ban sem elsősorban a gyermekeket ragadta meg. A következőkben is teljesen eltér az eredeti szövegtől, nemcsak a dialógus lefutása, hanem a viccek szerkezete tekintetében is. Nem bízta rá az olvasóra a „tengeri tantárgyak” és a valódi, Évike kortársai által ismert tantárgyak közötti összefüggés megtalálását, hanem a szövegen belül megadja a megfejtést: *számтан-másztan, írni-sírni, olvasni-olvadni, rajzolni-majszolni*. A viccek együgyűsége mellett ez a megoldás is egyértelműen arra utal, hogy az eredeti szövegénél alacsonyabbra helyezte a mércét, az eredeti szövegből következőnél butábbnak alkotta meg a maga mintaolvasóját.

Szobotka Tibor ezt a részletet a következőképpen dolgozta át:

- Én csak azt tanulhattam, ami rendes tananyag volt.
- S az mi volt? – faggatózott Alice.
- Hát először is számтан. Aztán másztan – mondotta síri csendben az Ál-Teknőc.
- Mi az a másztan? – kérdezte Alice.
- Nahát, még azt se tudod? – szörnyülködött a Griffmadár. – Hogy mekkora számár vagy. Alice megszeppent, de azért tovább érdeklődött:
- Írni tanultak?
- Nem – zokogott az Ál-Teknőc –, csak sírni.
- Olvasni?
- Csak olvadni.
- Rajzolni?
- Csak majszolni. De tanultunk angolnraul is.
- Talan angolul? – nevetett most már Alice.
- Angolnraul, ha mondom – ismételte az Ál-Teknőc.⁴⁵

Jól látszik, hogy Szobotka átalakította, az eredeti struktúrához igazította a szakasz elejét. Ugyanakkor magán a dialóguson belül csak a szereplők nevét igazította át, a vicceket és a beszélgetés lefutását érintetlenül hagyta. Míg tehát Kosztolányi a maga kétségkívül vitatható koncepcióját vitte végig következetesen, Szobotka átdolgozása

⁴⁴ CARROLL 1936, 91–92.

⁴⁵ CARROLL 1974, 76–77.

ellentmondások sokaságával akadályozza a mű eredményes belépését a magyar kultúrába, hiszen átfogóan, a makroszerkezetek szintjén elidegenítő stratégiát valósít meg, miközben kis részletekben sokszor érintetlenül hagyja azokat a megoldásokat, amelyek Kosztolányi háziasító stratégiájából következnek, s annak – az 1936-os szövegben – tökéletesen meg is felelnek.

A következő verzió Varró Zsuzsa megoldása:

...Csak a kötelező órákra jártam.

– És azok mik voltak?

– Először is volt halgebra, természetesen – felelte a Hamis Teknősbéka. – Tanultunk imponálást és derogálást, ázalékszámítást és miérttant. Aztán volt atollbamondás és helybensírás...

– Soha nem hallottam „atollbamondásról” – vetette közbe Aliz. – Az micsoda?

A Griffmadár égnék emelte a mancsát meglepetésében.

– Micsoda? Soha nem hallottál atollbamondásról? – kiáltott fel. – Gondolom, azt azért tudod, mi az atoll?

– Igen – mondta Aliz bizonytalanul. – Az egy... valamilyen... korallzátony.

– Nahát akkor – folytatta a Griffmadár –, ha nem tudod, mi az az atollbamondás, tényleg ikrányi eszed sincs.

Aliz nem mert tovább kérdezősködni, úgyhogy a Hamis Teknősbékához fordult:

– És mit kellett még tanulni?

– Lássuk csak – válaszolta a Hamis Teknősbéka, az úszólábán számolva a tárgyakat –, volt még antik és modern hisztéria, szörnyetegismerettel, aztán fekvészet... a fekvészet-tanár egy vén tintahal volt, aki hetente egyszer járt hozzánk; ő tanított nekünk vízfekvést, spriccelést, és perspektivikus lábrázást.

– Az meg milyen volt? – kérdezte Aliz.⁴⁶

A szerkezet itt helyreáll, az eredeti mondatai, sőt egyes viccei is hiánytalanul azonosíthatók. Érdekes, hogy Juhász Andor *halgebra* megoldása újra megjelenik, de ezúttal más helyen. Kifogásunk csak az ellen lehet, hogy az itt érintett referenciák egy része valószínűleg kívül esik a feltételezhető olvasóközönség befogadói kompetenciáján. Az *imponálás* (vajon miért nem inkább *impregnálás*?) és *integrálás*, illetve a *derogálás* és a *deriválás* közötti (itt feladványként jelentkező) tévesztés egy felnőttet is elgondolkodtat, hasonlóan nehéz felismerni a *spriccelés* mögött a *skiccelést*. Akinek a két idegen szóból akár az egyikkel kapcsolatban kétségei vannak, annak számára elvész a vicc lehetősége. Veszteség még, hogy a Griffmadár az *atollbamondást* az amúgy is

⁴⁶ CARROLL 2009, 92–93.

kézenfekvő *atoll* alapján magyarázza, s nem egy másik abszurditással, mint az eredetiben.

Lássunk végül egy publikálatlan, demonstrációs céllal készült megoldási kísérletet, pusztán annak bizonyítására, hogy egy ennyire összetett feladat is megoldható az itt hangoztatott fordítási elvek alapján:

- Én csak a rendes tananyagot tanulhattam.
- És az miből állt? – érdeklődött Alice.
- Először is természetesen ott volt a helyesírási és a nyelvtan – felelte a Hamisteknőc. – Aztán a matematika különféle ágai: átalakítás, algoritmus, halványozás és tritometria.
- Halványozásról sohasem hallottam – kockáztatta meg Alice. – Mi az?
- A Griff meglepetésében mindkét mancsát felemelte. – Sosem hallott a halványozásról! – kiáltott fel. – Felteszem, azt tudod, hogy mi az az állványozás.
- Igen – felelte Alice némi kétséggel. – Azt jelenti... hogy valamit... beállványoznak.
- Nos hát – folytatta a Griff. – Ha ezek után sem tudod, mi az a halványozás, akkor igazán ostoba vagy.
- Alice nem érzett elég bátorságot a további kérdezősködéshez e tárgyban, ezért inkább a Hamisteknőchöz fordult.
- És mit tanultak még? – kérdezte.
- Volt még történelem – felelte a Hamisteknőc a mancsán számolva a tantárgyakat –, sőkori és modern történelem, meg vízrajz; azután szabadkézi rajzás: a rajzástánár egy öreg angolna volt, aki hetente csak egyszer jött: tőle tanultuk a rajzást, a vízfestést meg a moszatolást.
- Hát az milyen volt? – kérdezte Alice.

A számos lehetséges példa közül bemutatunk még egyet, amely a fordíthatatlanság több jegyét is viseli. Egyrészt bevett nyelvi formula, közmondás,⁴⁷ másrészt – bár nem szembeszökő módon – bonyolult paronómázia. A mondat (amely egyébként Horatius *Ars poetica*jával is érdekesen egybecseng) az eredetiben így hangzik: „Take care of the sense and the sounds will take care of themselves.”⁴⁸ Juhász Andor, Kosztolányi Dezső és Szobotka Tibor egyaránt sztenderd közmondásnak tekintették, és a *funkcionális ekvivalencia* jegyében sztenderd magyar közmondással helyettesítették: „Aki másnak vermet ás, maga esik bele”, illetve „Ki-ki saját szerencséjének kovácsa”.⁴⁹ Varró Zsuzsa ráérezett, hogy ez nem ideális megoldás, mert egyrészt ez a közmondás Carroll saját leleménye, másrészt játékos, ironikus, önreferenciális

⁴⁷ A közmondás fordítási nehézségeiről vö. SZEGEDY-MASZÁK 2011.

⁴⁸ CARROLL 1994, 88.

⁴⁹ CARROLL 1929, 97; CARROLL 1936, 85; CARROLL 1974, 72.

viszonyban áll a könyv alkotásmódjával, illetve Alice nyelvi stratégiáival. Ezért itt pontos, referenciakövető fordítást kapunk, amely azonban formájában egyáltalán nem emlékeztet közmondásra: „Gondoskodj az értelemről, és a hangok majd gondoskodnak magukról.”⁵⁰ A megoldás kulcsa a paronomázia felismerése, a felidézett eredeti közmondás azonosítása lett volna, amely így hangzik: „Take care of the *pence* and the *pounds* will take care of themselves”, azaz ‘Gondoskodj a pennykről, a fontok majd gondoskodnak magukról’, aminek funkcionális ekvivalense például a „Sok kicsi sokra megy” mondás lehetne. A fordító feladata tehát ezúttal nem egy lapos közmondás prezentálásában, s nem is a szó szerinti fordításban áll, hanem olyan paronomáziát kellene készítenie, amely egy takarékosagra, illetve mértékletességre intő közmondást a nyelvi önreflexió irányában térít el, de oly módon, hogy az eredeti közmondás még felismerhető maradjon. Íme két *makett*, amelyek alkalmasak a feladat érzékeltetésére, és bizonyára lehet náluk jobbat találni: „Aki *árt* mond, mondjon *bért* is”, illetve „Ki a kis *i*-t nem becsüli, az a nagy *Ó*-t nem érdemli.”

Visszatérvén a *Micimackó* és az *Alice* eltérő sorsára, láthatjuk, hogy Kosztolányi koncepciója Karinthyéénál radikálisabb volt, emellett átgondoltabb, következetesebb is. Képességeiben, nyelvi kreativitásban nyilvánvalóan szintén nem maradt el Karinthy mögött. A két végeredmény eltérő sikere a koncepciók különbségéből adódik. Karinthy a maga munkáját tudatosan távolítani igyekezett az eredeti kissé szenvelgő érzelmességétől, miközben megőrizte és helyenként elmélyítette az eredeti humorát és humánumát. Kosztolányi valamilyen okból nem érzett rá az Alice figurájában rejlő értékekre: az elme kreatív szabadságára, az öntudatos bátorságra, a szubverzív eredetiségre. Kosztolányi változatában Évike kissé deviáns kislány, akiből jó gyereket kell nevelni, míg Carrollnál a szabad, racionális és öntudatos értelem képviselőjeként ütközik össze a világ és a szabályok irracionálisával. Carroll rajong Alice-ért, Kosztolányi kissé visolyog Évikétől.

Kosztolányi koncepciójának következetessége (már az átdolgozást megelőzően is) olyan ellentmondásokhoz vezetett, amelyek gátolták a könyv sikerét. Nyilván az abszurd események is furcsa kontrasztot alkotnak a sokszor leplezetlen didaxissal, és a kulturális domesztikáció egyes következményei is elriasztóan hathattak a gyerekekre: egy realiztikus részeg ember például – éppen a viselkedésében rejlő fenyegetés realitása miatt – ijesztőbb lehet a hétfejű sárkánynál. Az pedig végképp érthetetlen, hogy Kosztolányi miért írta ki a könyvből a negatív főszereplőt, a gonosz és kegyetlen királynőt. Talán nem akarta ilyen rossz színben feltüntetni a felnőttek

⁵⁰ CARROLL 2009, 87.

világát? A királynő gonoszságait azonban – furcsa „szerepösszevonással” – az eredetiben gyenge és pipogya királyra ruházta.

Szobotka Tibor átdolgozásában Évikéből újra Alice lett, a Kefekötőből Kalapos, a „nagyapó” eltűnt, a Királynő visszakerült. A verseket újr fordította, azaz pontosabban ezúttal *lefordította*, hiszen Kosztolányi fordítás helyett jószerével meglévő, magyar verseket illesztett a szövegbe. Számos helyen azonban megmaradtak Kosztolányi megoldásai: helyén maradt Április Bolondja és a Fakutya is, hosszú időre kizárva, hogy az eredeti Tenniel-illusztrációkat magyar kiadásokban is használni lehessen. Ez a stratégiákat vegyítő, ellentmondásos képződmény hosszú időre Carroll művének kanonikus magyar verziója lett, és e pillanatban még nem tudható, hogy az új, Varró Zsuzsa és Varró Dániel által jegyzett változat⁵¹ vajon a helyére lép-e, hiszen azóta újra kiadták a Kosztolányi–Szobotka-féle verziót is,⁵² sőt csaknem nyolcvan év után az eredeti, Kosztolányi-féle fordítás kiadását is tervezik. A helyzetet sajátosan színezi, hogy a második kötet, az *Alice Tükörországbán* Révbíró Tamás és Tótfalusi István által készített változata fordítástechnikailag és referenciálisan is naprakész volt, tehát itt korántsem volt közvetlen kényszer az újr fordítás. (Ahogyan egyébként Kosztolányi idején sem volt közvetlen kényszer, hiszen az övét is megelőzte Juhász Andor korántsem hibátlan, de használható verziója a húszas években, kalapossal és húsvéti nyúllal.⁵³)

Karinthy munkája tehát – minden esendősége ellenére – hosszú távon a *Micimackó* magyar változatává vált, és bár számos érv szólna az újr fordítása mellett, a kiadók jól látják, hogy egy filológiai megalapozottságú, korszerű fordítás képtelen volna leváltani Karinthy népszerű, sok szállal a köznyelvbe is beágyazódott szövegét. Az újr fordítás valószínűleg csak akkor válik valóban esedékessé, ha Karinthy munkája nyelvilag avulni kezd. Az *Alice* sorsa ezzel szemben az immár negyedik fordítással sem ért nyugvópontra, története a *habent sua fata libelli* – vagyis a kulturális mintázatoknak megvan a maguk sorsa – jegyében tovább folytatódik.

⁵¹ CARROLL 2009.

⁵² Vö. TAKÁCS 2010.

⁵³ CARROLL 1929.

TÁVOLSÁGOK

Nincs metaforamentes hely, jelenti ki Paul Ricoeur, elkerülhetetlenül szintén térbeli metaforát alkalmazva.¹ A nyelv nincs meg metaforák, allegóriák, átvitt értelmek nélkül – a fordításról szóló beszédre ez többszörösen igaz. Amikor egy korábbi fejezetben arra kerestük a választ, mi történik a fordító elméjében, láthattuk, hogyan téríti el gondolatmenetünket maga a tárgy a tisztán fogalmi beszéd ideájától. Ennek a fejezetnek az a kiinduló kérdése, hogy mi történik a fordítás során magában a kulturális térben. Az európai nyelvek többsége úgy ragadja meg ezt a történést, hogy a forrásnyelvet és a célnyelvet valamiféle egymástól elkülönült, elhatárolt tartománynak tekinti, a fordítás pedig egyfajta jószágot, objektumot, tárgyat közlekedtet a két tartomány között. Ezt a tárgyat jobb kifejezés híján jelentésnek nevezzük. Ezeknek a nyelveknek a szemlélete rendszerint az *átvitel* mozzanatára fókuszál, szinte mind-egyikben felismerhető az *át*, *keresztül* jelentésű előtag, s nemcsak ott, ahol a latin *traductio* változatait használják:² *trans*, *tra*, *über*, *pre*, *over*, *meta*. A magyar *fordítás* (amely a latin *versio*, *verto* logikáját látszik követni) kakukktojásnak látszik: olyasféle elképzelést tükröz, mintha az idegen nyelvű megnyilvánulás mintegy a fonákjáról, verzőjáról mutatná a jelentést, amit megfelelő szakértelemmel át kell *fordítani* a *helyes* oldalra vagy irányba. De úgy is elképzelhetjük, hogy a jelentést tartalmazó képzeletbeli tábla, akárcsak egy valódi határjelző, mintegy a két tartomány határán áll, és egyszerűen felénk, a mi befogadói nyelvi kompetenciánk felé kell fordítani, hogy a jelentés eljusson hozzánk. Egyébként pedig az *átültetés* is teljesen elfogadott (noha kissé körülményes) szinonima, sőt Kazinczy idejében az *áttétel* is elterjedt volt – ezt a használatot azonban alighanem kiszorította a szóalak műszaki (*transmission*) illetve orvosi (*metastasis*) értelme. Kijelenthetjük tehát, hogy az európai kultúrkörben jellemzően a két tartomány határán való átvitel, esetleg a két szisztéma közötti átváltás képével ragadjuk meg az interlingvális fordítás műveletét. Különösen tanulsá-

¹ „Nincs olyan metaforamentes hely, ahonnan áttekinthetnénk a metaforikus mező körülhatárolását és rendszerét.” RICOEUR 1991, 71.

² Vö. Eco 2001a, 74–75.

gos, hogy még az objektívnek tekintett szaknyelvben is ez a képzet érvényesül: *forrásnyelvből fordítunk célnyelvre, tárgyunk konkrét pontok között konkrét utat jár be.*

Érdemes belegondolnunk, hogy ez a szükségszerűen leegyszerűsítő nyelvi automatizmus miféle határt is feltételez. Valami olyasmit, mint Oroszország határa a *Háry János*-ban: a sorompó egyik oldalán ragyogó nyár, a másikon a fagy és jég birodalma. A fordítás során átlépni szándékozott határoknak persze csak közvetett közük van a földrajzi határokhoz, de a térképszerűen megragadható határok képzeete mégis csak segít exponálni a minket foglalkoztató problémát.

PRAKTIKUS TÁVOLSÁGOK

A nyelvek közötti genetikus és strukturális távolságok alig befolyásolják a kultúrák közötti megértés lehetőségeit, hasonlóan ahhoz, ahogy az egyéni életben a baráti és rokoni kapcsolatok elkülönült (bár olykor interferáló) rendszert alkotnak. A kultúrák történelmi érintkezései vagy közösen elszenvedett megpróbáltatásai folytán például egy cseh irodalmi alkotás magyarra fordításakor gyakran kisebb az áthidalandó távolság, mint az indoeurópai (tehát rokonnak tekinthető) más európai célnyelvek esetében. Nézzük meg a *Švejk* első mondatát: „Tak nám zabili Ferdinanda”, azaz magyarul „Hát megölték a Ferdinándot”.³ Amikor a magyar olvasó szembesül ezzel a mondatral, pontosan ugyanabban a helyzetben van, mint a cseh olvasó. Műveltségétől, felkészültségétől, hangoltságától függően hosszabb-rövidebb idő alatt rájön (ha nem tudta eleve), hogy Ferenc Ferdinándról, I. Ferenc József unokaöccséről, az Osztrák–Magyar Monarchia trónörököséről van szó, akinek 1914-es szarajevói meggyilkolása az I. világháború kirobbanásához vezetett. Ez az információ természetesen bárkinek a birtokában lehet, de az egykori Monarchia népeinek körében minden bizonnyal általánosabb, sajátabb, bensőségesebb, azaz (az író vagy a fordító szempontjából) *elvárhatóbb* tudás. Müllerné egész pontosan azt mondja, hogy megölték *nekünk* a Ferdinándot. Ez a többes szám első személy elsősorban azok számára hordoz könnyen felfejthető attitűdinformációt, akikre vonatkozik, akik beleérthetők ebbe a *mi*-be. Egy művelt angol olvasótól talán elvárható volna, hogy tisztában legyen a szarajevói merénylet jelentőségével, de hogy a korabeli Csehország is a császári korona alá tartozott, azt már bizonyára csak futólag említik az ottani tankönyvek. A régebbi, de hosszú időn át kanonikus angol fordításban ennek megfelelően rögtön az első

³ HAŠEK 1983, I/7; HAŠEK 2007, 9. Karikás Frigyes fordításában a kezdő mondat: „Nahát, agyonütötték nekünk ezt a Ferdinándot!” HAŠEK 1945, 23. Az itt következő elemzési eljárás ötletét Fritz Senntől vettük át, vö. SENN 1967.

mondathoz testes lábjegyzet kapcsolódik, amely Gavriilo Principet is megemlíti. Az újabb fordítás megkísérelt ezt kiküszöbölni, s lábjegyzet helyett a szövegben belül megteremteni azt a beszédhelyzetet, amely a cseh vagy magyar olvasó számára eleve adott. „So they’ve done to us” (kb. ’Hát jól kitoltak velünk’), mondja Müllerné, s csak ezen felvezetés után hangzik el a voltaképpeni információ, „They’ve killed our Ferdinand” (’Megölték a mi Ferdinándunkat’). A francia fordítás ugyanezt az eljárást radikálisabb módon alkalmazza. „C’est du propre! M’sieur le patron” (kb. ’Jól nézünk ki, főnök úr’), hangzik a felütés, és az első tíz sorban, amíg Švejk hülyévé nyilvánításáról, kutya-kereskedői hivatásáról, valamint reumájáról és annak kezeléséről értesülünk, mindvégig szó sem esik Ferdinándról. A fordító implementál egy visszakérdezést (kb. ’Na mi az?’), s csak itt lép be a voltaképpeni információ, sokkal kisebb távolságra a rövidesen érkező magyarázattól. Mivel a francia olvasó csekélyebb valószínűséggel lehet birtokában az eredeti szöveg által elvárt előzetes tudásnak, a francia szöveg kevesebb mint felére rövidíti azt a szövegrészt, amelyen végighaladva az olvasó kénytelen elviselni az említett személy kilétével kapcsolatos információhiányt. A német fordító ugyanakkor semmilyen változtatást nem látott szükségesnek: „Also sie ham uns den Ferdinand erschlagen” a nyitómondat, hiszen a német (s különösen az osztrák) olvasók részesei a Müllerné mondatában megrajzolt történelmi sorsközösségnek.⁴ Képzelnék el most egy ugyanilyen művelt, de az európai kultúrkörön kívüli olvasót: hány oldalnyi jegyzetre, hány órányi könyvtári kutatásra lenne szüksége, hogy akár csak megközelítőleg is a magyar vagy a cseh olvasóval egyenértékű befogadói pozícióba kerüljön? Hiszen az ő történelmi tudatában alighanem az egész háború egy távoli, egzotikus esemény, amely családjának vagy országának történetét nemigen befolyásolta.

Megvizsgálhatjuk ugyanezt egy magyar példából kiindulva is. Nézzük meg Petri György egyetlen verssorát: „Jaru és Csau, a két rossz arcú temetőőr”.⁵ A sor értelme a legegyszerűbb, mechanikus átkódolás után éppolyan világos a cseh olvasónak, mint a magyarnak (legalábbis, ha a nyolcvanas évek elején már érdeklődött a politika, vagy később a közelmúlt történelme iránt). Ugyanakkor ha valaki egy másik földrésről akarná megfejteti a sor értelmét, elképzelhető, hogy hazája legnagyobb könyvtárában sem találná meg azt az információt, amely a (középkorú, politika és történelem iránt érdeklődő) cseh és magyar között mintegy magától értetődően könnyedén célba ér. Ellenpróbaként belegondolhatunk, vajon mi jut el hozzánk az évezredes kontinuitású, távoli kultúrákból, s ezzel voltaképpen a posztkoloniális kritika egyik alaptémájára, a domináns és dominált kultúrák közötti kulturális transzfer eredendő aszim-

⁴ Kiadások: HAŠEK 1973; HAŠEK 2000; HAŠEK 1975; HAŠEK 2010.

⁵ Cím: *Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére*, PETRI 2003, 233.

metriájának témájára tapintunk.⁶ Ezek a tapasztalatok azonban nem a fordítás hasznosságába és szükségességébe vetett meggyőződés megingásához vezetnek, hanem csupán annak belátásához, hogy a nagyobb kulturális távolságot áthidaló transzferműveleteknél eleve gyengébb hatásfokra kell számítanunk.

Ha a fordítás műveletét – ahogy korábban, a *Pillantás a fekete dobozba* című fejezetnél tettük – a matematikai gép mintájára képzeljük el, akkor világos, hogy ennek a gépnek a bemeneti és kimeneti adata egyaránt valamiféle nyelvi konstrukció: akárhogyan képzeljük is el magát a folyamatot, a fordítási művelet tárgya, anyaga, végterméke nyelvi természetű. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a kulturális környezetnek igen jelentős szerepe van a folyamat minden pontján: a siker jelentős mértékben attól függ, hogy a fordítást végző elme mennyire van tisztában a forrás- és a célkultúra szükségszerűen különböző feltételrendszerével. Vagyis a kulturális távolságokra irányuló vizsgálódásnak előbb azt kell tisztáznia, mi is a viszony e folyamatban a nyelv és a kultúra között.

Azt a fentebbi példákban is láttuk, hogy a nyelvi rendszer közelsége vagy távolsága nem feltétlenül korrelál a kulturális közelséggel vagy távolsággal. A szanszkrit nyelvi rendszer például – minthogy az indoeurópai család tagjáról van szó – közelebb áll a csehhez, mint a magyar, de ez aligha eredményez nagyobb kulturális közelséget. Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy a nyelvi távolság és a kulturális távolság merőben független lenne egymástól, hiszen a példákban szereplő referenciák (Ferdinánd, Jaru, Csau) nemcsak kulturális tények, hanem nyelvi formációk is egyben. Amikor egy kultúra találkozik egy reáliával (például az egykori Monarchia népeinek kultúrája Ferdinánddal, a szarajevói merénnyel és annak következményeivel), akkor ez a tapasztalat beépül a kulturális emlékezetbe, de ennek a beépülésnek voltaképpen az a módja, hogy a nyelv működésében lépnek fel finomabb vagy durvább változások. Amikor Müllerné kimondja Švejk előtt a mondatot, „Hát megölték [nekünk] a Ferdinándot”, akkor teljes joggal feltételezi, hogy Švejk azonnal képes lesz azonosítani a referencia és a mondat tárgyát, a trónörökösöt. Müllerné megnyilvánulásában az az értékes konnotatív információ is ott rejlik, hogy abban a korban, azon a helyen, egy ilyen állítmánnyal ellátott mondatnak nemigen lehet másik Ferdinánd a tárgya – a következőkben éppen az a humor és konfúzió forrása, hogy Švejk (akit, mint a szerző rögtön az első mondatban siet tudunkra adni, már korábban hivatalosan hülyévé nyilvánítottak), nem képes vagy nem hajlandó azonosítani ezt a tárgyat. A magyar fordításban ezt az egyértelműséget gyengíti, hogy kimaradt a *nekünk* szó, amely a történeteket legalábbis a két jelenlévő, Müllerné és Švejk közös ügyeként (de implikáltan az egész cseh nép, vagy

⁶ Vö. SPIVAK 1993.

a Monarchia teljes lakossága közös ügyeként) mutatja be. A kihagyást alighanem a germanizmusokkal szembeni hagyományos ellenérzés indokolta, ám a mondat által potenciálisan megszólított kulturális közösségre (továbbá akár a jellegzetesen német családnévére) tekintettel voltaképpen helyénvaló is lehetne itt egy germanizmus használata. A *nekünk* szóban rejlő attitűdinformáció voltaképpen kizárja, hogy a Švejk által felidézett, ismerős Ferdinándok valamelyikéről volna szó, hiszen ezek esetleges meggyilkolása (mint maga Švejk is megjegyzi), csekély mértékben befolyásolná akár a jelen lévő szereplők, akár a tágabb közösség életét, őket nem *nekünk* ölték volna meg.

Müllerné mondata látszólag egészen egyszerű nyelvi megnyilvánulás, amely kognitív adatot közöl, vagyis mindenféle korlátozás nélkül lefordítható. A közlés azonban előzetes tudást, sőt konszenzust, közös tapasztalati háttérrel és gazdag reflektáltságot feltételez. Meglehetősen terméketlen lenne azon töprengeni, vajon megváltozott-e a *Ferdinánd* szó nyelvi jelentése azáltal, hogy egy ilyen híres és tragikus sorsú egyén is viselte. Ez a sajátos jelentéstöbblet csak bizonyos kontextusokban érvényesül: amikor Tinódinál olvassuk ezt a nevet – például „Ferdinánd indítá ő szép táborát” vagy „Jánosnak halálát Ferdinánd hogy hallá” –, nyilván eszünkbe sem jut Szarajevóra gondolni. A személynevek használata (mint minden referenciális nyelvhasználat) mindig a kontextusra támaszkodik, és egy-egy hétköznapi beszélgetésben is gyakran okoz zavart, hogy a résztvevők nem ugyanarra az Eszterre vagy Ágira gondolnak. A híressé vált neveknek kialakul egy alapértelmezése, például a *Petőfi* név hallatán nem a nemzetközi hírű nyelvész, Petőfi S. János jut eszünkbe, hanem maga Petőfi – kivéve persze, ha a kontextus kifejezetten a név valamelyik másik viselőjére utal.⁷

A *Ferdinánd* szó aktuális jelentését tehát a kulturális kontextus adja meg: Müllerné közlése nem tartalmazza azt az információt, hogy „a Monarchia trónörököse”. Ez az információ a kulturális kontextusban van jelen, s Müllerné közlése mintegy ráhagyatkozik erre az információra, előfeltételezi ezt a tudást. Ha ezt a közlést a fordító olyan kultúra számára próbálja közvetíteni, amelyben nem számíthat ennek a tudásnak a jelenlétére, akkor valamilyen módon nyilván segítenie kell az olvasót. „Normál” körülmények között, ha a szóban forgó szöveg tisztán kognitív-referenciális közlésekből állna, akkor a fordításban fogalmazhatna így: „Hát megölték a trónörökösöt”, vagy „Hát megölték a császár unokaöccsét”. Csakhogy ez esetben Švejk itt következő félreértés-sorozata és más Ferdinándok viselt dolgairól előadott tirádája teljesen értelmetlenné válna. Nemcsak ennek a passzusnak, hanem voltaképpen az egész könyvnek jelentős részben abban rejlik a hatása, hogy Švejk szubverzív elméje megkérdő-

⁷ A tulajdonnevek fordítási nehézségeire Szegedy-Maszák Mihály több ízben is felhívta a figyelmet, például SZEGEDY-MASZÁK 2011.

jelezi és aláássa annak a „normalitásnak” az alapjait, amelyet a könyv többi szereplői és gyanútlan olvasói oly zavartalanul osztani látszanak.⁸ Itt éppen azon a konszenzuson üt rést, hogy a *Ferdinánd* név alapértelmezésben a trónörökös személyére utal. Vagyis az információ explicitté váltása a könyv alapkoncepcióját ásná alá.

Arra a pontra jutottunk tehát, amelyre más irányokból is elérkeztünk már: a fordítás egyszerű és gépies formája számára, azaz a kognitív közlések átkódolása számára, amit Jakobson a voltaképpeni fordításnak nevez, az eredeti megnyilvánulásban rejlő információ jelentős része hozzáférhetetlen. Ennek a ténynek a belátása a fordítási folyamat számára két követelményt ír elő: 1. a fordítónak minden elérhető, szignifikáns információt be kell szereznie az eredeti szöveg kulturális kontextusáról; 2. ennek a tudásnak az alapján, az eredeti reprezentációja vagy rekonstrukciója révén a lehető legjobb célnyelvi kompromisszumot kell létrehoznia. Többször is hangsúlyoztuk, hogy a fordítás folyamatából nem küszöbölhetők ki a kompromisszumok, de ezek csak a célszöveg létrehozásának folyamatában igazolhatók, amikor a célnyelv és a célkultúra lehetőségei behatárolják a mozgásteret. A forrásszöveg megértésében, kulturális kontextusának feltárásában a fordítót csupán saját kompetenciájának korlátai akadályozzák, tehát az itt kötött kompromisszumok csakis a fordító felkészültségének, alázatának vagy rátermettségének hiányáról adnak hírt, hiszen a műfordítónak – szemben a szinkrontolmáccsal – rendelkezésére állnak mind a források, mind a tanulmányozásukhoz szükséges idő. A célnyelv és célkultúra kondícióin a fordító nem tud változtatni (vagy csak lassan, közvetetten és kismértékben), saját kompetenciáit azonban ki tudja terjeszteni, és pontosan ez is a dolga. A *Švejk* fordítójának – a kulturális távolságtól függetlenül – pontosan tudnia kell, hogy ki volt Ferdinánd és mi történt vele, s csak ennek a tudásnak a birtokában hozhat tisztességes (kompromisszumos) döntést annak tekintetében, hogy tudása mely részét és milyen módon teszi explicitté.

A *kulturális távolság* terminusként használt metaforája tehát a fordító, pontosabban a forrásnyelvi kompetencia által elvégzendő munka léptékét jelzi: azt az információmennyiséget, amely a fordítási folyamat során az összes szignifikáns információt tartalmazó *vetítés* előkészítéséhez szükséges (lásd a *Pillantás a fekete dobozba* című fejezetet). Ez előfeltétele annak, hogy a folyamat második felében a célnyelvi kompetencia kombinatorikus kreativitása eredményesen működhessen, és a célnyelv korlátai között létrehozassa a lehető legjobb reprezentációt vagy reprodukciót, átmenthesse a lehető legtöbb jól strukturált, szignifikáns információt. A veszteségek nyilvánvalóan elkerülhetetlenek, de a célnyelvi kompetencia csak akkor válogathat jó lelkiismerettel, ha a forrásnyelvi kompetencia előzőleg a teljes elérhető kínálatot

⁸ STEINER 1995.

megismerte, a teljes távolságot bejárta. A kompetenciák kiterjesztésének kemény munkáját a kreatív zsenialitás felvillanásai sem pótolják.

A nyelv és kultúra viszonyát mégoly specifikus szempontból vizsgálva sem kerülhetjük meg a már korábban is említett Sapir–Whorf-hipotézist, mely szerint nyelvünk meghatározza, hogyan konceptualizáljuk a valóságot. Bár az elvet ebben a nyers formájában több szempontból is megcáfolták már, az összefüggés teljes tagadása sem célravezető.⁹ Az világosnak látszik, hogy a nyelv jellege és rendszere önmagában nem zár el használói elől bizonyos tapasztalati tartományokat: bármilyen távoli kultúrát képviseljen is, az érdeklődő fordító (sőt olvasója is) tökéletesen meg tudja érteni a saját nyelvén, hogy ki volt Ferdinánd és mi volt a jelentősége. Más kérdés, hogy ez az információ sosem lesz olyan tömören és hatékonyan *elvele adott* a számára, mint a cseh vagy magyar olvasónak. És igaz, hogy magyarra nagyon jól, szinte egyenértékűen le lehet fordítani Heine versét a trópusi pálma után vágyakozó északi fenyőről, de az a finom árnyalat, amit az eredetiben a fenyő nyelvtani hímneme és a pálma nőneme hordoz, semmiképpen sem hozható át.¹⁰ Ugyanígy nem lehetséges adekvát módon németre fordítani Ady „Bántott, döfölt folyton a Pénz is” verssorát, mert a német főnevek helyesírási szabálya elfedi a *pénz* köznévi normától eltérő, absztraháló-megszemélyesítő írásmódját, a sor legjelentősebb poétikai gesztusát. A járulékos információt közölhetjük jegyzetben, de így aligha válik az esztétikai élmény részévé, elveszti az élményszerűségét. És ez ismét csak olyasmire utal, amit egy másik gondolatmenetben (a referenciakövető stratégia kapcsán) beláttunk már: az explicit kognitív információ lefordítható, a nem-kognitív vagy nem-explicit információ pedig elég jó határfokkal kognitív és explicitté tehető: Nabokov így járt el az *Anyegin*nel. Hogy ez egyáltalán lehetséges, az (a kulturális transzfer speciális szempontjából) tekinthető akár a Sapir–Whorf-hipotézis cáfolatának is. Másfelől azonban ez az eljárás voltaképpen az irodalmi műalkotás működését függeszti fel. Visszautalhatunk a feliratos filmben, ismeretlen nyelven elhangzó vicc példájára: a felirat nem pótolja a vicc elhangzását, ugyanaz a jelenet hang nélkül élvezhetetlenné válik.¹¹ Vagyis az élményszerűség nem járulékos funkció, hanem éppen annak révén lép működésbe, válik aktívvá a másik kultúrából áthozott mintázat.

Ha a Sapir–Whorf-hipotézis eredeti formáját el is kell vetnünk, bizonyos derivátumai érvényben maradnak. A nyelv nem határolja be, hogy *mit* lehetséges rajta kifejezni, de azt igen pontosan meghatározza, *hogyan* lehetséges ezeket kifejezni, következés-

⁹ Színek percepciójánál sikerült kimutatni nyelvhez kötődő eltéréseket, vö. DEUTSCHER 2010, 222–225.

¹⁰ DEUTSCHER 2010, 194–196.

¹¹ A filmek feliratozása önálló kutatási terület a fordítástudományban, vö. GONZÁLEZ 2009.

képp meghatározza, hogy milyen irodalmi művek születhetnek rajta. Természetesen a nyelv nem korlátozza a műfajt, a tematikát vagy az esztétikai minőséget, csupán néhány – ám korántsem jelentéktelen – tényezőt, így például azt, hogy milyen paronomáziák hozhatók benne létre. Ugyanazt a paronomáziát más nyelven nem lehet létrehozni (a ritka és véletlenszerű kivétel a *ferdítő-fordító* és a *traduttore-traditore* megfelelése) és ennek következménye, hogy Jakobson logikájában a paronomázia egyet jelent a fordíthatatlansággal. De nemcsak az ilyen speciális nyelvi jelenségekről van szó, hanem a hangzás általános jellegéről is. Természetesen ostobaság volna olyasmit állítani, hogy egy nyelv immanensen „szebb” a másiknál, de az világos, hogy a különféle nyelvek elemei különféle jellegű szépséggé kombinálhatók. Nyelvenként különböző manipulációs lehetőségeket határoznak meg például a szórenddel kapcsolatos szabályok, illetve ezen szabályok eltérő szigorúsága, mint *A walesi bárdok* fordításainál láthattuk. Hasonló eltéréseket hordoz a személyes névmások nyelvenkénti szerepe és az általuk kötelezően vagy opcionálisan hordozott információ, mint a *Léda* és a *hattyú* kapcsán bemutatottuk. De utalhatunk magára a zenei hangzásra is: az olasz nyelv inherens tulajdonságainak bizonyára része volt a bel canto műformák kialakításában, ahogyan a rock and roll alighanem csak angolul, a sanzon csak franciául jöhetett létre. Ez természetesen nem zárja ki a műfajok eredményes, akár világra szólóan sikeres adaptációját más nyelvi-kulturális környezetekbe, de a nyelvek alapvető hangzásának, zenei összetevőjének különbsége továbbra is szembeötlő. Egyszerű és könnyen (statisztikai úton) ellenőrizhető tulajdonságokról van szó: mássalhangzók és magánhangzók, hosszú és rövid magánhangzók, zár- és réshangok, nyílt és zárt szótagok, hosszú és rövid szavak, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, egyes- és kettőshangzók arányáról és eloszlásáról.

Ezeknek a különbségeknek természetesen nem kizárólagos oka a nyelv. Az egyes műfajok és kifejezésformák létrejötte szorosan összefügg az adott kor és helyszín szociokulturális viszonyaival, beleértve a vallási, politikai, gazdasági összetevőket is – például nyilvánvalóan más anyagi és társadalmi feltételei és funkciói vannak egy bel canto dalestnek, mint egy rock and roll koncertnek. Ezek a kulturális tapasztalatok azonban a nyelvi konvenciókkal együtt, azoktól alig elválaszthatóan szívódnak fel a nyelvbe és a kulturális köztudatba. Hogy Švejk alakja megszülethetett, az nem annyira a cseh nyelv sajátosságaiból következett, mint inkább az önmagát túlélte, furcsa államalakulat abszurd bürokratizmusának tapasztalatából, amely a Monarchia egykori népeinek közös kulturális emléke.¹²

¹² Vö. ASSMANN 2004.

Az irodalmi mű, mint bármely kulturális artefaktum, lenyomat a korról és helyről, amelyben létrejött. Rendszerint olyan mintaolvasót (implikált olvasót, *lector in fabulát*)¹³ konstruál, aki ugyanebben a korban, ugyanebben a kultúrában és nyelvben él. Ha hősei régi korokban, a távoli jövőben, vagy messze tájakon élnek is, ideális olvasói rendszerint azok, akik osztják a szerző műveltségszerkezetét, értékrendjét, hiedelemvilágát, egyszóval kultúráját. Az *Ulysses* rendkívül specifikus kulturális utalásait annál pontosabban és annál élményszerűbben (azaz annál kevesebb külső segítséggel) érti meg az olvasó, minél közelebb áll saját szocializációja időbeli, földrajzi és társadalmi távolság tekintetében a könyv által megrajzolt világhoz. Az *Ulysses* ideális olvasói azok, akik – saját nevükön vagy álcázva – maguk is szerepelnek a könyvben. Az *Ulysses* ír és a *Švejk* cseh rajongói egyaránt gyakran hivatkoznak a könyvek lényegi fordíthatatlanságára, ami jórészt a bennük foglalt kulturális attitűdinformáció specifikusságával függ össze. Ez természetesen érinti a tárgyi referenciákat is, de talán még inkább azt a sajátos, nyelvi stratégiákban manifesztálódó író, illetve cseh világlátást, amelynek esszenciális megragadása ezeket a könyveket saját kultúrájuk meghatározó, szimbolikus objektumává tette. A fordításnak azonban éppen az a feladata, hogy ne csak a specifikus tárgyi referenciákat, hanem ezeket a közösségi identitásokat leképező és alakító nyelvi stratégiákat is a maguk sajátos mivoltában, tehát idegenként, de mégis felfoghatóan közvetítse.

A fordító dolga e tekintetben annál nehezebb, minél nagyobb a kulturális távolság az eredeti mű világa és a fordítás mintaolvasójának világa között. A távolság áthidalásának problémája természetesen a fordítási stratégiák problémájára utal vissza: ott részletesen tárgyaltuk a fordító előtt álló lehetőségeket és azok etikai vonatkozásait. Schleiermacher megfogalmazását is idéztük: a fordító közelítheti a szerzőt – jelen kontextusban a szerző kulturális kondícióit – az olvasóhoz, vagy az olvasót – az ő kulturális pozícióját – a szerzőhöz.¹⁴ A közelítés feladatának jellege és elvárható eredménye – a választott stratégiától mintegy függetlenül is – nyilvánvalóan összefügg az áthidalandó távolság méretével és jellegével.

A nyelvi távolság és a kulturális távolság között nem állapítható meg közvetlen, egyenes összefüggés. Olykor egy nyelven belül is jelentős kulturális távolságok mutatkozhatnak: az idiolektusok és szociolektusok, illetve egy nyelv egyes diakrón állapotai között olyan eltérések lehetnek, amelyek valóban veszélyeztetik a megértést. A nehézségeket tovább növelhetik a szaknyelvek, zsargonok, specifikus szlengpek, nemzedéki nyelvváltozatok, pidginek.

¹³ Vö. például Eco 2002; Iser 1978.

¹⁴ SCHLEIERMACHER 2007.

Ha fordításról beszélünk (e gondolatmenetben éppúgy, mint az általános nyelvhasználatban), alapértelmezésben interlingvális (nyelvek közötti) fordításra gondolunk, noha (mint erre Jakobson is felhívja a figyelmet)¹⁵ intralingvális fordítás is létezik: ez a más szavakkal való elmondás, a körülírás, a parafrázálás jól ismert művelete. Egy-egy lexéma tekintetében (például amikor a *pityókát* kell lefordítanunk *kolompér*-ra) az intralingvális fordítás nem különbözik a voltaképpen fordítás műveletétől, de a közlés többi összetevőjéből, a mondat szerkezetéből pontosan tudjuk, hogy itt a forrásnyelv nem idegen. Amikor valóban eltérő nyelvek között fordítunk, akkor eleve számolunk bizonyos kulturális eltéréssel: a nyelvek (különös tekintettel a szókincsükre) összetett kulturális folyamatok lenyomatai, és két különböző nyelvhez nyilvánvalóan két különböző kulturális folyamat vezetett el, ez nemigen lehet másként. A tudományos fantasztikum világába tartozna egy olyan konstelláció, ahol két közösség egymástól függetlenül, évezredek távlatban ugyanazokkal a kihívásokkal nézne szembe, ugyanazokkal a lehetőségekkel és választásokkal élne, ugyanolyan rendbe szervezné életmódját, gazdasági, szociális és általában materiális létét, hasonlóképpen értékeit és hiedelmeit. (Ez lenne a minimális feltétele, hogy két különböző nyelv mögött strukturálisan ekvivalens kultúrák álljanak: ekkor vizsgálhatnánk meg, hogy maga a nyelv milyen eltéréseket okoz a külső valóság befogadásában.) Nyilvánvaló, hogy a nyelvükben elkülönülő közösségeknek eltér a története, a világlátása, eltér az általuk megtapasztalt (és részben általuk létrehozott) tárgyi világ.

Ez a belátás szintén a Sapir-Whorf-hipotézis derivátuma, bizonyos tekintetben éppen a fonákja. A nyelv nem korlátozza, hogy egy adott közösség mit képes megragadni a világból, ám a világ, amelyben él, jelentős részben meghatározza, hogy egyáltalán *mit érdemes belőle nyelvileg megragadni*. Ne a nyelvtani rendszer sajátosságaira gondoljunk most, hanem egy áttekinthetőbb alrendszerre, a lexikára. A szókincs, azaz a referenciakészlet és a megtapasztalt valóság között nyilvánvalóan mindig regisztrálható némi konvergencia: egy közösség alapvetően a számára releváns dolgokra alkot konszenzusos jeleket – ennek következményeit a *lacunáról* szóló részben tárgyaltuk. (A nyelvtani rendszerről ugyanez nem mondható el – lásd Chomsky univerzális nyelvtanát és az azzal kapcsolatos vitákat.¹⁶) Egy hegyi erdőben élő közösség nyilvánvalóan más ételt eszik, más szerszámot használ, más ellenségtől tart, más istent teremt, mint egy tengeri szigeteken vagy sivatagi ligetekben élő közösség. És ennek az ételnek, szerszámnak, ellenségnek és istennek más nevet is ad persze. Amikor e nyelvek között fordítani próbálunk, a gyakorlatban természetesen a nyelvi

¹⁵ JAKOBSON 1959, magyarul JAKOBSON 1969.

¹⁶ Lásd EVERETT 2005.

struktúrák eltérései is problémát jelenthetnek, de ezeken kompetenciáink rendszerint képesek úrrá lenni, az átváltási műveletek többsége könnyen megtanulható. Sokkal valószínűbb, hogy az ekvivalens lexémák hiánya fog megállítani minket, és az, hogy emögött ott érezzük az ekvivalens reáliák hiányát. Belátható, hogy a nyelvi eltérés (ami a fordítás voltaképpen oka) feltétlenül kulturális eltéréssel is jár. De a kulturális eltérés ennél az elkerülhetetlen minimumnál jóval nagyobb is lehet, és kiterjedhet az időbeli, a szociális, illetve kulturális-földrajzi (vallási, etnológiai stb.) dimenziókra.¹⁷

A kulturális távolság problémájának pontos körülhatárolását az is megnehezíti, hogy az adott szituációra jellemző kulturális kondíciók meglehetősen diffúzak, nehezen megragadhatók. A fordítási munka tárgya a forrásszöveg maga, vagyis egy nyelvi képződmény, s nem annak kulturális közege. Megragadható formát csak a nyelvben lehet létrehozni, s a kulturális szituáció implicit vagy nem nyelvi természetű elemeinek rögzítésére nemigen van mód. Ha valamilyen információ nyelvi formát kapott, arról pontosan megmondható, hogy „mi van odaírva”, míg a szöveget környező kulturális aurában olyan homályos kérdésekkel kell szembenéznünk, mint például hogy *akarta-e* a szerző egy bizonyos összefüggés megmutatkozását, vagy hogy általánosnak volt-e tekinthető bizonyos (implicite elvárt) ismeret a mű megírása idején, s általánosnak tekinthető-e a fordítás idején. Bár a természetes, hétköznapi nyelvi működés rendszerint éppoly diffúz és homályos, mint a közegéül szolgáló kulturális feltételrendszer, az irodalmi szöveg, amellyel a fordító szembe kerül, nem ennek a természetes működésnek a részese, hanem gondosan megformált, szabályoknak megfelelően, sztenderdizált szöveg.

A természetes közlésszituációban a felek folyamatos visszajelzései alakítják a kulturális közeget. Élő beszédhelyzetben a partner kora, műveltsége, beállítottsága alapján jó eséllyel megítélhető, hogy reagálni tud-e majd a *Jaru és Csau*-referenciára, és ha esetleg mégis tévesen ítélnék meg a felkészültségét vagy hangoltságát, akkor pillanatok alatt mindenki meglegedésére helyre tudjuk hozni a közlésfolyamat eredményességét. Az irodalmi szöveg azonban nem javítható ilyen módon: rögzített, kódolt formában, virtuálisan, követelményként hordozza magával a megértéséhez (vagyis a közlésfolyamat eredményességéhez) szükséges kulturális közeget. Petri versora fordításban is *megköveteli*, hogy tudjuk, kicsoda Jaru és Csau, ellenkező esetben eredménytelen közlésfolyamathoz vezet. Nemcsak maga az elvárt tudás hiányzik a nyelvi alakzatból, de a rá vonatkozó kérdés vagy utalás is: az ilyen helyek fölött az olvasó könnyedén elsiklik, akár mindenféle hiányérzet nélkül, például olyasmivel

¹⁷ A „köztes tér” metafora alkalmazásának egy szép példája: BUDICK–ISER 1996: a kötet alcíme *The Figurations of the Space Between*.

megnyugtatva magát, hogy Jaru és Csau nem is konkrét referencia, hanem valami nyelvi játék, vagy talán az orosz folklór fiktív figurái. Vagyis hogy nincs is itt kérdés, vagy ha van is, nem túl fontos. Nyilvánvaló, hogy ez az olvasat bármilyen objektív mércével mérve töredékes, elégtelen, alacsonyabb rendű lesz ahhoz az olvasathoz képest, amely a megfelelő előzetes tudáson alapul. Ha mindezt a fordítás problémakörébe transzponáljuk, akkor egyértelmű, hogy a fordító feladata *lehetővé tenni* a teljesebb, kielégítőbb, magasabb rendű olvasat létrejöttét – bár arról a fordító természetesen nem kezeskedhet, hogy ez minden esetben létre is jön, mint ahogy erre maga az eredeti szerző sem számíthat teljes biztonsággal anyanyelvi olvasói körében. Annak pedig, hogy a fordító az olvasója számára ezt a lehetőséget megteremtse, nyilvánvalóan alapfeltétele, hogy ő maga birtokában legyen a teljesebb olvasatnak, a háttérben álló kulturális tudásnak.

A fordítónak tehát pontosan azonosítania kell a reáliákat, és meg kell keresnie a legközelebbi ekvivalensüket, de ezzel nem ért véget a feladata: azt is láthatóvá kell tennie, hogy az adott reália milyen mellékjelentéseket implikál – illetve konnotál – az eredeti környezetben. Történelmi nevekkel ez különösen nehéz: itt nemigen segíthet más, csak az információ külsődleges megadása valamiféle paratextusban (jegyzetben, utószóban stb.) Értelmetlen is volna úgy feltenni a kérdést, hogy ki lehetne Jaru és Csau ekvivalense egy másik nyelvben, és ha netán sikerülne is ilyen azonosítani, akkor sem használhatnánk a személyét a vers fordításában, csakis a magyarázatban. Keressünk tehát ennél egyszerűbb feladatot: hogyan fordíthatók az ételnevek.

Az evés – biológiai vonatkozása mellett – egyetemes kulturális jelentőségre is számot tart: közösségi esemény, a szociális viszonyok egyik legfontosabb megnyilvánulási formája, a szociális hierarchiában elfoglalt hely pontos kifejezője. Egy történet szereplőinek társadalmi helyzetét az írók nagyon gyakran azzal határozzák meg, hogy mit adnak nekik enni. Az étkezés színvonalát szinte egyetemes társadalmi rangjelzőnek, *státuszszimbólumnak* tekinthetjük (amely természetesen egészen alacsony státuszokat is képes szimbolizálni), ugyanakkor maguk az ételek egyáltalán nem egyetemesek. Egy-egy ételfajtát, amely egyik helyen viszonylag magas társadalmi státuszra, vagy legalábbis igen kifinomult ínyenc ízlésre utal – mint például Szindbád kedvelt pacalpörköltje – más kultúrákban alkalmasint nem is tekintenek emberi fogyasztásra alkalmasnak. Ugyanez az inkompatibilitás ellenkező irányból: Kassák önéletírásában azt mondja, Brüsszelben „sárgára sült, nagybajszú cincérbogarakat” árultak az utcán,¹⁸ amin a magyar olvasó még ma is elszörnyülködik, ha nem jut eszébe, hogy nyilván garnélákról lehet szó. És amikor József Attila azt mondja, „nem

¹⁸ KASSÁK 1983, I/402.

dörgölőzik sült lapocka / számhoz”, azzal igen kínos helyzetbe hozhatja egy olyan kultúra szülöttét, amelyben tilalmas és tisztátalan a disznóhús.

Az ételek talán a kulturális *couleur locale* legjobb hordozói, a globalizációs folyamatok közepette máig is számos tájegység utolsó megmaradt identitásképzői. Ez jó alkalmat ad a fordítónak, hogy megmentsen valamit az eredeti kulturális „másságából”, azaz hogy gyakorolja az elidegenítő stratégiát, ugyanakkor az adott ételféleség szociális konnotációit is fontos volna átmentenie. Ez a dilemma olykor furcsa következményekkel jár. Az angol-ír *stew* például meglehetősen hasonlít a magyar pörkölt-höz, illetve gulyáshoz, de mégsem lehet pörköltnek fordítani, hiszen ezt a hazai köztudat valódi hungarikumnak, az egyik legfontosabb gasztronómiai identitásképzőnek tekinti. Ha egy ír család pörköltöt enne, az élesebb kulturális disszonanciát keltene, mint a párrímes felező tizenkettesben zengő Homérosz. A fordítónak tehát egyrészt meg kéne adnia az információt az ételféleség igencsak ismerős jellegéről, másrészt el is kéne idegenítenie ettől a jellegtől. Így azután az ír család Írország kellős közepén „ír gulyást” kénytelen fogyasztani,¹⁹ amely kulturálisan igencsak valószínűtlen elnevezés: mi sem hívjuk „magyar pörköltnek” a pörköltünket, hacsak nem külföldön terjesztjük a hírnevét. Ez esetben valószínűleg akkor járunk jobban, ha nem ilyen absztrakt tulajdonságot specifikálunk, mint az étel nemzetisége, hanem reália voltából indulunk ki, és – némi kézenfekvő explicitációt alkalmazva – megmondjuk, hogy birka-gulyásról van szó.²⁰ Mivel a birkahús a magyar étkezési szokásokban háttérbe szorult, képviselheti az elidegenítő elemet, miközben az étel szociális státuszát (plebejus, de nem szegényes) is sikerült behatárolni.

Természetesen a tárgyak által hordozott konnotációk gyakran sokkal specifikusabbak a gazdasági-szociális státuszra vonatkozó információnál. Az *Ulysses* kilencedik fejezetében Buck Mulligan azzal ugratja Stephent, hogy Synge (a drámaíró minden álca nélkül, saját nevén szerepel) meg akarja őt gyilkolni. „He’s out in pampooties to murder you.”²¹ A *pampooties* egy darab bőrből, házilag készült, vékony szíjjal vagy zsinórral összefűzött lábbeli, amely Írország legnyugatibb és legelmaradottabb részén, az Aran-szigeteken volt használatban. J. M. Synge a századforduló tájékán több éven át a szigeteken töltötte a nyarait, W. B. Yeats tanácsát követve az ír nyelvet és néprajzot tanulmányozta. Mulligan szarkasztikus megjegyzésében a „pampooties” erre a pózként viselt népiességre utal, olyasféle színezettel, hogy Synge mintegy „vadembernek” öltözött, s vadember-morállal készül a szörnyű tette.

¹⁹ JOYCE 1977, 106.

²⁰ JOYCE 2012b, 127.

²¹ JOYCE 1986A, 9.570 (164).

Gáspár Endre fordításában ebből „ír papucs” lett (lásd az ír gulyás problémáját), Szentkuthy Miklós fordításában pedig „pomponpantuflí”, aminek a konnotációja éppen a vadsággal ellentétes irányba, a túlfinomultság felé terjed.²² A *pampooties* szó etimológiailag nyilván valóban összefügg a papucsot jelentő *pantuflaszal*, de fizikai valóságában és kulturális pozíciójában ez nem más, mint fűzött bocskor, miként az az új fordításban is szerepel. Természetesen az Aran-szigetekre és Synge életrajzá-
nak konkrét tényére irányuló specifikus utalást nem tudjuk átmenteni, de a néprajzi, népművészeti konnotációkkal szintén rendelkező, például kanásznótákban szereplő fűzött bocskor elfogadható implicitációnak látszik: a kétséges őszinteségű, neofita népiesség képzetét jól felidézti.

Hasonló példákat a mindennapi élet más területeiről is lehetne gyűjteni, bár például az öltözködés vagy a lakhatás reália- és fogalomkészlete az európai kultúrkörben meglehetősen homogénné vált az utóbbi évtizedekben. Ha azonban némi időbeli távolságot is bevonunk a vizsgálódásba, ismét látványos különbségekhez – és nehezen fordítható kulturális konnotációkhoz – juthatunk. Itt azonban a probléma kétfelé válik. Más a helyzet, ha valóban régi, időben valóban jelentős távolságban lévő kulturális mintázat a fordítás tárgya, s megint más, ha imitált régiségről, archaizmusról van szó. (És ugyanezt a distinkciót megtehetjük az irodalmi sztenderdtől eltérő stilisztikai regiszterek esetében is: erre később térünk ki.) Tekintsük át először a valóban régi szövegek problémáját.

IDŐBELI TÁVOLSÁGOK

Egy szöveg régisége nyilvánvalóan kulturális távolságot hoz magával. A szöveg időbeli távolságával többé-kevésbé arányosan megváltozott a nyelv, és megváltoztak a kulturális kontextus elemei, köztük maguk a tapasztalati világ reáliái. A forrásnyelvben ez a távolság teljesen reális, szerves: a megnyilvánulásban tükröződő nyelvi és kulturális állapot eltér a befogadó sztenderdjétől, ami az átlagolvasónál konkrét megértési nehézségeket okozhat, de a szakértő számára is hordoz valamiféle akadályozottságot, kissé ahhoz hasonló, mint amikor egy nagyon jól ismert, de mégiscsak idegen nyelven kell olvasnia. Az íráskor érvényes és az olvasáskor érvényes nyelvállapotok közötti változások nyoma azonban ott rejlik magában a nyelvben, valós és tagolt távlatot adva különbségeknek. Az eredeti szöveg valós történeti távlatával a fordítás nem rendelkezhet, itt ezt a távolságot mesterségesen kell létrehozni. Pusztán

²² JOYCE 1947, 159; JOYCE 1974, 246.

elméleti alapon az a megoldás adódna, hogy ilyenkor a célnyelv egy korábbi állapotát tekintjük sztenderdnek, vagyis tegyünk úgy, mintha fordításunk *egykorú* volna az eredeti szöveggel. Az eltelt idő által generált kulturális távolságot tehát oly módon próbáljuk eltüntetni vagy enyhíteni, hogy úgy teszünk, mintha ez az idő nem az eredeti mű és a fordítás létrejötte között telt volna el, hanem a fordítás létrejötte és a befogadás között. Ez az eljárás a forrásnyelvben és -kultúrában lezajlott „idegen” változási folyamatokat – analógiás megfeleltetés révén – interiorizálni próbálja a célnyelvbe, mintha az olvasott szöveg öregedési, távolodási folyamata nem az idegen, hanem a saját nyelv közegében ment volna végbe.

Ezt az eljárást ilyen tiszta formában nem sok fordító kísérte meg. Korábban utaltunk egy remek példára, Bányay Geyza munkájára,²³ de ez a próbálkozás meglehetősen társtalannak látszik. Az eljárás valóban több problémát vet fel. Az egyik, talán a legfontosabb, hogy a nyelvek és kultúrák története eltérő szabályok alapján, eltérő és egyenetlen ütemben zajlik, és éppúgy nem vetíthető egymásra analógiásan, ahogyan a népek és nemzetek politikatörténete sem. Nyilván vannak nagy és átfogó törvényszerűségek, amelyek a nyelvek és kultúrák változásait a legáltalánosabb, legelvontabb szinten megszabják, de a változások jelentős része egyedi, megjósolhatatlan eseményekhez kötődik. Az angol irodalmi nyelv történetét például olyan események befolyásolták, mint a normann hódítás, Chaucer és Shakespeare fellépése, I. Jakab Bibliája, vagy a BBC megalapítása. A magyart olyanok, mint Károli Gáspár Bibliája, Pázmány és az ellenreformáció, a nyelvújítás, vagy Arany és Petőfi munkássága. Rendkívül nehéz volna reális analógiákat találni ilyen – tartalmukban és ritmusukban is igencsak eltérő – eseménysorok között. Shakespeare nyelvének nem analógiája Balassi vagy Rimay nyelve, Aranynak pedig Browning és Baudelaire az igazi kortársai. Chaucer (vagy a vallásos misztériumjáték, mint az *Akárki*) nyelvének kortársi megfelelőjét szétszórt töredékekből kellene összeraknunk.

Problémát okoz továbbá, hogy a fordítás szabályai is változtak az időben. Létrehozhatunk egy fordításszöveget, amely *úgy tesz*, mintha száz évvel ezelőtt készült volna, de disszonanciát okoz, ha közben mai fordítási elveket alkalmazunk, például formahűen követjük a poétikai alakzatokat (esetleg olyan verstani eljárásokat implementálva, amelyek akkor még ismeretlenek voltak a magyarban), vagy változatlanul megtartjuk az idegen tulajdonneveket – egyszóval éppen a történeti megfelelés érdekében tett erőfeszítéseink teszik a munkánkat anakronisztikussá. Ez is kiküszöbölhető persze, ha nem a jelenből induló időutazóként képzeljük el magunkat, hanem valóban az elképzelt egykorú fordító bőrébe bújunk – ez az eljárás azonban már annyi

²³ BÁNYAY 1984.

fikciót, annyi bizonytalanságot foglal magába, hogy el is hagyja az ellenőrizhető, az eredetire visszavezethető fordítás terepét: itt már kreatív adaptációról beszélhetünk.

Hogyan kezelhető tehát az időbeli távolság? Fordulhatunk olyasvalakihez, akinek ez látványosan remekül ment: Arany Jánoshoz. A különböző távolságok természetesen más és más kezelési módot igényelnek. Arisztophanész nyelve és kultúrája olyan távolságban áll a 19. századi magyar nyelvtől, amelynek imitációja reménytelen. Arisztophanész-kortárs őseinkről és nyelvi állapotukról keveset tudunk, nem vezet tőlük hozzánk kontinuus hagyomány, de az bizonyos, hogy kulturális körülményeik kevésbé emlékeztettek az attikai viszonyokra. Aranynak azonban módjában állt itt egy nemzetközi konszenzusra támaszkodnia, amely az antikvitás kulturális teljesítményeit gyakorlatilag időtlennek tekinti. Ez a távolság a kulturális emlékezet számára úgyszólván felfoghatatlan, különösen, mivel az Arisztophanésztől hozzánk vezető kulturális lezármazási-áthagyományozási sorozat is több ízben megtört, az antikvitás értékeit többször újra fel kellett fedezni. Így a közös európai kulturális emlékezet az antik kultúrákat bizonyos értelemben kiemeli a temporalitásból, s ezzel valamelyest fel is menti magát bizonyos részletinformációk figyelembe vételének kényszere alól. Mivel az antikvitást eldóztuk saját idejétől, meglehetősen szabadon aktualizálható.

A távolságot jól érzékeltetheti egy olyan „primitív” nyelvi probléma, mint a vulgaritások kezelése. (Abban az értelemben primitív, hogy megítélése automatikus, nemigen hagy teret a mérlegelésnek.)²⁴ Arany drámafordításait gyakran éri a prudéria vádja, s korábban már idéztük, hogyan gondolkodott erről ő maga Shakespeare kapcsán.²⁵ Arisztophanésznél ugyanez még élesebben merül fel. Ahol Aranynál Lüsizisztráté azt mondja nőtársainak: „Le kell mondanunk a férfiről”, az eredetiben a klasszika-filológusok megalapozott véleménye szerint ennél sokkal specifikusabb megjelölés áll.²⁶ Arany idejében nyilvánvalóan lehetetlen volt, hogy ezt a szót kinyomtassák, vagy hogy színpadon elhangozzék. Ma már természetesen lehetséges, de igencsak kérdéses, hogy nyernénk-e valamit egy ilyen „javítással”. Arany jól tudta, hogy a fordítás nem a szótárnak való megfeleltetést, hanem a befogadó kultúrájának való megfeleltetést jelent. Arisztophanész a maga idejében nem volt botránys vagy normasértő; megbecsült személyiség volt, számos drámája díjat nyert a versenyeken. Arany tehát nem lexikailag, hanem kulturálisan pontos, amikor közölhető szöveget ad.

Maga a szó feltételezhetően trágár volt az athéni kultúrában is, hiszen máskülönben a mai klasszika-filológusok is másképpen fogalmaznának. A komédia műfaja azonban olyan kulturális helyet alkothatott, ahol az obszcén nyelvhasználat norma-

²⁴ Erről részletesebben lásd KAPPANYOS 2011b.

²⁵ ARANY 1961, 356–357.

²⁶ ARISZTOPHANÉSZ 2002, 475–476. (Bolonyai Gábor jegyzete a 124. [és 134.] sorhoz: „Szó szerint: »a faszról.«”)

tívnak minősült. Arany kultúrájában nem volt ilyen hely a nyilvánosságban, csakis a privát műfajokban, mint a személyesen elmesélt adoma (persze kizárólag férfitársaságban), vagy a baráti levelezés. Ne feledjük persze, hogy az athéni színház nézői csak szabad, felnőtt férfiak lehettek, tehát a nők, a gyerekek és az alsóbb néposztályok ki voltak zárva az obszcenitás élvezetéből. Arany pedig nyilvánvalóan nem írhatta elő ilyen korlátozást korának színházai számára, tehát a nők és az alsóbb néposztályok „kímélésére” (vagyis a közölhetőség fenntartására) nemigen volt más módja, mint a szöveg erőteljes zamatának enyhítése. (Azonban az első taftosabb kiszólásnál jegyzetben figyelmezteti az olvasót, hogy a női szerepeket is férfiak játszották.²⁷)

Más a helyzet azonban Shakespeare-rel, aki időben sokkal közelebb áll hozzánk, világa sokkal jobban hasonlít a miénkhez, nyelve tudós kommentárok nélkül is igen jól érthető (sőt szórakoztató), aki, mondhatni, szinte közvetlen örökségünk, de Aranytól mégis kétszázötven, tőlünk négyszáz év választja el. Kétszázötven évnyi nyelvi változás áttekinthető, dokumentálható, akár imitálható is. És Arany kétségkívül archaizál, ha nem is kétszázötven évnit. Nézzük meg, miféle temporális viszonyok kombinálódnak, amikor a *Hamletet* olvassuk vagy nézzük. A történet a középkor legendás idejében játszódik, talán a 11–12. században (első ismert lejegyzése Saxo Grammaticustól, a 13. század elejéről való). Shakespeare a valódi korhűséggel vajmi keveset törődött (hiszen ez a fogalom sem létezett még), de bizonyos, hogy éppen a középkorias elemek érdekelték a mesében, mint a bosszú letehetetlen kényszere, a királyi nász mágikus ereje, vagy a kísértet fizikai valóságossága – s persze annak feszültsége, ahogyan Hamlet, a reneszánsz ember küszködik ezekkel. Maga a szöveg a 16–17. század fordulóján íródott, akkori nyelven, az akkori közönségnek, az akkori színházi konvenciók szellemében. A fordítás 1866-os,²⁸ nyilvánvalóan az akkori és későbbi korok közönségét célozza. Mi pedig a harmadik évezred elejéről tekintünk vissza minderre, abból az időből, amikor Arany fordítása másfél évszázados diadalmenet után fokozatosan kikopik a színházi és iskolai használatból.

Úgy képzelhetjük, a magyar *Hamlet* nyelvének kialakításakor maga Arany is ezt a négy időbeli csomópontot tartotta szem előtt: mikor játszódik, mikor írták, mikor készül a fordítás és meddig őrzi meg az eleveenségét. A százötven éves kulturális élet-tartam, ez a rendkívüli teljesítmény annak köszönhető, hogy Arany jól mérte fel ezeket a viszonyokat. Nem próbálta meg a szöveget kulturálisan „visszatolni” Shakespeare (azaz Balassi és Rimay) korába, hiszen így már saját kortársai is avíttak érezték volna. Nem törekedett arra sem, hogy saját korához képest látványosan korszerű legyen –

²⁷ Uo., Arany jegyzete a 24. sorhoz (470).

²⁸ Megjelent: SHAKESPEARE 1867.

noha gondolhatta volna, hogy ezzel biztosítja munkája számára a leghosszabb élet-tartamot. Pontosan felmérte, hogy itt is a nyelvi „időtlenséget” kell megcéloznia, tehát nem támaszkodhat olyan nyelvi elemekre, amelyek még nem gyökereznek mélyen a használatban, amelyek hamar kikophatnak. Azt is felmérte (nem tudjuk, mennyire tudatosan), hogy az új keletű, maga által is szorgalmazott magyarországi Shakespeare-kultusz voltaképpen a német romantika Shakespeare-kultuszának követe és visszhangja. Shakespeare meghonosításával Magyarországon nem a kora újkor angol kultúrájának befogadása és adaptációja zajlik, hanem a romantika (főként a német változat) átvétele. Ennek fényében egy olyan fordítás, amely 1866-ban tökéletesen, fényesre csiszoltan korszerűnek tűnik, paradox módon kissé idejétmúlt volna, hiszen ez egy nemzedékkel korábban, valamikor a század első évtizedeiben lett volna esedékes. Arany tehát adott egy olyan árnyalatot a maga shakespeare-i nyelvének, mintha a fordítást Kölcsey és Kisfaludy nemzedéke végezte volna el. Olyan nyelvállapothoz nyúlt tehát, amely megállapodottságot és rangosságot sugárzott, miközben maga Arany mesteri módon tudta kezelni, hiszen e kor termékei alkották kulturális szocializációjának gerincét. Ezt a mesterséges távolságot már maguk az Arany-kortársak is elegáns nyelvi patinának érezték, mintegy a Shakespeare kora felé forduló és a távolságot felmérő kulturális tekintet finom reprezentációjának, és ez a patina százötven éven át folyamatosan nemesedett és növelte az értékét, mígnem azután fokozatosan akadályozni kezdte, hogy pontosan kivegyük a mögötte rejlő képet: eljött az újrafordítás ideje.

Nézzünk meg egyetlen példát ebből a diadalmas történetből. Hamlet, aki nem születt politikusnak, pláne nem bosszúállónak, Shakespeare-nél így jellemzi saját helyzetét (I. v. 188–189):

The time is out of joint: – O curséd spite,
That ever I was born to put it right! –²⁹

A világ rendjének felbolydulását (és a normál működés visszaállításának módját) egy allegória érzékelteti: „out of joint – put it right”: valami elromlott, és meg kell javítani. Az *out of joint* bevett idióma, nem Shakespeare találmánya, figuratív használatának első ismert adata csaknem kétszáz évvel előzi meg a *Hamlet* megírását. A fordítás szempontjából azonban alapvető fontosságú, hogy megvizsgáljuk a trópus szemléleti alapját. A korabeli olvasó vagy néző a maga tapasztalati világában (amennyire ilyen időtávlatból megítélhető) két lehetséges referenciához köthette ezt az allegó-

²⁹ SHAKESPEARE 1958/VI, 418.

riát. Az egyik a kifícamodó ízület, amelyet helyre kell rakni. Fícamokkal akár emberen, akár állaton gyakran találkozhatott a kortárs megfigyelő, az előbbieknél enyhébb hadi sérülésként, az utóbbiakon mivel a haszonállatok – más eszköz híján – saját lábukon érkeztek a városba. A fícam azon kevés elváltozás közé tartozott, amelyeket a kor orvostudománya viszonylagos biztonsággal és szövődmények nélkül volt képes gyógyítani. Ha tehát az idő csupán kifícamodott, ez a baj orvosolható, az eredeti „normális” állapot visszaállítható.

A másik lehetséges megfejtés az asztalosok és ácsok szakmájához vezet, amely a Globe színészei, munkásai és vendégei számára egyaránt ismerős lehetett, hiszen maga a színházépület is, színpadával és nézőterével együtt tölgygerendákból volt összeróva, szögek vagy fémkapcsok segítségével. Ebben az értelemben a *joint* a csapolás vagy ereszték, amely két fa alkatrész között a stabil és tartós kapcsolatot biztosítja. Ha a csapolás szétesik, az kellemetlen, de megoldható probléma: a világ rendje ez esetben is maradéktalanul helyreállítható, voltaképpen csak egy ügyes taszítás kérdése.

Arany egy másik kor szülötte: ezt a kort kulturális szempontból premodernnek, de technológiai szempontból legalábbis kora modernnek nevezhetjük. Az *idő* nem a világ állapota, hanem folyamatos változás, haladás, a történések racionális egymásra következése. Aranynál ez a haladás akad meg, ez fut tévútra:

Kizökkent az idő; – oh, kárhozat!
Hogy én születtem helyre tolni azt.³⁰

Arany magát az időt robogó vonatnak látja, amely elhagyta kijelölt pályáját. Ezt kislásként is elképzelhetjük, de szemléletesebb és a darab cselekményének megfelelőbb allegória, ha egy téves váltóállításra gondolunk: a folyamat eltért a helyes iránytól, és most rossz úton halad, ami további veszedelmes következményekkel fenyeget. Egy új váltóállításra van szükség, ezzel tudjuk „helyre tolni” az idő kizökkent szerelvényét. Ez rendkívül logikus megfejtés, ha Hamlet voltaképpeni problémáját tekintjük: apja után (különösen, ha apja sokkal később, természetes úton hal meg) neki kellett volna királynak lennie, ez lett volna az események egymásra következésének természetes módja. Az idő azonban – Claudius gyilkossága, házassága és trónra lépése révén – elhagyta ezt a természetes pályát, most mintegy az időn kívül vagyunk (mint egy téves vágányra tért vonat), s a feladat a természetes viszonyok helyreállítása: a történelem vonatának *helyre tolása*: a bitorló eltüntetése és a trónra lépéssel a folyamatosság biztosítása.

³⁰ SHAKESPEARE 1955, III 362.

Arany megoldási javaslata igencsak kézenfekvő, olyannyira, hogy az őt követő fordítók közül hárman is szó szerint átvették: 1899-ben Zigány Árpád, 1998-ban Mészoly Dezső, és 2002-ben Jánosházy György. Ennek fényében még tanulságosabb áttekinteni, hogy mihez folyamodtak itt a többiek.

Az Arany előtti időkből két teljes *Hamlet*-fordítás maradt ránk, Arany után (Nádasdyén kívül) további hat, azaz összesen tíz fordítóval számolhatunk. A sort 1790-ben Kazinczy verziója nyitja meg „Shakespeare és Schröder nyomán”. Ezt a szöveget a mai normák szerint nemigen ismernénk el Shakespeare-fordításnak, de nem azért, mert Kazinczy közvetítő nyelvből dolgozott, hanem mert már a forrása sem valódi fordítás volt, hanem az osztrák színpadokon alkalmazott átdolgozás, amely jelentősen eltért az eredetitől: a végén Hamlet életben marad és kibékül Laertésszel, miközben a haldokló királynő bevallja vétkeit. Ezzel a Hamlet-rejtély egyik legfontosabb összetevőjétől, az anya bűnösségének kérdésétől sikerült megóvni a kor színházlátogatóit. Az általunk vizsgált Hamlet-mondattal azonban intakt marad, noha az első helyett a második felvonás végére kerül (a verzióban a darab hat felvonást tartalmaz). Kazinczy prózai fordításában így szól: „Az idő ki-fordúlt sarkából. Szerentsétlen eset, hogy nékem kelle’ helyre-hozására születtetnem!”³¹ Ez a megoldás (Schröder közvetítésével) pontosan követi Wieland klasszikus fordítását: „Die Zeit ist aus ihren Fugen gekommen”.³² Itt alighanem egy kapuról lehet szó, amely kifordult a sarkából, s most vissza kell illeszteni a helyére.

A második, immár verses fordítás Vajda Péteré. Kéziratban maradt ránk, de Arany munkájának megjelenéséig ez uralta a színpadokat, és néhány megoldása mélyen beépült a nyelvbe, mint például a „Valami búzlik Dániában” sor. Vajda munkája kifejezetten színházi felhasználásra készült, levette a filológiai igényesség béklyóit, így egy darabig a színészek is vissza-visszatértek hozzá, az általam forgatott példány például Egressy Gábor módosításait és jegyzeteit is tartalmazta. Az általunk vizsgált sor Vajdánál így hangzik:

Idő ki van feszítve tengelyéből – Oh gonosz
Sors, mely véle engemet vitába hoz. –³³

Itt ismét valamiféle ajtóról vagy más mechanikai szerkezetről van szó. Kazinczy korábbi és Arany későbbi megoldásához képest döntő különbség, hogy a normatív állapot felbomlása itt egyértelműen külső, szándékos beavatkozáshoz kötődik (hiszen *valaki*

³¹ SHAKESPEARE 1790, 38.

³² SHAKESPEARE 1766.

³³ SHAKESPEARE 1839, 42.

kifeszítette a tengelyéből), s másfelől hogy a helyzet orvoslása helyett (amely Aranyánál és Kazinczynál egyaránt egy egyszerű gesztushoz: helyretoláshoz, illetve helyrehozáshoz köthető) Hamlet itt félszeg és kényszeredett vitatkozásra készül. Kétségtelen, hogy a további cselekmény során jórészt valóban ezt teszi, mégis kevésbé szerencsés, hogy a történet kezdetén nem a tettel néz szembe (amelynek kényszerével azután mindvégig küszködik), hanem magával a küszködéssel.

Az Aranyt követő három fordítási kísérlet lényegében semmilyen hatástörténetet nem generált, színpadra egyik sem került. Zigány Árpád 1899-es verziója a kérdéses helyen Aranyt követi,³⁴ ily módon további érdeklődésünkre nemigen tarthat számot. Telekes Béla 1903-as megoldása annál érdekesebb:

Korunk meghibbant: – Óh balvégzet átka,
Hogy helyrelökni jöttem e világra.³⁵

A kérdéses mondat alanya – itt először – nem az idő, hanem „korunk”. Ennek a változtatásnak az indokát egy évszázaddal később találhatjuk meg egy interjúban, amelyet Nádasdy Ádám a saját fordítása kapcsán adott: „Fontos, hogy »the time« van itt, s aki tanult angolul, az tudja, hogy az idő angolul csak »time«, zérus névelővel; míg »the time« azt jelenti, hogy »az alkalom, a pillanat, a periódus, az időszak«.”³⁶ A „korunk” megoldás tehát elfogadható, s nemcsak Nádasdy, hanem például François-Victor Hugo klasszikus francia fordításának fényében is, amely így szól: „Notre époque est détraquée.”³⁷

Telekes Béla mondatának állítmánya – *meghibbant* – kétségkívül merésznek tűnik, de az ige 19. századi értelme pontosan megfelel az *out of joint*-nak: Ballagi Mór szótárában a *hibban* első értelme ’félre csúszik, egyensúlyát veszítve félre billen’, a második ’a test vmely része megrándul’.³⁸ De a kifejezés a mai, ’megbolondul’ értelemben is védhető, hiszen az eredeti, angol kifejezésnek, amennyiben valakinek az elméjére mondják, kétségkívül van ilyen értelme, a stilisztikai mező körülbelül megfelel a *nincs ki a négy kereke* kifejezésnek, és ez jól illik a cselekményhez, amelyben központi téma a színlelt vagy valóságos örület. A *meghibbant* és a *helyrelökni* párosítása ugyanakkor egyik értelemben sem igazán harmonikus. Staud Géza pontosan jellemzi Telekes szövegét, amikor azt írja, fő törekvése az Aranytól való különbözőség volt.³⁹ Esetünkben e törekvés végső soron képzavarhoz vezetett.

³⁴ SHAKESPEARE 1899, 29.

³⁵ SHAKESPEARE 1903, 261.

³⁶ ELEK 2013, 47.

³⁷ SHAKESPEARE 1880, 132.

³⁸ BALLAGI 1868, 564.

³⁹ STAUD 1943, 7.

A következő próbálkozás Szabó T. Attiláé, aki saját bevallása szerint is csupán „idő-felejtőnek” választotta ezt a feladatot. Prózafordítása viszonylag pontosnak mondható; a fordítók közül ő az első, aki az eredeti kifejezésben nem a műszaki, hanem a biológiai allegóriát tekinti elsődlegesnek: „Ó kificamult kor; ó átkos gonoszság, hogy én születtem helyreütni azt!”⁴⁰ Láthatjuk, hogy az *idő* absztrakt, filozófiai fogalma helyett itt is pontosabb, az eredetinek nyelvileg jobban megfelelő kifejezés áll. Az összképet itt is rontja, hogy a ficamot rendszerint nem helyreütni, hanem helyrerakni, helyrerántani szokás.

E három, lényegében magánérdekűnek tekinthető próbálkozás után akkor került újra szóba a *Hamlet* újrafordítása, amikor a színházakban – legalábbis a praktikum, azaz az érthetőség és mondhatóság szempontjából – érezhetővé vált az Arany-szöveg elavulása. Arany fordításainak rendkívül magas presztízse megnehezítette ezt a folyamatot, a patinás szövegek feljavítására, modernizálására tett kísérletek részben erős ellenállásba ütköztek,⁴¹ részben megbontották a színpadi szöveg stilisztikai egységét. Eörsi István egy ilyen modernizációs kísérlet viszonylagos kudarca után vállalkozott a *Hamlet* újrafordítására, de az első felvonás végén található sorpárral ő is keményen megküzdött: akárcsak később Nádasy munkájából, az övéből is két különböző verzió került nyilvánosságra. Az első így szól:

Kibicsaklott az idő. Jaj nekem,
Mert megszülettem, hogy helyre tegyem.⁴²

A második, javított változat:

Kibicsaklott az idő. Átka rajtam:
Azért születtem meg, hogy helyre rakjam.⁴³

Az utóbbi verzió javítása főként abban áll, hogy rendezzi a Hamlet állításai közötti logikai viszonyokat. Hamlet nem magát a születését tartja átkosnak, hanem azt a tényt, hogy születése erre az átkos és számára idegen feladatra predesztinálta. Egyéb tekintetben Eörsi mindkét változatban Shakespeare eredeti allegóriájának (azon belül a biológiai verzióinak) a visszaadására törekszik, és ehhez (szemben például Szabó T. Attilával) értelmileg megfelelő igét választ: egy kibicsaklott bokát valóban a *helyre-tenni* vagy *helyrerakni* kifejezéssel állíthatunk vissza a normatív állapotába.

⁴⁰ SHAKESPEARE 1929, 31.

⁴¹ VARGHA-KOLTAI 2008.

⁴² SHAKESPEARE 1993, 42.

⁴³ SHAKESPEARE 1999, 53.

A további két ezredfordulós fordítás – Mészöly Dezsőé és Jánosházy Györgyé⁴⁴ – egyaránt megtartja Arany megoldását. A két munkát az is összeköti, hogy mindkét szerző több évtizedes Shakespeare-fordítói pálya végén fordul a *Hamlethez*, mint végső, tovább már nem halogatható próbatételhez. Ezt a késlekedést alighanem az Arany-fordítás megfellebbezhetetlen tekintélye okozhatja elsősorban, és látványos, ahogy ezek a pompásan felvértezett mesteremberek – például az általunk vizsgált sorpárnál, de máshol is – meghajtják zászlójukat Arany tekintélye előtt.

Nádasdyra azonban mindez korántsem jellemző: minden elfogódottság nélkül, gyakorlatias módon teszi bírálat tárgyává Arany megoldásait. Korábban már idéztük, hogy mivel indokolja az idő absztrakt fogalmának kiiktatását, és abban tökéletesen egyetérthetünk vele, hogy Hamlet itt nem filozófiai traktátusba kezd, hanem gyakorlatiasan jellemzi saját helyzetét. Kétségtelen, hogy Arany másutt is hajlamos az absztrakt elmélkedés felé emelni a szöveget, például a „To be or not to be” helyre is az az elsődleges javaslata, hogy „Lét vagy nemlét kérdése ez.” Nádasdy a továbbiakban Arany megoldásának második felét is megbírálja: „»o cursed spite«, ezt lehet »ó, kár-hozat«-nak fordítani, de a »cursed spite« akkoriban csak annyit jelentett, hogy »a kurva életbe«, egyszerűen egy erős káromkodás.”⁴⁵ Ennek szellemében Nádasdy első változata így hangzik:

A világ szétesett, és hihetetlen,
hogy összerakni éppen én születtem.⁴⁶

A „hihetetlen” itt az erős bosszankodás, méltatlankodás kifejezése, ami a szó mai hétköznapi használatára épül: nyilvánvaló, hogy Arany korában ezt a megoldást nem tartották volna érvényesnek. Később azonban Nádasdy is megváltoztatta a véleményét, és az újabb verzióban visszanyúlt Eörsi megoldásához:

A világ szétesett; átok ül rajtam,
Most én kellek hozzá, hogy összerakjam.⁴⁷

Bár a mondat lefutása és a rímshavak azonosak, a döntő szemléleti különbség fennmarad: a kibicsaklott idő egy egyszeri mozdulattal helyrerakható, a szétesett világot azonban hosszadalmas munkával kell újra összerakni, ha ez egyáltalán lehetséges.

⁴⁴ SHAKESPEARE 1998, 513; SHAKESPEARE 2002, 31.

⁴⁵ ELEK 2013, 47.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ SHAKESPEARE 2001, 386.

Nádasdy fordítása ebben a tekintetben minden korábbi fordítástól eltér. Térjünk vissza még egyszer az indokláshoz és Arany megoldásának bírálatához: „nem az idő zök-kent ki – mondja Nádasdy az interjúban –, az idő megy rendesen a maga útján, az »out of joint« kétségtelenül azt jelenti, hogy kificamodott, azaz »ez a mostani periódus ki van ficamodva«, mondja Hamlet. Akkor én miért írom azt, hogy »kizökkent az idő«, ha szerintem nem az van az eredetiben? Ezt tiltja a fordítói becsületem.”⁴⁸ Ha ez így van, akkor ebből a megnyilatkozás referenciális horizontjának szűkítése következne: kisebbet kéne mondani Aranynál. Nádasdy azonban nem csökkenti, hanem növeli a megnyilatkozás tétjét.

Már korábban is megállapítottuk, hogy az idő képzetének megjelenítése korántsem ennyire indokolatlan, hiszen tárgyában döntő tényező az egymásra következő, a szekvencialitás elve. Az uralkodói öröklődés normatív sorrendjének megbomlása, az öröklési harc, a bitorló eltávolítása Shakespeare talán legkedvesebb témája. Az *idő* szó pedig magyarul sem feltétlenül az absztrakt, filozófiai idő képzetét hívja elő, hanem éppígy jelentheti a jelen korszakot, a mostani időt, mint például Petőfi utolsó versében: „Szörnyű idő, szörnyű idő!” Különösen tanulságos ebből a szempontból a Shakespeare-sor szerb fordítása: „Iz vremena se iščašila zgloba vremena ova.”⁴⁹ Ez a megoldás voltaképpen – mintegy szójátékszerűen – szembeállítja egymással az *idő* absztrakt és konkrét jelentését: ez az idő (a mi időnk) kificamodott az időből. Ez magyarul is teljesen érthető, vagyis az *idő* szerepeltetése a fordításokban nem mondható eleve téves vagy hibás megoldásnak.

Nádasdy érvelése tehát nem igazán alkalmas arra, hogy Arany megoldását elutasítsuk, de arra még kevésbé, hogy a saját megoldását elfogadtassuk. Ha Shakespeare (illetve Hamlet) nem mondja azt, hogy „kizökkent az idő”, olyasmit még kevésbé mond, hogy „a világ szétesett”. Mi több, nem is mondhatna ilyet: Shakespeare idejében – legalábbis Európában – nem létezett olyan eleven kulturális tapasztalat, hogy a fennálló világ széteshet, bár természetesen lehetett tudomásuk egy korábbi világ, az antikvitás széteséséről. Ha Shakespeare megérte volna az akkoriban igen szokatlan 85 éves életkort, akkor megtapasztalhatta volna a világ szétesését, a társadalom szövetének felbomlását, a közös értékrend összeomlását, a jelentkező új, radikális értékrendek és világmagyarázatok burjánzását: e tapasztalat birtokában leírhatta volna, hogy a világ szétesett. Shakespeare azonban nem érte meg a polgárháborút és I. Károly lefejezését, a *Hamlet* évtizedekkel korábban, a király trónra lépésének tájékán íródott. Az a világ, amelyben Shakespeare (és Hamletje) élt, még a középkor

⁴⁸ ELEK 2013, 47.

⁴⁹ ŠEKSPIR 1978, 44. – Hálás köszönet Gerold Lászlónak, amiért felhívta erre a figyelmemet.

örök hierarchiájában gyökerezett, és nem történhetett volna benne olyasmi, amitől valóban széteshetett volna. Ha bekövetkezett volna a Shakespeare Angliáját fenyegető legnagyobb katasztrófa, és a spanyolok 1588-ban partra szállnak, még attól sem esett volna szét a világ, hanem csupán radikálisan más irányt vett volna a meglévő kereteken belül. Ha pedig fókuszunkat a darab világra szűkítjük, nem látunk olyasmit, ami Hamlet világának teljes széthullását jelenthetné. Történt egy gyilkosság, amely kizökkentette a világ menetét a normalitásból, és ezt egy másik gyilkossággal semmissé lehet tenni. A világ nincs darabokban, az aprólékos és hosszadalmas összerakásnak nincs tárgya, és Hamletnek nincs is olyan ambíciója, hogy merőben új világot kezdjen építeni. Nádasdy megoldása tehát anakronisztikus, ha Shakespeare korára vagy a szerző feltételezhető szándékaira vetítjük, és referenciálisan homályos, ha a darab világa felől tekintünk rá.

De ez nem feltétlenül baj. Nádasdy az ezredforduló tájékán fordítja a szöveget, jóval az érett modernség (sőt a posztmodern) lefutása után. Számára az idő nem valahonnan valahová haladást jelent, hanem a létezés egy dimenzióját, amelynek irányát, kiterjedését belülről lehetetlen felmérni, amelynek uralása vagy „normalitásának” megítélése – abszolút viszonyítási pontok nélkül, a véges szubjektum számára – eleve képtelenség. Nádasdynak már megszélidült közhely, a nyelv készen kapott eleme a híres Ady-sor, mely szerint „Minden egész eltörött”. Fordításában ezért lesz a mondat alanya a megragadhatatlan *idő* helyett az egyén számára érzékelhető valóság teljessége, a *világ*.

Az allegória szerint a világ itt bonyolult gépezet, amely azonban nem halad előre: leginkább talán egy mechanikus órára gondolhatunk, amelynek rugója kiugrott, fogaskerekei elgurultak. Semmiféle garancia nincs rá, hogy az összerakás művelete sikeres lesz, s főként hogy az eredmény visszatérést jelent majd a szétesés előtti, normatív állapothoz. Ez a Hamlet sötétebben és reménytelenebbül látja helyzetét, mint Aranyé, vagy akár Shakespeare-é.

És mivel az ezredforduló Hamletjeként semmivel sem butább, mint korábbi inkarnációi, helyzetértékelése éppen olyan pontos, mint azoké. Ez a Hamlet akár saját emberöltőjén belül is megtapasztalta már a világ szétesését, csakúgy, mint közönsége. Rendelkezik azzal a tapasztalattal, hogy a kizökkenések után nincs többé visszatérés. Shakespeare szövegének nagyszerűségét éppen abban csodálhatjuk meg, hogy négy évszázad elteltével képes olyasmit mondani, ami számunkra megrázóan revelatív, s amire szerzője lidérces álmaiban sem gondolhatott volna.

KOMPLEX TÁVOLSÁGOK

Az ennél nagyobb távolságok még különösebb értelmezési eltéréseket, gyakran látványos, új kulturális értékeket, új kódokat és mintázatokat eredményező „optikai csalódásokat” válthatnak ki. Homérosz borszínű tengerét hagyományosan a költőiség egyik esszenciális foglatának tekintjük, és bizonyára sokan merültünk már emelkedett lélekkel és párás szemmel a messzeségbe az Égei-tenger vagy az Adria felett, hogy felfedezzük maguknak azt a bizonyos borszínt, míg végül meg is láttuk, és így átélhettük az európai kultúra három évezredes önazonosságának felemelő érzetét: ugyanazt láthatjuk, mint egykor Homérosz (akit egyébként egy párhuzamos gondolatmenetben vaknak képzelünk). Ennek a revelációnak az értékét nem ássa alá az az értesülés, hogy Homérosz korának a maihoz képest igen szegényes volt a színekre vonatkozó szókinccse, egyáltalán nem volt szava például a kék színre, mivel a kor embere az égen kívül gyakorlatilag soha nem látott semmiféle kék tárgyat, így ennek a jelenségnek nem volt számára relevanciája. Pontosabban bizonyára láttak például kék virágot, de csak a szemükkel, s nem az elméjükkel (legalábbis a kékséget), pontosan ugyanúgy, ahogy a mi elménk sem lát синий-t és голубой-t, noha ugyanazok a hullámhosszok vetülnek ugyanolyan retinánkra, mint orosz kortársainknak. És bizonyára a kék égről sem volt okuk és alkalmuk gondolkodni, hiszen az a képzet, hogy az ég egy tulajdonságokkal rendelkező dolog, már önmagában is absztrakt és összetett kulturális konvenció.⁵⁰ A borszínű tenger tehát nem a költői fantázia szárnyalásából, hanem (a mi kulturális kondícióink felől nézve) egy nyelvi-kulturális fogyatékoságból jött létre, ez azonban egyáltalán nem zavarja a beidegződéseinket. Ahogyan a „felkelt a nap” mondatot is teljesen értelmesnek és helyénvalónak tartjuk akkor is, ha tisztában vagyunk a kopernikuszi naprendszermodellel.

Homérosz vagy Arisztophanész fordítása, mint fentebb utaltunk rá, túl nagy időtávot hidal át ahhoz, hogy a valós távolságot magában a nyelvben érzékeltetni lehessen. Ennek a távolságnak a tudata voltaképpen el is rejti azt a másik fajta távolságot, amely a kor szociális és materiális viszonyaitól elválaszt minket. Minthogy az antikvitást úgyszólván időn kívülinek (voltaképp sajátos metamitológiának) tekintjük, nem is gondolunk bele, hogy az ókori mediterrán városállam mindennapjai milyen radikálisan különbözhetnek bármitől, amit módunk lehetett megtapasztalni. Ezek a különbségek kevéssé foglalkoztatnak minket, mivel szintén egy mitikus világ részei. Amikor azonban a kulturális impulzus nem egy viszonylag ismert (bár elidegenített) világ-

⁵⁰ DEUTSCHER 2010, 25–40.

ból, hanem földrajzilag és etnikailag valóban távolról – például a távol-keleti vagy más „egzotikus” kultúrák távoli évszázadaiból – érkezik, ott más mechanizmusok kezelik a kulturális távolságot. Egy etnikai értelemben is távoli kulturális objektum valódi időbeli távolsága azért sem érzékeltethető, mert maguknak a kultúráknak is más a viszonya saját történetükhöz. Egy Európában készült tárgyról egy laikus, de átlagos műveltségű európai ember rendszerint nagy biztonsággal meg tudja mondani, hogy melyik történelmi korszakban készítették. Egy japán kerámiával kapcsolatban ez a képesség rendszerint csődöt mond. Hasonlóképpen egy szöveg egzotikumára is elhomályosítja kulturális időérzékelésünket. Minél távolabbra tekintünk, kulturális látásunk felbontása annál gyengébb. Aki csak olvasta, alighanem egyetért, hogy Weöres Sándor *Gíta govindája* a magyar fordításirodalom csúcsteljesítményei között tartandó számon,⁵¹ de vajon hányan tudnák a rajongók közül, hogy melyik évszázadból való az eredeti mű? Nyilvánvaló, a magyar nyelvnek nincs olyan eszköze, még a legnagyobb mesterek birtokában sem, amely ilyen nyelvi-kulturális távolság mellett ezt a nyolc évszázadnyi időbeli távolságot specifikusan érzékeltetni tudná. A Weöres szövegében rejlő információkból kiolvasható ugyan, hogy a szöveg nem mai, de nem tudnánk *szövegszerű* érveket sorakoztatni egy olyan olvasóval szemben, aki a 19. századra datálná az eredetit.

A kulturális távolság a fentebbi esetekben a múlt idő, a nyelvben és kultúrában végbement változások következménye. Létrejöttében a szerzőnek csupán annyi a szerepe, hogy művét az adott kultúra történetének adott pontján írta, minden másért az azóta eltelt idő felelős. Ettől jelentősen különbözik az a helyzet, amikor a kulturális távolságot a szerző maga állítja elő. Ennek legkézenfekvőbb változata az archaizálás, de éppígy lehetséges a kortárs irodalmi sztenderdtől eltérő regiszter használata, akár dialektológiai, akár szociolingvisztikai, vagy más szempontból. Szögezzük le mindjárt, hogy szociológiai vagy etnikai-kulturális távolság nemigen keletkezhet a szerző szándékolt közreműködése nélkül. Amikor Robert Burns skót dialektusban vagy scots nyelven (amely technikai értelemben szintén dialektusnak tekinthető) ír dalokat, az tudatos imitáció: egy (önálló írásbeliséggel voltaképpen nem is rendelkező) perifériális kulturális regisztert igyekszik a magas kultúra, az irodalmi sztenderd felé közelíteni, és ott elfogadtatni.⁵² Ezeknek a daloknak a kulturális pozíciója jelentősen különbözik az autentikus skót népdalokétól. Ha ez utóbbiakat fordítanánk például magyarra, akkor a skóciai angol dialektust tekintenénk forrásnyelvnek, és egyáltalán nem mérícskélalnánk az angol irodalmi sztenderdtől való eltéré-

⁵¹ DZSAJADÉVA 1982.

⁵² Életében három kiadásban megjelent kötetének címe: *Songs, mainly int he Scottish Dialect*. Lásd BURNS 1786.

süket: az angol irodalmi nyelv normái ebben a fordítási műveletben nem játszanának szerepet, a célnyelv is a magyar irodalmi nyelv volna. A stilsztika szintjén természetesen a népies hangütéshez kellene közelíteni, de fel sem merülne, hogy eleve valamilyen nyelvjárási sztenderdet célozzunk meg. Burns ezzel szemben nyilvánvalóan az angol irodalmi normák virtuóz szintű ismeretében írja meg ezeket a dalokat, tehát a normától való eltérése deklaráltan szándékos, és a poétika szintjén ez a szándék a normák különbségének – azaz a kulturális távolságnak – a felmutatására irányul. Ezzel már határozottan dolga van a fordítónak: az a feladata, hogy az irodalmi sztenderdtől való eltérés mértékét és jellegét a célnyelv és célkultúra lehetőségei szerint leképezze.

A különbséget az okozza, hogy az autentikus skót népdalok egy egységes nyelvi-kulturális sztenderdet képviselnek, Burns átíratainak és imitációinak sztenderdje azonban kettős: ezek a szövegek egy jól azonosítható sztenderd szempontjából reflektálnak egy másik jól azonosítható sztenderdre. A kulturális távolság itt művön belüli adottság, a forrásszöveg immanens tulajdonsága, amellyel minden kor fordítójának számolnia kell – persze az óhatatlan időbeli távolodás mellett. Úgy is fogalmazhatnánk, Burns fordítójának számolnia kell szerzőként magával Burnsszel, meg a Burns által elgondolt névtelen népi dalossal is. Ahogyan Thaly Kálmán kurucdalainak fordítója és kénytelen lenne figyelembe venni a Thaly és kitalált kurucai közötti viszonyt és távolságot.

Ez a probléma akkor válik végképp megkerülhetetlenné, ha a fordítandó szövegben explicit módon érvényesül a két- vagy többféle sztenderd. Ez igen gyakori eset: az elbeszélő művek megszólaló szereplői gyakran származnak olyan vidékről, olyan társadalmi osztályból vagy olyan történeti korszakból, amelynek nyelvi sztenderdje eltér magának az elbeszélésnek a normájától. Az ábrázolt tudatok és az ábrázolás-hoz használt nyelvi regiszterek sokfélesége a *heteroglosszia* Mihail Bahtyinhoz kötődő fogalmához vezet:⁵³ ez a regények alapvető sajátossága, szemben például az eposzokkal, ahol mindenki ugyanazon a hangon beszél. A narrátorétól eltérő hangokra egyes esetekben van kézenfekvő ekvivalencia: például az általános archaizálásra alighanem minden élő nyelvnek megvannak az eszközei, bizonyos specifikus, lokális sztenderdeknel pedig (mint a börtönszleng) jó eséllyel számíthatunk a lehetőségek hozzátétőleges egybeesésére. Más esetekben nincs megfelelés: a cockney rhyming slang vagy a dog-latin például önmagában nemigen tekinthető egységes sztenderdeknek, hanem inkább rejtjelezett kommunikációs módok, az angol (illetve a latin) nyelv

⁵³ A narratív polifónia elméleti alapjait Dosztojevszkij írásművészete kapcsán fejti ki: BAHTYIN 2001, 9–61.

egy speciális, megtanulható, ám csak egy körülhatárolt szubkulturális térben érvényes használatai. Ezeknek a nyelvi mechanizmusoknak más nyelveken nem alakultak ki a megfelelői, nincs magyar rímes szleng, vagy magyar kutya-latin: itt elkerülhetetlen a súlyos információvesztés. A fordíthatatlanságnak erre a formájára – a *lacuna* egyik esetére – korábban már kitértünk.

A kortárs irodalmi sztenderdtől való elmozdulás olykor összetettebb művelet. A 20. századi magyar irodalom kiemelkedő teljesítményei között több ilyen is található, így Weöres Sándor *Psychéje*, vagy Esterházy Péter Csokonai Lili néven írt műve, a *Tizenhét hattyúk*.⁵⁴ Weöres könyve egy 18–19. századi fiktív költőnő műveiből és életének dokumentumaiból áll, jó néhány valódi korabeli művel és ténnyel mestersen összevegyítve. Weöres hősnője verseiben, leveleiben és emlékezéseiben olyan dolgokról beszél autentikus 18. századi nyelven, amelyekről a 18. századi Magyarországon nemigen beszéltek, írástudó, művelt nők pedig végképp nem. Az aktív női szexualitás (vagy női szexuális aktivitás) *kulturális értelemben* nem is létezett, más témák, mint például az abortusz, erőteljes tabu alá estek.⁵⁵ Psyché 18. századi nyelve olyan reáliákkal foglalkozik, amelyekkel – reáliákként – természetesen lehetett találkozni, de nyelvi reprezentációjuk nemigen volt. Amikor valaki ezt a konstellációt más nyelv számára próbálja elérhetővé tenni, valójában kénytelen megismételni Weöres nyelvteremtő gesztusait. Esterházy műve talán ennél is összetettebb feladatot jelent: itt egy 18. századi nyelvi kompetencia teljességgel 20. század végi tárgyi környezetben mozog, 20. századi kihívások és megpróbáltatások között. Maga a könyv nem tartalmaz racionális, explicit magyarázatot arra, hogy elbeszélője miért ezen a nyelven beszél. Benne rejlik ebben természetesen a virtuozitással való kérdés (Esterházytól egyáltalán nem idegen) posztmodern gesztusa is („lám, ezt is meg tudom csinálni”), de talán fontosabb az a kiszolgáltatottság, amely az első személyű elbeszélői hang anakronisztikusságában, a külvilág elvárásaival szembeni felkészületlenségében, inautentikusságában érzékelhető. A reáliák és az őket elbeszélő nyelv közötti feszültség mintha arra mutatna rá, hogy az emberi lény nem ilyen világra van tervezve. Ezt a hatást a fordító csak úgy tudja érzékeltetni, ha képet alkot magának Esterházy egész poétikai tervéről, és megkísérli az egész konstrukciót a célnyelv – természet-szerűleg történeti meghatározottságú – viszonyai között újraépíteni.

A kettős sztenderdre egész műfajok épülnek. Fordítási szempontból kevesebb problémát vet fel az *ars poetica*, amely jellemzően ugyanazt a normát képviseli explicit és implicit módon is – azaz elmondja az íróknak, hogy hogyan kéne írniuk, miközben

⁵⁴ WEÖRES 1972; ESTERHÁZY 1987.

⁵⁵ Lásd a például a *Le pleureuse*, *Emlék*, *Dall*, *Eggy lovász fíhoz* című verseket.

maga is igyekszik megfelelni ennek az elvárásnak. Más a helyzet a *paródiával*, amely rendszerint kívülről, túlzásaiban, olykor bíráló élel mutat meg egy-egy normarendszert. A paródia értésének, adekvát befogadásának alapfeltétele, hogy a befogadó ismerje a paródia tárgyát, és *ahhoz képest* érzékelje, amit maga a paródia állít vagy sugall. Egy számunkra ismeretlen mű, szerző vagy műfaj paródiájával vajmi keveset tudunk kezdeni: ahhoz hasonlít a helyzet, amikor számunkra ismeretlen emberek viselt dolgairól szóló beszélgetést hallgatunk. Ez persze hordozhat akár általánosan érdekes elemeket is, de a beszélgetés lényegéhez, a beszélők valódi szándékaihoz és közlendőihöz ezek nem adnak kulcsot. Ezt ismerte fel Kosztolányi, amikor Lewis Carroll *Father William* versét fordítás helyett egyszerűen lecserélte saját *Családi kör*-paródiájára.⁵⁶

A sztenderd megtöbbszörözésének problémáját talán az *Ulysses* 14. fejezetében láthatjuk meg a legtisztábban: ez a fejezet a maga történetét egymásba kapcsolódó stílusimitációkban mondja el, amelyek az angol próza történetét rajzolják ki a középkori latin fordításoktól a 20. századi városi szlengig.⁵⁷ Joyce paródiái, ahol csak lehet, nem általános stíluselemeket céloznak, hanem specifikusságra törekszenek, amennyire maga a kulturális alapanyag megengedi. A paródiák tárgyai tehát nem csoportok vagy korszakok, hanem többnyire konkrét szerzők, néhol konkrét művek. A fordító elé tornyosuló nehézségeket a *Mércék* című fejezetben jellemeztük.

Végül itt emlékezhethetünk meg arról az írói eljárásról, amikor egy nyelvi alakzatot a szerző *kívül helyez* a nemzeti irodalmi nyelvek által meghatározott sztenderdeken: erre is láttunk példát korábban, Ernst Jandl angol (de nem kifejezetten irodalmi angol) nyelvű versében.⁵⁸ Ez a vers korlátozott, ügyetlen nyelvi kompetenciát imitál, mintha olyasvalaki mondaná vagy írná, aki rosszul tud angolul, s mintegy véletlenül találna rá egy (félíg-meddig helytálló) nyelvi összefüggésre.

A helyzet akkor válhat ennél is bonyolultabbá, amikor a szerző nem megtöbbszörözi a nyelvi-kulturális sztenderdeket, hanem elmossa a határaikat. Ennek végső példája a *Finnegans Wake*. A felületes szemlélő azt hihetné, hogy ez megkönnyíti a nyelvek és kultúrák közötti átjárást, hiszen a szöveg eleve „átnyúlik” (átlóg, áttüremkedik) más nyelvekbe és kultúrákba. Ez azonban naiv elképzelés, hiszen a *Finnegans Wake* nem a nyelvek közötti és fölötti térben jelöli ki a maga helyét. Központi nézőpontja az angolhoz kötődik, és a többi érintett nyelvek felé olyan mértékben közeledik, amennyire azok az angollal közös nyelvi játékokba bevonhatók. Valójában tehát a *Finnegans Wake* annyi nyelvi sztenderdet vesz (az angoltól való távolság függvényében) egyszerre figyelembe, ahányat játékába egyáltalán bevon. A fordításnak elvben

⁵⁶ CARROLL 1936, 47.

⁵⁷ Magyar nyelvű áttekintő térképét lásd KAPPANYOS 2011a, 99–105.

⁵⁸ JANDL 1997, 92.

ezeket a viszonyokat kellene leképeznie, de amint az első valódi esethez érkezünk, rögtön megoldhatatlan dilemmával szembesülünk. Joyce létrehoz egy angol–francia szójátékot, például egy pormanteau szót. A fordításban ezt első nekifutásban a magyar–francia viszonylatban próbáljuk visszaadni. Be kell azonban látnunk, hogy a francia morfológia és szintaxis a magyartól sokkal nagyobb távolságban áll, mint az angoltól, hiszen az angol és a francia egyrészt közös nyelvcsaládhoz tartozik, másrészt a normann hódítás révén történetük és aktív szókincsük jelentős része is közös. Második nekifutásban tehát olyan nyelvet próbálunk keresni, amelynek a magyarhoz való történeti és morfológiai viszonya hozzávetőleg leképezi az angol és a francia viszonyt. Hamar rájövünk azonban, hogy ilyen nyelv nincs: a finn, az észt, vagy közelebbi uráli nyelvrokonaink a közvetlen megértés szempontjából valójában idegenebbek számunkra, mint a francia. Ha nem szórták volna szét a tatárok a Baskíriában maradt, Julianus által megtalált magyarokat, és máig megőrizték volna nyelvüket, akkor rájuk talán támaszkodhatnánk – bár féltő, hogy ha még ha értenénk is őket, nyelvük kulturális „kiépítettsége”, referenciakészlete, stilisztikai gazdagsága a franciától jelentősen eltérő lehetőségeket hordozna. Eljutottunk tehát egy alakzat lefordíthatatlanságának belátásához – úgy, hogy voltaképpen jelentését még szemügyre sem vettük. Más nyelvekkel Joyce más módszerrel, de ugyanilyen kedvvel játszik: a Derrida által megcsodált „he war” alakzatot például alighanem a modern némettel közös germán szintaktikai szerkezet teszi lehetővé.⁵⁹

Természetesen vannak a *Finnegans Wake*-nek teljes fordításai. Ezek egy része – így a francia, a német és a holland⁶⁰ – ugyanabba a nyelvcsaládba és történeti-kulturális közösségbe kapcsolódik, mint az eredeti. Ezek éppen azok a nyelvek, amelyekben maga Joyce is a legtöbb „nyelvközi” játéklehetőséget találja. Amennyire az angol felől érthető egy holland szójáték, éppen annyira nyitott ez a lehetőség az ellenkező irányban is. Fogalmazhatunk úgy is, hogy ezekben az esetekben a nyelvi sztenderdek hálózatában a hangsúlyok, centrumok finom áthangolásáról, áthelyezéséről van szó. Nevezetes ezenkívül a kétnyelvű, jegyzetelt, ötkötetes brazil kiadás, amely minden bizonnyal a portugál nyelv több földrészen beszélt, jelentősen eltérő, de mégis közös játékokba vonható változataira épít.⁶¹

Némileg meglepő lehet, hogy japánul két verzió is készült. Az egyik ezek közül teljes igényű fordítás, amely az eredeti minden szerkezeti és stilisztikai megfontolását igyekszik figyelembe venni, s ennek érdekében számos új szót talál ki, illetve a különféle írásmódokat (kandzsi, katakana, hiragana) kombinálja, a széttartó jelentéslehe-

⁵⁹ DERRIDA 1987, 16.

⁶⁰ JOYCE 1982; JOYCE 1993; JOYCE 2002.

⁶¹ JOYCE 1999.

tőségek érzékeltetéséhez a kandzsik mellé mellékjeleket alkalmaz, egyszóval – hitelt érdemlő beszámolók szerint – a maga teljes bonyolultságában ülteti át a művet. Ezekből a beszámolókból az a következtetés is levonható, hogy a japán irodalom egyedülállóan értékes műve jött létre a vállalkozás során, amelyet azonban a japán átlagolvasónak nem könnyebb elolvasni, mint az eredetit. A másik fordításverzió erre a problémára kínál választ: leegyszerűsítéseket, prózai összefoglalókat és sok magyarító jegyzetet tartalmaz. Nem „helyettesíteni” kívánja az eredetit a japán olvasó számára, hanem megteremteni a lehetőséget, hogy viszonylag pontos fogalmakat alkosson az eredetiről, és egyszer majd képes legyen elolvasni.⁶²

A legkülönösebb mégis a koreai verzió.⁶³ A vállalkozás minőségét nincs módomban megítélni, és európai nyelven nem is találtam róla érdemi beszámolót. Megejtő azonban, hogy a kiadvány a regény szövegén kívül, faksimilében *ajánlásokat* közöl, részint tekintélyes Joyce-kutatóktól, akik aligha tudnak koreaiul, részint más jelentős személyiségektől, mint például a nagykövettől, aki viszont nem tartozik a téma ismert szakértői közé. Mindez azért érdekes, mert a fordító és a kiadó őszinte aggodalmát mutatja: olyan hatalmas kulturális távolságot próbáltak itt áthidalni, hogy külső autoritásra van szükség a művelet hitelességének igazolásához. Mintha attól tartanának, az olvasó nem fogja elhinni nekik, hogy ez bizony *tényleg ilyen*.

⁶² JOYCE 1991 és JOYCE 2004b, lásd még ITO 2004.

⁶³ JOYCE 2004a.

LAPSZUSOK ÉS LAPOSSÁGOK

Egy átlagos, megismerési adatok átadására szorítóköző kommunikációs folyamatban a nyelvi kompetenciák nem vetnek fel különösebben érdekes kérdéseket. Ha mind a feladó, mind a címzett rendelkezik az üzenet és a közlésfolyamat által megkívánt szemantikai és szintaktikai apparátussal, jól definiált a kontextus és ép a kommunikációs csatorna, akkor nemigen lehet baj. Ha egy ilyen közlésfolyamat interlingvális fordításon (azaz átkódoláson) keresztül ér célba, annak is világos a feltételrendszere: a fordítónak mindkét nyelv megfelelő szemantikáját és szintaktikáját biztonsággal kell működtetnie.

A korábbiakban számos példát láttunk arra, hogy milyen forrásnyelvi struktúrák nehezíthetik e folyamat sikeres célbaérését. A legjellemzőbb nehézségeket a forrásszöveg szemantikai többértésűsége és „túlterheltsége” (a paronomázia és a kulturális allúziók legkülönbözőbb esetei), illetve a célnyelvi referenciahiány (*lacuna*) idézi elő. A nehézségek áthidalására, kompenzálására is láttunk példákat. Ezek az esetek rendszerint abból származnak, hogy a forrásnyelv, illetve a forráskultúra *tud* valamit, amit a célnyelv, illetve a célkultúra nem. Véletlenszerűen (*de evidensen*) megvan benne például egy fonetikai egybeesés, amely paronomázia létrehozására alkalmas, illetve egy kulturális tapasztalat nyelvi vetülete, amely kulturális hivatkozás létrehozására alkalmas – a célnyelvből pedig hiányoznak ezek a nyelvi-kulturális struktúrák. Visszanyúlhatunk a korábban már használt szobrászati analógiához: az eredeti szöveg olyan szobor, amely kihasználja a fatömböt vagy a márványtömböt véletlenszerű, természetes formáját és mintázatát, míg a fordítónak ugyanezt az alakzatot (amely tehát részben a természetes forma hatására jött létre) egy teljesen más formájú és mintázatú tömbből kellene kifaragnia. És ha az eredeti elefántot ábrázolt, a fordítót nem befolyásolhatja, hogy a neki jutott anyagból milyen szépen kijönne egy pelikán.

A legtöbb fordítási nehézség vagy lehetetlenség esetén tehát a célnyelv kombinációs és alluzív lehetőségeit kell megemlíteni és kiterjeszteni oly módon, hogy versenyre kelhessen a forrásnyelv lehetőségeivel. Létezik azonban olyan helyzet, amikor a forrásszöveg kifejezetten a nyelvi kompetenciák korlátozottságát mutatja fel, reflektál-

tan felhasználva ezt a lehetőséget egy szereplő vagy egy szituáció jellemzésére. Első pillantásra a nyelvi kompetencia korlátozása könnyebb feladatnak tűnhet, mint a kiterjesztése. Valójában azonban új és részben minőségileg is eltérő nehézségeket vet fel.

FÉLREÉRTÉSEK

A *félreértés* az antikvitástól kezdve az egyik legfontosabb drámai és narratív építőelem az irodalomban, ez azonban rendszerint referenciális félreértés: Macbeth félreérti a jóslatot, mely azt ígéri, hogy őt nem ölheti meg senki anyaszülte, és így nem számít a császármetszéssel világra jött Macduff végzetes csapására.¹ Macbeth a „senki anyaszülte” kifejezést afféle patetikus nyomatéknak érti, holott a jóslatot szó szerint kellene vennie: olyan ember fogja megölni, akit nem szültek meg, és mégis él. Macbeth nem gondol bele, hogy ez nem üres halmaz, és éppen legfőbb ellenségét tartalmazza. Ez a félreértés nem okoz fordítási nehézséget, hiszen nem nyelvi, hanem referenciális tartományban jött létre.

Csaknem ugyanez a félreértés jelöli ki a legfőbb nazgúl, a Boszorkánykirály végzetét A *gyűrűk ura* harmadik kötetében. Egy régi jóslat szerint ő nem eshet el „by the hand of man”.² Halálát végül ketten okozzák: Éowyn, aki ember (*human*), de nem férfi (hanem nő), és Trufa, aki férfi (*male*), de nem ember (hanem hobbit). Az angol *man* két attribútumot jelöl: emberi lény és hímnemű. A nazgúl eleve nem számít olyan ellenségre, aki csak az egyik attribútumot hordozza, de gyanakvását a fogalom elmosódó határai altatják el. Egyfelől a *man* szó valójában csak a *womannal* szembeállítva jelent kifejezetten *férfit*, más kontextusban könnyen jelenthet általánosságban *embert* is (például *mankind*, 'emberiség'). Az *ember* szó régies, illetve tájnyelvi használatában láthatunk hasonlót, népmesékben egyáltalán nem ritka fordulat, hogy „azt mondja az ember az asszonynak...” Másfelől Tolkien világában vannak humanoid fajok, amelyek nem tekintik magukat embernek, de férfiak és nők éppúgy vannak közöttük. Angolul tehát a nazgúl könnyen mondhatja, hogy „No living man may hinder me”, s erre Éowyn válaszolhatja, hogy „But no living man am I!” A magyar szövegben azonban – „Eleven férfi engem vissza nem tart [...] Én nem vagyok ám eleven férfi” – a válasz csak a *hímnemű* attribútumot érinti.³ Éowyn itt tehát csak

¹ „Akit asszony szült, teneked nem árt” (IV. i. 80–81); „S te álsz előttem, kit nem anya szült” (V. viii. 31). SHAKESPEARE 1955b, 825; 857.

² TOLKIEN 1994, 405.

³ Uo., 129; TOLKIEN 1990, 145.

magáról beszél, miközben a boszorkányúr megölése egyedül Trufára marad. Ez utóbbi súlyos félrefordítás az egyébként méltán közkedvelt magyar szövegben: az előző mondatból átértett alany, Trufa csap le a kardjával, noha az angol szövegben „she draw her sword”: egyértelműen a lányé az utolsó csapás (ráadásul Trufa kardja már előzőleg, az első döfésnél meg is semmisült).⁴ A magyar közönség számára ezt a csorbát a film közsörülte ki, ahol a látható cselekmény visszatért az eredeti műhöz, és ezt a hallható szöveg is követi: „Emberfia engem meg nem ölhet” – mondja a boszorkányúr;⁵ kettéosztva a referenciát a „human” és a „male” attribútumra, és így érthetővé válik a szituáció: Éowyn ember gyermeke, de nem fiú, Trufa pedig fiú, de nem emberé.

Eddig tehát láttunk egy tisztán referenciális félreértést, amely nem okozott fordítási problémát, és egy olyan félreértést, amely egy szó – nyelvenként kissé eltérő – szemantikai mélyszerkezetét érintette, s ilyenformán fordítói bravúrt követelt. (Természetesen a Macbeth-példa kapcsán ugyanilyen problémát okozna, ha valamilyen célnyelv a császármetszéssel történő világra hozást egyértelműen a szülés fogalma alá rendelné.) A félreértés következő fajtája, amikor a feladó és címzett *szemantikai szinten* ugyanazt érti a megnyilatkozáson, de eltérő kontextust feltételeznek hozzá.

Az *Ulysses*ben Bloom két nagy hatású, motívumként az egész könyvet átszövő félreértést indít útjára. Az első eset az ötödik fejezetben található. Bloom összefut Bantam Lyons nevű ismerősével, aki elkéri az újságját, a *Freeman's Journal* reggeli számát a lóversenyhírek miatt. Bloom meg akar szabadulni a kellemetlen alaktól, inkább lemondana az újságról, mondván, tartsa meg, „I just wanted to throw it away” („Épp el akartam dobni”).⁶ Bantam Lyons azonban félreérti (Umberto Eco úgy mondaná, *túlinterpretálja*) a megnyilatkozást: azt hiszi, Bloom rejtjelezett lóversenytippet adott neki, hiszen a mezőnyben (amúgy Bloom tudtán kívül) fut egy *Throwaway* (kb. 'röpcédula' vagy 'szórolap') nevű, ismeretlen ló is. Ebből a félreértésből szétágazó, csaknem a könyv végéig követhető cselekményszál bontakozik ki, amelyet itt nem ismeretünk – mindenesetre a félreértés strukturális jelentősége elvitathatatlan.

Szentkuthynál Bloom mondata – pontosan tükrözve az angolt – így hangzik: „Úgyis el akartam dobni”, a ló neve azonban *Többsincs*. Bloom mondata Gáspárnál is hasonló, a ló neve pedig *Haszontalan*.⁷ A félreértés egyik helyen sem jön létre, a teljes cselekményszál motiválatlan és érthetetlen marad. Az új kiadásban Bloom ezt mondja: „Nekem már úgyse kell semmire.”⁸ Bantam Lyons ebből (éppúgy, mint az eredetiben) ki-

⁴ TOLKIEN 1990, 147; TOLKIEN 1994, 130.

⁵ JACKSON 2003.

⁶ JOYCE 1986a, 5.534 (70).

⁷ JOYCE 1974, 104, JOYCE 1947, I/66.

⁸ JOYCE 2012a, 86.

hámozzhatja a vélt titkos utalást a *Semmirekellő* lónévre. A cselekménymenet (töb-
bek közt a 12. fejezet viharos kocsmajelenete) motiváltsága helyreáll.

A másik messzeható félreértés a hatodik fejezetben, Paddy Dignam temetésén indul
újtárra. Bloom lát a gyászmenetben egy ismeretlent, aki esőkabátot, azaz *macintosh*
visel. Amikor a temetési tudósítást készítő Joe Hynes Bloomhoz lépve érdeklődik,
hogyan ismeri-e az illetőt, Bloom tétován visszakérdez: „Az a macintosh...?” Hynes azt
hiszi, hogy a kért nevet hallotta, s már tovább is áll, Bloom hiába szól utána. Azután
az újság esti kiadásában (lásd tizenhatodik fejezet) meg is jelenik a név, a megszo-
kott, rövidített írásmóddal: M'Intosh.⁹

A fordítási problémát itt az okozza, hogy a *macintosh* köznévi a magyar kultúrá-
ban gyakorlatilag semmit nem jelent, ilyen magyar szó nincs, angol szó pedig van.
Szentkuthy domesztikáló megoldást választ. Bloom visszakérdezése így hangzik:
„A vízhatlan...?” Hynes ezt érti félre tulajdonnévként, és tudósításába be is írja: Weese
Hatlan.¹⁰ A név talán furcsa lenne egy ír fül számára, de nem is ír fülnek kell megfe-
lelnie, hanem magyar fülnek ír névként. A kérdésben is rejlik némi disszonancia, a „víz-
hatlan kabát” nem éppen mindennapos kifejezés, inkább esőkabátnak, viharkabát-
nak hívjuk az efféle ruhadarabot. Leginkább mégis az ejt gondolkodóba, hogy itt egy
magyar közszót értenek félre angol személynévként. Amikor fordításban olvassuk
a narratívát, két hallgatolagos alapfeltevés között választhatunk: a) az elbeszélte világ-
ban magyarul beszélnek; b) az elbeszélte világban a forrásnyelven (esetünkben angolul)
beszélnek, amit a fordítás közvetít számunkra. (Ezen ritkán gondolkodunk: a popu-
láris kultúra egész galaxisokat is bemutat, ahol mindenki angolul beszél.) Az első
eset a háziasító, a második az elidegenítő stratégia velejárója, és tulajdonképpen azzal
sincs semmi baj, ha egy szövegen belül váltanunk kell a két fikció között, hiszen a stra-
tégiák is válhatnak. Az azonban mindenképpen megakasztja az olvasást, és aláássa
a hihetőséget, ha egy szójátékos félreértés két fele (*amit* félreértenek és *amire* félre-
értik) ennek a határnak a két oldalán áll. Ha Bloom magyarul mondja, hogyan értheti
félre Haines angolul? És ha Bloom angolul mondja, hogyan hangozhat így? Mindezek
miatt a *kódátlépés* módszerét – különösen, ha a forrás- és célnyelv kódja között való-
sul meg – csak a legvégső esetben tanácsos használni.

Az ilyen kérdéseken persze könnyen túlteszi magát az olvasó, ha a szöveg tovább-
sodorja. A *Weese Hatlan* voltaképp elfogadható megoldás volna, ha Szentkuthy hú
maradna hozzá. De sajnos elfelejti; az eredetiben következetesen *macintosh*/M'In-
tosh néven emlegetett ember négy különböző néven jelenik meg nála: Weese Hatlan,

⁹ JOYCE 1986a, 6.894–895; 16.1261 (529).

¹⁰ JOYCE 1974, 136.

Vihar Lipót (ahol az eredetiben Leopold M'Intosh), Viharkabát és (az újságban) M'Intosh; maga a köznévként szereplő ruhadarab ehhez további verziókat ad: vízhatlan, esőköpeny, esőkabát, viharkabát; az illető tehát összesen öt-hat különböző reprezentációt kap.¹¹ A legnagyobb baj, hogy az esti újságban is *M'Intosh* áll, nem *Weese Hatlan*.¹² Nemcsak egy vicc vész el, hanem a narratív koherencia is megtörik, hiszen a név semmiképpen sem cserélődhetett ki közben, a hibáról Bloomon kívül senki sem tud, és az ő szempontjából a hiba nem is az eltérésben áll, hanem abban, hogy a név egyáltalán szerepel.

Az új fordításban természetesen megtehetjük volna, hogy minden előfordulásra kiterjesztjük a *Weese Hatlan* megoldást, azonban a nyelvi kódrendszerek határát átlépő szójátéktól a fentebb is jelölt okok miatt igyekeztünk tartózkodni. Akad persze olyan hely, ahol a módszer mégis elkerülhetetlen: ügyfelének, Alexander Keyesnek Bloom olyan reklámot tervez, amely vizuális formába öntött szöveccel utal a névre (Keyes kiejtve a *keys*, 'kulcsok' közzsónak felel meg, tehát a hirdetés két keresztbe tett kulcsot ábrázol). A név itt további referenciális kötöttséggel rendelkezik, hiszen a „Kulcsok Háza” néven ismeretes Man-szigeti parlamentre is utal. *Kényszerfordításos* szituáció: a fordítás kénytelen a nevet „Kulch”-ra cserélni, ami erőteljes domesztikáló gesztus, de még mindig kisebb zavart okoz, mintha a többszáz éves intézmény nevét torzítanánk el. Ez a *kódátlépés* azért elfogadhatóbb, mint a „Weese Hatlan” esetében, mert egyrészt itt a magyar nyelv felől tekintünk egy idegen névre (hiszen az írásmód idegen maradt), és teljesen elképzelhető, hogy például egy Magyarországon megtelepedő, Kulch nevű vállalkozó reklámjában (kihasználva a hangzásbeli egyezés által kínált paronomáziát) kulcsok szerepelnének, másrészt pedig a szójátéknak nem a hangzás az alapja, hanem a közös referencia (Kulch mint név, kulcs mint tárgy, Kulcsok Háza). A kódátlépés tehát nem a szemünk előtt történik, a narratív fikció nem sérül közvetlenül.

A *macintosh* azonban köznevesült márkanév, amilyen a *közért* vagy a *walkman*. A magyar olvasónak van tapasztalata erről a nyelvi működésről, el tudja fogadni, hogy ez egy kabátfajta, csak a tudtára kell adni. Itt tehát elkerülhető mind a domesztikálás, mind a kódátlépés, csupán az szükséges, hogy az első előfordulásnál megadjuk az információt. Bloom eszerint az első észlelésnél így tanakodik magában: „Az meg

¹¹ Az előfordulások: *macintosh* (ruhadarab): JOYCE 1986a, 6,805; 6,894=JOYCE 1974, 133; 136: vízhatlan (kabát); JOYCE 1986a, 6,825=JOYCE 1974, 134: esőköpeny; JOYCE 1986a, 10,1271, 15,1560, 15,1565, 15,2308=JOYCE 1974, 314, 579, 580, 602: viharkabát; JOYCE 1986a, 12,1498=JOYCE 1974, 415: esőkabát; JOYCE 1986a, 13,1065, 15,1558=JOYCE 1974, 467, 579 [kimaradt]. M'Intosh (személy): JOYCE 1986a, 6,895=JOYCE 1974, 136: *Weese Hatlan*; JOYCE 1986a, 15,1561 (Leopold M'Intosh)=JOYCE 1974, 580: Vihar Lipót; JOYCE 1986a, 15,1564 (So much for M'Intosh)=JOYCE 1974, 580: Ez se viharoz többet!; JOYCE 1986a, 16,1261-5 =JOYCE 1974, 723: M'Intosh [...] M'Intoshról, a Viharkabátról; JOYCE 1986a, 17,2066=JOYCE 1974, 823: a Viharkabát.

¹² JOYCE 1974, 723.

ki ott, az a hórihorgas mamlasz a macintosh kabátban?”¹³ Olyasfajta implementált információ ez, mint a *pier* = *móló* esetében. Mivel a motívum ezt követően következetesen végigfut a könyvön, az olvasó nemcsak egy új szót tanul, hanem azt is belátja, hogy ebben a világban ez a szó ismert, általános, sztenderd fogalom. A referenciakövető-elidegenítő stratégia tehát jól működik, az olvasó horizontja tágul.

A megoldás egy másik irányból is támogatható. A *macintosh* = *vízhatlan esőkabát* megfelelést ugyanis kevéssé igazolja vissza a Google-teszt: a képkereső a *macintosh* szóra csaknem kizárólag Apple számítógépeket, a *mackintosh* szóra pedig a kiváló skót építész és tárgytervező, Charles Rennie Mackintosh munkáit adja ki (ezek a viszonyok azonban dinamikusán változnak, hiszen nemrégiben az esőkabát-brand is újjáalakult). Következésképp lehetséges, hogy a szóval kapcsolatban a mai angol olvasónak sem ártana egy kis segítség – habár a könyv kontextusa egyértelművé teszi, hogy ruhadarabról van szó.

Minden esetben fordíthatatlansági eseményt hoz létre, ha tulajdonnevek (elsősorban személynevek) paronomáziát hordoznak, mint például a *beszélő* (vagy alkalmilag beszélő funkcióval felruházott) nevek esetében, hiszen a tulajdonnév elvben fordítási invariáns, változatlanul megtartandó elem. Oscar Wilde nevezetes drámájában a személynév a cselekményben is jelentős szerepet játszik, s ennek megfelelően a címében is szerepel: *The Importance of Being Ernest*. Mivel az angol konvenció szerint a cím minden tartalmas szavát nagybetűvel írják, a cím nem árulja el közvetlenül az általa hordozott paronomáziát, hogy az ('őszinte', 'egyenes jellemű') jelentésű *ernest* melléknév itt egyben keresztnévként is értendő. A magyar fordítás a szövegben a *Szilárd* névvel operál, de a címbe ezt nem viszi át, hiszen a lehetséges megoldások („*A Szilárdság fontosságáról*”, „*Legyünk Szilárdak/Szilárdok*”) sokkal halványabb viccet hordoznak az eredetinel. A darab így *Bunbury* címen ismeretes.¹⁴ Hasonló problémát okoz a *Who's Afraid of Virginia Woolf* drámacím, amelynek magyar változata nem is tartalmaz szójátékot (*Nem félünk a farkastól*), a címadó dal pedig így módosul a darabban: „Nem félünk a farkastól / Goethe János Farkastól”. Ehhez igen hasonló játékot láthatunk Guy Deutscher könyvének egyik fejezetcímében, amely a nyelvész Benjamin Lee Whorf nevét és az angol „farkast kiáltani” kifejezést kombinálja össze: *Crying Whorf*.¹⁵ Végképp fordíthatatlannak tűnnek azok a helyek, ahol a beszélő név paronomáziája kódátlépés segítségével jön létre, mint Karinthy orosz neveinél: *Roszkornyifog* (amely természetesen a *Raszkolnyikov* név ismeretére számít), illetve *Rosszcsirkeff Mária* – szerencsére ezek a nevek eleve is másodlagos műfajban (paródiában,

¹³ JOYCE 2012a, 109.

¹⁴ A *Szilárd* megoldás MIKES Lajos fordítói leleménye: WILDE 1907. – Ezt több későbbi fordítás átvette. A másik, kevésbé sikeres próbálkozás a *Győző* névvel játszik: WILDE 1922 (HEVESI Sándor). A darabból készült filmkomédiát *Bunbury, avagy jó, ha szilárd az ember* címmel forgalmazták (PARKER 2002).

¹⁵ DEUTSCHER 2010, 129.

illetve fordításban) bukkannak fel, tehát a gyakorlatban aligha kerülnek a fordíthatóság mérlegére.¹⁶ Szintén elterjedt nyelvi játékot képvisel a létező *McDouglas* név, amely egy régebbi, mára elavult (de a *löncs*, *blöff* szavainkban megőrződött) magyarországi kiejtési konvenció szerint „mekdöglesz”-nek hangzik.

Az *Ulysses* számos névparonomáziát tartalmaz, a kilencedik fejezetben például John Eglinton nevével egész sorozatot. Ennek néhány darabja átemelhető a magyar változatba (Eglantin), másokat az alapoktól kell újraalkotni (Agglinton). Ezek technikai értelemben természetesen szintén kódátlépések, de elkerülhetetlenek, hiszen John Eglinton (polgári nevén Magee) a kor ismert kritikusa, a fiatal Joyce személyes ismerőse volt: a nevet nem lehet kiváltani vagy lecserélni, a fordítónak azokat a paronomázialehetőségeket kell kihasználnia, amelyeket ez a név kínál. Egy másik helyen Molly elmélkedik a nevekről, és száznál többet fejezi ki azok iránt, akiknek a neve a *bottom* ('fenék') szót tartalmazza, s ez az angolban valóban nem ritka: példája a *Mrs Ramsbottom* név.¹⁷ Molly tehát egy létező paronomáziára figyel fel, ezt nem ő hozza létre. A hely fordításánál az eredeti nevet nem kell megőriznünk (szerencsére Mrs. Ramsbottom másutt nem szerepel a könyvben), a feladat mégis nehéz, hiszen viszonylag általános, létező angol családnévben kell tematikusan meghatározott (altesti vonatkozású) magyar paronomáziát felfedeznünk. Itt tehát ismét elkerülhetetlen a kódátlépés. Szentkuthy pontosan átlátja a feladatot: megoldása a *Faraday* név,¹⁸ amely a koncepció szerint a magyar *far* szót tartalmazza. Ezúttal azonban a kódátlépéssel eleve együtt járó disszonanciát tovább növeli, hogy a megoldás csak írásban működik, hiszen a *Faraday* név angol kiejtésébe a legélénkebb fantáziájú magyar nyelvhasználó sem hallaná bele a *far* lexémát. A leírt szót alkotó három betű megfeleltethető egymásnak az angol és a magyar nyelv között, de a kimondott szót alkotó három fonéma közül csupán az első. Molly nyelvérzéke pedig (mint e fejezet számos további példája mutatja majd) elsősorban a hangzásra érzékeny. Ezért olyan megoldást kerestünk, ahol az angol név mögöttes magyar értelme az írásképpen nem evidens, s az olvasó csak akkor ébred rá, amikor magában kimondja a nevet, és ezáltal (természetesen az óhatatlan kódátlépés közbejöttével) megismétel egy Mollyra jellemző nyelvi műveletet. Az új fordításban a *Mrs McCourt* név szerepel.¹⁹ Ebben az esetben az angol írásképpel a magyar kiejtés áll szemben, s a kódátlépés így kevésbé zavaró, mint amikor a *far* szótag kétféle kiejtése interferál. Kétségtelen azonban, hogy kompromisszumos szükségmegoldásról van szó.

¹⁶ KARINTHY 2001; LEACOCK 1969, 68.

¹⁷ JOYCE 1986a, 18,845 (626).

¹⁸ JOYCE 1974, 866–867.

¹⁹ JOYCE 2012a, 658.

A Bloom által útra indított félreértések többsége véletlen és vétlen lapszus: a két beszélő különböző kontextusban értelmezte ugyanazt a megnyilatkozást, azaz két malomban öröltek. Hasonló szituáció azonban szándékoltan, mondhatni „sandán” is előállhat. Az ötödik fejezetben maga Bloom alkalmaz ilyen szubverzív stratégiát. M’Coyjal elhunyt barátjukról, Dignamról beszélgetnek, miközben Bloom M’Coy válla felett egy nőt figyel, aki rövidesen fel fog szállni egy bérkocsira, s ez a pillanat izgalmas látvánnyal szolgál majd számára. A döntő másodpercben azonban egy begördülő villamos megfosztja az élménytől, amiről eszébe jut egy korábbi, hasonló csalódás. „Megint elment egy” – mondja ki hangosan, amit beszélgetőtársa természetesen a számára ismeretes kontextusban, az elhunyt barátról tett megjegyzésnek értelmez. „Igen, a legjobbak közül” – válaszolja naivul, nem véve tudomást a megjegyzés (és önnön válasza) szubverzív kétértelműségéről.²⁰ Ez a hely természetesen ismét nem okoz fordítási nehézséget, hiszen a párhuzamosan futó két gondolatmenetnek különböző a referenciája, de egyik tárgy sem kap közvetlen nyelvi reprezentációt. Annál érdekesebb hogy a két, egymásra vetülő elhallgatásnak milyen különböző a motivációja: szemérmes (noha némileg képmutató) gyász és szemérmetlen leskelődés.

LAPSZUSOK

A lapszusok ott mutatják meg igazán a bennük rejlő lehető lehetőségeket, ahol egy-egy szereplő sajátos gondolkodási mechanizmusait teszik láthatóvá. Ennek legjobb példáit Molly Bloomnál találjuk. Molly nem túlságosan művelt, de igen határozott és öntudatos nő: nemigen alkalmazkodik, inkább a világot formálja a maga képére. Ezt az attitűdöt képezi le legjellemzőbb nyelvi stratégiája, a *népetimológia*. Ezt bevezető Joyce nem mulasztja el, hogy már Molly első megjelenésekor képet adjon erről korlátozott (de korántsem félénk) nyelvi kompetenciáról: „it must have fell” mondja Molly a keresett könyvre, ami az érthetőséget nem zavaró, de félművelt beszélőre valló hiba, a magyarban „nem-e leesett”.²¹ De a leglátványosabb Molly és az idegen szavak viszonya. A szóban forgó könyvből egy idegen szóra, a metempsichózisra kérdez rá, és nem elégszik meg Bloom körülményes – és nehéz szavaktól szintén nem mentes – magyarázatával.²² Itt azonban Molly nem ejti ki a szót (legalábbis mi nem halljuk), csak egy hajtűvel mutatja a szövegben. Kiejtését a nap folyamán Bloom

²⁰ Uo., 75.

²¹ JOYCE 2012a, 65; JOYCE 1986a, 4,326 (52).

²² JOYCE 2012a, 66–67; JOYCE 1986a, 4,339–343, 4,376–378 (52–53).

idézi fel több ízben: „met him pike hoses”.²³ Ez úgy hangzik, mintha a szó négy részét Molly egy-egy ismert szóval helyettesítette volna be, mintegy „kirakva” belőlük a hosszú szót. Mondatként összeolvasva ennek nem sok értelme van: ‘találkoztak vele csuka csövek (esetleg harisnyák)’, és jelentősége sem terjed túl a kiejtés, és az idegenkedő, de mégis bátor „meghódítás” jellemzésén. Ez azon ritka pontok egyike, ahol Szentkuthy kreativitása és a magyar nyelv lehetőségei valóban képesek *hozzátenni* az eredetihez. A megoldás – *mentenpisózis*²⁴ – nemcsak Molly nyelvi stratégiáihoz illeszkedik tökéletesen, hanem a testi funkciók iránti általános érdeklődését, valamint egy konkrét, személyes vesszőparipáját is szellemesen tematizálja. Igazi joyce-i ötlet, tökéletesen illeszkedik a szerző saját eljárásaihoz.

A *metempsychózis*-problémával párhuzamosan és csaknem egy időben Joyce egy másik szempontból is jellemzi Molly nyelvi kompetenciáját. Amikor Bloom azt kérdezi, hozzon-e újabb könyvet, Molly így felel: „Igen. Egy másik Paul de Kockot. Édes neve van.”²⁵ Az angol olvasó számára egyértelmű, hogy Molly érdeklődését mi keltette fel: a *cock* szó első szótári jelentésében kakast, második (ide jobban illő) jelentésében férfi nemiszervet jelent angolul, amit a frivol lektűrök francia szerzőjéhez Molly igencsak adekvátnek talál. Ez az összefüggés Molly nyelvi stratégiájának arra a vonatkozására hívja fel a figyelmet, hogy a nyelvi idegenségről igyekszik nem tudomást venni: eleve nem is feltételezi idegen nyelvi rendszer működését ott, ahol valamely megnyilvánulás a saját rendszer keretei között is működtethető – például téves etimológiák tulajdonításával, azaz népetimológiával. Szentkuthy pontosan érzékeli Molly megjegyzésének motívációját, de magyar olvasójáról nem feltételezi ugyanezt, ezért itt – szélsőségesen domesztikáló gesztussal – lecseréli a szerző nevét *Paul de Basoche-ra*.²⁶ Ezzel a megoldással (azon kívül, hogy az eredetnél jóval durvább obszcenitást eredményez) az a fő baj, hogy Paul de Kock valóban létező író volt, a maga korában és műfajában nem is jelentéktelen. Egy valós kulturális referenciát nem veszíthetünk el egy szójáték kedvéért, ilyen információs deficitet a fordítás nem vállalhat magára. A névvel folytatott játéknak ráadásul az is összetevője, hogy Molly a *de Kockot* felvett írói névnek hiszi, holott azt a valóságban holland származású apjától örökölte a *neves* lektűrszerző. Szentkuthy megoldása ezt az érdekes kognitív feszültséget eltörli, és a koholt névvel végeredményben Mollynak ad igazat. Szentkuthy szövegében Molly nem téved, hiszen a *de Basoche* nevet valóban a sanda utalás szándéka hozta létre.

²³ JOYCE 1986a, 8,112 (126); 8,1148 (149); 11,500 (221); 11,1062 (234); 11,1189 (236); 13,1281 (312); 16,1473 (534); 17,686 (562).

²⁴ JOYCE 1974, 187; 224; 332; 353; 358; 731; 771; JOYCE 2012a, 152; 179; 261; 276; 279; 554; 585.

²⁵ JOYCE 2012a, 66; JOYCE 1986a, 4,358 (53).

²⁶ JOYCE 1974, 77.

Itt valójában nincs más lehetőség, mint megtartani a nevet: a külső referenciák helytállósága és pontossága az egész *Ulysses*nek alapvető vezérelve. A magyar olvasónak nyilvánvalóan nehezebb megérteni Molly megjegyzésének motivációját, mint az angol olvasónak, de ma már – a globalizációs hatásoknak köszönhetően is – bizonyára sokkal többen megfejtik ezt a rejtvényt, mint a hetvenes években, Szentkuthy fordításának megjelenésekor. Tagadhatatlan, hogy ezzel a változással is keletkezik némi információs deficit, de nem a referenciális, hanem a strukturális tartományban: az az olvasó, aki nem sejtja a *cock* szó jelentését, itt nem fogja érteni a motivációt. Ezt a veszteséget azonban módunkban áll ellensúlyozni, igaz, hatszáz oldalnyi távolságban. A tizennyolcadik fejezetben ugyanis Molly visszatér az író nevére, szöveghű fordításban ily módon: „Mr de Kock biztos azért adták neki ezt a becenevet[!] mert a szerszámjával [with his tube] egyik nőtől a másikig szaladgált”. Itt visszacsempészhetjük (implementálhatjuk) a népetimológiás motivációt: az új verzióban Molly nem a *szerszám*, hanem a (kissé népies) *kokaska* kifejezést használja.²⁷

A népetimológia végeredményben sajátos paronomázia. Olyan nyelvi magatartásból ered, amely a saját kompetencián kívül eső elemeket nemcsak hogy nem érti, de nem is tolerálja, ezért megpróbálja az érzékelt formát ismert elemekből „összerakni”, lehetőleg oly módon, hogy a készítmény szemantikailag is tartson valamelyest a jólrosszul sejtett jelentés felé.²⁸ Ennek egyik legszebb magyar példája a *fenerszópóra* (peronoszópóra helyett), amely szemantikailag is igen sikeresnek mondható (ez a kártevő valóban fene rossz, és még a spórákhoz is van köze), vagy a gyermeknyelvinek tűnő, játékos *majomméz*. A népetimológia azért vet fel fordítási nehézségeket, mert magát az idegen kifejezést, amit a forrásnyelvi (korlátozott kompetenciájú) beszélő a népetimológiás eljárásnak alávet, rendszerint meg kell tartani, hiszen az olvasó számára az elvett szó felismert értelme biztosítja a szövegkoherenciát. Vagyis a rontott verzióból rekonstruálnunk kell, mit is akart mondani az illető, majd a megtalált idegen kifejezést kell célnyelvi népetimológiává „visszabontani”. Hasonlóképpen kell tehát eljárni, mint az ellipsziseknél: a fordítónak tudnia kell, hogy mit hallgat el a beszélő, és a teljesértékű megnyilvánulásból kell megépítenie (pontosabban visszabontania) a célnyelvben az elliptikus mondatot. A fordítás tehát ezekben az esetekben, mondhatni, két szálon fut: az egyik az eredeti kifejezés szövegkohéziót biztosító értelme, aminek felismerhetőnek kell maradnia, a másik szál a sztenderd formától való eltérés, amelynek az adott szereplő műveltség szerkezetét és attitűdjét kell jellemeznie.

²⁷ JOYCE 2012a, 661; JOYCE 1986a 18,969 (629).

²⁸ Lásd BENKŐ-K. SAL 1976.

Az attitűd néha az eredetiben sem egyértelmű. Bloom – lojális férjként – önmaga előtt is igyekszik szellemességnek beállítani Molly nyelvi stratégiájának termékeit, és bizonyos mértékig igaza is van, némelyik közülük valóban érdekes, szellemes teljesítmény, még ha végső forrásuk a tudatlanság is. Ben Dollard hangfekvését például Molly *bariton* helyett *barreltone*-nak, azaz hordóhangnak mondja.²⁹ A kifejezés kontextusa miatt itt nemcsak egyszerűen egy angol népetimológiát kell egy magyarral leváltani, hanem azon túl, hogy meg kell tartani a mélyfekvésű férfihangra vonatkozó értelmet és népetimológiás félreértését, még a félreértés által bevitt szemantikai „szennyezésnek”, az alkoholizmusra utaló hordónak is komoly szerepe van. Szentkuthy megoldása itt is felülmúlhatatlan: Molly szerint Ben Dollardnak „hordómélyi horgánuma” van.³⁰ A horgánumnak önmagában nem volna értelme (bár nagyon is elképzelhető, mint egy korlátozott kompetenciájú nyelvhasználó hangzás utáni, nem egészen pontos rekonstrukciója az eredeti szóról), de a hordóval együtt értelmet nyer: a mélyfekvésű bariton hang mintegy a hordó mélyéről *horgad* fel, s mindezt még egy alliteráció is hitelesíti. A kifejezés így minden kapcsolatra alkalmas, amire az angol eredetije: nyitott mind a mély férfihang, mind az iszákosság képzetei felé, miközben jól jellemzi Molly szellemességnek is felfogható nyelvi tévedését.

Különösen érdekesek azok a népetimológia-szerű megnyilvánulások, amelyek az utolsó fejezetben, Molly monológjában találhatók. Mint ismeretes, ez a központosástól mentes szövegfolyam félálombeli gondolatáramlás, amelyben helyesírási megfontolásoknak nemigen jut szerep. Bár Molly nem írja, hanem gondolja ezt a szöveget, mi írásban találkozunk vele, és úgy látjuk a szavakat, ahogyan Molly elméjében megjelennek – vagy legalábbis így racionalizáljuk a helyzetet. Sok egyéb mellett Molly felidézi, hogy egyik ismerőse „acute neumonia” következtében hunyt el.³¹ A *pneumonia* (tüdőgyulladás) angol kiejtésében a szó eleji *p* néma marad. Molly valószínűleg csak hallomásból ismeri ezt a szót, így a *p*-ről nem is tud, és megfelelő kompetencia híján nem képes reprodukálni a görög etimológiát, így a *p* elvész. Magyarban azonban egyrészt kiejtjük a szó eleji *p*-t, másrészt ezt a betegséget tüdőgyulladásnak hívjuk: Molly, ha tehetné, angolul is elkerülné az idegen szót. Minthogy magának a betegségnek nincs különösebb jelentősége, olyan kórt kerestünk, amely magyarul is inkább idegen néven ismert, s amelyen Molly alkalmazhatja sajátos stratégiáját. Így az új verzióban a halál oka *turbekkolózis*³² – Molly szerint vélhetőleg olyan elváltozás, amelyet a túl sok turbekkolás okoz. Ez a megoldás a *mentenpisózissal* már úgyszólván paradigmát alkot.

²⁹ JOYCE 1986a, 8,117 (126).

³⁰ JOYCE 1974, 187; JOYCE 2012a, 152.

³¹ JOYCE 1986a 18,726–727 (624).

³² JOYCE 2012a, 655.

Szintén az orvosi latin körébe tartozik, amikor Molly egy nőgyógyász kérdésére emlékszik vissza: „had I frequent omissions”.³³ Az orvos, mint ez a szövegkörnyezetből egyértelműen kiderül, nyilván *emissziót* mondott, Molly ezt helyettesíti be egy számára ismertebb szóval. (Furcsa irónia, hogy az orvos kérdése minden bizonnyal a menstruációk gyakori voltára utalt, míg az *omisszió* éppen a kimaradásukat jelenthetné.) Bár a lapszus itt két latin szó összetévesztésében nyilvánul meg, ezt a konstrukciót nem lehet közvetlenül áttemelni a magyarba, mivel az *omisszió* még az *emisszió*nál is obskurusabb szó, tehát Mollynak, ha magyar lenne, semmiképp sem jutna eszébe. A megoldás a *misszió*, amit Molly részint katonalányként, részint alkalmi templomjáróként jól ismerhet. Az olvasó kap egy kis segítséget az orvos eredeti mondandójának rekonstruálásához, mivel Molly emlékei szerint azt kérdezgette, „van e misszióm”. Végül is az eredeti kérdés akár ebben a formában is hangozhatott: „No és gyakran van-e emissziója?” – s Molly félreértése a „felesleges” *e* hang kiejtésével is létrejöhetett.³⁴

Végül még álljon itt egy példa ennek a nyelvi stratégiának arra a változatára, amikor a népetimológiás átértelmezés nem alkot új szóalakot, de az erre irányuló szándék explicit módon láthatóvá válik. Molly egy olyan eseten mereng, amikor egy nő arzénal mérgezte meg a férjét. Hogy a mérge neve foglalkoztatja Mollyt, az abból is látszik, hogy nagybetűvel gondolja el: *Arsenic*, majd vissza is kérdez rá: „kíváncsi vagyok miért hívják így”.³⁵ Nyilván az akasztja meg, hogy az idegen szó, amelynek valódi etimológiája Molly előtt rejtve marad, véletlenül tartalmazza az *arse* ('segg') angol szót, és Molly ebből próbál (sikertelenül) az eredetre visszakövetkeztetni. Ez a kapcsolat (részleges homonímia) más nyelvekben nem létezik, tehát közvetlenül lefordíthatatlan paronomáziával van dolgunk. A magyar verzióban a bosszúálló asszony eszköze a *Stricin*.³⁶ Ezzel az alakzatot visszaváltottuk klasszikus, explicit népetimológiává: a *strichnin* szót a magyar Molly alighanem így értené. Közben a referenciális hihetőség sem sérül: mindkét mérge hozzáférhető volt háztartási készítményekben (kártévő-irtóként), és mindkettőt valóban használták gyilkosságoknál, a fikciós hagyományban éppúgy, mint a valóságban. A fő különbség, hogy a magyar verzióban Molly kérdése (hogy miért hívják így) már inkább költői kérdés, hiszen saját nyelvi stratégiájának alkalmazásával válaszolt rá: ez a mérge különösen alkalmas a gaz stricik kiirtására.

Érdekes ezt a nyelvi stratégiát a paronomázia más eseteivel összevetni. A tudatosan létrehozott szójáték a „tiszta” jelentésfolyamat szempontjából mindig szubverzív hatású: rendszerint egy átlagosnál szélesebb, összetettebb, kifinomultabb nyelvi

³³ JOYCE 1986a, 18,1170 (634).

³⁴ JOYCE 2012a, 667.

³⁵ JOYCE 1986a, 18,240 (613).

³⁶ JOYCE 2012a, 641.

kompetencia mutat rá a jelentésközvetítő folyamat esendőségére, a benne rejlő buktatókra. Kicsit ahhoz hasonló mechanizmus ez, mint amikor jó szándékú hackerek biztonsági rést fedeznek fel egy informatikai rendszerben, és értelmetlen üzenet elhelyezésével felhívják rá a figyelmet. Ebben az esetben azonban az átlagnál szűkösebb, kevésbé kifinomult – de következésképp kevésbé kondicionált – kompetencia mutat rá a nyelvi működés abszurditására, olyasféle pozícióból, mint amelyből *A császár új ruhája* című mese végén kiáltja ki az igazságot a kisgyerek.

Molly lapszusai, bár írásban szembesülünk velük, az oralításban gyökereznek: írásban a népetimológia (amely a szót alkotó hangok részleges rekombinálását és cseréjét feltételezi) csak valamiféle olvasási zavarral együttműködve fejthetné ki hatását. Molly írásbeli tévesztéseiről is értesülünk („szíves üdvöszletem”),³⁷ de ezek más jellegűek. A könyv legnagyobb hatású írásbeli tévesztése az ötödik fejezetben, Martha Clifford levelében olvasható: „I do not like that other world”,³⁸ szó szerint „Nekem nem tetszik az a másik világ”. A kontextusból azonban kiderül, hogy ez lapszus: Martha (mindössze egy betű különbséggel) azt akarta írni, „I do not like that other word”, azaz „nem tetszik az a másik szó”, hiszen a levél következő mondata így hangzik: „Legyen szíves mondja meg nekem mi a pontos értelme annak a szónak.” Az elrontott a mondat – számos más megnyilatkozáshoz hasonlóan – végigkíséri Bloomot egész napja során, újabb és újabb kontextusokban bukkan fel, megoldása tehát strukturális fontosságú. Gáspár fordításában és Szentkuthy 1974-es változatában a levélben egyaránt *világ* szerepel, a rá következő mondatban pedig *szó*, azaz nem fedezik fel a lapszust, pontosan lefordítják, ami az eredetiben áll, és ettől széthullik a szövegkohézió – viszont a kifejezés újabb előfordulásánál („másik világ”) van mihez visszakötni.³⁹ Bartos a *világot* szóra javítja, így lokálisan megmenti a szövegkohéziót, de elűnteti a lapszust, ennek következtében elveszti a strukturális kapcsot.⁴⁰

A feladat tehát három részre oszlik:

- a levélben rekonstruálhatóan meg kell jelennie az eredeti közlési szándéknak, hogy Martha voltaképpen *szót* akart írni.
- Meg kell valósítani magát a lapszust, amely más irányba mutat, de nem fed el teljesen az eredeti szándékot.
- A „más irány”-nak összeegyeztethetőnek kell lennie az összes további előfordulással, ahol Bloom ironikusan előszedi elméjéből az „other world” kifejezést, amely *másik világot*, illetve néha egyenesen *másvilágot* jelent.

³⁷ JOYCE 2012a, 654, angolul „my compliments”, JOYCE 1986a 18,701 (623).

³⁸ JOYCE 1986a, 5,245 (63).

³⁹ JOYCE 1947, I/59, JOYCE 1974, 93.

⁴⁰ JOYCE 1986, 96 (BARTOS Tibor által átdolgozott szöveg).

Nyilvánvalóan nincs olyan magyar tévesztés, amely *szó* helyett *világot* ír. Itt csupán egy apró figyelmetlenség, tollhiba, egy betűnyi eltérés történt. Először is el kell döntenünk, hogy a *világ* vagy a *szó* legyen a kiindulópontunk. A *világ*, azaz a félreértés eredménye többször fordul elő, míg kiindulópontja (ebben az összefüggésben) csak itt. Az ökonómia azt diktálná, olyan lapszust szerkesszünk, amelynek eredménye a *világ*. Ehhez természetesen implementálni kellene egy mondatot Martha levelébe, amely például valamilyen *másik virágra* utalhatna, s ehelyett írhatna véletlenül *világot*. A kontextusban ez nem is volna abszurd, hiszen a borítékban Martha virágot is küld, Bloom pedig a levelezést Henry Flower álnéven folytatja, s elmélkedik is a virágnylven.⁴¹ Az ilyenfajta implementáció (vagy inkább implantáció) azonban súlyos etikai kérdéseket vet fel, s csak a legvégső esetben alkalmazható. Ráadásul a motívum visszatéréseinél a teljes mondatra szükségünk van, a „nem tetszik” állítmánnyal együtt, tehát a lapszust ebben a mondatban kell megoldani. Következésképp a kiindulási alap (miután számba vettünk és elvetettünk néhány szinonimát is, mint „kifejezés” vagy „fordulat”) csakis a *szó szó* lehet.

A *szó szóból* egy betűs, de értelmes tollhibát egy módon lehet előállítani: „Énnekem nem tetszik az a másik só”.⁴² Ez a levélen belül jól teljesíti a kívánt funkciókat: látható a lapszus és kikövetkeztethető a szándék szerinti értelem, továbbá elég emlékezetes is a mondat, hogy a további előfordulásaival és verzióival aktív asszociációs kapcsolatot teremtsen. Az elveszített *világ* értelemért (vagyis a pótlásáért) voltaképpen csak egy helyen kell feltétlenül megküzdenünk: a hatodik fejezetben, ahol Bloom a „másvilág” ideáját a levél szótévesztésén keresztül ragadja meg. A jelenet a temetőben játszódik, Bloomot sötét gondolatok kísértik. „There is another world after death named hell. I do not like that other world she wrote. No more do I.”⁴³ Ez így hangzana a fordításban: „A halál után egy másik világ jön, a neve pokol. Énnekem nem tetszik az a másik világ, azt írta. Nekem se.” Nekünk azonban a *világ* helyett a sóval kell megoldanunk itt a kontinuitást és a kapcsolatrendszer, elkerülhetetlen tehát egy kis implementáció: „A halál után a másvilág jön, a halál az élet sója. Énnekem nem tetszik az a másik só, azt írta. Nekem se.”⁴⁴ Az összes lehetőséget számba véve úgy tűnik, ez a megoldás okozza a legkisebb veszteséget. Lokálisan önkényesnek tűnhet, de a motívumrendszer figyelembe véve messzemenően determinált.

A könyv egy másik jelentős írásbeli lapszusa senkit sem jellemez: ezt mintegy „a sors keze” írta. Annak a táviratnak a szövegéről van szó, amely az előző évben

⁴¹ JOYCE 2012a, 79.

⁴² JOYCE 2012a, 79.

⁴³ JOYCE 1986a, 6,1001–1003 (94).

⁴⁴ JOYCE 2012a, 114.

visszaszólította Stephent Párizsból: „Nother dying come home father”.⁴⁵ Az eredeti szándék szerint természetesen „Mother” lenne az első szó, de a fikció szerint véletlenszerű szövegromlás történt, a francia távirás elütött egy betűt. (Ezt a táviratot egyébként 1903 tavaszán Joyce a valóságban is megkapta – hogy elütéssel-e, arról nincs adatunk.) Magát a hibát – amely megalapozott kutatások szerint Joyce eredeti szándékára valóban visszavezethető – Hans Walter Gabler 1984-es kritikai kiadása állította helyre, ugyanis a korábbi kiadásokban (nyelvileg helyesen, Joyce szándéka szerint helytelenül) M-mel állt a szó.⁴⁶ Vagyis meglehetősen ironikus módon a fiktív francia távirás hibáját a valóságos francia szedő „javította” ki, és a (német) filológus volt kénytelen hat évtizeddel később újra elrontani – azaz kijavítani.

A fordítás során tehát azt a döntést kellett meghozni, átmentjük-e a magyar szövegbe ezt a lapszust. Nem okozott volna túlságosan súlyos veszteséget, ha egyszerűen figyelmen kívül hagyjuk: „Anya haldoklik gyere haza apa.” A döntést több tényező befolyásolta. Az első, hogy az idézetet Stephen gondolatfolyamában ez a jellemzés vezeti be: „egy kék francia távirat, érdekességként mutogatni”.⁴⁷ Az érdekességet alighanem az elütés jelentené benne. Számít az is, hogy a *nother* nem teljesen értelmetlen szó: az *another* ('egy másik') beszélt nyelvi rövidülése is lehet. Ennek meg tudunk felelni az *anya-ama* váltással. Csakhogy az N–M elütés az írógép billentyűzetén is nagyon könnyen előfordulhat, hiszen a két betű szomszédos, és a morzejele is közel áll: hosszú–hosszú, illetve hosszú–rövid. Míg tehát a *mother-nother* elütés a kommunikációs csatorna valamelyik pontján könnyen létrejöhet véletlenszerűen is, az *anya-ama* elütésnél ez csaknem lehetetlen. Végül azonban úgy döntöttünk, egy szándékolt lapszust elsikkasztani mégiscsak nagyobb hűtlenség volna, mint egy valószínű lapszust egy kevésbé valószínűvel reprezentálni. A fordítás során számos helyen elkerülhetetlen volt az egyszerűsítés, mert az eredeti alakzat maradéktalan leképezése nemcsak megnehezítette, hanem ellehetetlenítette volna a magyar olvasó számára a befogadást. Ahol azonban a magyar olvasó megértési esélyei nem rosszabbak az anyanyelvi olvasó esélyeinél, ott semmiképp sem akartunk az entrópia ügynökei lenni. A végső verzióban tehát „Ama haldoklik”.⁴⁸

A lapszusokat akkor könnyű azonosítani, ha vagy maga a tévesztés ténye reflektált a szövegben, vagy a beszélő személye, vagy az általánosabb kontextus utal rá, esetleg megjelenik a „helyes” változat. Amikor egy szereplő olyasmit mond, ami az adott kontextusban nem helyénvaló, netán valamilyen kikövetkeztethető normatív

⁴⁵ JOYCE 1986a, 3,199 (35).

⁴⁶ JOYCE 1922, 42.

⁴⁷ JOYCE 2012a, 45.

⁴⁸ Uo.

verzióhoz képest lapszusként azonosítható, de a szöveg semmilyen módon nem reflektál a tévesztésre, akkor a fordító (de a figyelmes anyanyelvi olvasó is) különös helyzetbe kerül: magának kell eldöntenie, hogy az olvasási folyamatot milyen útvonalon vezesse tovább. Ha szerzői hibát vagy más eredetű szövegromlást feltételez, akkor úgy kell eljárnia, mint a *falt* típusú fordíthatatlansági eseményeknél: rekonstruálnia kell a szöveg „helyes”, normatív verzióját és ignorálnia kell a szándéktalanul tekintett eltérést. Ha azonban ragaszkodik a szerzői integritás feltételezéséhez és a csatorna hibájából eredő hiba is kizárható (gondozott, kritikai kiadást használ, több szövegverzió is igazolja a kérdéses formát stb.), akkor a normától való eltérést intencionálisnak kell tekintenie, és így kell rá a szövegvilágon belül érvényes, kognitív disszonanciákat kiküszöbölő magyarázatot találnia.

Az *Ulysses* 12. fejezetében a Polgártárs mond egy különös szót Bloomnak. Egy másik szereplőről, Denis Breenről van szó, de a Polgártárs nyilvánvalóvá teszi, hogy a célzás Bloomnak szól. A közvetlen szöveggörnyezetben azt állapítják meg, hogy részvétet érdemel az asszony, aki egy ilyenhez ment férjhez. Ezt az utalást pontosítja a Polgártárs: „A pishogue, if you know what that is.”⁴⁹

A *pishogue*, bár szerepel az angol szótárban, ritkán használatos ír jövevényszó, jelentése 'varázslat', 'babona', 'varázsige'. Az átlagos angol anyanyelvű olvasó valószínűleg nem érti, ha pedig érti, nemigen tudja mire vélni. A regény kommentárjai ugyanakkor feltárják, hogy a kontextusban itt egy másik, nagyon hasonló alakú, szintén ír szó lenne helyénvaló: a *pithogue*, amely nőies, puhány, akár egyenesen homoszexuális férfit (szó szerint pedig női nemi szervet) jelent.⁵⁰ A kommentárok azt a dilemmát mérlegelik, hogy vajon Joyce vagy a Polgártárs felelős-e a „hibáért”. Valójában azonban négy lehetőség közül kell választanunk.

1. Joyce hibázott. Természetesen ez sem lehetetlen, bár Joyce rendkívül gondos szerző volt, minden adatát és forrását többször ellenőrizte. Az 1922-es első megjelenés és Joyce halála között a könyv számos javított kiadást ért meg, többször is teljesen újraszedték. Ha e két évtized során valaki figyelmeztette volna a hibára, és Joyce belátta volna a tévedését, lett volna módja a helyesbítésre, ilyen szándéknak azonban semmi nyoma. Meglehetősen kézenfekvő feltevés, hogy Joyce szándékosan írt *pishogue*-ot, és ismerte is a szó jelentését.

2. A Polgártárs hibázott. Mivel Joyce a Polgártársat kevéssé rokonszenves figurának állítja be, és a könyv narratívájában (miként számos más helyen is) egyértelműen kifejezi ellenérzését a szereplője által képviselt hőzöngő, militáns nacionalizmussal

⁴⁹ JOYCE 1986a, 12,1058 (263).

⁵⁰ O MAHONEY 2010, vö. még: [NÉVTELEN] 2012.

szemben, egyáltalán nem kizárható, hogy a diszkreditálás szándékával helyezte el ezt a hibát a megszólalásban. A Polgártárs kérdése az ír nyelvel ezáltal üres dicsekvésként lepleződik le: állítólagos kompetenciája igencsak korlátozottnak bizonyul. E magyarázatot alátámasztja, hogy Joyce máskor is alkalmaz hasonló eljárást: az *Iffjúkori önarckép*ben Cranly modorosán népies-archaikus szavajárása – „let us eke go” – valójában tévedésen alapul, helyesen „let us e'en go” lenne.⁵¹ A feltevés ellen szól ugyanakkor, hogy a Polgártárs ír nyelvi kompetenciájának hiányos voltára semmi más jel nem mutat, és hogy a „lebukás” a szövegen belül nem történik meg: vajon ki lenne a célközönsége egy ennyire szubtilis utalásnak?

3. Lehetséges, hogy a Polgártárs (természetesen Joyce tudatos szándékának megfelelően) direkt mond mást a normatív változat helyett. Ennek például az lehetne kézenfekvő oka, hogy el akarja kerülni a közvetlen, nyílt sértést, de utalni akar a lehetőségére. A Polgártárs tehát *pithogue*-ot gondol, de eufemisztikusan *pishogue*-ot mond helyette, mint amikor magyarul valakinek az anyja térdekalácsát emlegetjük. Ez akkor lenne igazán elképzelhető, ha a korabeli dublini nyelvhasználatban eleve létezett volna ez a behelyettesítés – amire nincs adatunk. Ennek az esetnek a valószínűségét akkor tudnánk megítélni, ha tisztában lennénk a hallgatóság nyelvi kompetenciájával: mennyire volt érthető számukra akár a *pishogue*, akár a *pithogue* kifejezés. Az sem zárható ki természetesen (hiszen a fikción belüli fikciókat mérlegelünk most), hogy a két szó megfeleltetése és tudatos, játékos felcserélése a Polgártárs saját, egyedi leleménye. Ez azért valószínűtlen, mert a Polgártársat Joyce alapvetően a paranoid fundamentalizmus képviselőjeként formálta meg, s így alkatilag idegen volna tőle a nyelvi játék, a frivol szemantikai szubverzió, főként a szentségként tisztelt ír nyelv rovására.

4. Végül pedig az sem lehetetlen, hogy a *pithogue* semmiféle szerepet nem játszik a megnyilatkozásban, a Polgártárs minden hátsó szándék nélkül mond *pishogue*-ot, és Joyce is valóban ezt akarja mondani vele. Kissé próbára teszi befogadói aktivitásunkat, de egyáltalán nem lehetetlen megokolni: kissé elvontan és költőien utalhat például olyasmire, hogy Breen a mindennapi élet dolgaitól eltávolodott, gyakorlatiatlan, fellegekben járó szellemlény, aki (metaforikusan) mintha nem is rendelkezne testi szubsztanciával. A dialógus alanya a felszínen mindenképpen Breen, akinek férfiúi teljesítményével kapcsolatban nemigen merültek fel kételyek, Bloom például nem is tudja, hány gyerekük van (tehát nyilvánvalóan sok). A fellegekben járás pedig a szubtextusban áttételesen Bloomra vonatkoztatva szintén jelenthet fizikai passzivitást, impotenciát.

⁵¹ JOYCE 1968, 470; 509.

Következésképp az is lehetséges, hogy senki nem rontott el semmit, sem szándékosan, sem szándéktalanul, a *pithogue* csupán egy zavaró, téves háttérinformáció.

Mit tehet ilyenkor a fordító? Azt fordítsuk le, amit a Polgártárs mond, vagy azt, amit elméletileg talán mondania kellene, vagy azt, amit nem mond, de esetleg gondol? Kinek a nyelvi kompetenciájához igazítsuk a magyar szöveget: a szerzőéhez, a szereplőéhez, a jelenetnél jelenlévő hallgatóságéhoz, a korabeli, beavatott olvasóéhoz, vagy a mai átlagos anyanyelvi olvasóéhoz? Egyáltalán foglalkoznunk kell-e azzal, hogy az eredeti szöveg ennyi potenciált, ennyi párhuzamos információt hordoz? És biztos, hogy valóban hordozza mindezt az információt?

Nézzük meg, milyen megoldások születtek. Gáspár Endréé azt tükrözi, hogy küzdött a problémával, de nem talált megnyugtató megoldást. Az ír jövevényszót idegen nyelvű zárványnak tekinti az angol szövegben, tehát meghagyja eredetiben, ahogyan a latin, olasz vagy francia zárványokat is. A többi zárványszövegtől azonban mégiscsak különbözik ez az ír szó: azokat az olvasó (Gáspár 1947-es, polgári műveltségű mintalvasója) rendszerint képes kulturálisan azonosítani, sőt jó eséllyel akár megérteni is, míg itt ez meglehetősen valószínűtlen. Ezért a fordító megadja a szóhoz tartozó kódrendszert (ír), és hozzáfűz egy meglehetősen pontatlan szövegközi „fordítást” is – mindezt a polgártárs nevében: „Pishogue, ha ugyan tudják, mit jelent ez az ír szó. Szörnyeteget.”⁵² Gyaníthatjuk, hogy Gáspár Endre éppolyan bajban volt a *pishogue* szó értelmével, mint feltételezett olvasói, és „fordítása” inkább csak hozzávetőleges (és nem túlságosan szerencsés) szemantikai becslés. Szörnyetegnek inkább a túlságosan erős fizikai aktivitás kapcsán neveznénk egy férjet, mintsem annak hiánya miatt.

Szentkuthy változata több szempontból is elképesztő. Lényegében teljesen feladja az eredeti jelentés felkutatását, és mint néhány más helyen is (vö. „ponderosa tudor rózsa”) a hangzás alapján kezd szabadon asszociálni. Az a különös, hogy a megoldása voltaképpen működőképes: „Pisológiai eset. Ha ugyan értik.”⁵³ Az ír (vagy általában véve egzotikus) nyelvi vonatkozás teljesen kimarad, a visszakérdezés nem a hermetikus, csak beavatottak számára érthető nyelvi kódra vonatkozik, hanem egy kétértelmű szójátékra, azaz paronomáziára. De maga a szójáték találó, hiszen Breen felszíni problémái ugyan pszichológiaiak (hiszen zavart, normasértő a viselkedése) de a háttérben „pisológiai” – azaz talán urológiai, következésképp szexuális jellegű – problémák sejthetők. Ez az implikáció vihető át a Bloomra vonatkozó sértő célzásba. A megoldás hitelét rontja, hogy egy ilyen frivol szójáték a fentebb említett okok miatt merőben idegen volna a nyelvvel patetikus viszonyt ápoló, következésképp teljesen

⁵² JOYCE 1947, I/260.

⁵³ JOYCE 1974, 399.

humortalan Polgártárstól. Súlyos információvesztés, hogy a sértés az eredetiben éppen a hermetikus-paranoid nyelvszemlélettel összefüggésben valósul meg, míg itt éppen az ironikus nyelvi szubverzió működésének következménye.

Az új fordítás munkálatai során számos változatot kipróbáltunk erre a szöveghelyre. Az irányok és lehetőségek mérlegelése után arra jutottunk, a fordításban nem célozhatunk meg egy értelmezési hipotézist, amely csak a kommentárokból jelenik meg, a szövegben nincs közvetlen nyelvi reprezentációja. Olyan megoldást kerestünk, amelynek a jelentése (és a kontextushoz való illeszkedése) nem azonnal világos az olvasónak; ami konnotációiban népies, archaikus vagy ezoterikus, mindenesetre felidéri a hermetikus, beavatlanokat kizáró nyelvhasználatot, ugyanakkor benne rejlik (de nem evidensen) a sértés lehetősége. A szituációban talán ez a legmegragadhatóbb és legjellemzőbb elem: mintha egy kisiskolás sértegetné a társát egy frissen tanult idegen szóval, amit az bizonyosan nem ért, ezáltal az inzultus mintegy megduplázódik, de ugyanakkor fel is függesztődik. Azt a lehetőséget is igyekeztünk meghagyni, hogy a szót a polgártárs esetleg hibásan használja, de ennél is lényegesebb, hogy kézenfekvő legyen a hallgatósága pillanatnyi megrökönyödése. Vagyis a fenti 3–4. lehetőségéből indultunk ki: nem forszíroztuk a feltételezett mögöttes értelmet, hiszen feladatunk a szöveg, s nem a kommentár fordítása. Megoldásunk mindezek alapján így szól: „Egy ludvérc, ugye tudja, mi az.”⁵⁴

LAPOSSÁGOK

A lapszusok azért alkotnak speciális csoportot a paronomaziák és a fordítási nehézségek körében, mert ezek (legalábbis a fikciós univerzumon belül) nem a nyelvi működés virtuóz uralásának, hanem éppen a kontroll részleges elvesztésének, a közlés-folyamat akadozásának termékei. Hihető és természetesnek tűnő lapszusokat (a véletlenül kívül) csak a nyelvi működést virtuózan uraló írói kompetencia tud létrehozni. A sikertelen nyelvi működés fikciós ábrázolásának másik terrénuma ennél is összetettebb: ez a rossz viccek világa. Ezekben az esetekben a fiktív szereplő kísérletet tesz a nyelvi működés virtuóz uralására, de kísérlete balul végződik, erőltetett, lapos vicc jön létre.

Még egy olyan briliáns humorú és kivételes nyelvi kompetenciával rendelkező szerző számára is, amilyen Joyce volt, különleges feladat rossz humort létrehozni –

⁵⁴ JOYCE 2012a, 310.

rádásul oly módon, hogy az olvasó érzékelje a távolságtartást, világos legyen számára, hogy a rossz viccek *direkt* rosszak. A helyzet ahhoz hasonlatos, mint amikor egy jó színésznek ripacsot kell hitelesen alakítania: erre valóban csak a legnagyobbak képesek. Amikor a rossz vicc fordítás tárgyává válik, ugyanazokat a veszélyeket idézi fel, mint bármilyen más intencionális hiba: eltűnik mögüle a szerzői autoritás hitelesítő háttere, az olvasó úgy vélheti, a fordító a hibás, a vicc a fordítás során romlott el. Szerencsére ebben az esetben a veszély részben az eredeti szerzőre is kiterjed, hiszen az anyanyelvi olvasók is neki, az ő korlátozott kompetenciájának tulajdoníthatnák az ócska vicceket, nem látva be, hogy itt éppen egy rendkívüli kompetencia bravúros szerepjátékával állnak szemben. Joyce ennek azzal megy elébe, hogy a fikción *belül* helyezi el a rossz viccek minősítését, főként a hallgatók hűvös reakcióiban, érdeklődésük általános hiányában.

Az *Ulysses*ben a lapos vicceknek kijelölt felelősük van Lenehan személyében. A létét főként tarhálásból fenntartó „életművész” számára, aki a társadalom működéséhez pletykák, lóversenytípek és „szellemes” mondások közvetítésével járul hozzá, létfontosságú, hogy valamelyest mindig szórakoztató legyen, de lehetőleg senkit se haragítson magára. Viccei tehát kimódoltak, bennfenteskedők és kockázatmentesek – egyszerűen laposak. Lenehan nyelvi (és szociális) aktivitására a hetedik fejezet szolgáltatja a legtöbb példát. Egy ízben például így szól: „I hear feetstoops”.⁵⁵ Ez szó szerint olyasmit jelentene, hogy „lábhajlásokat hallok”, aminek angolul sincs értelme, de az angol olvasó pontosan érti, hogy az „I hear footsteps” (‘lépéseket hallok’) kifejezés furcsán kitekert, de nem különösebben szellemes verziójáról (pontatlan anagrammájáról) van szó. Rádásul néhány sorral később a *stoop* igei formában is megismétlődik, amikor Lenehan a lehullott papírlapokért hajolgat – tehát ideális esetben a hajolás, görnyedés ideájának is szerepelnie kellene az alakzatban. Magyarul ezt meglehetősen nehéz előállítani (az eddigi fordítások kísérletet sem tettek rá): a „lépteket hallok” vagy „lépéseket hallok” kifejezésekben – ahhoz, hogy elfogadható, megközelítőleg értelmes anagrammát hozzunk létre – a mássalhangzókat kellene elmozdítani (például „képletet hallok”), de ebből rendkívül nehéz volna visszakövetkeztetni az (amúgy igen banális) eredeti, normatív értelemre. A magánhangzók elmozdításából sajnos semmi sem jön ki. A megoldás olyan kompromisszum, amely az anagrammától eltérő alakzatot hoz létre: a mássalhangzók a helyükön maradnak, a magas hangrendű magánhangzók helyére mélyek kerülnek: „Laposakat hallok”.⁵⁶ Ez rossz viccnek tulajdonképpen elfogadható, hiszen a normatív értelem felismerhető, és visszavezethető

⁵⁵ JOYCE 1986a, 7,393 (106).

⁵⁶ JOYCE 2012a, 127.

valamiféle meglévő nyelvi tapasztalatra (laposakat pislog). Ugyanakkor a néhány sorral későbbi visszhang is megoldható: a leesett papírok miatt Lenehan „laposakat hajlott”. De a megoldás legfőbb előnye, hogy maga Lenehan ad magáról öntudatlan és leleplező jellemzést: laposakat hall és laposakat mond.

Az egyik leghátborzongatóbb és legfordíthatatlanabb Lenehan-vicc a beugratós találós kérdés formáját ölti: melyik opera hasonlít vasútvonalra. A válasz: *Rose of Castile*, azaz a *Kasztília rózsája*. A magyarázat is hamarosan érkezik: „rows of cast steel”, azaz „öntöttacél-sorok”: az opera címe és az angol kifejezés kiejtve nagyjából ugyanúgy hangzik.⁵⁷ Ez a homofónia természetesen csak az angolban valósul meg, ott is némi kiejtési kompromisszum árán. Szentkuthy pontosan érzékeli a lokális feladatot: lapos szóviccet gyártani egy opera címére. Megoldása így hangzik: „Melyik operát nem illik megenni? – A *Sevillai*-t. Ha egyszer nincs hozzá se villa, se kanál, se tányér!”⁵⁸ A pocsék vicc és az opera felidézése megvalósult, ráadásul a spanyol orientáció is megmarad, ami azért fontos, mert Bloom a Gibraltáron született Molly vélt spanyol gyökereire asszociál belőle. A kulturális beágyazottság másik pólusa – hogy a *Kasztília rózsáját* az ír Balfe szerezte – természetesen elsikkad, de ez még nem volna olyan nagy veszteség, hiszen erről a magyar olvasó alkalmasint úgyszólván csak a jegyzetekből értesülne. Ennél sokkal súlyosabb az a dűlés, amelyet az opera lecserélése a strukturális kapcsolatok körében idéz elő.

A tizenegyedik fejezetben az Ormond hotelben több ízben szóba kerül Kasztília rózsája, maga Lenehan nevezi így az egyik pultos lányt, és ez az asszociáció (zenei motívumként) végighullámzik az egész fejezeten – Szentkuthy meg is tartja. A tizenötödik fejezetben pedig az egyik látomásban Bloom „ellopja” Lenehan viccét (mire a felbukkanó Lenehan rögtön meg is vádolja plágiummal), Szentkuthynál ily módon: „Melyik opera játszódik patikában? A Pasztília Rózsája.”⁵⁹ Mindennek éppen az alapja, az első felbukkanása hiányzik, miközben Sevilláról soha többé egy szó sem esik.

A feladat tehát meglehetősen összetett: paronomáziával van dolgunk, amely kulturális kapcsolataiban is kötött, úgy a regényen belüli motivikus szerepe, mint külső, alluzív funkciója révén (ez utóbbi ráadásul – mivel Balfe neve mifelénk alig ismert – lacuna jellegű nehézséget is hordoz). A legsúlyosabbnak a belső motívumrendszer látszik: Lenehan plágiumvádjának semmi értelme, ha korábban nem ugyanezt a viccet hallottuk tőle. Ráadásul az operacímnek a flörtölésben is alkalmazhatónak kell lennie (Lenehan jellemzéséhez tartozik, hogy más környezetben újra ugyanazokat a nyelvi patronokat használja fel), és az is előny volna, ha megmaradna a referenciális utalás

⁵⁷ JOYCE 1986a, 7,588–591 (110–111).

⁵⁸ JOYCE 1974, 164.

⁵⁹ JOYCE 1974, 584.

az ír szerzőre. Vagyis mindent összevetve akkor járunk legjobban, ha megtartjuk a *Kasztília rózsáját*, csak a felvezető találós kérdést konstruáljuk újra.

Ilyenkor érdemes egy pillantást vetni Gáspár Endre változatára. „Melyik opera az, amelyiknek a címe hangnem? [...] – A *trubadúr*. Értitek a csíziót? Nem moll, dúr.” Az eddigiek fényében ez vakvágánynak látszik, Gáspár Lenehaneje azonban folytatja: „Na és melyik operát árulják virágkereskedésben? A *Kasztília rózsá-ját*”⁶⁰ [sic]. A fordító tehát felismeri az operacím motivikus jelentőségét, megtartásának elkerülhetlenségét, csak éppen a viccet nem tudja összekötni vele. Ugyanakkor a Lenehanképbe nagyon is beleillik, hogy megpróbál még egy „poént” elsütni, ha már magához ragadta a szót.

Gáspár nagyon közel jár a megoldáshoz, de nem talál rá. Az új fordításban így hangzik a kérdés: „Melyik operát adják a virágpiacon?” Lenehan az *adják* szó két értelmére építi a szójátékot: a hallgató úgy érthetné, hogy *előadják*, holott a rózsát egyszerűen csak *eladják*. Aztán még rá is mutat a poénra, mondván „Értitek, hogy adják, he?”⁶¹ És ha az olvasó elszörnyülködik a viccen, akkor elértük a célunkat.

A Lenehan-paradigmát kiteljesítendő nézzük meg végül Lenehan limerickjét (Gáspárnál *versike*, Szentkuthynál *badarka*):

There's a ponderous pundit MacHugh
Who wears goggles of ebony hue.
As he mostly sees double
To wear them why trouble?
I can't see the Joe Miller. Can you?⁶²

Íme egy hozzávetőleges nyersfordítás: Van egy nehézkes írástudó, MacHugh, / Aki ében árnyalatú szemüveget visel. / Mivel többnyire kettőt lát, / Hordania felesleges. / Én nem látom a poént, hát te?

A limericknek, mint közismert, műfaji sajátossága a poénra kihegyezett zárlat, Lenehan limerickjének azonban éppen az a „poénja”, hogy nincs poén (Joe Miller 18. századi komikus színész volt, nevével több népszerű viccgyűjteményt adtak ki, és a név az idők során a szakállas vicc szinonimája lett). Gáspár fordítása meglehetősen pontos, de az utolsó sor értelmét (vagy inkább értelmetlenségét) nagyon homályosan közelíti meg, sőt itt a limerick rímképletét is elrontja. A rímek egy limerickhez egyébként is elfogadhatatlanul gyengék. Hogy a poén elmarad, az persze vitathatatlan.

⁶⁰ JOYCE 1947, I/106.

⁶¹ JOYCE 2012a, 133.

⁶² JOYCE 1986a, 7,578–582 (110).

MacHugh, a nagyképű bölcselő,
Ében pápaszemet visel ő.
Viseli, de nem tudom, mire,
Úgyis duplán lát többnyire.
Mire megy hát vele? Semmire.⁶³

Szentkuthy, mint a versek többségét, ezt is túlírja, túlbonyolítja, olyan műveltséganyaggal terheli meg (a formát is szétfeszítve), amely a szereplőnek nemigen lehet birtokában, a szituáció szempontjából pedig merőben irreleváns – tehát inkább zavaró. Az utolsó két sor voltaképpen tiszta implementáció: rövidlátásról, csuklásról, titokról az eredetiben nem esik szó. Az egész szöveg az értelmetlenség és az inkoherenca felé mozdul el: nem igazán érthető, mi volna a dupla rövidlátás titka, s ezt miért kutatná valaki. A vers csak zavart hagy maga után, a poénhiányra épülő „poén” itt sem jön létre.

MacHugh, a mandarin, archimandrita,
Orrán ókulát nem látni ritka.
A látása dupla, Ha csuklik és hupla –
A dupla rövidlátás titka.⁶⁴

Az igazi gondot (a limerick-műfaj feszes követelményein kívül) az utolsó sor megoldása okozza. A magyar nyelvben a *Joe Miller* pontos megfelelőjét nem lehet megtalálni, de a személynév köznevesülése korántsem ismeretlen nyelvi mechanizmus: a *leiterjakab*, a *savanyújóska* vagy az *intimpista* termékeny, aktív nyelvi elemmé vált. *Joe Miller* legközelebbi rokona alighanem a notórius viccrontó (és ezáltal viccessé váló) Pap Jancsi (vagy *papjancsi*), de implementálása disszonáns, és alighanem túlságosan áttételes lenne. És arra is vigyáznunk kell, hogy végül is ne legyünk viccesek. A megoldás egy koholt kulturális referencia lett, egy nem létező (de elképzelhető) objektumra mutató *fantomreferencia*:

MacHugh egy bölcs kövér kisöreg
A szemén sötét a szemüveg
Én mondom, kár bele
Kettőt lát többnyire
A Poén Peti meg hova lett?⁶⁵

⁶³ JOYCE 1947, I/105.

⁶⁴ JOYCE 1974, 164.

⁶⁵ JOYCE 2012a, 133.

Lenehan laposságaival lassan kikerekedik azoknak az eseteknek a köre, amelyeket ebbe a fejezetbe gyűjtöttünk. A közlésfolyamat többrétűsége, a referenciák kulturális beágyazottsága, a közlésszituációban közvetlenül nem jelenvaló elemekre való ráhagyatkozás mindig nehézséget okoz az interlingvális fordításban – ezt már a korábbi fejezetekben is rögzítettük. A poétikai funkció normál működése rendszerint mindaddig nem vet fel komoly megértési problémákat, amíg az átkódolási szándékkal, a kulturális transzfer igényével össze nem ütközik: a forrásnyelv közege belül maradván a szójáték, az allúzió, vagy a pusztán kognitív adatközlést meghaladó egyéb, megszokott működési mód nem akadályozza a szemiózist: a vicceken nevetünk, a nagy verseken meghatódunk, az összekacsintó utalásokra finoman biccenünk, a varázsigéktől megborzongunk és így tovább. Ebben a fejezetben azokkal az esetekkel igyekszünk számot vetni, amelyeknél a közlésfolyamat már a forrásnyelv közegeiben akadozik, vagy éppen túlfut a szándékokon, ellenőrizetlen hullámokat és szemantikai visszhangokat vet. Láttunk példákat az implikált jelentés (konnotáció) elvétésére, az elégtelen kompetencia ellenőrzése alól kiszabaduló közlésfolyamatra, a csatorna hibájából létrejövő termékeny hiba továbbgyűrűzésére, illetve legutóbb a paronomázialehetőségek öncélú, semmiféle felismeréshez nem vezető kihasználására. A kommunikációs zavar minden esetben jelen volt már a forrásnyelvi szövegben is: ilyenkor a fordításnak bizarr módon éppen a közlésfolyamat kisiklását, a félreértés létrejöttének vagy a vicc besülésének temporális struktúráját kell rekonstruálnia.

Utoljára még lássunk néhány példát arra, ahogyan a paronomáziák szintjén megnyilatkozó sanda szándék visz zavart a közlésfolyamatba. Ennek az eljárásnak a képviselője, Bartell D’Arcy, az ellenszenves tenorista személyesen nem is jelenik meg az *Ulysses*-ben, csak a szereplők néhány említésében. Az általa kifejlesztett sajátos nyelvi stratégiáról éppen Molly számol be, aki több ízben fellépett vele, és közelről figyelhette meg (és szenvedhette el) működését. Bartell D’Arcy ugyanis szándékosan trágárságokat csempész az előadott dalok szövegébe, oly módon, hogy a közönség ne vegye észre, csakis a beavatottak, a kollégák. Az inzultálás gesztusában rejlő hatalmi pozíciót teljességgel kiélvezi tehát, miközben a következményekkel egyáltalán nem kell számolnia. Molly – egymástól függetlenül, jó néhány oldalnyi távolságban – két példát hoz erre a magatartásra. Az egyik dalban „goodbye sweetheart” (‘ég veled kedvesem’) helyett Bartell D’Arcy azt énekli, „goodbye sweet tart” (a *tart* első jelentésében ‘torta’, de ebben a kontextusban ‘elnyűtt prostituált’, ‘trampli’).⁶⁶ A másik példa bonyolultabb: a „kiss my brow and part” (‘csókold meg a homlokom és váljunk el’)

⁶⁶ JOYCE 1986a, 18,1295–1296 (636–637).

sort ezzel helyettesíti be: „kiss my brown part” (‘csókold meg a barna részemet’).⁶⁷ Az utóbbit Molly ráadásul vissza is idézi később, amikor fantáziájában Bloomot utasítja a „barna részhez”.⁶⁸

Az angol szöveg tehát egymás mellé helyez egyfelől egy ártalmatlan, sőt dalszerűen poétikus és közhelyes, másfelől egy erősen offenzív, a nyomdafestéket próbára tevő (pontosabban tiltott szót nem tartalmazó, de konkrétságában mégis brutális) megnyilvánulást, amelyek kiejtése csaknem pontosan egybevág. (A *heart* kezdőhangja éneklés közben könnyen néma maradhat, a szavak közötti szünet eltűnhet, a hangsúlytalan *and*ből pedig élőbeszédben is gyakran csak ‘n’ marad.) Ezt kellene magyarul rekonstruálnunk. Nézzük előbb az első, egyszerűbb esetet. Gáspár nem pontosan látta át a feladatot, talán úgy vélte, csak pontatlan vagy kulturálatlan kiejtést kell jeleznie: nála Bartell D’Arcy „élj boldogul” helyett „éljbaldugul”-t énekel.⁶⁹ Szentkuthy megoldása azonban tökéletes: „szívyszerlemem” helyett „szívsz szerlemem”.⁷⁰ A különbség csak a szünet elnyelésén és a réshang kitarásán múlik, így hangzásban teljesen elképzelhető, ugyanakkor éppolyan szellemtelen és durva, mint az eredeti, meg is tartottuk.

A másik helyen azonban egyik fordító sem értette meg, hogy ugyanezen nyelvi stratégia további megnyilvánulásáról van szó. Gáspárnál Molly így idézi fel az esetet: „csókolj meg mindjárt a homlokomon persze egy másik részemet gondolja”⁷¹ – vagyis itt a sanda gondolat mintha Molly fejében születne meg, ráadásul nevetségesen eufemizálva. Minthogy itt nem szólal meg maga az inzultus, Molly később nem is utalhat vissza rá, a két hely között nem teremődhet strukturális kapcsolat. Szentkuthy hasonló módon jár el, kivéve persze az eufemizálást, amely amúgy sem jellemző a fordítói magatartására. Ezt írja: „csókold meg a homlokomat és a barna gyereket”.⁷² Ezzel az olvasó nemigen tud mit kezdeni, hiszen ezt nyilván nem énekelhette nyilvánosan a tenorista – akkor viszont megint csak Molly tűnik a bűnösnek, aki mintegy „ráértene” ezt a kiegészítést az elénekelt sorra. Ráadásul egy kis félreértés is színezi a helyzetet, Szentkuthy nem ugyanarra a barna részre gondol, mint Bartell D’Arcy, így ezt a megnyilvánulást Molly – nő lévén – semmiképp sem idézheti vissza.

Amikor egy ilyen bonyolult alakzatot próbálunk más nyelven rekonstruálni, igen sok feltételre figyelemmel kell lennünk:

- meg kell találni az ártalmatlan szót vagy szókapcsolatot, amely csekély változtatással inzultussá, illetve obszcenitássá tud alakulni

⁶⁷ Uo., 18,275–276 (614).

⁶⁸ Uo., 18,1522 (642).

⁶⁹ JOYCE 1947, II/288.

⁷⁰ JOYCE 1974, 884.

⁷¹ JOYCE 1947, II/265.

⁷² JOYCE 1974, 844.

- meg kell találni azt a szintaxist is, amelybe mindkét verzió beleillik
- az értelmetlen verzióknak tematikailag illeszkednie kell a megadott kontextusba (Gounod *Ave Mariája*)
- az obszcén verzióknak alkalmasnak kell lennie a szöveg másik helyén, asszociációként (allúzióként) való felbukkanásra
- a két verzió között szükséges valamennyi morfológiai eltérés, ami írásban egyértelművé teszi a különbséget, de olyan csekély mértékűnek kell lennie, amit az énekelt kiejtés reálisan elfedhet.

A számos kipróbált változat közül végül a következő került a könyvbe: „Ó adj kedvesed homlokára búcsúcsókot valahára azazhogya valagára”.⁷³

A szövegen belül reflektált nem-sztenderd nyelvi alakzatok, nem-intencionális megnyilvánulások fordításánál tehát a következő elvi lehetőségek adódnak:

- lefordítjuk, amit a beszélő feltehetőleg mondani akart;
- lefordítjuk a rontott verziót, ami végül is „kijött belőle”;
- a forrásnyelvi lapszust egy hasonló súlyú célnyelvi lapszussal helyettesítjük;
- újraalkotjuk a lapszust az eredeti, rekonstruált szándék alapján;
- újraalkotjuk a lapszust az eredeti „kimenetel” alapján;
- ideális esetben újraalkotjuk a lapszust az eredeti szándék alapján, és a „kimenetel” kontextusát (a lehető legkisebb rombolással) hozzáigazítjuk;
- vagy újraalkotjuk a lapszust a „kimenetel” alapján, és az eredeti szándék kontextusát (a lehető legkisebb rombolással) hozzáigazítjuk.

Egyértelmű, hogy igényes, struktúrakövető fordításnak az utóbbi két lehetőség közül kell választania. A kompromisszummentes megoldási lehetőség (ahol az eredeti szándék és a „kimenetel” közötti lapszusos átmenet eleve adott a célnyelvben) rendkívül ritka, stratégiászerűen erre törekedni képtelenség volna. De az ilyen találatnak – mint a *mentenpísózis* esetében – nagyon kell örülni.

⁷³ JOYCE 2012a, 642.

AZ ÉRTELMETLEN SZÖVEG KIHÍVÁSA

A HERZ-TESTZT TANULSÁGAI

Kanyarodjunk vissza ismét Jakobson megállapításához, amely szerint a megismerési adatok mindig lefordíthatók, a költészet pedig sohasem.¹ Megállapítottuk, hogy az ellentmondás látszólagos: a költészet (vagy általánosabban a poétikai funkciót is tartalmazó nyelvi megnyilvánulások) „fordítása” valójában tényleg nem a megismerési adatok átkódolásával azonos, hanem egy ezt is magában foglaló, de sokkal összetettebb tevékenység. Amikor valaki költészetet „fordít”, akkor valóban jóval többet tesz a kognitív adatok átkódolásánál (és amit tesz, az részben torzítja, rongálja is a kognitív átkódolás tisztaságát és hatékonyságát), de ez nem jelenti azt, hogy tevékenységét függetleníthetné a forrásszövegben hordozott kognitív adatoktól. Nézzük meg egy ismert magyar költemény angol fordítását és nyers visszafordítását:

„Lord, bless us Hungarians / With good cheer and harvest; / Shield and save us when we are / Pressed by foes the hardest!” – „Uram, áldj meg minket, magyarokat / Jó vígsággal (köszöntéssel) és aratással (terméssel) / Óvj (védelmezz) és ments meg amikor / Ellenségeink a legerősebben nyomnak (szorongatnak).”² A költemény azonosítása senkinek sem okoz gondot, a nyers visszafordítás tökéletesen elfogadható az eredeti szöveg intralingvális fordításaként, prózai parafrázisaként. Mindenképpen leszögezhetjük, hogy az átkódolás sikeres, félrefordítás nem történt.

Ha a visszafordítás eljárását – amelyet a bevezetőben javasoltunk Karinthy tiszteletére Herz-tesztnek nevezni – például a *Micimackó* néhány bekezdésén végeznénk el, távolról sem kapnánk ilyen egyértelmű eredményt (például „a menyét elhozta a menyét” – „the weasel brought along its daughter-in-law” – ehhez hasonló mondat nincs Milne művében), azonban a nagyobb struktúrák (fejezetek, cselekményvezetés, azonosítható szereplők, dialógusok, versbetétek elhelyezkedése stb.) mégiscsak

¹ JAKOBSON 1959, 236; 238.

² Watson KIRKCONNELL, Adam MAKKAJ és Earl M. HERRICK fordítása, MAKKAJ 1996, 194.

megmutatnák, hogy itt a *Winnie the Pooh* fordításával állunk szemben. A nyers visszafordítás lefosztja a fordításszövegről mindazt, ami az eredeti poétikai működésének reprezentációja vagy reprodukciója (adott esetben egyszerű pótlása) céljából került bele (vagyis végső soron implementáció), és azt mutatja meg, amit a kognitív tartalomból sikerült átmenteni – illetve ami a kognitív tartalomból a poétikai jellegű beavatkozások következtében eltorzult.

A torzulások némelyikéhez társítható poétikai magyarázat, például a fenti menyétes szövicc létrehoz egy termékeny alakzatot, és utal Micimackó jellegzetes nyelvi stratégiáira, amelyek működését jó néhány másik helyen képtelen reprezentálni a fordítás. A magyarázat nem mindenütt adódik ilyen könnyen, például az *acorn*-ból lett kukorica lokálisan tekintve egyértelműen félrefordítás, ám a könyv egészét tekintve mégis beilleszkedik a domesztikáló stratégiába, amely a posztviktoriánus kertés házból a pesti polgári lakásba plántálja a történetet. A *kukorica* tehát globálisan tekintve mégiscsak fordítása az *acorn*-nak, még ha a stratégia érvényességével és eredményességével kapcsolatban lehetnek is kételyeink.

Márai Sándor *Vendéggjáték Bolzanóban* című regénye angolul (*Conversations in Bolzano*) a következő kijelentéssel kezdődik: „It was at Mestre he stopped thinking”.³ A nyers visszafordítás így szól: „A gondolkodást Mestrében hagyta abba”, az eredetiben pedig ez áll: „A gondolásoktól Mestrében búcsúzott el”.⁴ Míg a *corn* és az *acorn* a szöveg speciális szempontja szerint közös paradigmába tartozik (mivel mindkettő szolgálhat fiatal sertések táplálékaként), a *gondolás* (gondolier) és a *gondolkodás* (‘thinking’) esetében ez nem mondható el, erre a tévesztésére semmiféle racionalizáló magyarázat nem kínálkozik. A szöveg eredeti szándéka a helyszín kijelölésére irányul a kulturált olvasóval való elegáns összekacsintás keretében (*ha* gondolák, *akkor* Velence), a fordításban viszont a hős mentális állapotára vonatkozik a kijelentés, miszerint búcsút mondott a racionalitásnak, „megállt az esze”, további cselekedetei ennek jegyében értékelendők. Nemigen mondhatunk mást, ez egy klasszikus *leiterjakab*, amelyet a következő kiadásban feltétlenül javítani kell. Itt semmiféle mentséget nem jelent a ritmus eleganciája vagy a hangzásbeli gazdagság, hiszen sokkal alapvetőbb érdek sérül: ennek a prózauniverzumnak az egyik alappremisszája cserélődik le. A „Velencében járunk” információ helyett az olvasó azt kapja, hogy „nem vagyunk észnél”. Vagyis téves és hiányos előfeltevésekkel lép be a könyv által teremtett világba. (Megjegyzendő, hogy a fordító gyanútlanágához az időbeli távolság is hozzájárulhatott, hiszen a híd kiépítése óta Mestrében kevésbé jellemző a gondolközlekedés.)

³ MÁRAI 2005, 3.

⁴ MÁRAI 1991, 7.

A kognitív struktúrák hozzávetőleges megőrzése a fordítói munka alapvető feladata és feltétele. Ha lemondanánk arról az elvárásról, hogy a fordított szöveg ugyanarról szóljon, mint az eredeti, akkor magának a fordításnak az ideájáról mondanánk le. Ez a feltétel nem is csak a tulajdonképpeni, azaz interlingvális fordításra vonatkozik, hanem mindenféle interpretációra, legyen bár intralingvális átfogalmazás (parafrázálás), vagy interszemiotikus adaptáció. A voltaképpeni fordítás Jakobson szerint csupán alesete az interpretációnak, azaz a jelentés más formába rendezésének.⁵ Ezzel az elgondolással a következő fejezetben majd vitába szállunk, de itt most jó kiindulópontul szolgál. Minden eddig bemutatott fordítási nehézség és anomália abból eredt, hogy a forrásszöveg a pusztán kognitív információon kívül sok minden egyebet hordozhat: konnotációkat, allúziókat, specifikusan helyi érdekű referenciákat és a kulturális beágyazottság más összetevőit, továbbá több szintű nyelvi rendezettségét, paronómáziákat és a poétikai funkció más megnyilvánulásait. Itt most azokra az esetekre koncentrálunk, amelyeknél a forrásszövegben hordozott kognitív információ bizonyul defektívnek vagy hiányosnak a normál közlésfolyamat szempontjából. Hogyan lehet lefordítani az értelmetlenséget, milyen „nem kognitív” (de mégis átmentendő) információt hordozhat az értelmetlen szöveg, mely ponton nyugodhat bele a fordító a forrásszöveg értelmetlenségébe, és hogyan igazolhatja olvasói előtt a célszöveg motivált értelmetlenségét? Ezekre a kérdésekre keresünk választ ebben a fejezetben.

Fontos előrebocsátani, hogy a fejezet által érintett problémakör viszonylag periferális az irodalmi korpusz egészéhez képest: a jelentős irodalmi művek rendszerint jól definiált, noha gazdag és szétágazó értelemre, a fordítók pedig ennek megragadására törekszenek. Vannak azonban olyan speciális műfajok (mint a szatíra és a paródia), illetve olyan speciális stílusok és korszakok (mint az avantgárd egy része), ahol a megfelelő kontextusba ágyazott értelmetlenség jelentős esztétikai és kulturális hatásra és rangra tehet szert. Számos jelentős művet tartunk számon, ahol – legalábbis a művek egyes pontjain – az értelmetlenség jelentős szervezőelvvé és belátások forrásává válik. Az avantgárdban ez a jelentőség kiváltképpen elvitathatatlan, és az izmusok egy jelentős részének inherens nemzetközisége miatt mindez a fordítás, illetve a fordíthatóság sajátos gyakorlati szempontjaiból is releváns kérdéseket vet fel.

Mivel az értelmetlenséget első sorban a nyelvi rendezettség hiánya felől tudjuk megragadni, a gondolatmenet úgy épül fel, hogy e rendezettség különféle szintjeit (pontosabban a különféle szinteken jelentkező rendezetlenségeket) vesszük számba. Gondolatmenetünk keretét ennek megfelelően a Groupe μ általános retorikája

⁵ JAKOBSON 1959, 233.

adja, amelyet liège-i retorika néven is ismerünk.⁶ Ez a rendszer a nyelvi rendezettség kereteit négy szinten helyezi el: a szavak formájára vonatkozó szabályok (morfológia); a szavak értelmére vonatkozó szabályok (szemantika); a mondatok formájára vonatkozó szabályok (szintaxis); végül a mondatok értelmére vonatkozó szabályok (logika).⁷ A következőkben a magasabb szintektől haladunk az alacsonyabbak felé, tehát vizsgálatunkat a logikai rendezetlenségeknél kezdjük.

Első példánk egy híres verssor, amely a hétköznapi logika szerint elfogadhatatlan: *La terre est bleue comme un orange*, írja Paul Éluard.⁸ 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 értelme 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, amit lejegyezni sem volna érdemes.

Azt gondolnánk, mindez magától értetődő, ám idézzük vissza a korábban már említett, Timár György által felfedezett példát: Tóth Árpád nevezetes verssora, a szimbolista szinesztézia magyar iskolapéldája a francia fordításban leegyszerűsödik: „...dans une vitrine une cravate mauve qui se mit à chanter”, azaz visszafordítva: „egy kirakatban énekelni kezdett egy lila nyakkendő”, és ami különösen meglepő, a Google fordítóprogramja következetesen végrehajtja ugyanezt a *túlnormalizálást*, az énekről a nyakkendőre helyezi át a *lila* jelzőt.⁹ A sztenderd logikától eltávolodó forrásszöveg bizonyos bátorságot követel a fordítótól: el kell hinnie, hogy tényleg az a furcsaság van odaírva. Természetesen a nagyon extrém esetekben érdemes több kiadást is megnézni vagy szakértőkkel konzultálni, de ha a forrásszöveg logikai extremitást tartalmaz, akkor annak meg kell jelennie a célszövegben is. Következzék ismét néhány példa az *Ulysses*ből.

⁶ GROUPE U 1982.

⁷ Magyar összefoglalását lásd VIGH 1977.

⁸ ÉLUARD 1968, 1/232.

⁹ TIMÁR 1981, 352.

Az alábbi példákban (mindhárom a Kirké-fejezet szerzői utasításai közül való) Szentkuthy fordítói stratégiája különösen érdekes. Fordításának számos más helyén tetten érhető az egyértelmű törekvés, hogy túltegyen az eredeti szövegen érdekeségben, színességben, botrányosságban – erre már mutattunk, s rövidesen még mutatunk is néhány példát. Az itt bemutatott helyeken azonban úgy tűnik, mintha nem merné követni az eredeti szöveg vad szürrealizmusát: letompítja, megszelídíti a képeket. A kubikos nála nem veszi vállára fáklyaként az utcalámpát, csupán nekidől, a lángolást pedig érthetetlen módon a szereplő orra veszi át. A kutya nem ölti fel az elhunyt Paddy Dignam arcát, hanem „iránta” szimatol – érthetetlen, hogy ez az arc hogyan került volna oda, ennek semmi előzménye nincs. Végül a harmadik példa a legbizarrabb: a rég halott Goodwin professzornak kéz nélküli karcsonkjával kéne ütni a zongorát, Szentkuthynál azonban egy „címerosztócölöp” kerül oda valahonnan (nyilván a *sticks of arms* félreértéséről van szó), végképp összezavarva az olvasót, aki – érthető módon – sohasem hallott még ilyen tárgyról. Sajátos színezetet ad ezeknek a példáknak – amelyek mellé még jó néhányat állíthatnánk –, hogy Gáspár Endrénél ott állt készen a tökéletes vagy csaknem tökéletes megoldás, Szentkuthy azonban ezt nem vette figyelembe, és a súlyosan értelemzavaró hibák Bartos Tibor 1986-os átdolgozását is túlélétek. Meglepő, hogy a máshol túlságosan is extravagáns szöveg itt – legalábbis részben – súlyos *túlnormalizálás*oknak esik áldozatul.¹⁰

| | 1947 | 1974, 1986 | 2012 |
|--|---|---|---|
| <i>Shouldering the lamp he staggers away through the crowd with his flaring cresset.</i> | Vállára veszi a lámpát és eltámolyog a tömegen át lobogó fáklyájával. | A lámpába fogózkodva odább támolyog, át a tömegen lángoló orrával. | Vállára veszi a lámpát, támolyogva átkel a tömegen lobogó fáklyájával. |
| <i>The beagle lifts his snout, showing the grey scorbutic face of Paddy Dignam.</i> | A vizsla felemeli pofáját, Paddy Dignam szürke skorbutos arcát mutatja. | A rendőrkutya felfelé szimatol Paddy Dignam skorbutos, elszürkült arca iránt. | A kopó felemeli a pofáját: Paddy Dignam skorbutos, elszürkült arcát viseli. |
| <i>He sits tinily on the pianostool and lifts and beats handless sticks of arms on the keyboard, nodding with damsel's grace, his bowknot bobbing.</i> | Apróvá zsugorodva leül a zongoraszékre és kar helyett két kéztelen bottal ráver a billentyűkre, kislányos kecsességgel bölint, varkocsa zötyög. | Összeaszottan lecsücsül a zongoraszékre és címerosztócölöppel püföli a billentyűzetet, bájol, mint egy kisasszony, a máslija mozog. | Egész kicsi, ahogy a zongoraszámolyra leül, felemeli kéz nélküli karcsonkjait és püföli a billentyűzetet, bájol, mint egy kisasszony, a szalagja ugrál. |

¹⁰ JOYCE 1986a, 15,136–137 (354); 15,1204–1205 (385); 15,4020–4022 (469); JOYCE 1947, II/41; 66; 132; JOYCE 1974, 536, 569, 651; JOYCE 2012a, 412; 435; 492.

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”.¹¹ A köznyelvi norma szerint annak kellene itt állnia, hogy „Ich liebe dich”, de Schwitters a névmás tárgyasetét részes 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 тебя” helyett „Я люблю тебе” állhatna. Magyarul nem teljesen ez a helyzet, mivel az első személyű alany második személyű tárgyra vonatkozó cselekvésének kifejezése beépült az ige-
ragozásba, nem kell hozzá névmás. Ami németül, oroszul, angolul, franciául (stb.) három szó (‘én szeret téged’), az magyarul csak egy, *szeretlek*. Kahána Mózes kortárs fordítása megpróbálja pontosan követni az eredetit: „szeretek néked”.¹² míg Tandori verziója a „szeretlek” megoldással máshol igyekszik megvalósítani a normasértést, egy sajátos, nem létező szóalakot teremtve, az alsóbb regiszterekben honos túlragozó formákat imitálva (például *aztat, megyen*).¹³

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).¹⁴ Ez az eljárás (a megvalósuló hiba ellenére) olyan választékosság felé mozdítja el a megnyilatkozást, amely az eredetire egyáltalán nem jellemző. Érdekesség, 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.

¹¹ SCHWITTERS 2002, 15–16.

¹² BEKE 1998, 196, cím: *Annvirágnak*, első megjelenés: MA 6(1921)/3 (január 1.), 30.

¹³ BEKE 1998, 197, cím: *Anna Bluméhoz*.

¹⁴ SCHWITTERS 2002, 16–17.

A magyar lírában kifejezetten gyakori eszköz a szintaktikai szabályok kiszámított megsértése. Térjünk most vissza a korábbi példákhoz, és nézzük meg, hogyan boldogultak velük a fordítók. Mit tesznek például ott, ahol Arany a végsőkig feszíti a magyar szórend lehetőségeit: „Ötszáz bizony dalolva ment / Lángsírba velszi bárd”. Az angol fordításokban a normasértés eltűnik, ám a helyzet természetéből adódóan a súlyos *túlnormalizáló* eljárás észrevétlen marad az olvasó számára. Watson Kirkconnell megoldása – az eredetnél gazdagabb belső rímelés ellenére – alig több prózai összefoglalásnál: „In martyrship, with song on lip, / five hundred Welsh bards died” (‘Mártírságban, dallal ajkán / Ötszáz velszi bárd halt meg’).¹⁵ Bernard Adams ennél tovább jut: megismétli az állítmányt (*went*) de kihagyja a voltaképpeni alanyt (*bards*), ezzel közelebb jut az eredeti szöveg felfokozott érzelmi töltetéhez: „Tis said five hundred went to die / Went singing to their doom” (‘Mondják, ötszáz ment meghalni / Ment énekelve a végzetébe’).¹⁶ Ugyanezen az úton indul Peter Zollman is, de sokkal pontosabban érzékeli, mit kell kiemelni – ha a szórend változtatásával nem lehet, akkor ismétléssel: „Five hundred went singing to die / Five hundred in the blaze” (‘Ötszáz ment énekelve a halálba / Ötszáz a lángokba’).¹⁷

A szintaxis – vagy szélesebb értelemben a nyelvtan – finom, tudatos, poétikai célú megsértései a fordításokban csaknem mindig elvesznek, normalizálódnak. József Attila morfológiai értelemben 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”¹⁸ (‘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’).¹⁹

Elbeszélő prózában a szintaktikai hibák többnyire a szereplők műveltségi hiányosságait hivatottak jelezni. A lapszusokról szóló részben már felidéztek Molly nyelvtanilag inkorrekt megjegyzését az *Ulysses* negyedik fejezetéből, a leesett könyvre vonatkozóan: „It must have fell down”, ami helyesen „must have *fallen* down” lenne, ráadásul később a hibát Bloom szó szerint és reflektálva – egy nyelvhelyességi kézikönyv szerzője, Lindley Murray említésének kíséretében – visszaidézi a tizenhatodik fejezetben.²⁰ Itt tehát a szövegben hibának kell lenni, a fordítónak az a feladata, hogy

¹⁵ KIRKCONNELL 1933. 93.

¹⁶ ADAMS 1999, 731.

¹⁷ MAKKAI 1996, 281

¹⁸ JÓZSEF 1966, 21.

¹⁹ MAKKAI 1996, 461.

²⁰ JOYCE 1986a, 16,1473–1475 (534).

előállítson egy közelítőleg ugyanilyen súlyú és valószínűségű normasértést. Ezt azonban sem Gáspár, sem Szentkuthy nem tette meg, mindketten nyelvtanilag helyes mondatot adnak Molly szájába: „Biztosan leesett”, illetve „Úgy látszik, leesett”.²¹ Így aztán Lindley Murray emlegetése értelmetlenné válik, a normasértés elsimítása egyértelműen információvesztéshez vezet. Az új fordításban „Nem-e leesett” áll, bár másik lehetőségként mérlegeltük a „Le kellett esnie” változatot is.²²

A szintaxis teljes hiányának tankönyvi példája természetesen Tristan Tzara híres költeménye, amely állítólag egy újságcikk szavakra vágása és egy kalapból való véletlenszerű előhúzása útján készült.²³ Minthogy komoly hírnévre és jelentőségre szert tett szövegről van szó, a fordítás feladata megkerülhetetlen (*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,²⁴ 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 jellegen 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.²⁵

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

²¹ JOYCE 1947, I/48, JOYCE 1974, 76.

²² JOYCE 2012a, 65.

²³ *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. Lásd TZARA 1996, 228–229.

²⁴ Vö. KAPPANYOS 2008, 60–72.

²⁵ A magyar fordításban Parancs János – az eredetihez hasonlóan – lábjegyzetbe helyezi a processzus bemutatandó eredményét, de csak néhány szót fordít le belőle, majd lábjegyzetbe fűz a lábjegyzetbe az eredeti fordíthatatlanságáról és az eredetileg forrásként használt újságcikk azonosíthatatlanságáról. TZARA 1992, 54.

szintagmákból épülnek fel. A kapcsolatot olykor szemantikai, máskor akusztikai összetevők motiválják, néha pedig, úgy tűnik, valóban a véletlenszerűség. Ennek a különös korpusznak az újrafelfedezése Deréky Pál érdeme, aki avantgárd antológiájában helyet biztosított az elfeledett szerző verseinek.²⁶ 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.²⁷ Umberto Eco terminusát kölcsönvéve és kifordítva ez nem túlinterpretálás, hanem éppen az ellenkezője, *alulinterpretálás*.²⁸ Kristóf alkotásai teljességükben nézve valóban nem olvashatók értelmes szöveggként, de hatásuknak alapeleme, hogy értelmes (bár gyakran szokatlan) szavakat helyeznek egymás mellé. Átfogó logikai és szintaktikai rendezettség 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 „szerű 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 älborseßtoo igespeensä”.

Joyce számos helyen felfüggeszti a szintaxis szokványos működését, szövegének arculata és nyelvi szervezettsége eltér az elbeszélő próza megszokott formáitól. A 14. fejezet vége a kortárs szleng, a részeg utcai és kocsmái hőzöngés nyelvi reprezentációjába torkollik.²⁹ Sokan beszélnek egyszerre és egymás szavába vágva, eligazító narrátori keret nélkül. Ezen a néhány oldalon nincs is elbeszélői hang, csupán magukat a zűrzavaros megszólalásokat halljuk. Valószínűleg még a felkészült anyanyelvi olvasó sem tudja teljes biztonsággal megkülönböztetni itt minden egyes megnyilvánulás feladóját és referenciáját: a benyomások folytonosan utolériek és felülírják egymást, a kommunikáció fókusza megszólalásonként elmozdul, az olvasó pedig nemcsak hogy úgy érezheti magát, mintha a részeg kompániába keveredett volna, hanem magát a bódulatot is átéli, mintha a koncentráció huzamosabb fenntartására, a figyelem fókuszálására már maga is aggasztó módon képtelenné vált volna. Ez a végeredmény azonban a fordításban csak akkor válik hitelessé, ha a fordító minden egyes

²⁶ DERÉKY 1996, 360–365.

²⁷ Részletesebben lásd KAPPANYOS 2002.

²⁸ Vö. ECO 1992c; magyarul: ECO 2001c.

²⁹ JOYCE 1986a, 14,1440–1591 (346–349).

megszólalásnak utánajár, azonosítja a feladót, a referenciát és a stílusregisztert, és ebből a tudásból vonja el a pillanatnyi, tűnő benyomás nyelvi reprezentációját.³⁰

Egy másik helyen, a 15. fejezetben a narrátor szerzői utasítás formájában ad képet (és hangot) az elszabaduló mámorról: a körben forgó tánc közben futó képek, egy-egy szó tartamába foglalt benyomások villannak fel, a nyelvi reprezentáció formálisan még mondatok sorának látszik, de ezeket a mondatokat a szintaxis kohéziója helyett a képek szédítő sorozata tölti ki. A fordítónak itt jó érzékkel kell megragadnia a nyelv megtámadott rendjét: „*Stephen kalapban kőrisbottal békaugrik beközépre egetverő lábdobáló szájszorítva combját ölelgeti elengedi. Hajtósapkás Hornblower gőzkalapács dobraver kék zöld sárga villan Toftnál elcsigázott körhintalón aranykígyón hinta-zsokék, belek lógnak, fandangóznak, lábrúgásra felrugózik visszahull.*”³¹

A szintaxis részleges felfüggesztésének harmadik, legnevezetesebb példája természetesen a Molly-monológ, amely egyáltalán nem él a mondatok és bekezdések megszokott tagoló funkciójával. Molly gondolatai szekvenciális tagolás nélkül áramlanak, mert Joyce koncepciója szerint maga a monológ az álom és az éjszaka ráción kívüli világában ölt testet. Ha valaki fel akarja olvasni vagy elő akarja adni ezt a szöveget (miként az gyakran meg is történik), nyilván el kell végeznie a tagolás műveletét: fel kell osztania mondatokra. A monológ azonban számos helyen ellenáll ennek, hiszen ez nem olyan szöveg, amelyből kihúzták az írásjeleket, hanem olyan, amely valóban nem a racionális mondatok egységeiben halad előre. Számos szó vagy kifejezés oly módon áll két megnyilvánulás határán, hogy nem lehet egyértelműen eldönteni a hovatartozását. A szövegnek talán legfontosabb retorikai rendezőelve az aszindeton, az eldöntetlen kapcsolódás. A fordító ez esetben sem tehet mást, minthogy a ráción túli nyelvi működést a ráció eszközeivel a lehető legpontosabban elemzi, és a legkisebb részletekre kiterjedően rekonstruálja a célnyelvben.

KLASSZIKUS HALANDZSA

Következő kategóriánk, a szemantikai „értelmetlenség” messze a legtermékenyebb mind közül: ez az a jelenség, amelyet Karinthy nyomán *halandzsának* nevezünk.³² A halandzsa jellemzően megtartja egy adott nyelv szintaxisát, és értelmetlen, de morfológiailag az adott nyelvtől nem idegen szavakkal tölti ki. Az értelem és az értelmet-

³⁰ JOYCE 2012a, 404–407.

³¹ Uo., 494.

³² KARINTHY 2001, 65–67; 68–70; 71–73. Nem bizonyítható, hogy a szó Karinthy saját alkotása, de az ő írásai révén terjedt el.

lenség között természetesen fokozatos az átmenet. A legenyhébb esetet Kálnoky László Shakespeare-fordítás-paródiájával, a *XIX. Henrikkel* példázhatjuk: „Felség, a franc föld künyöső parlatán / elült a hadvasak zadorlata. / Bék ül hevély-csornáló Mars helyén”.³³ A szöveg számos olyan szót tartalmaz, amelyet egyetlen szótárban sem találnánk meg, mégsem okoz gondot a *parlat* vagy a *zadorlat* megfejtése: részint az ismert szavak beépített töredékei (part, parlag), részint a hangfestő jelleg, részint pedig a valódi szavak által megteremtett kontextus segít a jelentés megragadásában. A *hevély-csornáló* okozhat némi gondot, alighanem ’hevedést felkorbácsoló’ lehet, de mivel a hadisten eposzi jelzőjeként szerepel (amitől úgysem várunk új információt), könnyedén átsiklunk a homályosság felett. És a szöveg mindvégig követhető, még ha nem is kristálytiszták a referenciák: „ha pönty aszalva, surboly ha beért” – itt nyilvánvalóan mezőgazdasági terményekről van szó, amelyek pontos azonosítása nem is fontos a történelem főszereplőjéről. A szemantikailag (vagy akár szótárilag) azonosítható, lokúciós jelentés ott válik legritkásabbá, leghomályosabbá, ahol a szöveg illokúciós funkciója kerül előtérbe, nevezetesen a szidalmaknál: „...Ó, süh! Pém! Piha! / Szotykon vatyorgó, páhás veckelem! / Süly rá, ki vity-váty cselkesek közin / ennhorja ellen ily pórén pocáz!”

Ez a példa természetesen igencsak elméleti jellegű, hiszen valószínűtlen, hogy ezt a verset valaki megpróbálná idegen nyelvre fordítani. A paródia tárgya a magyar Shakespeare-fordítás archaizáló hagyománya, amelyről jellemzően csak a magyar kultúrát anyanyelvi szinten ismerő, Shakespeare-élményét műfordításon keresztül megszerző közönségnek lehet benyomása. Ebben a tekintetben a paródia valóban találó, hiszen a régebbi fordítások nyelvi avulása valóban vet fel hasonló problémákat (például a *Hamlet* mai közönségéből vajon mekkora hányad találja szemantikailag teljesen áttetszőnek a „bóbás királyné” kifejezést?) – Kálnoky verse tehát paradox módon éppen a kulturális beágyazottsága miatt nemigen fordítható. Ettől függetlenül nagyon is érdemes mérlegelni, hogyan hangozna más nyelven a *hevély-csornáló* vagy a *páhás veckelem*.

Ettől jelentősen eltérnek Karinthy ujjgyakorlatai, amelyek megalapozták az irodalmi halandzsza fogalmát. „A pő, ha engemély, kimár / de mindegegy, ha vildagár”.³⁴ Ebben a mondatban a viszonyzó kivételével semmit sem értünk, még a hozzávetőleges témakört sem tudjuk azonosítani. Ugyanakkor percig sem kétséges előttünk, hogy magyar mondatról van szó: ezt mind a szavak morfológiája, mind a mondat felismerhető szintaxisa egyértelművé teszi. Némelyik szónak a szófaja is egyértelmű,

³³ KÁLNOKY 1980, 246–247.

³⁴ KARINTHY 2002.

a *pő* például nyilván főnév, és gyanítható, hogy a sorpár nem tartalmaz igét. De minden ezen felül még a szimbolista vers sajátosságait is hordozza: a rím és a metrum a ki-módoltságig pontos, erős túlsúlyban vannak a zöngés mássalhangzók, a szerkezet nominálisnak (tehát statikusnak, leíró jellegűnek) tűnik. Hasonlóan pontos találat a kuruc dal is: „Huj kuzsmabég, huj kereki / vatykos csuhászok vereki / dengelegi.” Az első sorról pontosan látjuk, hogy két megszólítást tartalmaz, a másodikban világosak a jelzős kapcsolatok (valamilyen valakiknek a valamije), még az is sejthető, hogy a *csuhászok* valamilyen foglalkozás képviselői.

Ezek a szövegek ismét a magyar kultúra sajátos nyelvi mintázataira reflektálnak, ezért érvényes átültetésük más nyelvre komoly nehézségekbe ütközne. A fordítónak alighanem a saját kultúrájában érvényes szimbolista hagyomány jellegzetes nyelvi formáiból kellene kiindulnia, illetve keresni valamit, ami a kuruc hagyománnyal ekvivalensnek tekinthető (esetleg még azt is figyelembe véve, hogy bizonyos mértékig koholt hagyományról van szó). Ez olyan elmélyülést kíván, amely a szokásos fordítói elhivatottságot igencsak próbára teszi.

Van azonban olyan halandzsamű, amely igen széles nemzetközi ismertségre tett szert, s amelynél a gyakorlatban is megvizsgálhatók a fordíthatóság kérdései: Lewis Carroll nevezetes *Jabberwocky*ja.

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.³⁵

A vers angolsága kétségbevonhatatlan: a névelők, kötőszók, segédigék mind a megfelelő helyen vannak, ezáltal eldöntik a környékükön álló szavak szófaját és mondatrészi szerepét is (például a *gyre* és a *gimble* biztosan ige). A szavak morfológiája szintén világosan angol, és néha utal a szófajra: a *slithy* és a *mimsy* minden bizonnyal főnévből képzett melléknevek. A vers egy világirodalmi jelentőségű regény betétje, fordítása tehát elkerülhetetlen – azaz *kényszerfordítás*, noha sokan kényszer nélkül kaptak kedvet hozzá. Egy honlap – amely sajnos 1998 óta nem frissült – ötvennyolc fordítást gyűjtött össze, köztük hármat latinul, egyet (sajnos csak részletet) pedig a *Star Trek*-univerzumban használatos földönkívüli (azaz fiktív) klingon nyelven.³⁶

A fordítási stratégia természetesen különböző lesz aszerint, hogy önálló költeményként, vagy a könyv részeként fordítja-e valaki. Önálló versként ihletet meríthet

³⁵ CARROLL 1994, 140.

³⁶ LIM 1998.

a szavak hangzásából és teljesen kötetlen szemantikájából, a könyv részeként azonban a szemantika nagyon is kötött, hiszen Humpty Dumpty (Tojás Tóbiás, Dingi Dungi, Undi Dundi) elmagyarázza az első versszakot. Weöres Sándor önálló versként (a háziassító és elidegenítő stratégiák különös egyesítésével létrehozott *Szajkóhukky* cím alatt) a következőképpen fordítja:

Volt egy brillós a csuszbugó,
Gimbelt és gált távlingibe,
Minden mimicre purrogó
Mómája ingibe.³⁷

Tótfalusi István a könyv társfordítójaként kénytelen volt a magyarázatokhoz alkalmazkodni. Ezekből kiderül, hogy a szavak valójában nem önkényesek, és nem is a hangzásuk a legfőbb motívum, hanem *portmanteau*-, azaz bőrröndszavak, amelyek két vagy több szó jelentését (és részben alakját) tömörítik magukba. (Tótfalusiánál a címadó madár neve Gruffacsór):

Nézsorra járt, nyalkás brigyók
Turboltak, purrtak a zepén,
Nyamlongott mind a pirityók,
Bröftyent a mamsi plény.³⁸

Ehhez közel álló, de jóval radikálisabb eljárás, amikor valaki teljességgel képzelt nyelven hoz létre szöveget: megteremti a morfológiát és a szintaxist, sőt hozzátársítja a szemantikát is. Weöres Sándor *Barbár dal* című műve.³⁹

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| Dzsá gulbe rár kicsere | Szél völgye farkas fészke |
| áj ni musztasz emo | Mért nem őriztél engem |
| áj ni manküt vantsz emo | Mért nem segítettél engem |
| adde ni maruva bato! jaman! | Most nem nyomna kó! ajaj! |
| ... | ... |
| Vá pudd shukomo ikede | Földed gyomot teremjen |
| vá jimla gulmo buglavi ele | Tehened véres tejet adjon |
| vá leli gulmo ni dede | Asszonyod fiat ne adjon |
| vá odda dzsárumo he! jaman! | Édesapád eltemessen! ajaj! |

³⁷ WEÖRES 1976, II/842–843.

³⁸ CARROLL 1980, 15–16. Varró Dániel megoldása: *Hergenyőrciád*. „Kotyvalla már, s a nyéren ucc / Izsegtek krákos nyágerok, / Nyöszölt a csámborult mumuc, / S a bordacs bávadott.” CARROLL 2009, 139.

³⁹ WEÖRES 1981, I/717.

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 retorikus 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.⁴⁰ A hangzás egységessége 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”, „rinozerossola 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 központozást 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

⁴⁰ „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, »Verse ohne Worte« oder Lautgedichte.” BALL 1984, 162. Magyarul: BALL 1996, 18–19.

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.⁴¹ A kategória legjelentősebb műve azonban minden bizonnyal Kurt Schwitters négy tételes, előadva negyven perces kompozíciója, az *Ursonate*.⁴²

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 fúgakompozíciókig. 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 voltaképp az élő előadás partitúrájának tekinthető. Ezekben a konstrukciókban a latin ábécé

9. — *LARMES DE JEUNE FILLE*
— *POÈME CLOS* —

M dngoun, m diahl @hna iou
hsn ioun inhlianhl Mhna iou
vgain set i ouf! sai iaf
fln plt i clouf! mglaf vaf
A^o là ihí cnn vii
snoubidi i pnn mi
A^ogohà ihíhí gnn gi
klnbidi Δ^obliglhí
H^omami chou a sprl
scami Bgou cla ctrl
gué d inhí ni K^ogrin
Khlogbidi Σ^ovi bínci crin-
cncn ff vsch gln ié
gué rgn ss ouch clen dé
chaig gna pca hi
@'snca grd kr di

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1) @, @, @ = soupir | 5) Δ, δ = râle |
| 2) M, μ = gémissement | 6) H, n = ahannement |
| 3) Λ, λ = gargarisme | 7) K, x = ronflement |
| 4) A, a = aspiration | 8) Σ, § = grognement |

⁴¹ SZABÓ 1964, II/701.

⁴² SCHWITTERS 2002, 52–80. Eredti hangfelvétel: SCHWITTERS 1993.

betűin kívül görög nagybetűk is helyet kapnak, amelyek különféle nem-alfabetikus, illetve nem-foné-mikus 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.⁴³

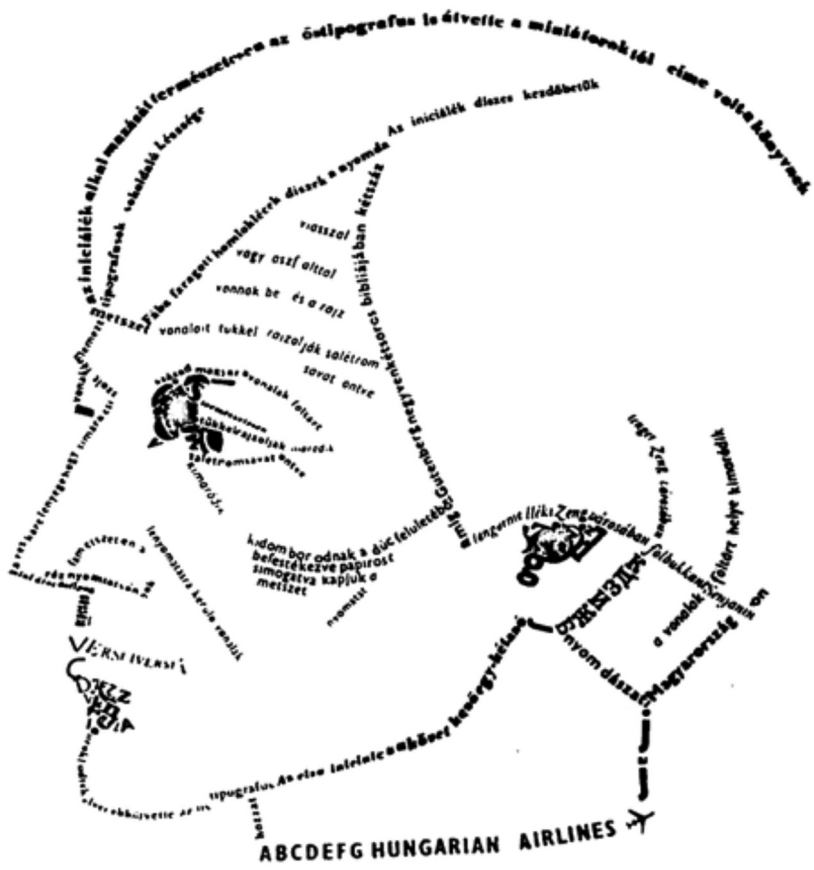
Ebben az értelemben Isou eljárása szöges ellentétben áll Schwittersével, aki semmit sem kíván ábrázolni, hanem elvont akusztikai és tipográfiai konstrukciókat mutat be, amelyek magukkal hordozzák és felmutatják eredetüket, a nyelvi működés céljára kialakult emberi hangot – pontosan úgy, ahogy Schwitters 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 vezetne, amelyek alapvető szervezőelve már nem a verbalitás, hanem valami más: 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, tehát az ilyen példáknak, mint például Nagy László korábban hivatkozott *Emberpár* című versének nem az értelmetlenség kihívásáról szóló fejezetben van a helye. Egy esetre mégis érdemes itt kitérni: arra, amikor a jelen lévő verbális értelem relevanciája nem azonnal szembeötlő, azaz a kulturális transzferet 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 *Önarckép* címűre.⁴⁴

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 technikát 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-megszennvedett elemeit rajzolják ki, miáltal az első pillantásra egyszerű ikonikus ábrázolatnak tűnő mű mély lírai összetevőt kap, vagyis felkészült fordítót kíván.

⁴³ ISOU 1947, 336.

⁴⁴ NAGY L. 1978, I/ 479.



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 közegeben? 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, mely szerencsés esetben szervülni tud a befogadásba, mint a filmek feliratozása. Más esetekben külsődleges lábjegyzet marad.

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 ezeknek a példáknak az elméleti jelentőségét. Azok a jelenségek, amelyek nem sorolhatók be a hétköznapi magyarázatok mögé, folyamatos kihívást jelentenek a gondolkodás számára, és szélesebb érvényességű elméletek megalkotására sarkallják. A hétköznapi életben nemigen találkozunk olyan jelenséggel, amelyet ne írhatnánk le az eukleidészi geometria alapján, de ez mit sem von le a nem-eukleidészi geometria jelentőségéből. Ezenfelül egyszerűen vonzó is a szélsőséges, meglevő rendszereinken kívül eső (s ezért rendszereink kijavítására készítő) példákkal foglalkozni, amelyeket az avantgárdok és más szubverzív művészek állítanak elő a számunkra. Mert a tudományos gondolkodásban éppúgy, mint a művészetben, a processzus gyakran érdekesebb, mint a produktum.

HERMETIKUS ÉRTELEM

Az eddigiekben végigtekintettük az értelmetlenség kihívásának strukturális lehetőségeit, amelyeket fordítónak struktúrájukban kell követnie, amíg érdemes egyáltalán. Hasonló kihívásokat azonban „normális” elbeszélő próza is tartalmazhat, amely a verbális szervezettség hagyományosnak tekinthető alapjain áll. A fordító bármikor beleütközhet egy olyan szövegrészbe, amelyet még szótárral sem ért. Az értelmetlen szöveg a kulturális transzfer sikerére nézve első sorban azért jelent veszélyt, mert nehéz megbizonyosodni róla, hogy valóban értelmetlen. Ha egy strukturált és intencionális szövegelemet a fordító kaotikusnak és jelentés nélkülinek értékel, az is súlyos szakmai hiba. De ha ezt a szemantikai rést saját improvizációjával tölti fel, az már etikai implikációkkal járó vétség. Az *Ulysses* magyarországi befogadástörténetében számos példát találunk erre, itt csak egyet idézünk fel, amelyre már többször is utaltunk. A második fejezetben – az iskolaigazgatóval folytatott beszélgetés témájára asszociálva – egy ballada töredéke bukkan fel Stephen elméjében: „Lal the ral the ra / The rocky road to Dublin”, majd néhány sorral később refrénként visszatér: „Lal the ral the ra. Lal the ral the raddy”.⁴⁵ Ez részben természetesen vakszöveg, de kulturálisan korántsem értelmetlen, egyértelműen az egyik legismertebb ír népballada részlete. Ha a fordítónak nem áll módjában pontosan azonosítani, még mindig megteheti, hogy a szemantikailag értelmezhető részt lefordítja, a vakszöveget pedig felismerhető magyar vakszöveggel helyettesíti, jelezve, hogy itt valami dalszerűségről van szó – hiszen ezt az eredeti szöveg tördelése is a tudunkra adja. Szentkuthy azonban úgy dönt, itt a racionalitás kontrollja alól felszabadult nyelvi működés sza-

⁴⁵ JOYCE 1986a 2,284–285 (26).

bad játékát látjuk, az improvizációra kihagyott helyet, mint amikor egy zeneműben a szerző szabad kezet ad az előadónak a kádenciához. Ezt írja a kérdéses helyre: „Potom rokon a szirtfokon, De Hannibál az Alpokon”, majd amikor a gondolat visszatér: „Potom rokon a szirtfokon, és radikál a Rubikon.”⁴⁶ Ennél valójában még az is jobb lett volna, ha teljesen kihagyja ezt a részt, vagy értelmetlen szótagokkal tölti ki (ahogyan a digitális adathordozókon nullákkal töltik fel a fájl megsérült szakaszát). A római történelemre utaló két különböző (önmagában is zagyva) referencia teljességgel dezorientálja az olvasót, megakasztja és szétzilálja a narratívát. Szentkuthy a valós beszédhelyzet (Mr. Deasy Dublinba induló ősről mesél) olyan kommentárját tulajdonítja Stephennek, amely – túl azon, hogy nem szerepel az eredetiben – sem a kontextusból, sem a szereplő diszpozíciójából nem következik, vagyis Stephen nemcsak hogy nem gondolja, de nem is igazán *gondolhatná* ezt. Annál kevésbé sem, mert a szóban forgó ős az Ards félszigetről Dublinba vezető útván szirtfokokkal sem nagyon találkozhatott. Szentkuthy voltaképpen itt is joyce-i módszert alkalmaz, akárcsak az indokolatlan hangzásokövetésnél („Ponderosa Tudor rózsa”): ez a *gigantizmus* poétikája, amit Joyce a 12. fejezet vezérlő eljárásaként nevez meg.

Ebben az esetben egy sikertelen kulturális transzfernek lehetünk tanúi: a magyar olvasó számára potenciálisan megnyilatkozó kulturális mintázatok radikálisan különböznek attól, ami az anyanyelvi olvasó számára megnyilatkozhat. Ítéletünkben természetesen számba kell venni a különböző kulturális beágyazottságokat és nyelvi lehetőségeket, valamint az alkalmazott fordítási stratégiák elkerülhetetlen következményeit is, de ebben az esetben semmiféle olyan kulturális mintázat nem kerül a magyar olvasó elé, amely a közismert ír népballadához bármilyen szempontból hasonlító kulturális mintázatra vagy objektumra (például bármilyen dalra, bármilyen ír vonatkozásra, bármilyen utazási referenciára) utalna. A „potom rokon a szirtfokon” nyelvi konstrukció nem fordítása a „Rocky road to Dublin” nyelvi konstrukciónak, ezt a Herz-teszt elvégzése nélkül is beláthatjuk.

Persze a tökéletes referenciális megfeleltetés sem feltétlenül üdvözítő. A *Road to Dublin* szó szerinti fordítása sem kelti fel a magyar olvasóban az ismerősség élményét, ezért legalább a dalszerű formát jelezni kell a fordításban számára, nem szabad ugyanakkor ismerős dalra sem lecserelni: ez megengedhetetlen domesztikálás volna. A fordítói lelkiismeret egy-egy kulturálisan erősen meghatározott forrásnyelvi hellyel kapcsolatban csak akkor lehet nyugodt, ha megbizonyosodott róla, hogy a célnyelven létrehozott alakzat valóban működőképes. Amikor a fordító a célnyelvben egy új kombinációt kénytelen kialakítani – mivel a forrásnyelvi referenciának nincs köz-

⁴⁶ JOYCE 1974, 40.

vetlen, a nyelv elemkészletében adott megfeleltetése –, akkor nem elegendő kimunkálni a referenciális megfelelést: a létrehozott alakzatnak működőképességnek, természetességnek is kell lennie a célnyelvben. A közvetítés csak részlegesen jön létre olyankor, ha a célnyelvi olvasó steril, hapax-szerű nyelvi képződménnyel találja magát szemben, amit semmilyen meglévő kulturális tapasztalatához sem tud hozzákötni. Ebben az esetben hiába sikerült rekonstruálni a szótári értelmet, a fordítás nem lesz sikeres, hiszen a befogadás nem lesz élményszerű: külsődleges reprezentáció marad, vagyis Nabokov *Anyeginjének* programját valósítja meg. Ezt hidalja át a *fantomreferencia* eljárása, amikor úgy teszünk – az olvasót is bevonva a játékba –, mintha az adott referencia létezne a célnyelvben. Az új fordításban például dalszerű, az eredetit tartalmilag is követő töredék áll itt, amely felkeltheti az olvasóban egy ismerős, rég hallott (bár magyarul valójában sosem létezett) dal emlékének illúzióját.⁴⁷

Ebben az esetben arra láttunk példát, hogy az értelmetlenség feltételezése tévútra vitte, szervesetlen, természetlen „kádenciába” keverte a fordítót, noha az értelem valójában ott volt a forrásszövegben, csak ki kellett volna bányászni. Természetesen a fordító – mint bármilyen szövegalkotó – „birtokon belül” van, azaz legalább a saját szövege (a célszöveg) szándékai és motivációi világosak előtte, ha a forrásszöveg szándékai és motivációi nem is annyira. Szentkuthy nyilvánvalóan tudna magyarázatot adni a „potom rokon” értelmére és indokoltságára, de ez a magyarázat sosem válik a szöveg részévé. A szövegnek – a fordítottnak éppúgy, mint az eredetinek – magáért kell helytállnia, magában kell hordoznia minden intenciót, motivációt, strukturális kapcsolatot. A fordítónak tehát nem elég a forrásszöveg látszólagos érthetlenségein úrrá lenni, nem elég, ha ő maga pontosan érti, miről van szó. Az is állandó veszély, hogy a célszöveg lesz értelmetlen, pontosabban hermetikus, rejtjelezett: az olvasók elől elzárja azt az értelmet, amit a fordító elhelyezett benne. A célnyelvi működőképességet ellenőrizni éppen azért nehéz, mert a fordító olvasata már *informált* olvasat. Az *Ulysses* fordítása során gyakran használtuk tesztalanyok egyetemi hallgatóinkat, de ez nem igazán objektív kontroll: többnyire nyilvánvalóan kiderült a metakommunikációból, hogy melyik választ szeretnénk hallani. A végső mérce mégiscsak a fordító tapasztalata és lelkiismerete. Erre mutatok be most egy – a kérdés természetéből adódóan óhatatlanul személyes – példát.

Az *Ulysses* 15. fejezetének kavalkádjában felbukkan egy szereplő, akit *Old Gummy Granny*nek neveznek az eredetiben.⁴⁸ Gáspár ezt *fogatlan nagyanyóval* adja vissza, aminek az a nyilvánvaló indoka, hogy a *gum* fogínyt is jelent.⁴⁹ A fordítás tehát referen-

⁴⁷ JOYCE 2012a, 35. A fordítói implementáció lehetőségeiről és következményeiről lásd még: GULA 2010.

⁴⁸ JOYCE 1986a, 15,4578, 15,4584, 15,4737 (485, 486, 490).

⁴⁹ JOYCE 1947, II/145; 149.

ciálisan elég pontos, de kulturális kapcsolat-lehetőségeiben erősen eltér az eredetitől: ez az öregasszony nem holmi kedves nagymama, hanem a fundamentalizmusba fulladt, terméktelen, de erőszakos ír nacionalizmus jelképe (átkozza az idegeneket, Sepsent gyilkosságra buzdítja). A név ugyanakkor belső rímet és alliterációt is tartalmaz, ami mesés-mitikus, vagy legalábbis babonás háttérrel idéz: voltaképp egy veszélyes, rosszindulatú boszorkány jelenik meg itt a színen, akit a nyelv kicsinyítő-bebecéző formulával próbál kordában tartani. Szentkuthy megoldása, miközben a banya visszataszító testi valójára utal, megnyitja a mitológiai asszociációk távlatát, talán túlságosan is: ő *Párkapofájú ómamának* nevezi ezt a szereplőt.⁵⁰ A párkák hatalmát (valamint a görög mitológiát) idekötni nyilvánvalóan indokolatlan, Szentkuthy jellegzetes túlfordításai (gigantizmusai) közé tartozik.

Első, ideiglenesen elfogadott megoldásunk az *Öreg manó-mamá* volt, ami a feltételek egy részét jól teljesíti, de túlságosan kedves asszociációkat hordoz. A végső változatban a szereplő neve *Öreg Girnyó anyó*, ami hozzávetőlegesen egyensúlyt teremt a játékos-mitikus háttér és a kellemetlen testi megjelenés képzetei között. A megoldás kezdetben nem tűnt meggyőzőnek: az volt a benyomásunk, hogy az általunk beléltatott referenciák nem nyílnak meg a magyar olvasó számára, a név szemantikailag (s így kulturálisan is) terméktelen, azaz végső soron értelmetlen a magyar szövegben. Ezért ezt a nyelvi elemet jó darabig ideiglenesnek tekintettük, mígnem egy váratlan pillanatban aktív működésének élményszerű megtapasztalása meghozta a döntést: egy valós, látásból ismert személlyel kapcsolatban spontán asszociációként jelentkezett az *Öreg Girnyó anyó* nyelvi mintázata. Ez természetesen nem fogadható el tudományos igényű magyarázatként, s az introspekció módszertani hitelességével kapcsolatos, a *Bevezetőben* említett kételyek mind érvényesek rá. Valójában azonban az igényes fordító különféle kontextusokhoz és referenciákhoz illesztve mindig próbára teszi az általa kialakított szokatlan vagy rendhagyó mintázatokat. Ebben az esetben a megfelelő kontextus és referencia megtalálása a szokásosnál tovább tartott, de sikerült megbizonyosodni a mintázat kulturális működőképességéről: társítható a névhez élményszerű, vizuális referencia, következésképp bizonyára mások számára is képes termékeny képzettartományokat megnyitni.

Közhely, hogy ezt a meglegedettséget a kötött formájú versek fordítása könnyebben és egyértelműbben meghozza, mint a szabadversek vagy prózai szövegek fordítása. Ha a forrásnyelvi szonettel szemben ott áll a célnyelven előállított szonett, a fordító valóban könnyen elhiteti magával, hogy nincs további tennivalója. Ez a hozzá-

⁵⁰ JOYCE 1974, 667; 671.

⁵¹ Vö. SOMLYÓ 1975.

állítás, a formahűség hagyományának kizárólagossága, valamint a virtuozitás kultusza a magyar műfordítás-hagyománynak olyan kétséges hatású elemei, amelyekre Somlyó György már évtizedekkel ezelőtt felfigyelt.⁵¹ A műfordítónak minél jobban definiált *célra* van szüksége, és olykor valóban előfordul, hogy a versforma megfelelő megvalósítása (s emellett a tematikai keretek hozzátvetőleges megtartása) a cél valós elérésének illúzióját kelti: hasonlóra a korábbiakban már láttunk példát. A jelentős irodalmi műalkotások azonban ennél mindig sokkalta bonyolultabb feladatokat állítanak fel. Különösen nehéz helyzetbe hozza a fordítót, ha a forrásszöveg által meghatározott cél (a célnyelvben létrehozandó szemantikai komplexum a maga kulturális kapcsolatrendszerével) eleve homályosan van meghatározva. Természetesen a jelentős műalkotások ritkán homályosak *egészükben*: jelentős mivoltuknak rendszerint az erőteljes intencionáltság, a mikro- és makrostruktúrák feszes meghatározottsága is előfeltétele. De a legtudatosabban megszerkesztett műalkotás is tartalmazhat szándékosan homályosra hangolt részleteket.

Vizsgáljuk meg a következő mondatot az *Ulysses* 17. fejezetéből: „He wished that a tale of a deed should be told of a deed not by him should by him not be told.”⁵² A mondat Bloom megrökönyödését fejezi ki azt követően, hogy konyhájában a vendégül látott Stephen elénekelt neki egy antiszemita balladát. A mondat értelme mintha végiggondolás közben is megbicsaklana, önmagával szembefordulna, a referenciája is megváltozna. Bloomnak erősen kedve ellen való, hogy a konyhájában Stephen vagy bárhol máshol bárki más ilyen dalokat énekeljen, de az nagyon is a kedvére van, hogy a konyhájában Stephen énekeljen, s midezt egyszerre, szinte a saját szavába vágva próbálja szavakba önteni az elme, miáltal a mondat valamilyen furcsa, szimmetrikus, önmagára visszazáródó, de nem egészen a racionális értelem által vezérelt formát ölt.

Gáspár Endre a következőképpen ragadta meg magyarul a mondatot: „Azt kívánta, hogy ha valamilyen tettet elbeszélnek, ne beszéljenek el róla olyan tettet, amelyet nem tett.”⁵³ Ez a megoldás racionalizálja az eredetit, és kiemel belőle egyetlen (kétségkívül a legkézenfekvőbb) aspektust: Bloom természetes tiltakozását a személyére is vonatkozatható antiszemita vádak és általánosítások ellen. A mondat első fele tautologikus („ha valamilyen tettet elbeszélnek”), de nem képez feszültséget a második részszel. A második részben Bloom csak annyit kíván, hogy ne meséljenek róla olyasmit, amit nem tett meg – de valójában ilyen racionális szinten nem is meséltek róla semmit. Gáspár figyel a mondat poétikai megszerkesztettségére is: megvalósítja a belső ismétlődéseket (elbeszélés, tett) de nem képez belőlük szembeötlő rendszert, amitől

⁵² JOYCE 1986a 17,839–840 (567).

⁵³ JOYCE 1947, II/221.

ez a furcsa mondat mintegy magától értetődően, s mégis szemantikai gubancként ugrana az olvasó elé.

Szentkuthy kifinomult poétikai érzéke – amely számos esetben túlzásokra csábítja – ezúttal pontosan jelzi, hogy ezt a mondatot nem a racionalitás felől kell megragadni. Megoldása valóban a poétikai funkció szem előtt tartásával készült „A házigazda azt kívánta, hogy az ő élete tényeihez nem fűződő tényleges elbeszélést tényszerűen ne beszéljenek el.”⁵⁴ Háromszor bukkan fel hangsúlyos helyzetben a „tény” szótag, mindháromszor más szófajú és mondatrészi szerepű szavak szótöveként. Ezzel együtt a mondat az eredetihez képest még mindig túlságosan egyértelmű és racionális, egészében véve teljesen értelmes mondatnak tűnik, miközben szemantikailag szervesen elemet is tartalmaz: nem tudjuk, mit jelent ebben a kontextusban a *tényleges* elbeszélés.

Első megoldási kísérletünk ehhez képest visszalépést jelentett: megpróbáltuk teljességgel racionálissá tenni a mondatot. Ez – pusztán következetessége miatt – legitim eljárásnak tekinthető, még ha ez esetben nem is ideális. Abból az elvből indultunk ki, hogy a fordítónak minél több információt minél áttetszőbben prezentáló szöveget kell szolgáltatnia a célnyelvi olvasó számára. A megoldási kísérlet így hangzott: „Azt kívánta, hogy valószerű történetet olyan valószerűségről mondjanak, amely őt nem érinti, s amely őt érinti, olyanról ne mondjanak.” Erről vita alakult ki, melynek során tudatosítottuk, hogy a mondat az eredetiben sokkal összetettebb, rejtélyesebb, az olvasás folyamatosságát megakasztja, és egyáltalán nem vezet végső, megnyugtató értelemhez. Sokat vitatkoztunk a mondat belső formájáról, az egyik megfogalmazás szerint a mondat lefutása a Möbius-szalaghoz hasonló, önmagába visszatérő és önmaga ellentétébe forduló folyamat. Ez a jellemzés az eredeti mondatra vonatkozóan megvilágító erejű, de a célnyelvi kompetenciának nem sokat segít, nem mozdít a magyar megvalósítás felé.⁵⁵

A következő konstrukció így hangzott: „Azt kívánta, hogy foglaljanak mesébe egy tettet melyet nem ő tett meg és nem tettet még mesébe foglalva sem.” Ez a változat valóban pontosabban követi az eredeti mondat poétikai szervezettségét és végső homályosságát, de súlyos érv vele szemben, hogy jelentése megengedhetetlenül eltér az eredetitől: Bloom konkrét kívánsága, hogy valaki mondjon el egy történetet, az eredetiből nem világlik ki ilyen egyértelműséggel, ugyanakkor a mondatvégi kizáró „sem” is nehezen értelmezhető: a *sem*-hez tartozni kell valami másik referenciának, ami *szintén nem*, de ilyet sem a mondat, sem a kontextusa nem jelez. Készült tehát egy újabb, a több oldali érveket jobban figyelembe vevő verzió: „Azt kívánta, ha egy tettről mondanak mesét, ne az ő tettéről mondják s ha az övéről azt ne mondják.”

⁵⁴ JOYCE 1974, 778.

⁵⁵ Ezért a diszkuszióért is külön hálaival tartozom Gula Mariannának.

A mondat ebben a formában került a kiadónak benyújtott kéziratba. A kiadói szerkesztő azonban ismét kifogást emelt ellene, a korábbiakhoz hasonló érvekkel: az eredeti mondat értelme távolról sem ennyire világos, miközben poétikai formája (a belső ismétlődések rendszere) sokkal láthatóbb. Ekkor vált igazán világossá, hogy a homályosság mennyire lehetetlen cél a fordításban. A legtöbb helyen, ahol az *Ulysses* szövege homályos, ott ez valamilyen konkrét mentális vagy verbális eljáráshoz köthető: ellipszishez, lapszushoz vagy más hasonlóhoz – az idevágó eseteket az előző fejezetben tárgyaltuk. Az ellipszis vagy a lapszus egy meghatározott, normatív nyelvi formához mint bázishoz képest definiálható, jelölt eltérés: ezeket az eseteket úgy kell fordítani, hogy rekonstruáljuk a normatív alakzatot (amit a lapszus félreért, amit az ellipszis elhagy), és ehhez képest, mintegy az eredeti eljárások adaptált megismétlésével alakítjuk ki a célnyelvben a normasértő nyelvi formát. Ennél a mondatnál azonban nem definiálható ilyen normatív bázis: nem tudjuk pontosan, hogy mit is gondol Bloom, hiszen nem tudja ő sem, a mondat éppen a zavarról szól. Fordítóként azonban a zavart, a homályt nem lehet megcélozni: azt csak valaminek az elhomályosításával vagy összezavarásával lehetséges elérni.

Elemezni kezdtük tehát, hogy milyen nyelvi elemek hozzák létre a mondat értelmi homályosságát, és miből ered a poétikai feszessége. A homályosság forrása a kapcsolatok és referenciák meghatározatlansága: nincs egyértelműen megadva például, hogy kire utal a kétszer szereplő *him* névmás: ez Stephent éppúgy jelentheti, mint magát Bloomot. Nincs megadva a mondat tagolása sem, helyenként mintha kötőszók hiányoznának, más kötőszók utalásai többféleképpen értelmezhetők. A megoldásból tehát ki kell iktatni a vonatkozó névmásos alárendeléseket, amelyek egyértelműsítik a tagolást (azt kívánta, hogy...; olyan mesét, amit...) Minél inkább nominálissá kell tenni a mondatot, hogy kiküszöböljük a személyre utaló igeragozást. A poétikai formában pedig minél inkább figyelembe kell venni az ismétlődő elemeket (ehhez nekünk is szükségünk lesz személyes névmásra, ami a magyarban nem adódik automatikusan). Végül fel kell tárni a mondat versszerű tagolását, és lehetőség szerint ezt is követni a magyarban.

| | | |
|----------------|-----|-------------|
| He wished | | Gondolta |
| that a tale | | ily mesét |
| of a deed | A | mondani |
| should be told | B/1 | valaki |
| of a deed | A | tettéről |
| not by him | C/2 | hogy szabad |
| shoul by him | C/1 | hogy neki |
| not be told. | B/2 | nem szabad. |

Figyelembe kell tehát venni a változatlanul ismétlődő, rekombinálandó elemeket: *of a deed* (A); *be told* (B); *by him* (C); *should* (1); *not* (2). A magyar verzió az egyszótagos szavak staccatójával természetesen nem tud versenyre kelni, de a többi feltételeket viszonylag jól sikerült megközelíteni a végső változatban. Minthogy magát a homályosságot nem tudtuk megcélozni, lokalizáltuk a homályosságot létrehozó elemeket, miközben az ismétlődéseket (persze leegyszerűsítve) és a háromszótagos tagolást is rekonstruáltuk. Sikerült kijelölni azokat a konszolidált fix pontokat, amelyekre a fordítás rábízhatta magát. A valamennyi résztvevő meglepedésére szolgáló (és kellő mértékben homályos) változat tehát így hangzik: „Gondolta ily mesét mondani valaki tettéről hogy szabad nem neki hogy neki nem szabad.”⁵⁶

Az értelmetlenséggel – azaz az intenció vagy a motiváció látszólagos vagy valóságos hiányával – való megküzdés terepei tehát változatosak. Az utóbbi példából leszűrhető gyakorlati tanulságok a következőkben foglalhatók össze:

1. A fordítás során abból kell kiindulnunk, hogy ha nem értünk valamit, bennünk van a hiba. Csak többszörös ellenőrzés (Google tesztek, több szótár, anyanyelvi beszélők, az adott terület szakértőinek megkérdezése) után nyugodhatunk bele, hogy egy adott részletre nincs magyarázat – erre azonban (vagyis a teljes, intenció és motiváció nélküli káoszra, fehér zajra) a nyelvi működés és az irodalmi műalkotás érvényes definíciói szerint nemigen van példa.

2. Óvakodnunk kell attól a tévhitől, hogy az általunk a szövegbe plántált értelem automatikusan megnyílik az olvasó számára. Nem várhatjuk el, hogy az átlagolvasó olyan figyelemmel és olyan apparátussal olvassa fordított szövegünket, mint amilyenel mi olvastuk (az előző pont szerint) az eredetit. A szövegnek *saját* szándékainktól és motivációinktól függetlenül is működőképesnek kell lennie. A fordítónak pedig, miközben *teljes* megértésre törekszik, tartózkodnia kell a hermetikus, kabbalisztikus túlinterpretálástól, s főleg attól, hogy az így kinyert, igazolhatatlan értelmezés eredményét fordításában újrakódolja: ez felesleges, erőszakolt paronomáziákhoz és a valóban leképezendő struktúra sérüléséhez vezet (erre még visszatérünk a záró fejezetben).

3. Lehetnek az eredetiben olyan nyelvi alakzatok, amelyek nem racionalizálhatók teljességgel, például azért, mert nem racionális tudatállapotok vagy tudattartalmak kifejeződései. Ezekben az esetekben is a struktúra feltárása lehet segítségünkre, hiszen a szereplő irracionális megnyilvánulása mögött is ott dolgozik a szerző racionális elméje. Ha nem látjuk át pontosan, hogy mit csinál, még mindig megnézhetjük – és fordítóként imitálhatjuk –, hogy *hogyan* csinálja.

⁵⁶ JOYCE 2012a, 591.

„A MŰFORDÍTÓ FELADATA”

FORDÍTÁS *VERSUS* ÉRTELMEZÉS

Walter Benjamin 1923-as esszéje¹ a fordításról folytatott elméleti gondolkodás próbakövének tűnik: egyetlen szakbibliográfiából sem hiányozhat, és – mint Paul de Man némi malíciával megállapítja – „az ember mindaddig nem számít Valakinek ebben a szakmában, amíg erről az írásról nem fejtette ki a véleményét”.² Ez a kiemelkedő szerep kevésbé köszönhető a Benjamin által saját kérdésére adott válasznak (amely sokad-szori olvasás után is talányos marad), mint inkább magának a rendkívül lényegre törő kérdésnek, hogy miben is áll a műfordító feladata, hogy kinek is felelős a munkájával.

A jelen könyv szellemének megfelelően azt próbáljuk megvizsgálni, mit üzen Benjamin esszéje a fordítói gyakorlat számára: kibontható-e belőle valami konkrét mozzanat, valami igazi „teendő”. A gyakorló fordító, ha módszertani eligazításért fordul Benjaminhoz, már az első mondatnál radikálisan meglepő intelmebe ütközik: ne foglalkozzék a befogadóval. Benjamin szerint a folyamat vizsgálatában a befogadó helyzete és tapasztalata merőben érdektelen, „[m]ert a vers sosem az olvasónak szól”.³ Az esszé elején jórészt ehhez hasonló elhatárolások, negatív kijelentések találhatók: a műalkotásnak a „[l]ényege nem közlés, nem kijelentés” – és ebből következően a műfordításnak sem az átadható, átkódolható jelentéssel kell foglalkoznia. Itt felfedezhetünk némi logikai inkonzisztenciát: ha el is fogadjuk, hogy a műalkotás fő funkciója nem a befogadóra irányul, ez nem jelenti azt, hogy ne lehetne a befogadóra irányuló (mégoly mellékes) funkciója (hiszen mindennapos tapasztalatunk szerint, ha a műalkotásokkal történik valami, ez rendszerint befogadói tevékenységekhez kötődik), s főként nem jelenti, hogy a műfordítás szükségszerűen nem ennek a (mellék-) funkciónak, hanem a közelebről még nem definiált főfunkciónak volna alárendelve. Egy-

¹ Eredeti megjelenés: BENJAMIN 1923.

² DE MAN 1994.

³ BENJAMIN 1980, 71.

szerűbben: attól, hogy a műalkotás nem a befogadó örömét és kényelmét szolgálja, a műfordítás még szolgálhatná azt.

A későbbiekben Benjamin kifejti, hogy a műfordítás voltaképpen az eredeti életjelensége, illetve életének (túlélésének) stádiuma. Ezzel az elgondolással teljességgel egyetérthetünk: egy műalkotás továbbéléséhez a fordítások és újrafordítások éppúgy hozzátartoznak, mint az újabb és újabb értelmezések, vagy éppen az adaptációk, színpadra állítások, megfilmesítések, megzenésítések stb. Benjamin hangsúlyozza, hogy a továbbélés itt „teljes tárgyszerűséggel, metaforikus mellékszöveg nélkül”⁴ érthető. De vajon hol zajlik ez az élet, mi lehet a terepe, ha nem maga a kultúra, a befogadók és potenciális befogadók, továbbá más műalkotások, értelmezések és egyéb kulturális hatások interaktív, közösségi tere? Hol folyhatna le a műalkotás élete, ha nem a kultúra terében?

Benjamin gondolatmenete egy autentikus, kiteljesedett létmódot feltételez, amely felé a műalkotások (többek között éppen fordításaik révén is) törekszenek. Az „élet” fogalma azonban azt feltételezi, hogy folyamatok zajlanak, az alanyt hatások érik, események történnek vele (mint például a fordítás), mindez a műalkotást a kultúra keretei közé, a befogadók kiszámíthatatlan használati módjai közé utalja. Feltehetőleg a *fordíthatóság* sem olyan esszenciális tulajdonsága a műalkotásnak, amilyenek azt Benjamin tekinti, sokkal valószínűbb, hogy ezt is a kulturális kontextus tulajdonítja.

Később Benjamin azt írja, „[a] fordításban az eredeti a nyelv mintegy magaslatibb, tisztább légkörébe emelkedik, ahol természetesen nem élhet tartósan”⁵ – alighanem ez magyarázná a fordítások viszonylag gyors elavulását. Itt összezavarodik némiképp az allegória: az autentikus, magasabb és tisztább létben tehát ritkább a levegő, rosszabbak az életlehetőségek? Itt megmutatkozik a Benjamin-esszé értelmezésének egyik legfőbb nehézsége (és egyben vonzereje): a beszédmód sajátos hullámozása az allegóriák és konkrétumok között.

Itt érkezünk el az esszé legtöbbször vitatott pontjához, az úgynevezett cserép-allegóriához. Eszerint az eredeti mű maga is csak töredéke valamely eredendő lényegnek, a fordítás pedig ennek a töredéknek a töredéke, amely azonban mégis hozzáadódik az eredetihez, annak létmódját a teljesség, az autentikusság felé mozdítja. Olyan feltevés ez, amelyet érdemes volna a gyakorlatban is szemügyre venni. Lefolytathatnánk például a műfordításra vonatkozóan annak a vizsgálatnak a mását, amelyet a műalkotás létmódjáról töprengő René Wellek végez el, aki a válaszlehetőségek

⁴ Uo., 73.

⁵ Uo., 78.

között az olvasatok (*mutatis mutandis*: műfordítások) összességével és közös met-szetével egyaránt számol, de végül mindkettőt elveti.⁶ Wellek végül önmagukat módosító normák rendszereként mutatja meg az irodalmi műalkotást, de ez nekünk nem segít, hiszen a fordítás (szemben az autonóm műalkotással) nem hordozza magában a saját normáit, hanem azok rajta kívül, egyrészt az eredeti mű, másrészt a befogadó kultúra struktúrájában találhatók.

Forduljunk inkább konkrét példához. Bár az ilyesminek nincs objektív mércéje, nagyon is elfogadható feltevés, hogy a Biblia összes fordítása együttvéve közelebb került az eredendő autenticitáshoz (amely ez esetben alighanem a voltaképpeni kinyilatkoztatást jelentené), mint az eredeti lejegyzések. Ez abból is látható, hogy ez a szélesebb autenticitás akár Mózes szarvait vagy a jeruzsálemi nyulat is képes volt magába fogadni. Benjamin felfogása és a jelen könyv gondolatmenete között abban ragadható meg a különbség, hogy míg ő ezt az autenticitást eleve adott, metafizikai létezőnek tekinti, mi inkább kulturális képződménynek, amely nem valamely transzcendens entitásban, hanem sok millió emberi lény közös, megvallott hitében gyökerezik.

Benjamin szelleméből következik, hogy éppen ehhez a példához nyúltunk, hiszen az ő gondolatmenete is a Szentírás példájába torkollik, amelyet (Jeromossal egybehangzóan) az abszolút fordíthatóság példájaként állít elénk.⁷ Az elgondolást még azzal is alátámaszthatjuk, hogy ebben a kivételes esetben bizonyos mértékig még a fordítások is megőrzik a fordíthatóságot, hiszen a legszélesebb hatást minden bizonnyal fordítások, a görög *Septuaginta* és a latin *Vulgata* – számos további fordítás „eredetije” – mondhatják magukénak.⁸ Érdekes ellenpélda ugyanakkor a Korán, amelynek szentsége éppen a betűhív, lefordíthatatlan önzonosságban őrződik meg.⁹

Benjamin gondolatmenete mindvégig a töredékesség és teljesség, illetve a mulandó és örök koordinátarendszerében halad. Egyik legérdekesebb újdonsága, hogy a műfordítást, amely természeténél fogva a töredékes oldalhoz tartozik, nem tekinti értéktelennek, hanem a teljesség építőkövének. Az egymáshoz illeszkedő cserepek (az eredeti műalkotás és műfordításai) egy új egész felé közelítenek. Az allegóriából az következik, hogy a műalkotás és műfordításai nem metaforikus-helyettesítő, hanem metonimikus-egymásmelletti viszonyban állnak egymással. Ez az implikáció váratlan és meglepő, nem könnyű kapcsolatba hozni a műfordítás létező gyakorlatával. E képlet szerint a műfordítónak nem az volna a feladata, hogy elejétől végéig „újraírja” az eredetit, hanem hogy továbbírja. Ilyen metonimikus viszonyt az interneten nép-

⁶ WELLEK-WARREN 1972, 207–230.

⁷ BENJAMIN 1980, 86.

⁸ VÖ. NIDA 1964.

⁹ VÖ. MUSTAPHA 2011; Vö még (az előzőhöz is) BARNES 2011.

szerű *fan-fiction* műfaj művelői alakítanak ki a közös eredetivel: folytatják a történetet, kitöltik a kitöltetlen helyeket, alternatív, párhuzamos narratívákat vezetnek be – mindez elméletileg is nagyon érdekes, de csekély köze van a fordításhoz.

Találhatunk azonban olyan példát, ahol az egymásmellettség, a cserepek összeillesztése a műfordítások körében is eredményesen működik. Guillaume Apollinaire egyik leghíresebb, *A Mirabeau-híd* című versének nem készült igazán átütő erejű magyar fordítása. A Réz Pál szerkesztette kötet¹⁰ öt fordító munkáját közli egymás mellett, jelezve, hogy ezek csupán együtt képesek sejtetni az eredeti auráját. Az olvasónak módjában áll rekonstruálni ezt az aurát, de az öt változathoz szövegszerű mi-voltában nem konstruálhatja meg az ideális fordítást. A változatok ugyanis a konvenció értelmében XOR („kizáró vagy”, azaz szigorúan egymásmelletti, nem helyettesítő) viszonyban állnak: valamennyi fordító ügyelt rá, hogy nehogya bármit átvegyen a korábbiaktól. Bár öt fordítás elolvasása és összemérése az élményszerűség tekintetében nem egyenértékű az eredeti elolvasásával, a versről mégis meggyőző benyomás szerezhető az öt változathoz, megtoldva annak a rezignált belátásával, hogy az eredeti tökéletessége hozzáférhetetlen – és paradox módon ez a rezignáció gazdag és autentikus módon színezi az olvasó élményét a nosztalgikus-rezignált versről.

Evidens persze, hogy Benjamin nem erre gondolt. Azt kellene elképzelnünk, hogy mivé áll össze, miféle teljesség felé tart *A Mirabeau-híd* eredetije és összes fordítása együtt. Lehetne ez a versnek valamiféle platóni ideája, amelynek az eredeti a legjobb konkretizációja, a fordítások pedig tökéletlenebbek, de némelyik alkalmasint megvalósít valami olyan aspektust, amelyet az eredeti figyelmen kívül hagy. Ez az elképzelés illene az esszé gondolatmenetéhez, de valójában nincs kifejtve, hiszen Benjaming nem ez érdekli. A megcélzott teljesség nem az adott mű, hanem a nyelv platóni ideája, a *reine Sprache*, a tiszta nyelv. Valójában arról van szó, hogy a jelentős műalkotás egy adott nyelv csúcsteljesítménye, a legtöbb, amire pillanatnyi állapotában a nyelv képes, és a műfordítások ezeket a csúcspontokat hajlítják egy-egy másik nyelv felé, ami ajándékozasként és kényszerítésként egyaránt felfogható. A nyelvek egymás felé hajlítása az, ami az elgondolt teljesség, a Bábel előtti tiszta nyelv felé vezet. Benjamin határozott állítása, hogy a nyelvek „a priori és minden történeti vonatkozástól eltekintve rokonok egymással abban, amit mondani akarnak”¹¹ – bár némileg kérdéses, hogy mit akarnak mondani, ha ennek lényege nem közlés és nem kijelentés.

A tiszta nyelv felé való törekvés célja már egészen konkrét feladatokat ró a fordítóra. Benjamin radikálisan elutasítja a domesztikáló stratégiát, a formahűséget és álta-

¹⁰ APOLLINAIRE 1973, 30–34; fordítók: EÖRSI István, ILLYÉS Gyula, MÉSZÖLY Dezső, RÓDAY György, VAS István.

¹¹ BENJAMIN 1980, 75.

lában a fordítói értelmezést, annak érdekében, hogy a célnyelv mindinkább részesülhessen a forrásnyelv által elért teljesítményből. Ennek alapján úgy tűnhet, a benjamin elvek legtökéletesebb megvalósítója Nabokov *Anyegin*-fordítása, amely teljességgel tartózkodik a domesztikálástól és a formahűségtől, és kizárólag jegyzetekben értelmez. Benjamin azonban ennél is tovább megy, követelménye „a szintaxist-áttevő szószerintiség”,¹² vagyis szerinte az „it rains cats and dogs” helyes fordítása: „ez kutyákat és macskákat esik”. Az ilyen megoldás valóban próbára teszi a célnyelvet, de aligha abban az értelemben, amelyet Benjamin kívánatosnak tart. Ez valójában az a gyakorlat, amelyet ma a számítógépes fordítóprogramok produkálnak.

Ez az eredmény különös és nehezen értelmezhető. Benjamin azt kívánja a fordítótól, hogy ne értelmezzen, tekintsen el a közlő szándéktól, az értelemről, azaz a (szerinte) lényegtelenről, és közvetítse azt, ami megfoghatatlan, titokzatos, „költői”. Ezt a fordító akkor adhatja vissza, ha „ő maga is költőileg alkot”.¹³ De mi lehet kevésbé költői, mint egy fordítóprogram teljesítménye? Hogyan hozható közös nevezőre a két követelmény: a költői módon való alkotás és a szintaxist-áttevő szószerintiség? Alighanem csakis úgy, hogyha a költőiséget is valamiféle esszenciális metafizikai minőségnek tekintjük, amely a szintaxissal és szószerintiséggel mintegy automatikusan átplántálódik egyik nyelvből a másikba. Sajnos ez egészen biztosan nincs így: a költőiség nyelvi struktúrákban rejlik, amelyeket kulturális összefüggések befolyásolnak, s amelyeket a fordítás során nyelvenként újra létre kell hozni – fordítói stratégia függvénye, hogy ezt ambicionálja-e valaki.

Benjamin tehát a középkori kódexilluminátor, vagy a katedrálison dolgozó kőfaragó tevékenységének mintájára képzeletben el a műfordító feladatát: kicsiny részén ügyködik valamely nagy egésznek, amelyet sem spirituálisan, sem fizikailag nem képes teljességében átlátni és felfogni, s az így keletkező kognitív hiányt a hit erejével hidalja át. Ebben az értelemben is továbbgondolható Paul de Man ironikus és paradox megfigyelése, amely szerint Benjamin nem is a fordító feladatáról, hanem *feladásáról* beszél (játék az *Aufgabe* szó kettős értelmével: de Man angol nyelvű előadásában angolra lefordíthatatlan paronomaziaként értelmezi az esszé német címét).¹⁴ A műfordító feladja a feladatot, és feladja az autentikus teljesség igényét: éppen ezzel járul hozzá a kiteljesedéshez. Mindez valóban használható, mint a műfordítónak nyújtott morális és spirituális támogatás, semmit sem mond azonban arról, hogy *hogyan* végezze a munkáját, s hogy az általa végzett munka mitől minősül majd jónak. Benjamin voltaképpen automatizált folyamatként látta a fordítást, amely – ha az ő elvei és előírásai

¹² Uo., 82.

¹³ BENJAMIN 1980, 71.

¹⁴ DE MAN 1994, 70.

alaján végzik – mintegy szükségszerűen megfelelő eredményre vezet. A fordító képességeinek, felkészültségének éppoly kevés szerepet szán, mint a befogadónak: a rossz fordítás lehetőségével is csak a téves elvek (a féltelen szabadosság, illetve, ami még rosszabb, a formahűség) folyamányaként számol. Az nem merül fel, hogy a fordító személyes inkompetenciája révén, az elvek betartása mellett is változatos módon létrejöhetnek rossz fordítások is, amelyek félrevezethetik az olvasókat, eltorzíthatják, téves fénybe állíthatják az autentikus lényeket, azaz károsak lehetnek e lényeg végső kiteljesedése szempontjából – már amennyiben egyáltalán jut ebben valamiféle szerep a halandóknak. Talán nem túl elrugaszkodott elgondolás azonban részünkről, hogy egy tudományos gondolatmenetnek végső soron, ha áttételesen is, a halandók érdekeit kell szem előtt tartania. Ennek értelmében adottnak vehető, hogy a kultúra folyamatai szerencsés esetben a halandók egyéni és kollektív életlehetőségeinek kiteljesedését szolgálják (szerencsétlen esetben pedig e lehetőségeket szűkítik), ezért sem hagyhatjuk figyelmen kívül a befogadás egyéni és kollektív mechanizmusait. Benjamin tétele a nyelv alapvető egységéről – mint azt de Man is megállapítja – vallásos tétel, amely a halandók világán túlra tekint, így kívül áll a modern tudomány racionális diszkurzusán.

De Man a fordító sajátos felelősségének illusztrálására kiemeli Benjamin esszéjének következő tételmondatát: „Ahol a szöveg közvetlenül, minden áttétel nélkül az igazság és a dogma birodalmára vonatkozik, ott minden további nélkül lefordítható.”¹⁵ A gondolat ismerős lehet, hiszen évtizedekkel később Jakobson (merőben más indíttatásból) lényegében ugyanezt fogalmazza meg: „Önellentmondás volna olyan megismerési (kognitív) adatot feltételezni, amely nyelvileg megragadhatatlan vagy lefordíthatatlan.”¹⁶ A problémák – Benjamin és Jakobson szerint egybehangozóan – ezen a tartományon kívül kezdődnek, ahol a fordító már nem működhet automataként, hanem döntésekre kényszerül. De Man, hogy a fordító nyomorúságát illusztrálja, nem hagyja kihasználatlanul azt a tény, hogy Benjamin francia fordítója, Candillac pont ezt a (kétségtelenül az igazság és a dogma birodalmára vonatkozó) mondatot fordította félre: az ő szövegében lefordítható helyett *lefordíthatatlan* (*purement et simplement intraduisible*) az állítmány. De Man kajánságát táplálja, hogy Derrida éppen erre a félrefordításra építette a saját olvasatát, ám (kajánságtól továbbra sem mentes) elismeréssel jegyzi meg, hogy Derrida nyilván könnyedén meg tudja magyarázni a kettő azonosságát.¹⁷ És de Man ezúttal kitűnő jósnak (vagy

¹⁵ Ezt Paul de Man írásából, Király Edit fordításából idéztük (DE MAN 1994, 70). Ugyanez a mondat Tandori Dezső fordításában: „Ahol a szöveg közvetlenül, közvetítő értelem nélkül, szószerintiségében az igazi nyelv, az igazságé vagy a tanításé, ott ez maga a fordíthatóság” (BENJAMIN 1980, 86).

¹⁶ JAKOBSON 1959, 236.

¹⁷ DE MAN 1994, 70.

talán műzsának) bizonyul, hiszen néhány évvel később Derrida pontosan ezt a paradoxont fogalmazza meg: „Végső soron csak az a *lefordítandó*, ami *lefordítatlan* marad: csakis az *lefordítható*.”¹⁸

Ha túllépünk a paradoxon eredendő frivolitásán, a gondolat valóban visszave-zethető Benjaminig: az a lefordítandó, ami lefordítatlan marad, a fordítónak azzal van munkája, az a *feladata*, amit *felad*.¹⁹ A fordítási munkának, mint láttuk, van egy tartománya (Jakobson szerint a kognitív adatok, Benjamin szerint az igazság és dog-ma világa), amely nem *feladat*. Ezen a tartományon kívül a fordító választásokra, dön-tésekre kényszerül, vagyis olyan műveletekre, amelyek kívül esnek a pusztá átkódo-lás horizontján. A poétikai funkció működése, a tág értelemben vett paronomáziák és kulturális allúziók megakasztják, eltérítik vagy megosztják, és párhuzamos vagy széttartó pályákra állítják a kognitív közlésfolyamatot. A fordítónak döntést kell hoz-nia, hogy mit tart meg és mit hagy veszni, mi az, amit *felad*. És abban rejlik az igazi feladata, hogy ezekkel a feladott elemekkel kezdjen valamit, hogy az így keletkezett veszteséget valahogyan (az átkódolt kognitív jelentést megőrizve) kompenzálja, hogy a fordítás az eredeti kulturális mintázat sokrétűségét és gazdagságát minél inkább reprezentálja vagy reprodukálja.

Ezek a kényszerű döntések és választások hozzák létre azt a félreértést, amely sze-rint a fordítás az értelmezés, az interpretáció egyik formája. Umberto Eco egyik leg-fontosabb állítása a fordítás kapcsán, hogy *az értelmezés nem fordítás*. Erről szól az *Interpretare non è tradurre* és ennek angol változata, az *Experiences in Translation* című kötet második fele,²⁰ valamint jelentős szerepet kap a kérdés az angolul írt *Mouse or Rat* érvelésében is.²¹ Az alábbiakban Ecónak ezt az elgondolását visszük tovább, míg eljutunk a fenti tétel látszólagos megfordításáig, valójában jelentős kiterjeszté-séig: *a fordítás nem értelmezés*.

A kiindulópont Jakobson képlete, aki a „fordításnak” három verzióját különbözteti meg: intralingvális fordítás (nyelven belüli átfogalmazás, parafrázis); interlingvális (azaz „tulajdonképpen”) fordítás; intermediális fordítás (átdolgozás, adaptáció, pél-dául megfilmesítés, megzenésítés stb.).²² Eco, bár vitája van ezzel a modellel, sehol sem állítja konkrétan, hogy Jakobson téved. Hiszen amit Jakobson állít, az voltaképpen evidencia: adott egy szöveges műalkotás, amelynek jelentését három módon lehet átkódolni: 1. ugyanazon nyelv más szavaival; 2. más nyelv szavaival; 3. nyelven kívüli

¹⁸ DERRIDA 1987, 59–60. „ce qui reste *intraduisible* est au fond la seule chose à *traduire*, la seule chose *traductible*.”

¹⁹ Érdekesen cseng össze ezzel Fritz Senn konklúziója: „Igazság szerint úgy vélhetjük, hogy az *Ulysses* lefor-dítása épp azért olyan kiemelkedően vonzó feladat, mert bizonyos értelemben lehetetlen.” SENN 1967, 192.

²⁰ Eco 2012; Eco 2001d.

²¹ Eco 2004b, főként 123–128.

²² JAKOBSON 1959; JAKOBSON 1969.

eszközökkel. Eco azt mondja, hogy a *tulajdonképpeni* (azaz interlingvális) fordítás törvényszerűségei és hatásai különböznek a másik két esettől, az analógiás összekötés nem célszerű, nem hasznos, nem az értelmes belátások felé vezet, hanem inkább eltávolít tőlük. Eco számos példán mutatja be, mennyire különbözőek a különféle műveletek kulturális eredményei, mennyire nem cserélhető fel a használatuk.

Jakobson modelljének ellentmondásossága azonban nem csak a pragmatikus következmények felől látható be. Térjünk vissza ismét Jakobsonnak ahhoz a tételéhez, amely két tartományra osztja a fordítási műveleteket: egyrészt a kognitív adatok tartományára, amely mindenkor lefordítható, másrészt a költészet (és általában a poétikai funkciót működtető szövegek) tartományára, amely „meghatározás szerint lefordíthatatlan”.²³ Amikor tehát Jakobson interlingvális fordításról beszél, akkor voltaképpen a kognitív adatok átkódolásáról beszél, a szépirodalmi fordítás – továbbá varázsszövegek, viccek és néhány további, paronomáziákkal terhelt szövegtípus – egyértelmű kizárásával, hiszen ezeket fordíthatatlannak minősíti. Ezzel a megszorítással tarthatónak látszik a képlet: az adott nyelvi formációhoz tartozik egy adott jelentéskomplexum, amit más formációk megkonstruálásával is elő tudunk állítani: hasonló értelmű szavakba, más nyelv ekvivalens értelmű szavaiba, vagy más médium ekvivalens értelmű elemi jeleibe való átkódolással.

Csakhogy: van-e ennek az egésznek értelme? Gyakran látunk-e olyasmit, hogy egy elvileg tisztán kognitív szövegkonstrukciót (mondjuk egy használati utasítást, egy jogszabályt vagy egy kereskedelmi szerződést) megzenésítenek, filmre visznek, vagy akár (azonos értelemmel) átfogalmaznak? Bár van ilyesmire példa (mint a repülőgépeken vetített biztonsági oktatófilm, vagy éppen egy tudományos elmélet népszerű összefoglalása), azért nyilvánvaló, hogy az intralingvális és interszemiotikus „fordítás” műveleteit jellemzően esztétikai értékkel rendelkező, tehát poétikai funkciót működtető (az egyszerűség kedvéért: irodalmi) szövegeken alkalmazzák (Eco magától értetődően csak ilyen példákat hoz). Még ha egy művész történetesen egy kognitív szövegből (verbális használati tárgyból) készít is műalkotást, akkor is kiemeli az eredeti kontextusból, esztétikai töltetet tulajdonít neki, és az átkontextualizálás révén irodalmi szöveggé is teszi. A tisztán kognitív szöveg tehát viszonylag ritkán válik intermediális vagy interszemiotikus „fordítás” tárgyává, és a végtermék is rendszerint gyakorlati célokat szolgál. Az ilyen műveleteknél jórészt az információ megszürése, megformálásáról és szemléletes elrendezéséről van szó, vagyis a kérdések nem a nyelvi megformálás szintjén jelentkeznek, hanem az átadandó információ (azaz a jelentés) szelekciójának szintjén. Ez nyilvánvalóan különbözik attól a helyzettől, amikor

²³ JAKOBSON 1959, 236; 238; JAKOBSON 1969, 379; 381.

ugyanazt a szöveget másik nyelvre fordítjuk, hiszen ez esetben az információmennyiség és információstruktúra minél teljesebb megtartása a cél.

Amennyiben tehát a fordítás fogalmát (Jakobsont követve) a kognitív adatok átkódolására szűkítjük, kérdéses, hogy érdemes-e egyáltalán felállítani az intralingvális és interszemiotikus fordítás kategóriáit, hiszen amit ezek a halmazok tartalmaznak, az magát Jakobsont sem érdekelte különösebben. Például az a kognitív adat, hogy egy adott helyen nem szabad rágyújtani, lefordítható intralingválisan (Dohányozni tilos!), interlingválisan (No smoking, Rauchen verboten) és interszemiotikusan is (piros körben áthúzott cigaretta vagy pipa). Hasonlóképpen egy irodalmi alkotást is el lehet mesélni, meg lehet filmesíteni vagy zenésíteni, és le is lehet fordítani. Csakhogy míg a kognitív adattal (illetve az azt reprezentáló nyelvi megnyilvánulással) végzett műveletek egyenértékűen átválthatók egymásra, hiszen visszavezethetők ugyanarra a (nyelven kívüli) kognitív adatra, a műalkotáson végzett műveleteknél ez a visszavezetés nem lehetséges, így a különféle „fordítások” nem is ekvivalensek – mint ezt Eco számos példán bemutatja. A műalkotás nem valami rajta kívül álló, eleve adott dolog reprezentációja. T. S. Eliot, amikor megkérdezték tőle, mit reprezentál egyik versében a borókafenyő alatt három leopárd, azt felelte, az három leopárd egy borókafenyő alatt.²⁴ A költő azt mondja, ami ott áll, és a mi dolgunk, hogy kezdjünk vele valamit. Ebből a három leopárdból például ki lehet bontani egy teológiai vagy morálfilozófiai allegóriát, vagy meg lehet festeni őket, de mindkettő különbözik attól amikor – lehetőség szerint pontosan, a legkisebb torzítással – lefordítjuk őket egy másik nyelvre.

Az intralingvális, interlingvális és interszemiotikus fordítások akkor lennének ekvivalensnek tekinthetők (azaz átválthatók egymásra), ha a műalkotás rendelkezne egy körülhatárolható, stabil, kognitív adatként formalizált, végső jelentéssel, amelyre mindezen műveletek eredményeit közösen visszavezethetnénk. Ilyen végső jelentést azonban még elméleti lehetőségként sem feltételezhetünk: nem állítható, hogy a műalkotások és interpretációik története egy ilyen végső jelentés felé tartana. A műértelmezések az időben nem ugyanannak a logikának az alapján épülnek egymásra, mint a tudományos felfedezések. A tudományos felfedezések a világ mind pontosabb megismerése felé tartanak, a tudás felhalmozódik és tökéletesedik, a dolgok és jelenségek világában nemzedékről nemzedékre többet tudunk szinte mindenről, aminek jelentősége van számunkra. Ezeknek a folyamatos önhelyesbítéssel működő akkumulációs folyamatoknak az elgondolt végpontján maga a tudományos igazság áll. A műalkotások jelentésével ez nincs így. Maga az egyedi olvasási folyamat elgondol-

²⁴ Vö. RAINE 2006, 26.

ható önhelyesbítő tudásakkumulációként (Jauss modelljét így érthetjük²⁵), de az olvasási folyamatok összessége aligha. Ostobaság lenne azt mondani, hogy többet tudunk Szophoklész drámáiról, mint a kortársai, hogy pontosabb, gazdagabb vagy magasztosabb jelentéseket tudunk kinyerni a szövegből, mint ők. Annyival „tudunk” többet, hogy több leírt értelmezést van módunk elolvasni, de saját értelmezésünk ettől teljesen független lehet, sőt egyáltalán nem is feltétele a saját értelmezés kialakításának, hogy akár egyetlen korábbi értelmezést is olvastunk légyen. Számos korábbi értelmezés pedig, ha el is olvassuk őket, teljesen használhatatlan lesz a számunkra. Amit a kortársak tudtak megragadni Szophoklészből, az a mi számunkra jelentős részben értelmetlen vagy idegen, és nyilvánvalóan jelentősen különbözik attól, amit mi ragadunk meg, noha a két olvasat között bizonyára sok átfedés is van. Számunkra most az a lényeg, hogy az *Antigoné* szövege megírásától kezdve potenciálként tartalmazza mindazokat az értelmezéseket, amelyeket közel két és félezer év alatt inspirált. (Tehetnénk itt egy olyan megszorítást, hogy a kifejezetten téves, önellentmondó, inkoherens, tébolyult stb. értelmezéseket nem tartalmazza, de ez tautológia, hiszen ezek éppen azért téves, önellentmondó stb. értelmezések, mert nem következnek magából a műből.)

Nyilvánvaló, hogy egyetlen megvalósult értelmezés sem meríti ki a darab teljes jelentéspotenciálját: sem az elemzések, sem a színpadra állítások vagy másfajta feldolgozások. A teljes jelentéspotenciálhoz képest mindezek csak *konkretizációk* (éppúgy, mint egy-egy egyedi olvasat), a darabban mint kulturális objektumban rejlő lehetőségek *némelyikének* megvalósításai.²⁶ Amikor 1989-ben – Eörsi István átíratában – lódenkabátos, svájcisapkás színészekkel, egyértelmű 1956-os reminiscenciákkal állították színpadra, az nyilvánvalóan olyan konkretizáció volt, amelyet maga az eredeti szerző sem sejtethetett, a szöveg mégis hordozta ezt a lehetőséget (fontos megjegyezni, hogy Eörsi változata nem lépi túl a dramaturgiai munka szokásos kereteit, nem importál szövegszerű referenciákat, a személy- és helyneveket, a történet lefutását változtatlanul megőrzi²⁷). Ismét más kérdés, hogy a színpadra állítás (vagy más művészi feldolgozás) során új műalkotás jön létre, saját, nyitott jelentéspotenciállal, amiből a befogadási műveletek során további konkretizációk kristályosodnak ki.

A tulajdonképpeni (interlingvális) fordításnak azonban nem az a célja, hogy konkretizációt hozzon létre, hanem hogy az eredeti jelentéspotenciált lehetőség szerint minél teljesebben megőrizve, a célnyelv és célkultúra kódrendszerében hozzáférhetővé tegye azt a további konkretizációk számára. Ennek a kulturális funkciónak

²⁵ JAUSS 1997.

²⁶ Vö. INGARDEN 1977, különösen 335–362.

²⁷ EÖRSI 1990. Bemutató: CSISZÁR 1989.

a különbözősége különösen jól láthatóvá válik, ha belegondolunk, hogy a konkretizációk igen jelentős része (legyen bár szó szöveges értelmezésekről vagy intermediális átdolgozásokról) az eredetitől eltérő nyelvi közegben, tehát szükségszerűen interlingvális fordítás közvetítésével jött létre. És míg egy mű fordítása – kivételesen szerencsés esetektől eltekintve – nem lehet egyenrangú az eredeti művel, a más nyelven készült szöveges értelmezés, színházi, zenei vagy egyéb feldolgozás előtt nem áll ilyen akadály. Ecónak az *Ulysses*ről írt szövegei, még ha olaszból fordították is őket angolra, éppoly rangosak, mint az angol szerzők szövegei.²⁸ A megítélést pedig egyáltalán nem befolyásolja, hogy Eco az angol eredeti vagy olasz fordítás alapján írt az *Ulysses*ről, feltéve, hogy állításai az eredetire nézve is megállnak. Hasonlóképpen: az igazán jól csak magyarul tudó Ascher Tamás óriási sikerrel Csehovot rendez Sydneyben és Washingtonban,²⁹ a létrejött színpadi műalkotás értelmezési műveleteinek értékét, autenticitását, az orosz előadásokkal való összemérhetőségét senkinek nem jut eszébe megkérdőjelezni, holott mindez (a rendező nyelvtudásától függetlenül is) csak egy igen bonyolult, háromoldalú (orosz–magyar, orosz–angol, magyar–angol) fordítási műveletsor révén válhatott lehetővé. Mindez igen jól példázza, hogy a tulajdonképpeni fordítás és a metaforikusan értett „fordítások” (azaz intralingvális vagy intermediális műveletek) kulturális funkciója radikálisan eltér. Az értelmezések és átdolgozások a szöveg mint kulturális objektum használatai, míg a fordítás nem használat, hanem olyan művelet, amely a használat lehetőségét egy – attól eladdig elzárt – csoport számára megnyitja.

A használatok, azaz az értelmezések és átdolgozások kiválasztják és explicitté teszik, előtérbe hozzák az eredeti mű jelentéspotenciáljának bizonyos részeit, miközben más részei észrevehetetlenné, hozzáférhetetlenné válnak: a lódenkabátos *Antigoné*-ban a Kr. e. 5. század athéni polgára valószínűleg nem ismerné fel a maga problémáit, amelyek a szövegből (potenciálként) természetesen nem tűntek el. A tulajdonképpeni fordítás viszont arra törekszik (vagy arra kéne törekednie), hogy a teljes jelentéspotenciált megőrizze az 5. századi athéni polgár morális kérdéseitől a 20. századi magyar polgár temetetlen holtjaiig és tovább. Ez természetesen nem sikerülhet teljesen, a fordítás – a művelet természeténél fogva – óhatatlanul veszteséggel jár. Ennyiben tehát a fordításba is vegyül némi kényszerű konkretizáció, de ez semmiképp sem cél, hanem „szükséges rossz”: ez a feladatként értelmezett feladás terepe.

A fordító természetesen sokszor kényszerül választásra, mondhatni, munkájának ilyen kényszerű választások, kialakult kompromisszumok képezik az érdemi részét.

²⁸ Például Eco 1965; Eco 1982; Eco 2004a.

²⁹ ASCHER 2010.

Például „a század bűzös, vad csomókban áll” sor fordításánál el kell döntenünk, hogy a *század* szót ’katonai alakulat’ vagy ’évszázad’ értelemben vesszük-e. A magyar szöveg formálisan mindkettőt lehetővé teszi, de elég nyilvánvaló, hogy a ’katonai alakulat’ az elsődleges, a denotatív vagy konstatív jelentés, a másik jelentés már a poétikai funkció működési körébe tartozik. A legjobb olyan fordítás lenne, amely ezt a paronimáziát (poliszemiát) át tudná menteni, de ez a legtöbb nyelvben nem lehetséges. A fordítók többsége (helyesen, a kisebb veszteséget választva) a ’katonai alakulat’ lehetőséget választotta (*squadron, regiment* stb.), de volt olyan, aki az ’évszázad’ (*century*) mellett döntött.³⁰ Ezt funkcionálisan alighanem kénytelenek vagyunk félrefordításnak tekinteni.

A fordító tehát, ha választ, kényszerűen teszi, és alapjában véve ezeknek a választási helyzeteknek a minél kisebb veszteséggel járó kezelésén dolgozik (feladás mint feladat), nem pedig a kiválasztott opció kimunkálásán, fókuszálásán (a nem választott opciók ignorálása, esetleg aktív elfedése mellett): ezért tér el a munkája radikálisan az elemző tudós vagy az átdolgozó művész munkájától. Azaz – bár a fordítás munkája gyakran tartalmazza az értelmezés mozzanatait – *a fordítás nem értelmezés*.

FORDÍTÁS VERSUS MEMETIKA

A kognitív adatok átkódolása tisztán nyelvi funkció, amelyet a nyelvészeti alapú fordítástudomány is maradéktalanul le tud írni. Hasonlóképpen leírható a nyelvi természetű fordítási nehézségek vagy lehetetlenségek (a széles értelemben vett paronimáziák) jelentős része is. De már a strukturalista nyelvészet alapjaira építő új retorika is ráébredt, hogy számos alakzat „kilóg” a nyelvészet által vizsgálható tartományból.³¹ Erre olyan gyakran használt, hétköznapi alakzat is példa lehet, mint az irónia: egy kijelentés ironikus színezetének érzékeléséhez nyelven kívüli, referenciális valóságismeretre van szükség. A „Szép időnk van” kifejezést hallva az iróniát csak akkor észleljük, ha közben látjuk, hogy valójában zuhog az eső. Ha elmeséljük valakinek ezt a „történetet”, akkor (mintegy keretnarrációként) hozzá kell adnunk a kontextust (a zuhogó esőt), amely az eredeti situációban adott volt. Ez a feladat mikroszinten modellezi a műfordító *feladását*. A műfordítónak munkája során számos olyan információval kell elszámolnia, amely explicit módon, szövegszerűen nem szerepel a forrásszövegben, hanem csupán a forráskultúra általános kontextusában adott, a célkultúrában azonban

³⁰ GROSZ-BOGGS 1963, 228.

³¹ GROUPE μ 1982.

nem. Tehát ha a fordító pusztán nyelvi mintázatokat (mondatokat, bekezdéseket, szövegeket) fordít, akkor feladata egy jelentős részét nem végzi el. Részint ennek az egyszerű ténynek a belátása vezetett a fordítástudomány kulturális fordulatához, és ezt szem előtt tartva fogalmaztunk ebben a könyvben mindvégig úgy, hogy a fordítás tárgyai *kulturális mintázatok*. Ezek definíciójával azonban adósak maradtunk.

A kulturális mintázat fogalma a memetika felől közelíthető meg: az eredeti definíció szerint a mém reprodukcióra törekvő kulturális mintázat (*pattern*). A memetika egész gondolköre Richard Dawkins 1976-os könyvének³² egy mellékesen felvetett ötletéből indult útjára. Dawkins könyve Darwin evolúcióelméletét kívánja közérthető módon összeegyeztetni a (Darwin idejében még ismeretlen) genetikával. Alapötlete, hogy nem a fajoknak vagy az egyedeknek, hanem a géneknek tulajdonítja az evolúciós törekvést vagy szándékot, és a biológiai változásokat a gének létharcának eredményeként írja le. Ennek a gondolkörnek a mellékterméke az az ötlet, hogy a kultúra változásai is leírhatók volnának az evolúcióelmélet alapján, és ennek a mechanizmusnak lenne alapegysége az önmaga reprodukálására törekvő kulturális mintázat, a mém.

Az ötlet – paradox módon igazolva önmagát – rendkívül sikeres mémmé vált, követők sokaságára talált a társadalomtudomány különböző ágaiban, így a szociológiában, a pszichológiában vagy a gazdaságtanban is. A mémelmélet – mint a megszokott szempontoktól való radikális elmozdulás – valóban lehetőséget ad arra, hogy számos, korábban is ismert, a modern ember mindennapjait meghatározó jelenséget (mint például a divat, a branding, a sztárkultusz stb.) új fénybe állítson, szemléletesen megmagyarázzon. A mémfogalom különösen pontosan leírja azokat az interneten megjelenő, vicces, bájos vagy abszurd (többnyire álló- vagy mozgókép és szöveg kombinációjaként jelentkező) ideákat, amelyek napok alatt milliós (de esetenként akár milliárdos) nézettséget és számos mutációt produkálnak, majd aktualitásuk múltán elhalnak – ez a néhány éve még ismeretlen jelenség magától értetődően vette fel a „mém” nevet.

A mémek ideájának a fordításelmélet körében való hasznosíthatósága viszonylag későn, a kilencvenes években bukkant fel.³³ Az elgondolásnak vannak bizonyos előnyei, néhány szempont határozottan a mémfogalom (legalábbis néhány aspektusa) mellett szól. A lehetséges összefüggés akár magából a Benjamin-esszéből is levezethető: a műalkotás autentikus létének megteremtése, a *reine Sprache* megszólaltatása (illetve az ebben való részvétel) nyilvánvalóan olyan feladatot ró a fordítóra, amely halandó érzékelésén és belátásán túl mutat, s amely egy megfoghatatlan, „magasabb” szándékra vezethető vissza. Amit a mémelmélet a fordításról állít, az voltaképpen

³² Magyarul: DAWKINS 2005.

³³ CHESTERMAN 1996.

ennek az elgondolásnak a deszakralizált (de materialistának korántsem mondható) változata. És közelebb is jöhetünk az időben: a strukturalista irodalomelméletnek egyik központi fogalma a mű „szándéka”, legjellemzőbben Umberto Ecónál az *intentio operis*, amely meghatározza, hogy az interpretációk közül melyek fogadhatók el, és melyek utasítandók vissza. Ebben az esetben tehát azt látjuk, hogy egy kulturális képződmény (vagy mintázat) önálló szándékkal rendelkezik, amely voltaképpen a reprodukció egy speciális módjára (a „megfelelő” interpretációra) irányul. Ebben határozottan látható a párhuzam a mémelmélet logikájával.

Andrew Chesterman kiváló (és számos mémelméleti cikkel szemben igen mérték-tartó) írásában kifejti, hogy melyek lennének a memetika fordítástudományi alkalmazásának előnyei.³⁴ Az általa felsorolt lehetőségek valóban a fordítástudomány figyelmének kiterjesztését jelenthetnék olyan problémakörökre, mint a bilingvis közösségeken belüli fordítás, a szóbeliség, a kötött műfajon és irodalmi intézményrendszeren kívüli szövegek, a nem-professzionális fordítók, a nem „nyugati” típusú fordítási gyakorlatok stb. Ezek kétségkívül fontos témák, de a jelen könyv gondolatmenete szempontjából (amely elsősorban a professzionális irodalmi fordítás működését és sajátosságait tartja szem előtt) nem túlságosan relevánsak. A mémelmélet legfontosabb hozadéka Chesterman cikke alapján az lehetne, hogy kiküszöbölhetnénk a fordításelmélet alapvető metaforáját, amely szerint a fordítás (*translatio*) során *valami* (jelentés, kulturális érték stb.) A-ból B-be *megy*. Valóban jó volna, ha képesek lennénk a fordítás jelenségét metaforamentesen, algebrai pontossággal leírni. De amíg a metaforát tudatosan használjuk, addig nem okoz különösebb gondot. Ráadásul amit a mémelmélet ehelyett felajánl (mémek terjedése, az információ megosztása, szóródása), az sem éppen metaforamentes. A hangsúly inkább a metaforák különbségeire esik. Az „átszállítás” metaforája azt involválja, hogy meghatározott, szolid, kompakt egységek utaznak meghatározott helyek, illetve közegek között. A mémelméleti megközelítés ezzel szemben azt sugallja, hogy az irodalmi művek által hordozott ideákat nem választják el éles határok, hanem állandó kölcsönhatásban, áthatásban állnak; hogy nincs tiszta, száz százalékos invenció, hanem minden „volt már” és minden egymásra épül; hogy a kultúra inkább kavargó, szerves konglomerátumra hasonlít, mintsem különálló képződmények rendezett készletére.

Mindebben a mémelméleti megközelítésnek igaza van, olyannyira, hogy – a mémelmélettől függetlenül – Szegedy-Maszák Mihály is hasonló végkövetkeztetésre jut, felvetvén a kérdést, vajon milyen irodalmi szövegről mondhatjuk el teljes bizonyos-

³⁴ CHESTERMAN 2009, 75–88.

sággal, hogy *nem* a fordítása valaminek.³⁵ Ezzel a látásmóddal nyilvánvalóan számos, korábban figyelemre sem méltatott jelenség fókuszba állítható. Ez azonban azzal jár, hogy szem elől tévesztjük az interlingvális irodalmi fordítás specifikumát, holott mégiscsak az áll a jelen gondolatmenet középpontjában. Itt vizsgált tárgyaink komplex kulturális mintázatok, amelyek a következő tulajdonságokkal rendelkeznek:

1. valamely meghatározott, irodalmi rangra jutott, kodifikált nyelven íródtak,
2. saját kultúrájukban jelentős kanonikus rangra tettek szert, miáltal nyelvi formájuk véglegesen rögzült,
3. kanonikus rangjuk, illetve a mintázat „érdekessége” révén más kultúrák számára is vonzóvá váltak,
4. kanonikus struktúrájuk fenntartásával és rangjuk figyelembevételével másik meghatározott irodalmi nyelvre fordították őket,
5. a célkultúrába az eredeti szerző nevével, az eredetinek megfeleltethető címmel, azaz identitásuk megtartásával integrálódtak. (Ez a mai állapotokra igaz, az európai kultúrkörben. Korábban, a szerzői jog nemzetközi szabályozása előtt, főként folyóiratközléseknél gyakran előfordult, hogy csak a forrásnyelvet [például „angolból”] tüntették fel.)

Ha mindezt figyelembe vesszük, akkor kiviláglik, hogy az irodalmi fordítást miért érdemes más memetikai folyamatoktól külön kezelni. Az interneten ezrével található olyan karikatúrák, amelyek egy fekete harisnyás fiatalembert ábrázolnak koponyával a kezében: ezek mind egy „Hamlet-mém” megnyilvánulásainak tekinthetők. Egész egyszerűen célszerűtlen lenne, súlyos információvesztést jelentene, ha a felsorolt ismérvek feladásával a *Hamlet*-fordításokat egybemosnánk ezekkel a karikatúrákkal, mint ugyanazon „Hamlet-mém” másfajta megnyilvánulásait.

A memetikai gondolkodásmód tehát hasonló problémákat okozna, mint amilyenekkel Jakobson kiterjesztett fordításfogalma kapcsán néztünk szembe: a jelenségkör perifériáján jótékonyan bővítheti a fordításelmélet vizsgálati spektrumát, a centrumában azonban a fókusz elvesztéséhez vezet. De a távolságtartásnak további okai is vannak. Az egyik az a tapasztalat, hogy a mémelmélet következetes és elkötelezett képviselője egyes kutatókat tarthatatlan túlzásokra ragadtatott. Susan Blackmore elképzelése szerint az emberi egyed csupán a benne küzdő mémek bábja, üres „mémgép”.³⁶ Ezen az alapon eljut az önálló entitásként létező szubjektum, a szabad akarat, s következőképp a morál teljes tagadásáig. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen logika teljességgel

³⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1998, 69.

³⁶ BLACKMORE 1999.

aláásná a jelen munka gondolatmenetét, amelyben jelentős aktorként szerepelnek olyan ideák, mint „szándék”, „döntés”, vagy épp „a közösség java”. Mellesleg ez a logika minden emberi szándékot vagy morális döntést aláásna, beleértve Blackmore saját könyvének megírását és megjelentetését is.

Ha a morális (vagy inkább amorális) következményektől eltekintünk is, szembe kell néznünk a mém fogalmának definiálatlanságával. A memetika képviselői úgy használják e fogalmat, mintha a kulturális információ alapegysége, atomja vagy kvantumja lenne, de az sehol sincs meghatározva, hogy egy mém voltaképpen *mekkora*. A sokszor emlegetett példa szerint nem lehet tudni, hogy Beethoven *Ötödikjének* csak az első négy hangja alkot-e mémet, vagy az egész mű.³⁷ Ez a bizonytalanság megingatja a biológiai génnel felállított párhuzamot, hiszen egy gén mibenléte és kiterjedése pontosan leírható. Ezenfelül a gén jelentősége olyan nagyobb, világosan meghatározott biológiai entitásokhoz képest mérhető fel, mint az egyed vagy a faj. Egy egyed vagy egy faj teljes géntérképe rendkívül bonyolult ugyan, de mégiscsak elkészíthető, véges adatsor. A kulturális mém esetében ezek a nagyobb entitások nem láthatók, s bár bevezették a komplex mém (mémplex) fogalmát, ennek határai szintén elmosódtak.³⁸ Felvethető volna például a kérdés, hogy mit nevezünk adott esetben mémplexnek: Beethoven szimfóniáját, a szimfónia műfaját, Beethoven életművét, a bécsi klasszikát, vagy az európai klasszikus zenei hagyományt. S végképp nehéz elképzelni, hogy hogyan festene ezek bármelyikének „mémterképe”.

Mindezekon túl azért lenne előnytelen teljességgel átállítani a fordításról szóló gondolatmenetet a mémelmélet vágányára, mert ezáltal szem elől tévesztenénk, hogy a fordítás alapjában véve mégiscsak nyelvi természetű tevékenység. Korábban eljutottunk annak belátásáig, hogy a műfordítás során nem pusztán nyelvi, hanem kulturális mintázatokat fordítunk, ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy maguknak a mondatoknak a lefordítása érdektelenné vagy feleslegessé vált volna. A fordításnak természetesen megfelelően kezelnie kell a forrásnyelvi közlemény azon részét is, amely explicit módon jelen van, beleértve az általa hordozott kognitív adatokat is. A közlemény explicit módon nem jelen lévő, hanem a forráskultúra kontextusában adottnak tekintett részét pedig – amennyire lehet – szintén nyelvileg kell reprezentálni, mivel a fordítónak egyszerűen nincs más eszköz a kezében. Talán elég látványos példát szolgáltat erre a korábban bemutatott „Egy meszely bort véle inni” verssor, amely az eredetiben csupán stilisztikai markerek révén megidézett kocsmai helyszínt egy konkrét nyelvi attribútum, a *bor* explicit megnevezésével pótolja, vagy akár

³⁷ Lásd például BLACKMORE 1999, 53; CHESTERMAN 2009, 84.

³⁸ BLACKMORE 1999, 19–20.

az a helyzet, amikor a *Cheshire cat* neve által az eredeti kontextusban implikált tulajdonságot, a vigyorgást (a „vigyorog, mint a cheshire-i macska” szólásmondás alapján) próbálják a fordítók becsempészni a fordított szövegbe, részint az implikáció kimondásával, részint az azonos implikációt hordozó célnyelvi alakzat beemelésével: Juhász Andornál *Facica*, Kosztolányinál *Fakutya*, az 1951-es Disney-film magyar változatában *Vigyor kandúr*; az 1999-es angol–amerikai film szinkronjában *Vadalma*, a 2010-es Tim Burton-filmben *Vigyori úr*; a Varró-féle fordításban (az első megjelenésekor) *Cheshire-i Nevető Macska*.

Miközben egy író a művét írja, nyilvánvalóan számtalan ötlet, gondolat, hiedelem, érték, összefüggés, képzet, történetzilánk, viselkedésminta, benyomás, tapasztalat, érzéklet, érzelem, absztrakció, séma, ellen- és rokonszenv kavarg az elméjében, amelyeket összefoglalóan akár mémeknek is nevezhetünk. Az elkészült mű azonban nem mémek kaotikus konglomerátuma, hanem a nyelvi szelekció és kombináció tudatos műveletei során létrejött konstrukció. Maga a létrehozott konstrukció nem mém, hanem ügyes memetikai eszköz, amely meghatározott szempontok szerint strukturálni képes az olvasó elméjében zsigajgó mémeket: morális értékeket közvetít, tévhiteket oszlat, viselkedési mintákat mutat, homályos sejtéseknek ad formát, összefüggések belátását teszi lehetővé. Ha az eszköz valóban hatékony, ha a kor és a társadalom valóban fontos kérdéseit veti fel (fogalmazhatunk úgy is: ha valóban fontos és elterjedt mémeket valóban széleskörűen hasznos módon strukturál), akkor kanonikus helyzete megerősödik. És amikor ez a kanonikus helyzet egy másik kultúra, másik nyelv kontextusából is láthatóvá válik, vagy e másik kultúrát és társadalmat aktuálisan meghatározó mémek szempontjából is fontosságra tesz szert az elkészült mű által kínált strukturáló hatás, akkor sor kerül a fordításra. Íme egy példa: a 19. század Nyugat-Európájában új és sokkoló élmény lehetett, hogy megszűnt a születési determináció abszolút érvénye, megjelent a tömeges méretű társadalmi mobilitás, az alacsony (polgári) születésű emberek a pénzük révén hatalomhoz juthattak, az arisztokrácia magasságába emelkedhettek, mások pedig aláhullhattak onnan. A mobilitás másik következményeként összes járulékos következményével együtt láthatóvá vált a tömeges városi szegénység. Mindez sajátos, sosem látott feszültségeket teremtett, új morális kérdéseket vetett fel. A korabeli realista regény – Stendhal, Balzac, Victor Hugo és mások műveiben – kifejezetten ezeket a szituációkat vizsgálta és modellezte, s e modellek nyilvánvalóan izgatták a kor emberét, aki saját tapasztalatból ismerhette Julien Sorel vagy Lucien de Rubempré megfelelőit. Meglehetősen kézenfekvő, hogy ezek a könyvek miért tettek szert ilyen fontosságra, és miért vált sürgetővé a lefordításuk más nyelvekre is.

Hogy egy irodalmi mű fordítására végül miért kerül sor, az a memetikai terminológiával éppolyan jól leírható, mint anélkül. Egy könyvekkel professzionálisan foglal-

kozó szakember rendszerint érdeklődéssel olvassa más kiadók katalógusait, eladási statisztikáit, irodalmi lapok kritikarovatát: követi a trendeket, felméri az új jelenségek fontosságát, és ennek alapján hozza meg döntéseit. Ezt akár úgy is megfogalmazhatjuk, hogy engedi magára hatni a könyves szakmában érvényesülő mémeket – ezzel a terminológiai alternatívával voltaképp nem sokat nyerünk. Ugyanakkor néhány újabb jelenségnél, így az utóbbi évek viharos üzleti könyvsikereinél (amelyek sorát talán a Harry Potter-könyvek nyitották meg) a memetikai leírás valóban sokkal szemléletesebb. A mémek terjedésének, illetve terjesztésének az utóbbi években olyan hatékonyságú módozatai alakultak ki, amelyek társadalmi és kulturális hatása ma még felmérhetetlen. És „módozaton” ezúttal nem is elsősorban magát az informatikai környezetet, a közösségi oldalak, videomegosztók, chatportálok technológiáját értjük, hanem a hozzájuk kapcsolódó, spontán kialakult használati módokat, az egyén mémeknek való kitettségét. Ennek a jelenségnek a vizsgálata azonban itt nem feladatunk.

Amit leszögezhetünk tehát: maga a fordítandó mű – bár létezése és pozíciója egyáltalán nem függetleníthető a mémektől – nem tekinthető mémnek vagy mémplexnek. A fordító törekvése nem a mémeknek, hanem a rögzített formájú, de implicit kulturális kapcsolatokat is hordozó műnek (szövegnek) a lefordítására irányul. Tevékenységét könnyű volna memetikai jellegűnek tekinteni, hiszen a közvetítés során a mémek (definíció szerint) mutálódnak, a fordítás során pedig valamiféle mutálódás szintén óhatatlanul végbemegy. Azonban a fordítónak nem a mutálódás elősegítése, hanem a lehetőség szerinti féken tartása a feladata. Amikor egy mű alatt azt látjuk, hogy „idegen ötletből írta XY”, akkor nyilvánvalóan a memetikai mutáció egy megnyilvánulásával van dolgunk. Amikor azonban a fordított szöveg az eredeti szerző nevéen, az eredetivel azonosítható címen jelenik meg, akkor a fordító mintegy garanciát vállal az eredeti mű identitásának, integritásának megőrzésére. Ez az identitás és integritás pedig nem az általános szándékban, vagy éppen a jellemző érzékletekben rejlik (amilyen például a koponyát tartó Hamlet képe), hanem a nyelvi struktúrában és a kulturális pozícióban.

Ha a mű – fordításként – belép a célkultúra közegébe, ha a célnyelven olvassák, továbbgondolják, idézik, beszélnek és írnak róla, akkor minden különösebb közreműködés nélkül funkciókat kezd magához rendelni. Ezek közül alighanem legjelentősebb a szerzőfunkció.³⁹ A szöveg – minőségétől, vagy a fordító szándékától lényegében függetlenül – megteremt egy virtuális szerzőt, például egy „magyar Shakespeare-t”. Ezáltal kontextust teremt a további fordításoknak, vagy legalábbis befolyásolja a meg-

³⁹ FOUCAULT 1999.

lévő kontextust: létrehoz egy nyelvi-stilisztikai elvárasi horizontot, az olvasók a továbbiakban ilyennek fogják képzelni Shakespeare-t, és ezeket a beidegződéseket később nagyon nehéz áthangolni. E tekintetben különösen érdekes, hogy milyen nagy ellenállásba ütközött, milyen elkeseredett vitát váltott ki a maga idején Arany Shakespeare-fordításának mégoly szelíd modernizálása, a pusztá feltételezés, hogy – fordítás lévén – még ez is elavulhat, s milyen erősnek mutatkozott ebben a vitában az Arany-fordítás kanonikus helyzete.⁴⁰ A virtuális szerzők fordítás általi „teremtődésének” másik szembeötlő példája „May Károly” és „Verne Gyula” rendkívüli népszerűsége. Ebben az értelemben a fordító a szerzőnek is felelős: nem mint hús-vér (vagy éppen rég elporladt) személynek, hanem mint kulturális konstrukciónak. Ez annak a nagyobb felelősségnek a része, amelyet a fordító a mű identitásának és integritásának megőrzéséért visel. A memetikai használat átalakíthatja egy szerző kulturális pozícióját és arculatát, ahogyan például a Sztanyiszlavszkij-féle játékhagyomány tragédiaíróvá változtatta az önmagát komédiaszerzőnek tartó Csehovot. A fordítástól ezzel szemben elvárhatjuk, hogy amennyiben a forráskultúrában ez a kérdés eldöntetlen, akkor a választás (vagyis a további, változatos memetikai használatok) lehetőségét a célkultúra is éppígy kapja meg.

FORDÍTÁS *VERSUS* ADAPTÁCIÓ

A mutációk a fordítás során is elkerülhetetlenek, de kérdéses, hogy érdemes-e mutációnak neveznünk azt, amikor az *übersetzbar*ból *intraduisible* lesz. Ez a változtatás csak Derrida paradoxonján keresztül, ironikusan igazolható: kimenetele memetikai szempontból sem mondható sikeresnek, a mémelmélet képviselői nyilvánvalóan nem erre gondolnak, ha mutációról beszélnek. Ez szándéktalan hiba, szennyeződés a kommunikációs csatornában, amit szerencsés esetben – mint ezúttal, de Man éles szemének köszönhetően – feltárhat a szakmai kritika. Ez a kontroll azonban nem csökkenti a fordító felelősségét, csupán – ha úgy alakul – leleplezi a felelőtlenységét.

Merőben más a helyzet a tudatos, szándékolt változtatásokkal. Bartos Tibor például látszólag lefordította, valójában jelentősen megrostálta, kivonatolta, átszerkesztette, és betoldásokkal ellátva közreadta Bram Stoker klasszikus művét – pontosabban sajátos mutációját.⁴¹ Ezzel gyakorlatilag megfosztotta eredeti kanonikus státuszától, és a jelentős, egy egész műfaj alapját megvető irodalmi művet a felszínes horrorlektúr státusza

⁴⁰ VARGHA & AL 2008.

⁴¹ STOKER 2006.

felé közelítette. Az irodalmiság tágan értelmezett közegén belül maradva olyasféle műveletet végzett el, amelyet rendszerint a Drakula-mítosz kevésbé árnyalt film- vagy képregény-feldolgozásainál láthatunk. (A *Micimackó* Disney-feldolgozásánál is hasonló történt: Micimackó képlékeny, jellegtelen mémmé változott.) Ez az eljárás lényegében kiválogatja az eredeti mintázat által hordozott szembeötlőbb, látványosabb motívumokat, ezek egy részét saját érdeklődésének megfelelően kibővíti és adaptálja, másokat figyelmen kívül hagy és elejt. Adott esetben természetesen az ilyenfajta tevékenység is lehet kulturálisan jótékony hatású, de ezt nem hívjuk irodalmi fordításnak.

Az irodalmi műalkotás memetikai megközelítése azt jelenti, hogy alávetjük magunkat a mémek evolúciós küzdelmének, következésképp csak a legszínesebb, legéletrevalóbb, vagy a saját diszpozíciónk szempontjából legfontosabb mémekre terjed ki a figyelmünk. Túlnyomórészt ez történik a szöveges parafrázisoknál, amelyeket Jakobson intralingvális fordításnak nevez, s az ezáltal bekövetkező óhatatlan szemantikai szegényedés példájaként Eco biztos kézzel választja ki a Lamb-féle Shakespeare-átiratokat.⁴² (Bartos Drakula-átirata is ilyesféle teljesítmény, ám ez azért nem válik rögtön nyilvánvalóvá, mert itt egyúttal a nyelvi határ átlépése is megtörténik.) Az interszemiotikus „fordítások” (például regények megfilmesítései) óhatatlanul hasonló strukturális és szemantikai rostálással, végső soron a potenciálok elszegényítésével járnak, ám ennek nincs semmiféle negatív morális vonzata, ez a kultúra alapvető működési módja. Az interszemiotikus átdolgozások során az eredetinél akár gazdagabb és összetettebb, új műalkotások is létrejöhetnek: Spike Jonze például százperces játékfilmet készített⁴³ Maurice Sendak *Where the Wild Things Are* című, mindössze nyolc mondatból (s természetesen rajzokból) álló mesekönyvéből,⁴⁴ amelynek a valós idejű elolvasása nem vesz igénybe többet négy-öt percnél. A film rengeteg információt tartalmaz, amit a könyv (legalábbis explicit módon) nem, ugyanakkor távolról sem tartalmaz *minden* interpretációs lehetőséget, amelyet a könyv felajánl, s amely bármelyik olvasás során létrejöhet. Ez a film is *választ* a könyv által felkínált lehetőségekből, implicit információkat explicitté tesz, üres helyeket tölt ki bizonyos módon, lemondva a többi kitöltési lehetőségekről. Mind a szándékok, mind az elvárások oldaláról tekintve a művelet lényegéhez tartozik tehát a mintázat mutálódása. Ennek fényében válik láthatóvá, hogy a fordítás – ahogy a jelen gondolatmenetben értjük – *nem memetikai művelet*. Nem a forrásszöveg válogatott mémjeit kívánja átjuttatni a nyelvi határon, hanem a művet, mint strukturált és integráns, formájában zárt, kulturális kapcsolataiban nyitott artefaktumot.

⁴² Eco 2004b, 129–130.

⁴³ JONZE 2009.

⁴⁴ SENDAK 1963.

Fentebb elutasítottuk azt a gondolatot, amely az emberi elmét és személyiséget üres, szolgai mém-géppé degradálta. Ha a „mém-gép” fogalmának egyáltalán van értelme, akkor sokkal inkább alkalmazhatjuk ezt az allegóriát a műalkotásokra. Természetesen ez esetben nem szolgai bábról, robotról vagy gólemről, hanem másfajta gépről volna szó: a műalkotások akár évezredek keresztül érvényesen és hatékonyan hordoznak ideákat, értékeket és mintákat, és ez a hordozóerő a múlt idővel tovább nő, hiszen e kulturális mechanizmusok továbbműködése azt bizonyítja, hogy az adott ideák, értékek és minták évezredek óta érvényesek, s ez a pusztá felismerés is revelatív erővel bír (lásd korábban az *Antigoné* kapcsán mondottakat). Memetikai szempontból a műalkotás *mémprocesszornak* tekinthető.

Ha ennél az allegóriánál maradunk, a műfordítónak egy működő kulturális gépezet alapján kell új gépezetet szerkesztenie. A részmechanizmusok némelyikét le lehet másolni, másokat új koncepciók alapján újra kell szerkeszteni, és mindenképpen számolni kell valamennyi veszteséggel is. Az azonban bizonyos, hogy a műveletnél a struktúra teljességét figyelembe kell venni (illetve legalábbis erre kell törekedni), beleértve a „fizikailag” jelen nem lévő, virtuális vagy implicit összetevőket is. Voltaképpen ebből a gépallegóriából igazolható a magyar műfordítás-hagyomány ragaszkodása a formahűséghez: ha valamely jelentéskomplexumot az eredeti műalkotás petrarcai szonett formájában mond el, akkor a szonettforma is a jelentéskomplexum része, beleértve ebbe (ha nem is aprólékos, enciklopédikus értelemben) a petrarcai hagyomány egészét, az idők során változó verstani és tartalmi-dinamikai előírásokat, illetve az adott műalkotásnak ezen hagyományhoz, ezen előírásokhoz fűződő (esetenként akár kritikus) viszonyát. A jelentéskomplexumnak ezt az összetevőjét nemigen lehet hatékonyabban visszaadni a célnyelven, mint egy megfelelő szonett felépítésével, noha kétségtelen, hogy ez a verbális, mondatszintű primér közlések átvitelét jelentősen megnehezíti, szemantikai elhagyásokra, betoldásokra, átszerkesztésekre kényszerít. Egy szonett (bármilyen pontos) tartalmi összefoglalója azonban *élményszerűség tekintetében* még akkor sem ér fel egy (mégoly pontatlan) szonettel, ha a szonettformáról szóló információt lábjegyzetben gondosan közöljük. Ezekről a dilemmákról a *Mércék* fejezetben szóltunk részletesebben.

Amikor e gondolatmenet során a *kulturális mintázat* kifejezést használtuk, tudatosan igyekeztünk elkerülni a *mém* fogalmának való megfeleltetését. A kulturális mintázat pragmatikus fogalom: kulturális mintázat bármi lehet, amire adott pillanatban a fordító megoldást keres, egy homályos szó értelmétől a legkomplexebb, paronómaziát, visszatérő belső motívumot és implicit külső utalást akár egyszerre tartalmazó struktúrákig. Ennek a pragmatikus szóhasználatnak komoly előnye, hogy követni képes a fordítói munka lépéseinek realitását, hiszen a tempó valóban az adódó probléma-

egységek terjedelme és komplexitása szerint változik. A kulturális mintázat ebben az értelemben akár a fordítói munka alapegységének is tekinthető, lényegében megfelel annak, amit Radó György „logémának” nevez.⁴⁵ De természetesen a mű egésze is kulturális mintázat, amelynek működésében szerepe van minden egyes elemi mintázatnak. Ezeket az elemi mintázatokat azonban a fordító – teljes belső struktúrájukkal és kapcsolatrendszerükkel együtt – csak *statikus* alkatrészként tudja figyelembe venni, amelyek a mémektől eltérően nem rendelkeznek szándékokkal és törekvésekkel. A fordító dolga az, hogy átlássa és a célnyelvben rekonstruálja a működésüket, nem pedig az, hogy feltételezett hatásukat, „szándékukat” igyekezzen közvetlenül implementálni. E tekintetben tehát ideális esetben a fordító objektív, szenvtelen pozícióra törekszik, és aktívan függetleníti magát a forrásszöveg által hordozott mémektől. Minthogy a fordítás tárgya a mémeket kezelő komplex mintázat, a fordítás *metamemetikai* műveletnek nevezhető.

A genetikai és memetikai evolúció közötti analógiának egyik legfontosabb korlátja, hogy az információ átadásának belső logikája radikálisan eltér. Dawkins ezt a sugdosós játék (*Chinese whisper*) két különböző változatának példájával világítja meg.⁴⁶ Az első esetben az első játékosnak egy rajzot adunk, amely kínai dzsunkát ábrázol. Szabad kézzel le kell másolnia a rajzot, és továbbadnia a következő játékosnak, aki szintén a saját másolatát adja tovább. A huszadik másolat már a felismerhetetlenségig el fog térni az eredetitől, és a rajzok sorát végignézve folyamatában fogjuk látni a romlást, az információvesztést, a lényegi összetevők egy részének elenyészését és a véletlen elemek (zaj) felerősödését. A második verzióban egy hajtogatott dzsunkát adunk az első játékosnak, és megtanítjuk a hajtogatásra. Ő megtanítja a második játékos, amaz a harmadikat és így tovább, vagyis nem az eljáráshoz tartozó produktumot, hanem az instrukciókat adják át egymásnak. Ebben a verzióban – hacsak nem történt a láncban valahol súlyos információvesztés – a huszadik játékos is felismerhető dzsunkát készít, amely egyáltalán nem lesz feltétlenül rosszabb, mint a harmadik játékos készítménye. A sorban az eredmények valamelyest ingadoznak majd, de folyamatos romlás nem lesz észlelhető, és ha egy sutább játékos éppen egy ügyesebb hajtogatónak adja át az instrukciókat, akár javulás is lehetséges.

Az információ átadásának előbbi módját *lamarcki* átöröklésnek nevezik (Jean-Baptiste Lamarck még úgy vélte, hogy a szerzett tulajdonságokat is biológiai úton adjuk tovább utódainknak), a második típus a *weismanni* átöröklés (August Weismann bizonyította be, hogy az egyén által szerzett tulajdonságok nem épülnek be

⁴⁵ RADÓ 1981.

⁴⁶ DAWKINS 1999.

a biológiai öröklésbe). Ma már pontosan látjuk, hogy a biológiai átörökítés (a genetika tárgya) a weismanni, míg a szociális-kulturális átörökítés (a memetika tárgya) a lamarcki modell alapján működik. Ennek következménye az is, hogy a biológiai változások összehasonlíthatatlanul lassabban és kisebb lépésekben mennek végbe, mint a társadalmi és kulturális változások. Míg egy gén (például az, amelyik a szintévesztést felel) generációk hosszú során át változatlan marad és ugyanazt a tulajdonságot hozza létre (és a variabilitás csupán annyi, hogy az egyedek egy részében nem aktiválódik, de utódaikban esetleg ismét), addig egy mém, mint például a Grál-legenda⁴⁷ vagy a Don Juan-mítosz⁴⁸ minden egyes megjelenésében radikálisan mutálódik az előzőekhez képest.

Hipotézisünk szerint az irodalmi fordítás különlegessége abban áll, hogy bár a művelet funkciója kulturális információ szállítása/kezelése/másolása, mégis weismanni szabályok érvényesek rá. Erre utal az a közmegegyezés is, hogy a közvetítő nyelvből készült fordításokat alacsonyabb rendűnek tekintjük a közvetlen fordításoknál, sőt az európai fordításkultúra mai állapotában ezeket nem is tekintjük autentikus fordításnak.⁴⁹ Bár bizonyos önértéket nem vitathatunk el például Kosztolányi távol-keleti versfordításaitól, sőt még Kazinczy németből készített Shakespeare-fordításaitól sem, a jelentős művekből a legtöbb esetben készült már újabb, pontosabb, közvetlen fordítás, és az eredeti kulturális mintázatokra ezeken keresztül hivatkozunk.

Ez az érzékelhető konszenzus azonban önmagában még nem bizonyíték, csupán egy empirikus megfigyelés: a közvetítő nyelven keresztüli fordítás a 20. században már viszonylag ritka, a világirodalmi nyelvek tekintetében pedig szinte elő sem fordul. Vannak persze kivételek: a legfontosabb klasszikus kínai regények (*A vörös szoba álma*, *Szép asszonyok egy gazdag házban*) ma is közvetítő nyelvből (németből) készült magyar fordításban érhetők el: ez is azt mutatja, hogy a *világirodalom* érvényben lévő fogalma erősen eurocentrikus. A weismanni elv elsőbbségét megpróbálhatjuk úgy bizonyítani, hogy Dawkins példáját egyszerűbbre és mechanikusabbra cseréljük. A lamarcki metódusnak eszerint az felelne meg, ha egy lapot lefénymásolunk, majd a másolatot másoljuk le és így tovább. Nyilvánvaló, hogy információvesztéssel, a jel-zaj viszony romlásával kell számolnunk: a huszadik példány már felismerhetetlen lesz. Ezzel szemben ha a weismanni elv alapján ugyanarról az eredetiről készítjük mind a húsz másolatot, akkor mind a húsz pontosan azonosítható, tehát

⁴⁷ WESTON 1993.

⁴⁸ Lásd például: KATONA 1968.

⁴⁹ Hangsúlyozandó, hogy ez az ítélet az európai kultúrkörhöz köthető. A kiváló költő, irodalomtudós és műfordító, Trương Đăng Dung például nagy sikerrel fordította magyarról vietnamira Kafka és Heidegger egy-egy művét: KAFKA 1998; HEIDEGGER 2004.

információhordozóként az eredetivel ekvivalens marad. Csakhogy ebben az allegóriában a fordítás nem a huszadik, hanem az első másolatnak felel meg, s a lamarcki és weismanni eljárás különbsége csak a második másolattól kezdődően jelentkezik: az első másolat ugyanolyan lesz, (az eredeti közvetlen másolata), függetlenül attól, hogy a következő hogyan készül. (Egy digitális fájl másolásakor pedig nem is mutatkozik különbség a két metódus eredménye között, de ez nyilván nem is hozható közös nevezőre a fordítás műveleteivel, hiszen a digitális másolásnál nem történik semmiféle átkódolás, a mutálódásnak nincs is tere.) Mivel a fordításnál a másolási művelet ilyen értelmű megismétlésével csak az egyre ritkább közvetett fordítások esetében számolhatunk, a megkülönböztetés ismervét máshol kell keresnünk. Nevezetesen az irodalmi mű létmódjában.

Ennek a létmódnak egyik legfontosabb eleme, hogy az irodalmi mű formája zárt és változatlan. A rím és a metrum (esztétikai és mnemotechnikai szerepén felül) arra szolgál, hogy megőrizze a szöveg betű szerinti változatlanságát: ha egy szót kicserélünk, akkor a metrum azonnal figyelmeztet a hibára (kivéve természetesen, ha az új szó metrikailag teljesen ekvivalens a régivel). Ezeknek a mechanizmusoknak olyan a szerepe, mint a személyi számnál, ISBN kódoknál és más digitális azonosítóknál használt kontrolszámoknak (checksum, CRC, Control Redundancy Check), amelyet a többi számokból egy automatizált matematikai művelet állít elő, így azonnal kiütöközik, ha egy számjegyet elvétünk. A megőrzés igénye a kezdetektől az irodalmiság lényegéhez tartozik: az irodalmi szöveget sajátos státusza kiemeli a mindennapi nyelvhasználat memetikai műveletei közül. Az elmesélt történetek, adomák, anekdoták, viccek minden egyes használattal mutálódnak, de az irodalmi művön nem változtat sem az elmesélés, sem a sokszori közvetlen befogadás. A kulturális státusza azonban hosszú távon természetesen változhat, ahogyan az általa megjelenített értékek megítélése vagy az anyagául szolgáló nyelv állapota változik. Elavulhat és megfelelő körülmények között újra aktív kulturális mintázattá válhat: világirodalmi műveknél az aktívvá tétel legfontosabb eszköze az újrafordítás.

Bár az irodalmi műalkotás a létmódjáról sok tekintetben egészen másképp gondolkodunk, mint Walter Benjamin, a kiindulópontban igazat kell adnunk neki: a befogadó figyelembe vétele szempontunkból valóban nem vezet eredményre. Ha egy fordítás megítélését a befogadóra tett hatásból próbálnánk levezetni, akkor volta-képpen mémek hatásfokát vizsgálnánk. Vannak részproblémák, amelyeket valóban ilyen módon kell megoldani: ha az eredetiben kínosan rossz szójáték áll, azt a célnyelv kínosan rossz (tematikailag illeszkedő) szójátékával adhatjuk vissza, az eredeti nyelvtörő mondókát célnyelvi nyelvtörő mondókával és így tovább. Ha azonban a teljes művek (illetve fordításuk) megítélésénél használnánk ezt a logikát, akkor igazat kellene

adnunk annak az anyanyelvi angol befogadónak, aki *A walesi bárdok* Watson Kirkconnell-féle fordítását többre értékelte Peter Zollman munkájánál (lásd a *Pillantás a fekete dobozba* című fejezetben), hiszen előbbiben egy gördülékeny, bár érdektelen verset, utóbbiban valami furcsát, szokatlant, idegent érzékelt. Intuitíve is kijelenthetjük, hogy az összevetésben részt vevő magyar anyanyelvű, Zollmanra szavazó befogadók ítélete megalapozottabb volt, hiszen nekik az eredeti szöveg poétikai mechanizmusáról és a célnyelvi gördülékenység ismérveiről egyaránt volt tapasztalatuk. Zollman fordítása hírt ad az eredeti szöveg rendkívüliségéről, de ez a célnyelvi környezetben disszonanciának hat. Amikor az angol anyanyelvű befogadó nem tolerálja ezt a disszonanciát, akkor éppen azt a koloniális arroganciát demonstrálja, amelyet Lawrence Venuti kárhoztat a könyvében.

Az interlingvális irodalmi fordítás tehát nemcsak abban különbözik az intralingvális és interszemiotikus műveletektől, hogy – szemben azokkal – *nem értelmeztés*, hanem abban is, hogy a mutáció féken tartására törekszik, tehát szándéka szerint *nem adaptáció*. Az ideák, mintázatok közvetítésében természetesen nagyon jelentős szerep jut a különféle adaptációknak, át- és feldolgozásoknak, de ez a szerep eltér attól, amelyet maguk a fordítások (a *voltaképpen*i, interlingvális fordítások) játszanak. Ez utóbbiak ugyanis azt a feladatot vállalják magukra, hogy a forráskultúrában létrejött, kulturális mintázatokat hordozó szöveges artefaktumokat a maguk integritásában, identitásukat megőrizve tegyék aktívvá a célkultúra közegében. Nem Shakespeare „meséit”, jellegzetes képeit, értékrendjét, kérdéseit vagy tanulságát prezentálják, hanem magát az objektumot, amelyet a célkultúrában létrejövő konszenzus a továbbiakban csereszabatosnak tekint az eredetivel, tehát autoritásként tekint rá, és levezeti belőle a maga meséit, képeit, kérdéseit és tanulságait. Más kérdés, hogy az irodalmi mű fordításán alapuló (tehát az eredeti szöveghez nem visszanyúló) *tudományos igényű* értelmezéseket rendszerint kétellyel fogadjuk – ez azonban a tudományos szféra speciális igazságfogalmából és verifikációs igényéből (illetve kényszeréből) adódik, és semmiféle korlátot nem jelent sem a hétköznapi műélvezet, sem a művészi adaptáció számára.

A műfordító feladata eszerint abban áll, hogy az eredeti kulturális artefaktumot oly módon tegye aktívvá a célkultúrában, hogy integritását közben ne csorbítsa.⁵⁰ Ez voltaképpen megegyezik a *pontosság* (az integritás megőrzése) és az *élményszerűség* (aktívvá tétel) korábban tárgyalt követelményével. A műfordító felelőssége (vagy más szempontból nézve: zavarba ejtő hatalma) abban rejlik, hogy olyan autoritással

⁵⁰ „Az ilyen gyakorlat ugyanis [ha a másik másságának elismerése tárgyi formában, az objektum másságát perceptuálva megy végbe] miközben elvi transzparenciát tulajdonít a másságnak, éppen nem megértést hajt végre, hanem a másik idegen igényének felfüggesztésén munkálkodik.” KULCSÁR SZABÓ 1998, 97.

manipulál, amelyet nem ő hozott létre, s amelynek nem uralja az útjait. Elég egy apró figyelmetlenség, és Mózesnek évszázadokra szarva nő.

A kultúrában olykor a fordításon kívül is megfigyelhetők olyan transzferműveletek, amelyek kifejezetten az eredeti mintázat megtartása, a mutáció féken tartása mellett valósítják meg egy perifériára került kulturális mintázat aktívá tételét, felélesztését. Ady Endre *Hajh, Élet, hajh* című verse refrénes szerkezetével, végigvitt felkiáltó modalitásával, sírva vigadó (és konklúziót vagy nyugvópontot nem is kereső) hangulatával egyértelműen a magyar nóta műfaját idézi fel, elképzelhető, hogy a kritikai kiadás munkálatai során majd sikerül is azonosítani a prozódia alapjául szolgáló dalt. Mivel a magyar nóta műfaját eredendő korlátai láthatólag képtelenné teszik összetettebb jelentések hordozására és újabb kulturális mintázatok befogadására, ez a vers is elvesztette vonzerejének nagy részét, a kánon peremére került. A versek megzenésítésében egyedülállóan sikeres Kaláka együttes azonban felismerte, hogy a műfaji keret a vers teljes szövegszerű megőrzése mellett is leváltható: az Ady előtt nyilvánvalóan ismeretlen *blues* műfajába helyezték át, s így újra érvényessé, kulturálisan aktívvá tették.⁵¹ Ennél is kisebb beavatkozást alkalmaz a nemzetközi popsztár Sting, amikor a Shakespeare-kortárs angol dalszerző, John Dowland dalait eredeti hangszerelésben, korhű lantkísérettel adja elő.⁵² Nem a kulturális mintázatot alakítja magához, hanem ő maga sajátítja el a Dowland dalai által megkívánt kompetenciákat. Bár a Dowland-dalok elkötelezett híveinek szűk csoportja bizonyára talál kivétlnivalót az előadásában, nyilvánvaló, hogy a gesztus révén ez a kulturális mintázat valóban aktívvá vált: napjaink szélesebb közönsége számára pontos és élményszerű „fordítás” készült. Ez semmilyen tekintetben nem veszélyezteti az elkötelezett hívek érdekeit, akik továbbra is hallgathatnak autentikusabbnak tekintett előadásokat, mint ahogyan a fordítás sem akadályozza meg az igazán elszánt olvasót abban, hogy az eredeti szöveghez forduljon.

Felvethető volna, hogy az integritást megőrző aktívá tétel ideája csak az egymás mellett, elhatároltan élő nemzeti kultúrák világában volt érvényes, következőképp mára valamelyest idejétmúlttá vált. Napjaink kultúrájára valóban jellemző, hogy kialakult egy globális (vagy csaknem globális) kulturális repertoár, amelynek számos elemét (például a nagy sztárokat, márkaneveket stb.) valóban több milliárdnyi ember ismeri. Ebben a repertoárban nyilvánvalóan Hamlet is szerepel, de csak a koponyát tartó fiatalember képében: szöveggént, kérdések és tanulságok aktív forrásaként aligha.⁵³

⁵¹ GRYLLUS 2003.

⁵² STING 2006.

⁵³ A Hamlet-mém erejét jelzi, hogy nemrégiben egy tudományos konferencián adott valaki hangot annak a tévhitnek, hogy Hamlet a „Lenni vagy nem lenni” monológot mondja el koponyával a kezében.

Ugyanakkor a hihetetlenül hatékony információtovábbítási technikák (beleértve a globális pidginként használt angol nyelvet is) azt is lehetővé teszik, hogy akár napok alatt aktív, hermetikus (a külső szemlélő számára merőben érthetetlen), szigetszerű szubkultúrák jöjjenek létre a virtuális térben. Éppen ennek fényében jelenthető ki, hogy az emberi kultúra közös, stabil (de aktív) viszonyítási pontjainak fenntartása sohasem volt fontosabb, mint napjainkban. Azért van szükségünk jó minőségű, pontos, de közben korszerű és vonzó *Hamlet*-fordításra, hogy amikor a globális kommunikáció során merőben más indíttatású, világnézetű, hangoltságú emberekkel cserelünk eszmét (akikkel korábban sohasem lett volna erre módunk), legyenek biztosan megragadható és hivatkozható közös pontjaink: hogy feltételezhessük, amikor a *Hamletről* beszélünk, ugyanarról beszélünk.

A magyar *Hamletet* a közmegegyezés értelmében – legalábbis a hétköznapi, gyakorlati használat szempontjából – identikusnak tekintjük nemcsak angol eredetijével, hanem cseh vagy kínai megfelelőjével is. Természetesen azokban a szituációkban, amikor valóban a nyelvi határokon átlépve beszélünk *Hamlet*-élményünkről, helyesen tesszük, ha kerüljük a közvetlen, szövegszerű hivatkozást (illetve e célra az eredetit használjuk), de ha szituációkról, képviselt értékekről, morális dilemmákról esik szó, akkor nyugodtan támaszkodhatunk az anyanyelvünkön megszerzett tapasztalatokra. Cseh vagy kínai beszélgetőpartnerünk minden bizonnyal gond nélkül azonosítani tudja majd az általunk hivatkozott tartalmi mintázatot, s ehhez elég lesz a saját anyanyelvi élményére hagyatkoznia.

A fordított szövegek – különösen, ha rendelkeznek már az eredetitől örökölt kanonikus ranggal is – automatikusan elfoglalják a nekik „járó” pozíciót. Ha ezer embertől megkérdezzük, hogy olvasta-e a *Hamletet*, alighanem mind az ezer *igent*, vagy *nemet* fog válaszolni, s valószínűleg egy sem akad majd közöttük, aki olyasmit mond, hogy „még csak magyarul, de a nyáron készülök rá eredetiben is”. A fordításban történt olvasást a közmegegyezés teljességgel érvényes olvasásnak tekinti, sőt még egyetemi szakdolgozatok között sem ritka az olyan világirodalmi témaválasztás, ahol a fókuszba állított művet a jelöltnek nem állt módjában eredetiben megismerni. Az irodalmat (vagy akár ismeretterjesztést, értekező prózát) fordításban fogyasztó nagyközönség hajlamos vakon hinni a fordításnak, csak a legkritikább esetben, a legkirívóbb belső el-lentmondások, inkonzisztenciák vagy stilisztikai hibák kapcsán fogalmaz meg kritikát. A fordítás a nem szakember olvasó horizontján úgy jelenik meg, mint a mű maga. Ha netán egy népszerű könyvről elterjed, hogy rossz a fordítása, az nemigen befolyásolja az eladási statisztikákat, hiszen az olvasónak – ha éppen azt a könyvet kívánja olvasni – nemigen van választása. A rossz fordítás rendszerint felszíni kellemetlenségnek minősül, mint a gyenge minőségű papír, vagy a csúf tipográfia. Ez a tapaszt-

talat látványosan igazolja Lawrence Venuti tételét a fordító láthatatlanságáról, illetve (mintegy a fonákjáról) André Lefevere fentebb idézett megállapítását is: akinek szüksége van a fordításra, az nem tudja megítélni a minőségét.

A különböző kultúrák különböző kihívásokkal néznek szembe, s ezekre – különböző nyelveik révén – különböző válaszokat adnak. A fordítás ezeket a válaszokat teszi hozzáférhetővé más kultúrák számára. Ezért a fordítás, bár arra is alkalmas, nem elsősorban arra való, hogy másokat mintegy egzotikus érdekességként megismerjünk általa, hanem arra, hogy önmagunkat lássuk más szemmel.⁵⁴ Következésképp – ha már a memetika révén az evolúcióelmélet kontextusával érintkezünk – kijelenthetjük, hogy a fordítás a kultúrák adaptációs képességét növeli, és így határozott evolúciós előnnyel jár. Még arra is alkalmas, hogy saját nyelvünk lehetőségeit, s így önmegértésünk árnyaltságát növeljük általa. Nyilvánvaló érdek, hogy a legátfogóbb, legfontosabb, legsikeresebb kulturális mintázatok – és itt nemcsak műalkotásokra gondolunk, hanem például tudományos elméletekre, vallásos világmagyarázatokra is – minél több egyénnek és közösségnek a rendelkezésére álljanak, lehetőleg szten-derdizált, a nyelvi határokon át is összemérhető, az értelmes párbeszédre módot adó formában.

Gondoljunk csak bele, mennyi információ kibontható akár egy hétköznapi használati tárgyból, egy bajuszbögréből is, ha sikerül megérteni a mibenlétét. A tárgy birtoklásának kizárólag férfiak számára van értelme, így maszkulin, patriarchális szimbólum. Kulturálisan az idegen Bloomot befogadó-kirekesztő brit birodalmi hagyomány egyik sarkkövéhez, a teázáshoz asszociálódik, amely azonban maga is kulturális import, a gyarmatosítás egyik hozadéka. Bloom a férfias attribútumot kislányától, Millytől kapta ajándékba, akinek szemében az apa csorbítatlanul testesíti meg a férfiaság esszenciáját, Bloom felesége, Molly azonban gyanakodva és féltékenyen tekint erre a viszonyra (és szimbólumára, a bajuszbögrére), különösen annak fényében, hogy előtte nem maradnak rejtve Bloom férfiaságának és patriarchális szerepkörének sem szimbolikus, sem nagyon is konkrét fogatkozásai. Tudjuk továbbá, hogy a bögre egy drága és exkluzív márka (Crown Derby) termékének olcsó másolata, azaz utánzat, hamisítvány, következésképp az ajándékozásában rejlő elismerő-meghatalmazó női gesztus is eleve visszavont, kitérő, a reflexió által megsemmisített. Ilyenformán a bajuszbögrét nemcsak a fordításelmélet, hanem egy gender-alapú vagy posztkoloniális interpretáció is használhatná inspiratív Pandora-szelencének – ennek azonban alapfel-

⁵⁴ [A folyamatnak az a tétje, hogy a megértés] „a nyelvek összeegyeztethetlenségét annak virtuális terévé változtassa, ahol a másiknak – a dolgok saját gondolása jogán – mindig módja van idegen identitása megőrzésére. Ez a megértés azonban nem a másik *kilétére*, hanem az igazságára kíváncsi.” KULCSÁR SZABÓ 1998, 111.

tétele, hogy megértsük, *mi is az*. E tudás által nyelvünk gazdagodik: nem az angolhoz, hanem a benjamini *reine Sprache*hoz kerül közelebb.

Ebben az értelemben ismét igazat adhatunk Benjaminnak: a fordítás valóban valami nagyobb, autentikus egész része. Hogy a mechanizmus így működjék, ahhoz azonban igenis szükség van a befogadóra: olyan olvasóra, akinek az *élményszerűség* nem kényelmes gördülékenységet, kitaposott otthonosságot jelent, hanem az új kulturális mintákkal való szembesülés lehetőségét. Aki a műalkotástól nem saját elgondolásainak megerősítését várja, hanem azok megkérdőjelezését, kihívását. Azután pedig olyan fordítások kellene, amelyek ezt az olvasót elégitik ki: amelyek nem megkímélni akarják a Tara és Holyhead közötti összefüggésrendszertől, hanem *rendelkezésére próbálják bocsátani* ezt az összefüggésrendszert. Mégpedig nem azért, hogy az írekről tudjon meg egy kis színes információt, hanem hogy önmagára, saját kultúrájának párhuzamos feszültségére, például, ha történetesen magyar, akkor a nemzeti identitás kinyilvánítása és a modernitás közötti konfliktusra, a „haza és haladás” problémájára ismerjen a parabolában. Hasonlóképpen ismerhet rá Antigoné eltökéltségében a *saját* temetetlen holtjainak botrányára: olyan revelációkhoz juthat tehát a fordítás segítségével, amelyek az eredeti szöveg anyanyelvi befogadója előtt – kontextus híján – rejtettek maradtak. Az eredetit meghaladó reveláció lehet az a pont, amely igazolja Benjamin töredék-paradoxonát, bár az továbbra is kérdés marad, hogy a töredékek általi kiteljesedés kinek a számára érzékelhető. Az azonban bizonyos, hogy az ilyen revelációk élményszerűségének elemi feltétele a pontosság, az eredetire való részletes visszavezethetőség, hiszen a reveláció súlyát éppen az adja meg, hogy annak igazolhatóan Szophoklész a végső forrása. És amikor arra ébredünk rá, hogy Szophoklész a mi nyelvünkön, a mi ügyeinkről beszél, akkor valóban megpillanthatjuk Walter Benjamin ideáját, a tiszta Nyelvet.

FÜGGELÉK

AZ ÍR SZARVAS AGANCSA

A természetben az ökológiai rendszerek egyensúlyát rendszerint negatív visszacsatolásos mechanizmusok tartják fenn. Ha egy területen túlságosan elszaporodnak a nyulak, felecsik az összes füvet, és a táplálékhiány következtében a populáció némi ingadozás után újra beáll a fenntartható szintre. Olykor azonban pozitív visszacsatolás is előfordul, amely katasztrófához vezethet. Az egyik leghíresebb ilyen történet a pompás ír szarvasé, amely neve ellenére egykor szinte mindenhol honos volt Eurázsia északi részein. A mintegy kétméteres marmagasságú hímek akár 3,5 méteres fesztávolságú agancsot viseltek, mert a nőstények párzási preferenciája egyszer csak elkezdett a mind nagyobb agancsra szelektálni, és nem volt olyan tényező, amely valamilyen racionális ponton a növekedés útjába állt volna. Pontosán nem tudjuk, hogy mitől haltak ki nyolc-tízezer évvel ezelőtt (a kutatók romantikusnak minősítik azt az elképzelést, hogy pusztán a túl nagyra nőtt agancsuk miatt), de akármi volt is a közvetlen ok – például a fauna megváltozása vagy az emberi vadászat –, bizonyos, hogy az óriási agancs megnehezítette az új helyzethez való alkalmazkodást. Az agancs egyetlen, nagyon specifikus célt szolgált, a nőstények vonzalmának elnyerését, és minden más szempontból célszerűtlen volt: nehezítette a közlekedést, a menekülést, az élelemszerzést, és előállítás, hordozása hatalmas erőforrásokat vont el a szervezettől. Minél specializáltabb egy lény, annál nehezebben adaptálódik új kihívásokhoz. Az óriás panda tökélyre fejlesztette a bambuszrügy-rágcsálást, de a körülmények megváltozására, a bambuszerdők eltűnésére nem készült B-tervvel. Hasonló történetet az ír szarvassal is.

A civilizált emberiség számos olyan ártalomtól szenved, amely pozitív visszacsatolásos mechanizmusokra, úgynevezett megszaladásokra vezethető vissza: ilyenek a szenvedélybetegségek vagy a kóros elhízás.¹ A táplálékot nagy mennyiségben fel-

¹ Vö. CSÁNYI-MIKLÓSI 2010.

venni és hatékonyan tárolni képes genetikai konstrukció jelentős evolúciós előnyt jelent a vándorló-gyűjtögető életmód idején, de a viszonylagos jólét (az éhezést kiiktató civilizációs struktúra) közegében hirtelen teherré válik. A civilizált környezet ráadásul lassítja is az amúgy is lassú genetikai alkalmazkodást, hiszen – természetesen – nem szelektálja ki a kövérségre hajlamosító gének hordozóit, hanem lehetőség szerint meggyógyítja őket járulékos betegségeikből.

Az „emberi kondíció” voltaképpen leírható volna azon az alapon, hogy a lamarcki elven működő, tehát igen gyorsan végbemenő társadalmi, gazdasági és kulturális változásokat a weismanni elven működő genetikai változások képtelenek követni. Genetikailag az ember kompetitív és promiszkuitásra hajló lény maradt, noha a kulturális norma a kooperációt és a monogámiát preferálja – és ezzel a (két) feszültséggel a világirodalom jelentős részének tematikai forrásvidékét átfoghatjuk. Vagy egy kisebb kaliberű példával élve: a tejérzékenység akkor vált problémává, amikor Európa délebbi részén is megteremtődött a lehetőség és az igény, hogy az ember felnőtt korában is fogyasszon tejterméket. Amíg senki nem vett magához felnőttként tejet, a bontó enzim hiánya sem tűnt fel senkinek. A genetikai evolúciónak évezredekbe telne, hogy az egész európai lakosságot képessé tegye a tejivásra, ezért kénytelenek vagyunk rövidebb utakat választani.

Az ír szarvas agancsának azonban – szemben például a „nagyevő” génnel, vagy a feleslegesnek tűnő tejbontó enzim takarékos elhagyásával – valószínűleg nemigen volt különösebb közvetlen haszna a mindennapi, praktikus értelemben: aligha lehetett vele például hatékonyan gyökereket kiásni vagy ragadozókat elűzni (hiszen ha lett volna ilyen előnye, akkor a nőtények is fejlesztettek volna legalább egy kisebb verziót). Az evolúció logikája nem mindig egyenes vonalú. Az állatvilágban megtalálható morfológiai és viselkedési „túlzások”, mint az ír szarvas agancsa, a pávakakas és a paradicsommadár farktolla, vagy a lugasépítő madarak döbbenetes, erőforrás-pazarló építményei nem feltétlenül a szépségükkel (holmi állati esztétikával) győzik meg a párt kereső tojót (bár a legintelligensebb madarakban és emlősökben kimutatható a rendezett, például szimmetrikus vagy periodikus minták iránti preferencia, azaz egyfajta elemi esztétikai érzék²), hanem inkább olyasféle üzenetet közvetítenek számára, hogy ez a hím még a szélsőséges hátráltató körülmények ellenére is képes a túlélésre (minél látványosabbak a hátráltató körülmények, annál erősebb az üzenet), következésképp különösen rátermett és alkalmas az utódnemzésre. És az üzenet legalább ugyanannyira szolgálja a többi hím elbátortalanítását, mint a nőtények megnyerését. Ezt a hendikep-elvet A. Zahavi vetette fel 1975-ben.

² MORRIS 1983.

Az emberi kultúra továbbviszi, és kisebb-nagyobb testmódosítások formájában tovább élteti ezt az önként vállalt hendikepre alapozott evolúciós mechanizmust. Nem azokra a gyakorlatokra gondolunk itt elsősorban, amelyek egyértelműen a testarányok (optikai) megváltoztatásával, a másodlagos nemi jellegek túlhangsúlyozásával tüntetnek, mint a fardagály, az arc- és hajfestés, a tűsarok, a sebészeti beavatkozásokkal vagy szteroidos testépítéssel kialakított szuperdekoltázs és popejvādli – bár vonzerejükhez talán hozzájárul, hogy kiélezett túlélési helyzetekben olykor ezek is akadálynak minősülhetnek (például menekülés tűsarokban, elrejtőzés 120-as mellkassal stb.) Érdekesebbek azok az ideiglenes vagy végleges testmódosító gyakorlatok, amelyek kifejezetten a mindennapi működés akadályozására irányulnak, mint egykor a kínai arisztokrata nők „lótusz” lábfeje, a toronymagas parókák vagy napjainkban a műköröm. Ezek – bár kétségkívül kötődnek hozzájuk szexuális tartalmak is – kifejezetten azt hangsúlyozzák, hogy viselőjük nem végez fizikai munkát, nem vesz részt a fizikai létharcban, felette áll az ilyesminek. Olyannyira domináns a helyzete a közösségben, hogy a funkcionális öncsonkítás luxusát is megengedheti magának. Hasonló funkciókat hordozhat napjainkban a teljesen kifűzve viselt sportcipő vagy a csípőig leengedett nadrág: olyasmit üzennek, hogy „még így is legyőzlek”. Nem véletlen, hogy ezek egy igen kompetitív szubkultúra kellékei.

A versenyszellem azonban a kultúra más területeitől, így a magas költészettől sem idegen. Versenyezni itt elsősorban mesterségbeli tudásban lehet, és a mesterségbeli tudás fontosságát (talán a legelszántabb dilettánsokon kívül) senki sem vitatja. A versformák beható ismerete és virtuóz kezelése ma már nem feltétele a sikeres lírikusi pályának, de ma is elismerésnek számít, ha valakit virtuóznak neveznek.

A versformák kulturális mintázatok: tágabb értelemben mémnek is nevezhetők, hiszen rendszerint kis körben kezdik el használni őket, versengenek is egymással, azután a legsikerültebbek elterjednek, más, összetettebb hagyományokhoz kapcsolódnak, és akár több évszázados vagy évezredes karriert is befuthatnak. A legsikeresebb formák – mint például a szonett vagy a disztichon – igen erőteljesen meghatározzák kitöltésük dinamikáját (részeik egymáshoz való viszonyát), de ezen felül meglehetősen univerzálisak. Vannak azonban olyan formák, amelyek kifejezetten a virtuozitás felmutatására valók: túlságosan determináltak ahhoz, hogy az alkotó kreativitás kényelmes illeszkedési lehetőségeket találjon bennük. Ezra Pound remek hasonlata szerint „némely versnek úgy van formája, ahogyan egy fának, míg másoknak úgy, ahogyan egy vázába öntött víznek”.³ Némely versforma azonban olyan vázát alkot, amely csak egyfajta virág befogadására alkalmas.

³ POUND 1997, 90.

A *villanelle* tizenkilenc sorából például nyolcat a kötelezően visszatérő, kétféle refrénsor ad ki, amelyek egyben az egész rímrendszert is meghatározzák. Nyilvánvaló, hogy ez a forma nem univerzális: számos tematika el sem bírná ezt az ismételtetést, könnyen nevetségessé válna. A forma kanonizálásakor főként klasszicista, pásztori szerelmes dalocskákat és balladákat fogadott magába, azaz imitációkat: mintha eleve sem vették volna túlságosan komolyan. James Joyce az *Ifjúkori önarckép*-ben egy villanelle alkotása közben mutatja be az ifjú költő Stephen Dedalust, ami nyilván nem nélküli az (ön)íroniát. Magyarul a forma legismertebb művelője Várady Szabolcs, aki hármat is írt belőle, valamennyi ironikus, parodisztikus darab. Ugyanakkor Dylan Thomas egyik legismertebb és legdrámaibb verse, a *Do not go gentle into that good night* is ebben a formában íródott, ám ez a mutatvány csaknem egyedülálló.

Kissé hasonló, de talán még rosszabb a helyzet a *leoninus* verssel, amely rímes disztichont, vagy tágabb értelemben bármilyen megrímelt antik időmértékes formát jelöl. Magyarországi népszerűsége csúcsát a 18. század vége felé érte el, mint úri dilettánsok játéka; első vonalbeli szerzők nemigen nyúltak hozzá. A 19. században már valóságos megvetés övezte, Arany is csúfolódva említi a *Báró Kemény Zsigmondhoz* című versében. Egyetlen esztétikailag értékelhető előfordulása (a verstani kézikönyvek kizárólagos példája) a fiatal Babits munkája, aki első kötetében látványos bemutatót állított össze sokirányú virtuozitásának bizonyítékaiból.

Persze, villanelle-t vagy leoninust nem kötelező írni, a legtöbbben el is kerülték. De az is megtörténik olykor, hogy egy forma, egy szabályrendszer rátelepszik egy egész korszakra. A magyar nyelvű reneszánsz és barokk költészetet szinte teljesen eluralja a többes (rendszerint négyes) rímelés kényszere. Amikor a 16. században a magyar nyelvű világi költészet fokozatosan kilépett a nyilvánosság elé (például Tinódi vagy Ilosvai munkálkodása révén), akkor ideális körülmények között ezzel párhuzamosan az irodalmi élet és intézményrendszer csírájának is ki kellett volna alakulniuk, erre azonban a körülmények teljességgel alkalmatlanok voltak. Nem csupán az irodalmi folyóiratok, társaságok, a kritikai tevékenység hiányzott, de valójában központi kulturális elit sem létezett – még csak működő főváros sem. Élénk, reaktív közeg és aktív kommunikáció hiányában nem volt rá mód, hogy konszenzusos, árnyalt irodalmi normák csiszolóddjanak ki, ezért formális, mechanikus normák nyomultak a helyükre, leglátványosabban a négyes rímelés, amely kifejezetten a sorvégi betűk azonosságára (tehát nem a hangzásra) ügyelt, ugyanakkor nem zavarta a rímekben a szemantikai redundancia (vala-*vala*).

Ezt az irodalmi hagyományt a szemrímek szigorúan az íráshoz kötötték, ezzel el is határolták a póriának tekintett hangzó (orális) költészettől, és hosszú időre külön pályára állították. A négyes rímelés – jobb híján – a költői beavatottság és rátermettség, egyben a „magas költészet” szférájához való tartozás jelzésének legfőbb eszközévé

vált. A követelmény csupán a 18. század második felében kezdett veszíteni kényszerítő erejéből, amikor a rokokó bevezette a változatos, rövid soros, dalszerű strófaformákat, a klasszicizmus pedig az antik verselési hagyomány adaptációjával kísérletezett – s nem utolsó sorban amikor végre megkezdődött az irodalmi élet országos megszervezése. A reformkor nagy nemzedéke azután sikerrel végezte el az irodalmi nyelv és verselés megújítását (illetve a fenti értelemben „újraegyesítését”), de Arany már említett 1865-ös verse még mindig ennek a csatának az utócsatározásait vívja.

A négyes szemrím hagyománya, amelyet erőteljes, évszázadokon át virágzó mémnek tekinthetünk, a magyar költészet evolúciós szempontú történetében olyasféle (habár kevésbé végzetes) szerepet játszott, mint az ír szarvas történetében a nevezetes agancs. Kétségtől „megszaladásról” van szó: egy felszínes, gyakorlati értéket nem hordozó tulajdonság elvárása és az elvárás ismételt beteljesítése végső soron kárt okoz az egyednek és a közösségnek. A mém annyira „akarja” a maga újabb és újabb megvalósulását, hogy minden más szempontot maga alá gyűr: első sorban a nyelvi eredetiséget, a költői ökonómiát, és gyakran magát az értelmet is. Ugyanakkor az önkéntes hendikep logikája is érvényesül: a költő azzal bizonyítja a rátermettségét, hogy a kínosan kellemetlen feltételek *ellenében* hozza létre a maga teljesítményét. Azt azonban, hogy mire lenne képes e nehezítések nélkül, sajnos sosem tudjuk meg.

Ez nem jelenti azt hogy a korszak géniuszai ne tudtak volna még ebben a formában is inspirációt találni és megrendítő lírát alkotni, mint Zrínyi az *Idő és hírnév*-ben, vagy az egész rendszeren elegánsan keresztüllépni, mint azt Balassi teljes életműve teszi. De hogy milyen más ihleteket fojtott el ez a követelmény, milyen más verseket alkothattak volna a korszak kismesterei, és válhattak volna-e adott esetben nagy mesterekké, azt már nem áll módunkban megtudni.

Ennyi bevezető után elérkeztünk ahhoz a kérdéshez, amely miatt egyáltalán belefogtunk ebbe a függelékebe. Vajon műfordításban a formahűség követelménye is olyan-e, mint az ír szarvas agancsa: látványos és magasztos nyűg, amely útjában áll a megértésnek és a termékeny működésnek? Ezen azért vagyok kénytelen elgondolkodni (nem mintha nem lenne amúgy is nagy kedvem hozzá), mert a kérdést – ha nem is ebben a formában – Nádasdy Ádám vetette fel, az a személy, aki napjainkban alighanem legnagyobb hatással lehet a magyar műfordításkultúra alakulására.

Dolgozatom (vagy most már nevezzük így: kéziratom) olvastán Nádasdy, véleményemért kérve, elküldte saját, 2014-es fordítását Keats *Ode on a Grecian Urn* című verséről az eredeti, valamint négy további fordítás (Tóth Árpád, Varró Dániel, Pálffy Ágnes, Bajnóczy Zoltán) kíséretében. Engedjük át magunkat az első benyomásnak, és tekintsük meg az első versszakot Nádasdy és Tóth Árpád fordításában:

Te, csönd megrontatlan menyasszonya,
kit Némaság nevelt s lassú Idő!
Erdei krónikás, te, édesebben
mondasz virág-mesét, mint verseink!
Mily legendát őriz lombos füzéred?
Égiek vagy halandók dolgait
a Tempé-völgyben vagy Árkádiában?
E férfiak kik? Istenek? S a lányok
mért menekülnek? Mivégre a hajsza?
A sípok, dobok? Az önkívület?
(Nádasdy Ádám)

Oh, tűnt derűk arája, íme még
itt állsz s dajkál a vén idő s a csend
s mesélsz: füzérid közt rajzos regék
lágynál édesebb lejtése leng:
óh, lombdiszed közt mily legenda él?
Mily istenségek, vagy mily emberek?
Árkádia, vagy Tempe-völgy e táj?
Vagy más ég s föld? Kik e vad némberek?
Őrültet úznak? vagy harc sodra kél?
Sip andalog? dob döng? kéj láza fáj?
(Tóth Árpád)

Az első olvasathoz tartozhat például az a szokásos művelet, hogy magunk elé képzeljük a szövegeket látszólag létrehozó, valójában a szövegek által konstituált beszédhelyzeteket. Nádasdy szövege egy okos, érzékeny, kissé túlságosan is művelt és kifinomult fiatalember képét vetíti elénk, aki az antik műtárgy láttán gondolataiba merül, ábrándosan eltöpreng. Tóth Árpád szövege révén egy másik fiatalember jelenik meg előttünk, akinek – talán megrendelésre – le kell fordítania egy nehéz verset, és a kényszerű rímelés miatt gyötrődik, míg végül megalkuszik egy olyan kevésbé szerencsés megoldással is, mint *emberek-némberek*. Eddig nyilvánvalóan egy-null Nádasdynak.

Ha azonban még egyszer elolvassuk, alighanem megérezzük, hogy ez a vers *kívánja* a rímelését. A sorok elején a váltakozó behúzás jelzi az egységek összetartozását, s ez a tipográfia (amelyet Nádasdy is megtart) a konvenciók szerint rímes strófára utal. Ráadásul, ahogy a figyelmesebb olvasás elárulja, nem akármilyen strófaról van szó: ez valójában egy csonka szonett, amelyből hiányzik az egyik kvartina. A strófafák valóban figyelembe veszik a 4–3–3-as felosztást, a megfelelő helyeken mondat- vagy tagmondat-vég található, kivéve az utolsó versszakot, amely enjambement-okkal dül fel a kialakított elvárásokat. A rímeknek tehát a tartalmi tagolásban, egy-egy egység összetartásában, elkülönítésében, majd a határok elmosásában is szerepe van. Mindezekon felül az olvasó egyszerűen *tudja* is, hogy ez egy rímes vers, így filológiailag is igazolva látja hiányérzetét. A rímgigény olyan erős, hogy az ember néha akaratlanul is „odahall” valamiféle halvány asszonáncot, még ha véletlen is, még ha az adott sorok között nem is kéne rímnek lennie, mint a *verseink* és a *dolgait* sorvégek között.

Ha egy ismeretlen személy, egy pályakezdő ifjú küldené ezt a fordítást, nagyon megdicsérném, és azt javasolnám, előbb-utóbb készítse el *rendesen*. S biztatnám, hogy nem olyan nehéz az. Ha Nádasdy neve áll alatta, természetesen egészen más a helyzet: olyan szerzőről van szó, aki sokszorosán bizonyította, hogy virtuóz módon képes formahűen fordítani, s valószínűleg nem okozna számára túl nagy nehézséget a rímes válto-

zat elkészítése sem. Marcel Duchamp juthat az eszünkbe, aki alaposan megtanult festeni, készített is egy-két képet a korában értelmezhető szinte valamennyi stílus és irányzat szellemében, és ebből a pozícióból indulva hagyott fel fokozatosan a festésszettel. A nem-rímelésnek tehát az ad jelentőséget, hogy ezt Nádasdy Ádám teszi.

Nem kétséges, hogy versenyhelyezetről van szó. Ezt Nádasdynak az a gesztusa is hangsúlyozza, hogy egymás mellé helyezte az öt fordítást. És a műfordítás valóban ideális versenyterep, sokkal objektívabb, mint az egykori tematikus költői versengések: ugyanannak a versnek a lefordítása és újrafordítása (egy adott korszakon belül) olyasmí, mint amikor a jégtáncosok kötelező kúrt futnak, s így egymáshoz viszonyítva pontosan lemérhető az erényeik és gyengeségeik. De ha versenybe lépünk, akkor a feltételeket is egyenlőre kell szabnunk: egy rímtelen fordítás versenyztetése a rímekkel nem tűnik igazán fair playnek. Talán banálisán hangzik, amit mondok, de a versfordítás tevékenységében többek között éppen az a vonzó, hogy *nehéz*, hogy nem tudja mindenki megcsinálni. Egy versfordítást, még ha tökéletlen is (hiszen mindegyik az), bizonyos mértékig hitelesít a beléje fektetett, és az eredményen – a megvalósított formán – világosan látszó munka és szakértelem.

Ha ezt a szempontot félretesszük, a versengés érdekes tanulságokkal szolgálhat. Az egyik, hogy a Tóth Árpád által képviselt lírai nyelv és poétikai doktrína erősen elavulóban van. Ezt nem pusztán az első olvasat szubjektív benyomására alapozva jelenthetjük ki: az is erre utal, hogy a kétezres évektől kezdve négy újrafordítás is készült, tehát a kultúrában eleven az igény a Keats-kép (vagy talán az angol-romantika-kép) megújítására.

A másik tanulság, hogy a Nádasdy által versenyre hívott három újabb fordítás nem hibátlan ugyan, de gyengeségeiknek csak kis része áll összefüggésben a rímeléssel. Bajnóczy Zoltán első versszakában az ötödik sor végén álló szó talán rímkényszerből kerülhetett oda: „Mily tündérszép titok indázik *épp* / Pásztoraid, isteneid körül” (az én kiemelésem, K. A.), és elmarasztalható volna azon logika alapján, hogy a vers tárgya a vázán ábrázolt szcena *időtlenése*, ezért az adott pillanat véletlenszerűségét kiemelő „*épp*” indokolatlannak látszik: mintha más alkalommal más titok indázását lehetne megfigyelni az ábrázolaton. De ha egy kicsit tovább gondoljuk, voltaképpen az ábrázolt pillanat kiválasztásának (kimetszésének) indokát sem tudjuk, a véletlenszerűségre utaló „*épp*” erre hívja fel a figyelmet. Így talán nem is rímkényszeréről, hanem rím általi inspirációról beszélhetünk, amely, mint az imént illusztráltuk, az értelmezés számára is inspiráló.

Varró Dániel fordításának legzavaróbb pontja viszont biztosan nem rímkényszerből, hanem valamiféle iróniakényszerből jött létre: „az ész határán túl *cukkolsz*” – írja az utolsó versszak harmadik sorában. A stilisztikai anakronizmus kitűnő eszköz egy

paródiában (Varró mesterien is tud vele bánni), de ebbe az eredendően patetikus versbe kár volt beleplántálni, még ha a fordító sajátos védjegyévé vált is az idők során. Pálfi Ágnes a zárlatban igyekszik értelmezési újdonsággal szolgálni: „Mi szép: való – válni valóra: szép” – de ez ellentmond a költemény logikájának, hiszen a vázán megfigyelt idill szépsége éppen abban áll, hogy nem való, és sohasem válik valóra, ezért időtlen, igaz és szép, a kalokagathia értelmében. Ez a kérdéses megoldás azonban szintén nem a rímelésből, hanem autonóm értelmezői döntésből született.

Ami Tóth Árpádéval szemben Nádasdy fordításának szembeöltő előnye, az a beszélt nyelvi közvetlenség, az egyszerű, áttetsző érthetőség. Ennek mértéke a három újabb fordításban ingadozó, de számos helyen a szigorúan betartott rímképlet ellenére is sikerül felvenniük a versenyt a rímtelen verzióval. Például a második strófa elejét Nádasdy így oldja meg: „Az édes dallam tán még édesebb is, / ha nem halljuk”. Ugyan-ez Varrónál: „Szépek a hallott dallamok, de még szebb / Zenéje van a hangtalan dalknak” – semmivel sem kevésbé áttetsző, ugyanakkor közelebb áll az eredetihez, ahol nemcsak fokozás, hanem egyértelmű ellentét is van a hallott és hallatlan dallamok szépsége között, s ráadásul az ellentétpár két oldalán nem ugyanannak a dalnak a hangzó és hangtalan verziója áll, hanem két, esszenciálisan különböző dallam: „*Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter.*”

Összefoglalva: a túlbonyolítás, túlszínezés, öntetszelgő virtuozitás kiiktatása, a köznap érthetőségre törekvés, egyszerűen a nyugatos fordítói gyakorlat folyamatos és tudatos revíziója nagyszerű és támogatandó irány. Azt azonban, semmi sem támasztja alá, hogy ebben – legalábbis a lírai költészet körében – a rímek komoly, kiiktatandó akadályt jelentenek. Ha Nádasdy verziója valamiben jobb a többinél, az bizonyosan nem attól van, hogy rímtelen.

A rímtelenség önmagában semmit nem old meg, semmilyen problémára nem válasz – éppúgy, ahogy a kötelezővé tett rímelés sem. Lehet azzal érvelni, hogy a formahű versfordítás automatikusan hazugsághoz, torzításhoz, hamisításhoz vezet, csak hogy ez nem a formahűségből következik, hanem magából a fordításból. Érvelhetnénk azzal, hogy egy formai összetevő elhagyása önmagában is hazugság: az olvasó rímes vers helyett rímtelent kap, tehát be van csapva. A dilemmát az oldhatja fel, ha nem dogmákban gondolkodunk, hanem funkciókban.

Aligha véletlen, hogy a formahűséget elvi alapon elvető szerzők (mint például Benjamin, Nabokov vagy Nádasdy) közül egy sem foglalkozik a *dal* kategóriájával. A dalszerűség a „tartalom és forma”, vagyis a jelentés és hangzás (továbbá egyes esetekben látvány) teljes, magától értetődő egységét, egymásra utaltságát és (a percepció számára felkínálkozó) egyidejűségét jelenti. A dal rendszerint egy tekintettel befogható, egy hallásra megjegyezhető, tehát – amennyire ez verbális megnyilvánulásnál

egyáltalán lehetséges – az időbeliség hatálya alól kivont struktúra: a megjegyezhetőséget és áttekinthetőséget motívumismétlések, párhuzamos szintaktikai szerkezetek (gondolatritmus), refrén-szerű elemek is szolgálják. Egy ilyen konstrukció tisztán referenciális fordítása értelmetlen vállalkozás: egy virágénekből így a puszta botanikai funkciót ragadnánk meg, a kulturális veszteség közel járna a száz százalékhoz.

Ebből persze azt a következtetést is le lehetne vonni, hogy dalt fordítani eleve lehetetlen (lényegében Jakobson is ilyesmit állít), ugyanakkor letagadhatatlanul léteznek kitérők, az eredetivel gyakorlatilag egyenrangú, azaz minimális veszteséggel működő dalfordítások. Nézzük meg például Apollinaire híres versét Vas István remek – és csaknem szó szerinti hűségű – fordításában:

| | |
|-------------------------------------|-----------------------------|
| J'ai cueilli ce brin de bruyère | Letéptem ezt a hangaszálat |
| L'automne est morte souviens-t'en | Már tudhatod az ősz halot |
| Nous ne nous verrons plus sur terre | E földön többé sohse látlak |
| Odeur du temps brin de bruyère | Ó idő szaga hangaszálat |
| Et souviens-toi que je t'attends | És várlak téged tudhatod |

Vas pontosan megvalósítja a struktúra alkotóelemeit, elsősorban a motívumok pontos (*brin de bruyère*) és modulált (*souviens-t'en / souviens-toi*) ismétlődését. Bár ez a felületes szemlélő számára könnyűnek látszik, látványos bravúrokra van hozzá szükség. A *brin de bruyère* először tárgy-, másodsorban alanyesetben jelenik meg; franciául ez egyformán, de magyarul különbözőképpen hangzik. Vas ezt úgy küszöböli ki, hogy a negyedik sorban többes számot, s ennek révén erős asszonáncot alkalmaz. Így a modulált ismétlődés idekerül, a másik motívum ismétlődhet pontosan, hiszen a *souviens-t'en* és a *souviens-toi* közötti szemantikai különbséget a magyar igei paradigma úgysem tudja leképezni. A két ismétlődés azonban éppen olyan keresztező pozícióban áll, mint az eredetiben.

Az *abaab* rímképletet az élesen elütő kétféle (hím- és nő-) rímmel esszenciálisan fontos: a harmadik sorban megkapjuk a várt választ az első sor hívó rímére, és a negyedik sorban már a másik (*b*) rímválaszt várnánk, ám az *a*-ból kapunk még egyet. Ez az akusztikai redundancia egy szemantikailag is redundáns sor végén áll, amely egyáltalán nem közöl semmit, nincs is benne állítmány, szerepe pusztán performatív, abban a szó szerinti értelemben, hogy nem mond, hanem eljátszik valamit: a késleltetést, a végső elszakadás elodázását még egy sóhajnyi időre.

Vas fordítása mindezt tökéletesen képezi le. Néhány szerkezeti kötőelemet – amilyen például a *brin de bruyère* alliterációja – nem lehet közvetlenül átvenni, de ezeket gyakran pótolják hasonló, a magyarban éppígy immanens, önkéntelenül felbukkanó

kötőelemek, mint a párhuzamos sorvégi pozícióba került *halott* és *hangszál* szavak alliterációja.⁴ Komoly változtatást – a magyar szintaxisból eredő kényszerűségeken túl – csak két helyen találunk. Az egyik a *hangszálak* többes száma a negyedik sorban – hiszen az eredeti még mindig ugyanarról az egy, letépett hangszálról beszél. Ez a változtatás kinyitja a költemény horizontját az általános felé, mintegy végigtekint valamennyi múlt- és jövőbeli fájdalmas búcsúzáson, amelyeket mind-mind egy-egy hangszál reprezentálhatna. Ez a változás nem rombolja az eredeti struktúrát, inkább megnyit egy új, lehetséges dimenziót. A másik változás, a kétféle „emlékezz” felszólítás lecserélése a „tudhatod” kijelentésre némileg nagyobb horderejű. Az emlékezés (és vele a nosztalgia) ideája így sem tűnik el a versből, bár a referencia homályosabbá válik. A modalitás megváltoztatása olyan versbeszélőt eredményez, aki még rezignáltabb: már annyira sem kívánja befolyásolni az események menetét, hogy akár az emlékezésre felszólítson. Ez az elengedő gesztus azonban szintén tökéletesen belesimul a vers atmoszférájába, és különösen szerencsés, hogy ez a motívum (az eredetitől eltérően) nem a második, hanem az utolsó sorban kerül rímhelyzetbe, hangsúlyozva a konstrukció dalszerű, magára zárt, „levele adott”, atemporális jellegét.

Az ilyen tökéletes megoldás ritka, de nem egyedülálló. A német fordítást Paul Celan készítette, és hozzávetőleg ugyanazokkal az érényekkel rendelkezik, mint Vas Istváné. Igaz, az írásjelek teljes kiiktatását nem sikerült megvalósítani, és a rímek közül is egy helyett kettő lett szemantikailag redundáns (*Heide* és *denk*), ez azonban nem rontja le a hatást vagy az atmoszférát. Érdekesség, hogy Celan – Vashoz hasonlóan – nagy figyelmet fordított a kétféle rímvégződés megkülönböztetésére, amit nála is éppúgy alátámaszt az egész vers erős és egyértelmű jambikus lüktetése – noha az eredeti nem jambikus. Vas és Celan teljesítménye még világosabban áll előttünk, ha A. S. Kline angol verziójával vetjük össze:

| | |
|---|--|
| Ich pflückt den Halm vom Kraut der Heide. | I've gathered this sprig of heather |
| Der Herbst ist tot – sei eingedenk. | Autumn is dead you will remember |
| Auf Erden scheiden wir nun beide. | On earth we'll see no more of each other |
| O Duft der Zeit, o Halm der Heide. | Fragrance of time sprig of heather |
| Und daß ich warten werde, denk. | Remember I wait for you forever |

Ez utóbbi verzió – talán valamiféle félreértett, túlteljesítő virtuózkodásból, talán véletlenül – holorímesre sikerült, ráadásul végig halvány nőrímekkel (vagyis a hangzásbeli azonosságot jórészt csak a hangsúlytalan [ə] és a néma *r* képviseli). Nagyobb baj,

⁴ Vas 1987, 174.

hogy a holorím elfedi, összemossa a világos *abaab* szerkezetet, amin a metrika definiálatlansága sem segít. Érdekes megfigyelni, hogy az első sor igéjének Kline a *gather* szót választja, amely a virágszedés általános igéje, és a *heather* főnévvel is összecseng (tehát a fordító szándéka szerint kötőelemet alkot), ám a gyűjtésre, összeszedésre utaló alapjelentése szemben áll a vers alaptémájával. Nyilván nem véletlen, hogy Vas a *letéptem*, Celan a *pflückt* ige mellett döntött, hiszen a vers végső soron egy *szakításról* szól. (Lator László hívta fel a figyelmemet arra a körülményre, hogy egy hangszál letévése jelentős erőfeszítést igényel: sokkal nehezebb, mint egy átlagos mezei virágé.)

A Babelmatrix honlap által felkínált negyedik fordítás, Andrés Holguín spanyol verziója pedig kiválóan alkalmas volna arra, hogy a rímes fordításban rejlő veszélyeket demonstráljuk. Az elkészült vers poétikai erényeit – vagyis hogy mennyire vonzó mint spanyol költemény – nem vagyok hivatott megítélni, az azonban bizonyos, hogy a rímkényszernek engedve (hiszen rímhelyzetbe állítva) olyan motívumokat vezetett be a versbe, amelyek az eredetiben explicit módon egyáltalán nem szerepelnek: *la nieve* (a hó) és *yo muero* (meghalok), miközben a rímképletet is megváltoztatta (*aabab*). Ez tehát az a helyzet, amikor a fordító aktívan értelmez, és a vers reprezentációja vagy reprodukciója helyett saját asszociációit kínálja fel az olvasónak. Mindez azt bizonyítja, hogy a rímek messze sodorhatnak egy fordítást a még elfogadható értelmi approximációtól, de azt is bizonyítja, hogy ez korántsem szükségszerű. Ugyanakkor egy dal esetében a forma feladása az elsődleges funkció (a dalszerűség) feladását jelenti: lényegében azt, hogy lemondunk a műfordításról.

A nagyobb lélegzetű, strofikus vagy periódusos elbeszélő költeményeknél más a helyzet, hiszen más a versforma és a verbális jelentés közötti viszony. A Nádasy Ádám által felvetett kérdés háttérben voltaképpen saját, készülöben lévő, rímtelen Dante-fordítását sejthetjük, s ezt a sejtést egy gondolatébresztő írásában⁵ maga is alátámasztja. Fogadjuk el tehát ezt a szempontot, és térjünk vissza még egyszer a formahűséget elutasító álláspont legtekintélyesebb és legelszántabb képviselőjéhez. Nabokov az Anyegin-strófa mellőzésével (reprodukálásának feladásával) fordítja le az *Anyegint*, de bevezetőjében pontosan elmagyarázza a strófa jellegét, belső dinamikáját, kialakulásának történetét és lehetséges előzményeit, valamint két strófányi angol példát is átnyújt, amelyeket maga írt, és amelyek (természetesen) a Puskin-fordítás nehéz és magasztos feladatáról szólnak. Ezenkívül a kommentárok végén csaknem százoldalas függelék avatja be az olvasót a prozódia rejtelmeibe, különös tekintettel az orosz és angol irodalmi nyelv adottságai közötti különbségekre. Az olva-

⁵ NÁDASY 2015.

só tehát – kognitív értelemben – jóval több és pontosabb ismeretet szerezhethet az eredeti szöveg verseléséről, mint ha ezeket az ismereteket a szükségszerűen pontatlan célnyelvi imitáció alapján magának kellene elvonnia. A helyzetet Douglas R. Hofstadter remek hasonlattal érzékelteti: hófúvásban, csontig fagyva, orrunkig sem látva kínlódunk egy hegyi túrán, miközben társunk folyvást arról lamentál, hogy milyen csodálatos itt vidáman szökellni a tavaszi virágok tengerében, elsorolja az összes fák és virágok latin nevét, a közeli hegycsúcsokat, a helyi favágók és csavargók legendáit, a Természetvédelmi Törvény részleteit és így tovább. „Sokkal jobban járnánk, ha otthon maradván megnéznénk egy videót a tavaszi túráról, mint hogy ilyen excentrikusan szadista módon járjuk végig az »igazi« útvonalat.”⁶ A hasonlat abban a tekintetben is méltányos, hogy elismeri: a téli túra, bár kevésbé élvezetes, szolgálhat olyan információval, amellyel a videó nem. Hofstadter maga is azt mondja, nem az a baj Nabokov fordításával, hogy *van*, hiszen bizonyos speciális funkciókat nyilvánvalóan jobban betölt más fordításoknál, hanem az, hogy a végső és egyetlen lehetséges megoldásnak állítja be magát.

Ettől a hübrisztől Nádasdy sem mentes. Említett írását avval zárja, úgy van Babits munkájával, „mint egy mai orvos a régi elődeivel, akik az akkoriban használt gyógymódokat nagy szakértelemmel használták”, ami akkor is tiszteletre méltó, ha ezek a gyógymódok hatástalanok, vagy olykor károsak voltak. Babitsék és a régi orvosok „[n]em a jót csinálták rosszul, hanem a rosszat meglepően jól”.

Ez az analógia félrevezető. Az orvosok, bár a kultúrában is éltek, mindenkor a testtel foglalkoztak, amelynek működésmódjai és igényei csak a genetikai változások léptékében, vagyis nagyon lassan változnak. A modern orvostudomány vívmányai, mint a hatékony fájdalomcsillapítás, a fertőtlenítés vagy a penicillin, ötszáz vagy ötezer évvel ezelőtt is jól jöttek volna az akkori orvosoknak és betegeknek, hiszen a kérdések, amelyekre ezek az eljárások választ jelentenek, bármilyen homályos vagy pontatlan volt is az egykori megfogalmazásuk, lényegüket tekintve már akkor is ugyanazok voltak, mint napjainkban. (S másfelől például a műtét előtti bemosakodás hatékonyságát szemernyi sem csökkentené ma sem, ha – kulturálisan – a gonosz szellemeket elűző rituálénak tekintenénk.) Az orvostudomány fejlődik: ezt azért jelenthetjük ki, mert az eljárások hatékonyságának megítélésére használt értelmezési keret a kultúra léptékével mérve alig változik. Az a cél, hogy életeket mentünk és csökkentünk a szenvedést, ma vitathatatlanul jobban teljesül, mint ötszáz vagy ötezer évvel ezelőtt.

A humán kultúra azonban ebben az értelemben nem fejlődik. Értelmetlen olyasmit mondani, hogy a mai mesterek jobban festenek, mint Giotto, jobb drámákat írnak

⁶ HOFSTADTER 1999, XXIV.

Racine-nál, vagy túltesznek műfordításban Babitson. Az eljárások hatékonyságának megítélésére szolgáló keret együtt mozog, együtt változik magukkal az eljárásokkal. Babits és kortársai nem a „rosszat” csinálták „jól”, hanem egészen más volt számukra a jó. Annak bizonyára igen jól megfeleleltek, hiszen munkájuk iránt kereslet támadt, a kor irodalomrendszere nagyra becsülte és megőrizte az eredményeiket. A kultúra keretei változtak azóta, ezért van szükség időről időre új fordításokra, valamint új drámaírói és festészeti eljárásokra. Nádasdy új Dante-fordítására minden bizonnyal szükség van, de ez a vállalkozás nem Babitsénak a sikertelenné (vagy akár károssá) minősítéséből nyeri a legitimációját. (Közbevetőleg: nagyon nehéz elképzelni, hogy egy versfordítás hogyan lehetne képes jelentős, a téves orvosi eljárásokéhoz mérhető kárt okozni.) Nádasdy rímtelen fordítását egyebek mellett éppen az teszi elfogadhatóvá, hogy rendelkezünk már rímes verzióval, ilyen irányú igényeinket, ha feltámadnának, van hol kielégítenünk.

Nádasdynak feltétlenül méltányolandó az az érve, hogy Babits rímelése nem ekvivalens Dante rímelésével. Míg az utóbbi könnyedén, tisztán, „népiesen” rímel, Babits rímei keresettek, szecessziósak, „elitisták”. Akár Pound hasonlatához is visszatérhetünk: míg Dante mondatai a faág növekedésének természetességével öltik magukra a formát, Babits rímei vázaként határozzák meg a beléjük öntött értelem alakját. Nádasdy számba sem veszi komoly lehetőségként a magyar népies rímelés alkalmazását (amelyhez persze kevésbé fennkölt, természetesebb nyelvi regiszter tartozna), pedig ez korántsem abszurd gondolat. Alighanem ebbe az irányba vezetett volna évtizedekkel ezelőtt az az ötlet, hogy Weöres Sándor újrafordíthatná az *Isteni színjátékot*. Az lett volna a terv, hogy Kardos Tibor készít egy részletes és pontos nyersfordítást, a költő pedig esténként néhány száz sort „berímel”, így a munka pár hónap alatt elkészülhet. Végül sajnos csak a *Pokol* első öt éneke maradt ránk, ám ez nem igazolja Nádasdy aggodalmát, hogy az eljárás „népies vagy gyermekes hatást keltene”.

Az élet útjának felére érve
homályos erdön eszméltem magamra,
egyenes ösvényről tévedve félre.
Eh, hogy is mondható el, mily goromba
ez erdő, elvadult, kínzó, kietlen,
csak emlékezve félelem fog újra!
Oly keserű, majdnem halál-kegyetlen;
de szóljak a jóról, mit ott találtam,
ezért előbb másról, mit ott figyeltem.
Tudom is én, hogyan vitt arra lábam,
mert álom borított a pillanatban
Midőn az útról félre-hágtam.

A rímek olyan könnyedén fonódnak, hogy nem könnyű abbahagyni az idézést. Mivel a sorok jambikusak, aligha asszociálhatunk róluk a 19. századi népies elbeszélő hagyományra. Nem lép működésbe az az effektus, amely Mészöly Gedeon rímes felező tizenkettesekben írt Homérosz-fordítását – éppen a felidézett hagyomány inadekvát, disszonáns jelenléte miatt – lényegében kiiktatta az irodalmi tudatból. (Mészöly – és az őt támogató Kodály – azzal érvelt az eljárás mellett, hogy az *Odüsszeia* eredetije népies elbeszélő költemény, ezért az eredeti forma hazai ekvivalensét, a *Toldi* és a *János vitéz* verselését kell alkalmazni.) A rímes, hatodfeles magyar jambus azonban – legalábbis ilyen biztos kézzel alkalmazva – semmiféle téves asszociációt nem indít be, könnyedén megfelel az olasz endecasillabók hömpölygésének.

Érdemes azt is végiggondolni, hogy mi a rímek funkciója az *Isteni színjáték*ban. A formát Dante kifejezetten e mű kedvéért hozta létre: a háromsoros szakaszok (akárcsak a mű hármass felosztása) természetesen a szentháromságra utal, ám a rímrendszernek köszönhető, hogy a tercínák láncolatként összekapcsolódva a teremtés összefüggő egységét szimbolizálhatják. Ezt a szimbólumot valóban nem muszáj feltétlenül újraépíteni a maga teljességében, (az erről való lemondás azt is szimbolizálhatja, hogy az általunk tapasztalt világ nem mutat efféle teljességet), ám ez esetben a jelenlétét és jelentőségét érdemes más módon az olvasó tudomására hozni – például ahogyan Nabokov magyarázza el az Anyegin-strófát. A rímeknek itt nincs olyan értelmi tagolást kiemelő, vagy kimondatlan összefüggésekre rámutató szerepe, mint a rövid, dalszerű költeményeknél, jelenlétük tehát általánosságban kevésbé esszenciális.

Nádasdy még egy, irodalmi funkciókra mutató érvet felsorakoztat: a műfaj érvét. Szerinte azért sem kell a magyar *Isteni színjáték*nak rímelnie, mert műfaját tekintve ez egy *tankönyv*. Nem úgy érti, hogy a 14. században tankönyvként használták (bár az is kérdéses, ilyen értelemben megfeleltethető-e a mai tankönyvfogalomnak), hanem úgy, hogy a 21. században fog tankönyvként működni. Ez volna a deklarált célja: „megismertetni az olvasóval a középkor tudásanyagát, műveltségét, hiedelmeit, vallási nézeteit, sőt magát a kereszténységet.” Némiképp kétségesnek látszik, hogy nagy számban léteznek olyan olvasók, akik közvetlenül Dantéból kívánják (vagy segítség nélkül képesek) megtanulni a középkori művelődéstörténetet. Erre vannak sokkal hatékonyabb, mai perspektívát és reflexiót, valamint mai nyelvet használó, valódi tankönyvek. Dante a legtöbb olvasó számára nem tankönyv-tartalma miatt érdekes, hanem mindazért, amit ezen felül kínál. Mert ebbe az egyetemes látomásba nemcsak a középkori keresztény műveltség illeszkedik bele, hanem *egyedi esetek*, emberi történetek sokasága is, amelyek között egyaránt találhatók hátborzongatók, pikánsak és felemelőek, vannak itt politikai pamfletok, személyes bosszúk, személyes tisztelgések, és az egész végső soron egyes szám első személyű *fikciós narratíva*: egyetemesége mellett a mű végte-

lenül személyes is, és ebben az értelemben lírai. Ezért van igaza a Nádasdy által idézett idős mesternek, akit jobban izgat, „hogyan mondja Dante a magát, mint hogy mit mond”. Ha kizárólag tankönyvnek, a középkori világszemlélet részletes, tanulmányozható lenyomatának tekintjük, akkor elvitatjuk az irodalmi jelentőségét: azt mondjuk róla, hogy pusztán dokumentum. Valójában maga Nádasdy is hamar ellentmondásba kerül a tankönyv-hipotézissel, hiszen nem prózában, hanem – a legtöbb angol fordítás mintájára – rímtelen jambusban fordít, mondván „a mű kikövetel bizonyos mértékű kötöttséget (ha tetszik, természetellenességet)”. Vajon tesz ilyesmit egy tankönyv?

Voltaképpen két kérdés torlódik itt egymásra. Az egyik, hogy egy adott, kötött formájú mű – esetünkben az *Isteni színjáték* – csökkentett kötöttségekkel elkészített fordítása elfogadható-e az irodalomrendszer számára, a másik, hogy van-e jövője és értelme a formahű fordításnak. Mindkét kérdésre válaszolhatunk az evolúciós gondolkodás keretében.

A rímtelen *Isteni színjáték* be fog lépni az irodalmi ökoszisztémába, és megméreti magát. Akkor számíthat sikerre, ha olyasmit tud felmutatni, amit a többi versenyben lévő változat (elsősorban persze Babitsé) nem. A rímtelenség önmagában nem jelent semmit, de az eredeti pontosabb követése, az áttetszőbb nyelvezet, s különösen a járulékos információk nagy mennyisége és ügyes elrendezése komoly vonzerő lehet – legalábbis Nabokov *Anyeginjének* sorsából erre következtethetünk. Leváltani, a kánonból kiszorítani valószínűleg nem fogja Babitsét, hiszen – a drámaszövegektől eltérően – itt nem érvényesül a mondhatóság és azonnali érthetőség követelményének evolúciós nyomása. A rímtelen változat bizonyára bátorítani fogja néhány hasonló elvű fordításszöveg létrejöttét, és ezek között értékesek, revelatív erejűek is lehetnek, de az is elképzelhető, hogy a későbbiekben akár egy új, rímes *Isteni színjáték*-kísérletet inspirál majd, ahogyan Nabokov óta is legalább három új, teljes, formahű *Anyegin*-fordítás készült angolul.

A másik kérdésre összetettebb a válasz. A konvenciók folyamatosan változnak, és előfordulhat például, hogy a csekély használat miatt idővel elkopik majd az a kulturális képességünk, hogy felismerjük az antik időmértékes verselést és megfelelő olvasási stratégiát társítsunk hozzá. Ez esetben Devecseri klasszikus Homérosz-fordításai kikopnak majd a használatból, és a helyükre álló új verzió nem hexameteres lesz, hanem rímtelen jambus, vagy akár sorokra tagolt próza. Valamiféle formai kritérium megtartására ekkor is szükség lesz, mert ez biztosítja, hogy jelzést kapjunk a szöveg *idegenségéről*. Alighanem ez az igény indítja Nádasdyt is a jambus használatára, ezt jelenti a „természetellenesség” igénye. Mészöly Gedeon Homérosz-fordításából éppen ez hiányzik: teljes oldalakon át semmi sem utal a háromezer évnyi és másfélezer kilométernyi távolságra, akár Petőfi Alföldjén is sétálhatnánk, és egyszer csak szembe-

találkozunk egy phaiákkal. A formahű fordításnak (még ha viszonylagos is a hűsége) alapvető funkciója, hogy egységes kulturális kontextust teremtsen (ha mégoly virtuális is). Ezt a funkciót nagyon nehéz lenne más eszközzel kiváltani, s még nehezebb volna lemondani róla.

Ha valaki kontextus nélkül olvasná Nádasy írását, azt gondolhatná, hogy a rímes fordítás egy divat, amely jött (talán a *Nyugat* nagy nemzedékével) és megy (talán éppen napjainkban). Valójában a rímes fordítás magyarországi hagyománya percre egyidős a magyar költészettel, s ezt annak ellenére biztonsággal kijelenthetjük, hogy a pontos dátumot nem ismerjük (természetesen az *Ómagyar Mária-siralomra* utalunk). Ettől persze lejárhathatna az ideje éppen most. Ha a formahű fordítást egy technológiának tekintjük (bár sok tekintetben nyilvánvalóan több ennél), akkor kétségkívül lejárhathat az ideje, amint megjelenik egy újabb technológia, amely ugyanazt a funkciót hatékonyabban teljesíti. Ilyet jelen pillanatban nem látni a láthatáron.

Nehéz volna tagadni, hogy a formahű fordítás jelentősége napjainkban csökken, de aligha csökken gyorsabban vagy nagyobb mértékben, mint a költészet vagy a papír-alapú olvasás jelentősége – s mindez nyilvánvaló összefüggésben áll a kultúra szerkezetének és médiumainak radikális változásaival. Vannak, akik ezt a jelentőségcsökkenést rezignáltan tudomásul veszik (Nádasy ilyennek látszik), és vannak, akik tenni próbálnak ellene (Horváth Viktor könyvet írt a verselés tanításáról, taníthatóságáról⁷). Ez egyéni meggyőződés kérdése, nincs különösebb értékvonzata.

Aki formahűen fordít, rendszerint nem azért teszi, mert a kulturális közeg (a kiadók, az olvasók) ezt így várja el: ezek az elvárások bizonyosan tompábbak, homályosabbak napjainkban, mint Babits idejében lehettek. A forma előre meghatározott keretére, a közeg ellenállására elsősorban magának a fordítónak van szüksége. Formátlanul átkódolni egy közlemény tartalmát egyszerűen nem elég érdekes. A jelentős műalkotások megfelelnek az arisztotelészi elvnek, hogy ne csak egyszerűen elmondják, hanem az *egyetlen lehetséges módon* mondják el a közlendőjüket. A fordításokból ez az attribútum szubsztanciálisan hiányzik, hiszen mindent lehet többféleképpen fordítani. A formahűség ugyanakkor lehetőséget ad rá, hogy a fordítók felkeltsék a szükség-szerűség illúzióját: hogy az olvasó úgy érezhesse, autentikus műalkotást olvas. A formahűsége törekvő fordítás sikere a megfelelő kompromisszum megtalálásán múlik: ha az autenticitás illúziójának felkeltése érdekében már kognitív tartalmakat torzítunk, akkor az általunk megmunkált szöveg olyasféle helyzetbe kerül, mint az ír szarvas, amelynek pompás agancsa elakad a lombok között. Ha azonban eleve agancs nélkül bocsátjuk útjára, akkor nemigen várhatjuk el, hogy szarvasként tekintsenek rá.

⁷ HORVÁTH 2014.

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Megjegyzés: A könyv jellegéből adódóan szükségesnek látszott, hogy ne csak a szakirodalmi forrásokat, hanem a felhasznált szépirodalmi példákat is részletes bibliográfiai adatokkal adjuk meg, különös tekintettel a fordítók személyére. A szakirodalmi és szépirodalmi bibliográfiát azonban nem lehetett aggálytalanul különválasztani, mert egyes szakmunkák részleteit fordítási példaként is felhasználtuk (például Walter Benjamin, Anton Popovič); egyes kiemelkedő fordítói teljesítmények összefonódnak fordításelméleti deklarációkkal (például Vladimir Nabokov); egyes szépirodalmi fordítási példák pedig kifejezetten szaktanulmányba ágyazva jelentek meg (például Bernard Adams). Ezért a nyomtatott források bibliográfiája egységes listát alkot, ettől csak a nem írásos (színház, film stb.) hivatkozásokat különítettük el.

- [NÉVTELEN] 2012 – Annotations to James Joyce’s *Ulysses/Cyclops*/307
http://en.wikibooks.org/wiki/Annotations_to_James_Joyce's_Ulysses/Cyclops/307
(2013. 02. 10.)
- ADAMS 1999 – Bernard ADAMS, *János Arany and the Bards of Wales*, *The Slavonic and East European Review*, 77(1999)/4 (Oct.), 726–731.
- AICHELE 1992 – George AICHELE, *Two Theories of Translation with Examples from the Gospel of Mark*, Adrian, MI, Adrian College, 1992.
<http://home.comcast.net/~gcaichele/writings/2theories.pdf> (2013. 02. 10.)
- ALBERT 2001 – ALBERT Sándor, *Fordítható-e a haiku?* *Új Dunatáj*, 6(2001)/3 (szept.), 73–81.
- ALBERT 2003 – ALBERT Sándor, *Fordítás és filozófia: A fordításelméletek tudományelméleti problémái & Filozófiai szövegek fordítási kérdései*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2003.
- ALBERT 2012 – ALBERT Sándor, *Van-e a fordításnak nyelv nélküli állapota? = Translatologia Pannonica III.*, szerk. LENDVAI Endre és WOLOSZ Robert, Pécs, BTK FKK, 2012, 9–16.
- ANDERMAN-ROGERS 2003 – Gunilla ANDERMAN-Margaret ROGERS eds., *Translation Today: Trends and Perspectives*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, 2003.
- APOLLINAIRE 1973 – Guillaume APOLLINAIRE *Válogatott művei*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Európa Könyvkiadó, 1973.
- APTER 2006 – Emily APTER, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006.

- APTER 1984 – RONNIE APTER, *Digging for the Treasure: Translation After Pound*, New York–Berne–Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
- ARANY 1952 – ARANY János *összes művei, VI: Zsengék, töredékek, rögtönzések*, s. a. r. VOJNOVICH Géza, Bp., Akadémiai Kiadó, 1952.
- ARANY 1961 – ARANY János *összes művei, VII*, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. RUTTKAY Kálmán, Bp.: Akadémiai Kiadó, 1961.
- ARISZTOTELÉSZ 1997 – ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., PannonKlett Kiadó, 1997, ford. RITOÓK Zsigmond.
- ARISZTOPHANÉSZ 2002 – *Arisztophanész vígjátékai*, Bp., Osiris, 2002.
- ASSMANN 2004 – JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz Kiadó, 2004, ford. HIDAS Zoltán.
- ATTRIDGE 1992 – DEREK ATTRIDGE, *Acts of Literature*, London, Routledge, 1992.
- BABITS 1978 – BABITS Mihály, *Dante fordítása: Műhelytanulmány* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, 1/269–285.
- BAHTYIN 2001 – MIHAIL BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, Bp., GondCura–Osiris Kiadó, 2001, ford. KÖNCZÖL Csaba, SZŐKE Katalin, HETESI István és HORVÁTH Géza.
- BAKER 1992 – MONA BAKER, *In Other Words: A coursebook on translation*, Abingdon–New York, Routledge, 1992.
- BAKER–SALDANHA 2009 – MONA BAKER, GABRIELA SALDANHA eds., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York, Routledge, 2009(2)
- BAKTI 2008 – BAKTI Mária, *Megakadástelenségek a szinkrontolmácsolásban*, *Fordítás-tudomány*, 10(2008)/2, 22–38.
- BALL 1984 – HUGO BALL, *Die Flucht aus der Zeit*, = *Dada: Eine Literarische Dokumentation*, hrsgt. RICHARD HUELSENBECK, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1984.
- BALL 1996 – HUGO BALL, *Menekülés az időből*, *Átváltozások* 7. sz. (1996), 9–27, ford. VITÉZ Ildikó.
- BALLAGI 1868 – BALLAGI MÓR, *A magyar nyelv teljes szótára*, Bp., Heckenast, 1868.
- BÁNYAY 1984 – *Noénak víz-özönnye = Akárki: misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, szerk. SZENCZI Miklós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984, 357–376, ford. BÁNYAY Geyza.
- BARNA–KABDEBÓ 2012 – BARNA László, KABDEBÓ Lóránt, Szabó Lőrinc fordítása: *A zsidó-bükk* (megjelenés előtt).
- BARNES 2011 – ROBERT BARNES, *Translating the Sacred = The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kirsten MALMKJÆR, Kevin WINDLE eds., Oxford, Oxford University Press, 2011, 37–54.
- BARNSTONE 1993 – WILLIS BARNSTONE, *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*, New Haven–London, Yale University Press, 1993.
- BART–RÁKOS – BART István, RÁKOS Sándor szerk., *A műfordítás ma*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
- BARTHA 1999 – BARTHA Csilla, *A kétnyelvűség alapkérdései*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- BASSNETT 1998 – SUSAN BASSNETT, *The Translation Turn in Cultural Studies = Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Susan BASSNETT, André LEFEVERE eds., Clarendon, Multilingual Matters Ltd., 1998. 123–140.
- BASSNETT 2002 – SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, London–New York, Routledge, 2002.

- BASSNETT–LEFEVERE 1990 – Susan BASSNETT, André LEFEVERE, *Introduction: Proust's Grandmother and a Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies = Translation, History and Culture*, Susan BASSNETT– André LEFEVERE eds., New York, Pinter, 1990, 1–13.
- BEASLEY-MURRAY 2007 – Tim BEASLEY-MURRAY, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- BEKE 1998 – BEKE László szerk., *Dada antológia*, Bp., Balassi Kiadó, 1998.
- BELL 1991 – Roger T. BELL, *Translation and Translating: Theory and Practice*, London–New York, Longman, 1991.
- BELLOS 2011 – David BELLOS, *Is that a Fish in Your Ear? Translation and meaning of everything*, London–New York, Penguin, 2011.
- BENJAMIN 1923 – Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers = Charles BAUDELAIRE, Tableaux Parisiens: Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin*, Heidelberg, Richard Weissbach, 1923, VII–XVII.
- BENJAMIN 1980 – Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata = W. B., Angelus Novus*, Bp., Magyar Helikon Kiadó, 1980, 69–86, ford. TANDORI Dezső
- BENKÓ–K. SAL – BENKÓ Lóránd, K. SAL Éva szerk., *Az etimológia elmélete és módszere: Az 1974. augusztus 22. és 24. között rendezett nemzetközi konferencia előadásai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976 (Nyelvtudományi értekezések 89.)
- BERGSON 1986 – Henri BERGSON, *A nevetés*, Bp., Gondolat Kiadó, 1986. ford. SZÁVAI Nándor.
- BERMAN 2007 – Antoine BERMAN, *Egy módszer vázlata = Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter szerk., Bp., Balassi Kiadó, 2007, 338–361, ford. JÓZAN Ildikó.
- BERMANN–WOOD 2005 – Sandra BERMANN, Michael WOOD eds., *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2005.
- BIGUENET–SCHULTE 1989 – John BIGUENET, Rainer SCHULTE eds., *The Craft of Translation*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1989.
- BLACKMORE 1999 – Susan BLACKMORE, *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- BOSSEAU 2007 – Charlotte BOSSEAU, *How Does it Feel? Point of View in Translation*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2007 (Approaches to translation studies 29).
- BOZAI 2008 – BOZAI Ágota, *Translation in Progress: A Finnegans Wake fordítása*, Kaligram, 17(2008)/6, 29, a részletet ford. KUROLI László és BOZAI Ágota.
- BROWER 1959 – Reuben A. BROWER ed., *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959.
- BUDICK–ISER 1996 – Sanford BUDICK, Wolfgang ISER eds., *The Translatability of Cultures (Figurations of the Space Between)*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- BURNS 1786 – Robert BURNS, *Songs, mainly in the Scottish Dialect*, Kilmarnock, John Wilson, 1786; Edinburgh, William Creech, 1787; ua., 1793 (bővített).
- CARROLL 1929 – Lewis CARROLL, *Alisz kalandjai Csodaországban*, Bp., Béta Irodalmi Rt., 1929(?), ford. JUHÁSZ Andor.
- CARROLL 1936 – Lewis CARROLL, *Évike Tündérorságban*, Bp., Gergely R. Kiadása, 1936, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső.
- CARROLL 1974 – Lewis CARROLL, *Alice Csodaországban*, Bp., Móra Kiadó, 1974, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, átdolg. SZOBOTKA Tibor.

- CARROLL 1980 – Lewis CARROLL, *Alice Tükörországban*, Bp., Móra Kiadó, 1980, ford. RÉV-BÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István.
- CARROLL 1994 – Lewis CARROLL, *The Complete Works of Lewis Carroll*, London, Bracken Books, 1994.
- CARROLL 2009 – Lewis CARROLL, *Alíz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, Bp., Sziget Kiadó, 2009, ford. VARRÓ ZSUZSA, VARRÓ Dániel.
- CATFORD 1965 – J. C. CATFORD, *A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- CHESTERMAN 1996 – Andrew CHESTERMAN, *Teaching Translation Theory: the Significance of Memes = Teaching Translation and Interpreting 3: New Horizons*, Cay DOLLERUP, Vibeke APPEL eds., Amsterdam, Benjamins, 1996, 63–71.
- CHESTERMAN 2004 – Andrew CHESTERMAN, *Beyond the Particular = Translation Universals: Do they exist?*, Anna MAURANEN, Pekka KUJAMÁKI eds., Amsterdam, Benjamins, 2004. 33–49.
- CHESTERMAN 2009 – Andrew CHESTERMAN, *The view from memetics*, *Paradigmi* 27 (2009/2), 75–88.
- CHIARO–HEISS–BUCARIA 2008 – Delia CHIARO, Christine HEISS, Chiara BUCARIA eds., *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008 (Benjamins Translation Library 78).
- CHOMSKY 1985 – Noam CHOMSKY, *Generatív grammatika*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, ford. PAP Mária.
- CHRISTIE 1990 – Agatha CHRISTIE, *A vörös sál [Peril at the Endhouse]* Bp., Kolonel Kiadó, 1990, (Mesterdetektív kiskönyvtár 1), ford. PÁLFÖLDY Margit.
- CICERO 1865 – Marcus Tullius CICERO, *A szónokok legjobb neméről = CICERO vegyes munkái: Rhetoricumok és philosophicumok*, Pest, Lampel Róbert, 1865, 291–300, ford. FABIÁN Gábor.
- CICERO 2006 – Marcus Tullius CICERO, *De optimo genere oratorum, (The Best Kind of Orator) iv. 13–v. 14 = Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*, Daniel WEISSBORT, Astradur EYSTEINSSON eds., Oxford, Oxford University Press, 2006, 21, transl. L. G. KELLY
- CINTAS 2009 – Jorge Díaz CINTAS ed., *New Trend sin Audiovisual translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2009.
- CINTAS–ANDERMAN 2009 – Jorge Díaz CINTAS, Gunilla ANDERMAN eds., *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, London–New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- COLLINS 2011 – *Collins English Dictionary, 11th edition*, Glasgow, HarperCollins, 2011.
- CONRAD 1971 – Joseph CONRAD, *Heart of Darkness and The Secret Sharer*, New York, Bantam Book, 1971.
- CONRAD 1977 – Joseph CONRAD, *A sötétség mélyén*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, ford. VAMOSI Pál.
- CRYSTAL, S. 2007 – Scott CRYSTAL, *Same Questions, Different Continent*, Communicate (The official newsletter of the Association of Translation Companies), Winter 2004/2005, 5. [http://www.atc.org.uk/winter 2004.pdf](http://www.atc.org.uk/winter%202004.pdf) (2013. 02. 10.)
- CRYSTAL 1997 – David CRYSTAL ed., *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- CRYSTAL 1998 – David CRYSTAL, *A nyelv enciklopédiája*, Bp., Osiris Kiadó, 1998, ford. munkaközösség.

- CSÁNYI–MIKLÓSI 2010 – CSÁNYI Vilmos, MIKLÓSI Ádám szerk., *Fékevesztett evolúció: Megszaladási jelenségek az emberi evolúcióban*, Bp., Typotex, 2010.
- DAVIS 2008 – Paul DAVIS, *Translation and the Poet's Life: The Ethics of Translating in English Culture, 1646–1726*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- DAWKINS 1976 – Richard DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- DAWKINS 2005 – Richard DAWKINS, *Az önző gén*, Bp., Kossuth Kiadó, 2005, ford. SÍKLAKI István.
- DAWKINS 1999 – Richard DAWKINS, *Foreword* = Susan BLACKMORE, *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999, x–xii.
- DE MAN 1994 – Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról, Átváltozások 2. sz.* (1994), 65–80, ford. KIRÁLY Edit.
- DELISLE 2009 – Jean DELISLE, *Canadian Tradition* = *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER and Gabriela SALDANHA eds., London–New York, Routledge, 2009(2), 362–369.
- DERÉKY 1996 – Pál DERÉKY hrsg., *Lesebuch der ungarischen Avantgardliteratur (1915–1930)*, Wien–Budapest, Böhlau–Argumentum, 1996.
- DERRIDA 1987 – Jacques DERRIDA, *Ulysse gramophone / Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- DERRIDA 1991b – Jacques DERRIDA, *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció*, BACSÓ Béla szerk., Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1991, 43–62, ford. GYIMESI Tímea.
- DEUTSCHER 2010 – Guy DEUTSCHER, *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*, New York, Henry Holt, 2010.
- DOYLE 1966 – Sir Arthur Conan DOYLE, *A sátán kutyája [The Hound of the Baskervills]*, Bp., Móra Kiadó, 1966, (Delfin könyvek), ford. ÁRKOS Antal.
- DUNN 1986 – Douglas DUNN, *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1986.
- DURÓ 1991 – DURÓ GYÖZÖ szerk., *J. M. Synge: A nyugati világ bajnoka [műsorfüzet]*, Veszprém, Petőfi Színház, 1991 (rend. LENDVAI Zoltán)
- DZSAJADÉVA 1982 – DZSAJADÉVA, *Gíta Govinda*, Bp., Magvető Kiadó, 1982, ford. WEÖRES Sándor (VEKERDI József nyersfordítása alapján).
- ECKERMANN 1989 – Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1989, ford. GYÖRFFY Miklós.
- ECO 1965 – Umberto ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1965.
- ECO 1979 – Umberto ECO, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- ECO 1982 – Umberto ECO, *The Esthetic of Chaosmos*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982, ford. GECSEK Ottó.
- ECO 1992a – Umberto ECO, (with Richard RORTY, Jonathan CULLER and Christine BROOKE-ROSE), *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- ECO 1992b – Umberto ECO, *A Foucault-inga*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1992, ford. BARNA Imre.
- ECO 1992c – Umberto ECO, *Overinterpreting Texts = Interpretation and Overinterpretation*, Stephan COLLINI ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 45–66.
- ECO 1998 – Umberto ECO, *A tökéletes nyelv keresése*, Bp., Atlantisz Kiadó, 1998, ford. GÁL Judit, KELEMEN János.
- ECO 2001a – Umberto ECO, *Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

- Eco 2001b – Umberto Eco, *Szöveg és szerző között*, Helikon, 47(2001)/4, 519–532, ford. SCHULLER Gabriella.
- Eco 2001c – Umberto Eco, *Szövegek túlinterpretálása*, Helikon 47(2001)/1, 504–518, ford. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes.
- Eco 2001d – Umberto Eco, *Translation and Interpretation = U. E., Experiences in Translation*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, 67–132.
- Eco 2002 – Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2002, ford. SCHÉRY András, GY. HORVÁTH László.
- Eco 2004a – Umberto Eco, *A Portrait of the Artist as a Bachelor = U. E., La Mancha és Babel között*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2004, 127–156, ford. GECSER Ottó.
- Eco 2004b – Umberto Eco, *Mouse or Rat?* London, Phoenix, 2004.
- Eco 2007 – Umberto Eco, *Loana királynő titkos tüze*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2007, ford. BARNA Imre.
- Eco 2012 – Umberto Eco, *Az értelmezés nem fordítás*, *Literatura*, 38(2012)/3, 225–247, ford. NÁDOR Zsófia.
- ELEK 1913 – ELEK Artúr, *Poe „Holló”-jának legújabb fordítása*, *Nyugat*, 6(1913)/21, 591–593.
- ELEK 2013 – ELEK Tibor, „kimegyek a rétre Shakespeare-rel”: Interjú Nádasdy Ádámmal, *Bárka*, 2013/5, 43–50.
- ELIOT 1966 – T. S. ELIOT, *Válogatott versek, Gyilkosság a székesegyházban*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1966, ford. VAS István.
- ELIOT 1969 – T. S. ELIOT, *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1969.
- ELIOT 1986 – T. S. ELIOT, *Versek, Drámák, Macskák könyve*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1986.
- ELIOT 1998 – T. S. ELIOT, *The Waste Land / A Kopár Föld*, Kolozsvár, Tinivár Kiadó, 1998, ford. dr. Adrian G. KRUDY.
- ELLMANN 1959 – Richard ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- ÉLUARD 1968 – Paul ÉLUARD, *Œuvres complètes I-II*, Paris, Gallimard, 1968.
- EÖRSI 1979 – EÖRSI István, *Utószó = Ernst JANDL, A fanatikus zenekar*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1979, 117–122, ford., vál. EÖRSI István.
- EÖRSI 1990 – EÖRSI István, *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*, *Színház* 23(1990)/1–2, drámamelléklet.
- ESTERHÁZY 1987 – CSOKONAI Lili [ESTERHÁZY Péter], *Tizenhét hattyúk*, Bp., Magvető Kiadó, 1987.
- ESTERHÁZY 2000 – ESTERHÁZY Péter, *Harmonia Caelestis*, Bp., Magvető Kiadó, 2000.
- ESTERHÁZY 2005 – Péter ESTERHÁZY, *Celestial Harmonies*, London, Harper Perennial, 2005, transl. Judith SOLLOSZ
- EVEN-ZOHAR 1990 – Itamar EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, *Poetics Today* 11(1990)/1, 45–51.
- EVEN-ZOHAR 2007 – Itamar EVEN-ZOHAR, *Fordítás és átvitel/átvétel = Kettős megvilágítás: Fordításméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter szerk., Bp., Balassi Kiadó, 2007, 232–239, ford. JANOVITS Enikő Mária.
- EVERETT 2005 – Daniel L. EVERETT, *Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã: Another Look at the Design Features of Human Language*, *Current Anthropology* 46(2005)/4 (Aug/Oct), 621–646.

- FALUDY 1988a – FALUDY György, *Az utolsó szó jogán = François Villon balladái Faludy György átköltésében*, Bp., Magyar Világ Kiadó, 1988, 89–95.
- FALUDY 1988b – FALUDY György, *Test és lélek: A világlíra 1400 gyöngyszeme: Faludy György műfordításai*, Bp., Magyar Világ Kiadó, 1988.
- FALUDY 2001 – FALUDY György, *Villon balladái = F. Gy., Versek*, Bp., Magyar Világ Kiadó, 2001, 59–110.
- FERENCZI 2006 – FERENCZI Attila, *A hagyomány béklyójában: Tacitus-fordítások a XIX–XX. században = Papírgaluska: tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításairól*, HAJDU Péter, POLGÁR Anikó szerk., Bp., Balassi Kiadó, 2006, 186–200.
- FERRIS 2004 – David S. FERRIS ed., *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- FOSZTÓ 2003 – FOSZTÓ László, *Szorongás és megbélyegzés: a cigány-magyar kapcsolat gazdasági, demográfiai és szociokulturális dimenziói = Lokális világok: Együttélés a Kárpát-medencében*, BAKÓ Boglárka szerk., Bp., MTA Társadalomkutató Központ, 2003, 83–107.
- FOUCAULT 1990 – Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, Bp., Gondolat Kiadó, 1990, ford. FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára.
- FOUCAULT 1999 – Michel FOUCAULT, *Mi a szerző? = Nyelv a végtelenhez*, Latin betűk Kiadó, Debrecen, 1999, 119–145, ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt.
- FÖLDEVÁRY 2004 – FÖLDEVÁRY Miklós István, „Mózes szarva”, *Antik Tanulmányok* 48(2004) 115–123.
- FROST 1973 – Robert FROST, *Conversations on the Craft of Poetry*, Elaine BERRY ed., New Brunswick, Rutgers University Press, 1973.
- GÁLOSI 2000 – GÁLOSI Adrienne, *Fordítás és etika*, *Iskolakultúra*, 10(2000)/4, 82–92.
- GÁNGÓ 1991 – GÁNGÓ Gábor, *Észrevételek a fordításról*, *Buksz* 3(1991)/1, 24–29.
- GOETHE 1833 – Johann Wolfgang GOETHE, *Über die Anforderungen an naturhistorische Abbildungen = J. W. G., Zur Naturwissenschaft im allgemeinen, Werke 50*, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta, 1833, 97–107.
- GOMORI 2011 – George GOMORI, *János Csokits obituary*, *Guardian*, 22 September 2011, <http://www.guardian.co.uk/books/2011/sep/22/janos-csokits-obituary> (2013. 02. 10.)
- GOMORI–WILMER 1999 – George GOMORI–Clive WILMER, *The Life and Poetry of Miklós Radnóti*, New York, East European Monographs (Columbia University Press), 1999.
- GONZÁLEZ 2009 – Luis Pérez GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation = Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER and Gabriela SALDANHA eds., London, Routledge, 2009(2), 13–19.
- GOULD 1990 – Stephen Jay GOULD, *A panda hüvelykujja = S. J. G., A panda hüvelykujja*, 5–17, Bp., Európa Könyvkiadó, 1990, ford. RÓZSAHEGYI István.
- GROSZ–BOGGS 1963 – Joseph GROSZ–Arthur W. BOGGS eds., *Hungarian Anthology*, München, Griff, 1963.
- GROUPE μ 1982 – GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- GULA 2010 – GULA Marianna, *A rév és a vám (A fordítás során keletkező „hozzáadott érték” jelenségéről)*, *Alföld*, 61(2010)/5, 74–84.
- GYÁNI–PAJKOSSY 1991 – GYÁNI Gábor–PAJKOSSY Gábor, *Jegyzetek a jegyzetekről*, *Buksz* 3(1991)/1, 29–33.
- HAAG 1989 – Herbert HAAG, *Bibliai Lexikon*, Bp., Szent István Társulat, 1989.
- HAMBROOK–LONERGAN 1999 – Joe HAMBROOK, Jack LONERGAN, *Interpreting Matters*, Chelmsford, IBI Multimedia, 1999.

- HANSEN–MALMKJÆR–GILE 2004 – Gyde HANSEN, Kristen MALMKJÆR, Daniel GILE eds., *Claims and Challenges in translation Studies*, John Benjamins Publishing Company, 2004 (Benjamins Translation Library 50).
- HAŠEK 1945 – Jaroslav HAŠEK, *Infanteriszt Svejk*, Bp., Anonymus Irodalmi és Művészeti Intézet, 1945, ford. KARIKÁS Frigyes.
- HAŠEK 1973 – Jaroslav HAŠEK, *The Good Soldier Svejk*, London, Penguin Classics, 1973, transl. Cecil PARROTT.
- HAŠEK 1975 – Jaroslav HAŠEK, *Le brave soldat Chevik*, Paris, Folio, 1975, trad. Henri HOESSI.
- HAŠEK 1983 – Jaroslav HAŠEK, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Praha, Československý spisovatel, 1983.
- HAŠEK 2000 – Jaroslav HAŠEK, *The Fateful Adventures of the Good Soldier Svejk During the World War; Book One*, Bloomington, 1stBooks, 2000, transl. Zdenek K. SADLON, Emmett M. JOYCE,
- HAŠEK 2007 – Jaroslav HAŠEK, *Švejk, egy derék katona kalandjai a világháborúban*, Bp., Ciceró Kiadó, 2007, ford. RÉZ Ádám.
- HAŠEK 2010 – Jaroslav HAŠEK, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, Berlin, Aufbau Verlag, 2010, übers. Grete REINER.
- HATIM–MASON 1997 – Basil HATIM–Ian MASON, *The Translator as Communicator*, London–New York, Routledge, 1997.
- HATIM–MUNDAY 2004 – Basil HATIM–Jeremy MUNDAY, *Translation: An advanced resource book*, London–New York, Routledge, 2004.
- HEIDEGGER 2004 – Martin HEIDEGGER, *Trên đường đến với ngôn ngữ [Útban a nyelvhez]*, Hanoi, KHXH, 2004, ford. Trương Đăng DUNG.
- HELL 2003 – HELL György, *Cicero fordítási elvei*, Fordítástudomány 5(2003)/2, 37–57.
- HJELMSLEV 1991 – Louis HJELMSLEV, *Le langage: Une introduction*, Paris, Gallimard, 1991, trad. Michel OLSEN.
- HOFF 1988 – Benjamin HOFF, *Micimackó és a Taó*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988, ford. KISS Marianne.
- HOFSTADTER 1998 – Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach, egybefont gondolatok birodalma: metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*, Bp., Typotex Kiadó, 1998, ford. LIPOVSZKI Gábor.
- HOFSTADTER 1997 – Douglas R. HOFSTADTER, *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language*, New York, Basic Books, 1997.
- HOFSTADTER 1999 – HOFSTADTER, Douglas R., Translator's Preface = PUSHKIN, Alexander Sergeevich, *Eugene Onegin: A Novel in Verse, A Novel Versification by Douglas Hofstadter*, New York, Basic Books, 1999, IX–XL.
- HOLMES 1970 – James S. HOLMES ed., *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Bratislava, Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970.
- HOLMES 1988 – James S. HOLMES, *Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English* = J. S. H., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988., 9–22.
- HOLMES 2000 – James S. HOLMES, *The Name and Nature of Translation Studies* = *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti ed., London, Routledge, 2000, 172–185.

- HOMÉROSZ 1947 – HOMEROS, *Odysseia*, Bp., Új Idők Kiadó, 1947, ford. DEVECSERI Gábor.
- HOMÉROSZ 1959 – *Ulisszesz azaz Homérosz Odisszeája magyarul*, Bp., Terra Kiadó, 1959, ford. MÉSZÖLY Gedeon, bev. KODÁLY Zoltán.
- HORVÁTH 2009 – HORVÁTH Péter Iván, *Hamis barátok*, e-nyelv.hu magazin, 2009. 11. 15., <http://e-nyelv.magazin.hu/2009/11/15/22-hamis-baratok/> (2013. 01. 14.)
- HORVÁTH 2014 – HORVÁTH Viktor, *A vers ellenforradalma: A versírás és versfordítás tanulása és tanítása*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 2014.
- HOVY–KING–POPESCU 2002 – Eduard HOVY–Margaret KING – Andrei POPESCU, *Principles of Context-Based Machine Translation Evaluation*, *Machine Translation* 17(2002), 43–75.
- HUGHES 1976 – Ted HUGHES, *Introduction* = János PILINSZKY, *Selected Poems*, Manchester, Carcanet, 1976, 7–14.
- HUME 2006 – David HUME, *Értekezés az emberi természetről*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2006, ford. BENCZE György.
- INGARDEN 1972 – Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Bp., Gondolat Kiadó, 1972.
- ISER 1978 – Wolfgang ISER, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- ISER 1994 – Wolfgang ISER, *On Translatability*, *Surfaces* (Revue électronique), 4(1994) [belső jelzet: IV.307], 5–13. Online: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/iser.html> (2013. 02.10.)
- ISER 1996 – Wolfgang ISER, *Coda to the discussion = The Translatability of Cultures (Figurations of the Space Between)*, Sanford BUDICK, Wolfgang ISER eds., Stanford, Stanford University Press, 1996, 294–302.
- ISOU 1947 – Isidore ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Hachette, 1947.
- ITO 2004 – Eisiro ITO, *Two Japanese Translations of Finnegans Wake Compared: Yanase (1991–1993) and Miyata (2004)* http://p-www.iwate-pu.ac.jp/~acro-ito/Joycean_Essays/FW_2JapTranslations.html (2012. 10. 03.)
- JÄÄSKELÄINEN 2010 – Riitta JÄÄSKELÄINEN, *Think-aloud protocol*, = *Handbook of Translation Studies I*, Yves GAMBIER–Luv van DOORSLAER eds., John Benjamins, Amsterdam, 2010, 371–373.
- JÄÄSKELÄINEN 2011 – Riitta JÄÄSKELÄINEN, *Studying the Translation Process = The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kirsten MALMØJÆR–Kevin WINDLE eds., Oxford, Oxford University Press, 2011, 123–135.
- JAKOBSON 1959 – Roman JAKOBSON, *On Linguistic aspects of translation = On Translation*, Reuben A. Brower ed., Cambridge Mass., Harvard University Press, 1959., 232–239.
- JAKOBSON 1969 – Roman JAKOBSON, *Fordítás és nyelvészet* = R. J., *Hang-jel-vers*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969., 372–382, ford. munkaközösség.
- JAKOBSON 1982 – Roman JAKOBSON, *A domináns elem* = R. J., *A költészet grammatikája*, Bp., Gondolat Kiadó, 1982, 16–25, ford. ALBERT Sándor.
- JAKOBSON–LÉVI-STRAUSS 1962 – Roman JAKOBSON–Claude LÉVI-STRAUSS, *„Les Chats” de Charles Baudelaire*, *L’Homme* 2(1962)/1, 5–21.
- JAKOBSON–LÉVI-STRAUSS 1968 – Roman JAKOBSON, Claude LÉVI-STRAUSS, *Baudelaire Macskák című versének elemzése*, *Helikon* 14(1968)/1, 61–76, ford. MIKLÓS Pál
- JANDL 1997 – Ernst JANDL, *Der künstliche Baum & Flöde und der Schwann*, (*Poetische Werke, 10 Bände, Band 4*), München, Luchterhand Literaturverlag, 1997.

- JAUSS 1997 – Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = H-R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 36–84, ford. BERNÁTH Csilla.
- JEROMOS 2007 – SZENT JEROMOS, *Levél Pammachiushoz a fordításról*, = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–HAJDU Péter szerk., Bp., Balassi Kiadó, 2007, 7–20, ford. ADAMIK Tamás.
- JOYCE 1922 – James JOYCE, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922. (Faksimile kiadás: Oxford, Oxford University Press, 1993, ed. Jeri JOHNSON.)
- JOYCE 1947 – James JOYCE, *Ulysses*, Bp., Nova Irodalmi Intézet, 1947, ford. GÁSPÁR Endre.
- JOYCE 1957 – *Letters of James JOYCE*, ed. Stuart GILBERT, London, Faber and Faber, 1957.
- JOYCE 1965 – James JOYCE, *The Cat and the Devil*, London, Faber and Faber, 1965. (Párhuzamos amerikai kiadás: New York, Dodd, Mead & Co., 1964.)
- JOYCE 1968 – James JOYCE, *The Portable James Joyce*, New York, Penguin, 1968.
- JOYCE 1973 – James JOYCE, *A Willingdone Mozijomba (részlet a Finnegans Wake első fejezetéből)*, Magyar Műhely, 11(1973)/szept. (41–42. sz.) 58–59, ford. MÁRTON László.
- JOYCE 1974 – James, *Ulysses*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1974., ford. SZENTKUTHY Miklós.
- JOYCE 1977 – James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, Kolozsvár, Kriterion Kiadó, 1977, ford. SZOBOTKA Tibor.
- JOYCE 1980 – James JOYCE, *The Cat and the Devil*, London, Moonlight, 1980.
- JOYCE 1982 – James JOYCE, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982, trad. Philippe LAVERGNE.
- JOYCE 1986a – James JOYCE, *Ulysses*, Hans Walter GABLER, Wolfhard STEPPE, Claus MELCHIOR eds., London, The Bodley Head, 1986,
- JOYCE 1986b – James JOYCE, *Ulysses*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1986, ford. SZENTKUTHY Miklós, szerk. és átdolg. BARTOS Tibor.
- JOYCE 1991 – James JOYCE, *Finnegans Wake, I-IV*, Tokio, Kawadesobo-sinsa, 1991–1993, ford. Naoki JANASZE.
- JOYCE 1993 – James JOYCE, *Finnegans Wegh*, Darmstadt, Jürgen Häusser, 1993, übers. Dieter STÜNDEL.
- JOYCE 1994 – James JOYCE, *Finnegan ébredése* [részletek], Bp., Holnap Kiadó, 1994, ford. BÍRÓ Endre.
- JOYCE 1995 – James JOYCE, *Œuvres II*. ed. Jacques AUBERT, Paris, Gallimard, 1995, trad. Auguste MOREL.
- JOYCE 1997 – James JOYCE, *A macska és az ördög / The Cat and the Devil*, Bp., Ab Ovo Kiadó, 1997, ford. IMRE Szilvia.
- JOYCE 1999 – James JOYCE, *Finnegans Wake/Finnicus revém, I-V*, São Paulo, Ateliê, 1999–2003, trad. Donaldo SCHÜLER.
- JOYCE 2002 – James JOYCE, *Finnegans Wake*, Amsterdam, Athenaeum Polak & Van Gennep, 2002, vert. Erik BINDERVOET, Robbert-Jan HENKES.
- JOYCE 2004a – James JOYCE, „*Finnegan*”-eui *Kyong-ya (Finnegans Wake)*, Szöul, Beomusza, 2004, ford. CSONG-KEON KIM.
- JOYCE 2004b – James JOYCE, *Finnegans Wake*, Tokio, Sueisa, 2004, ford. Kioko MIJATA [rövidített kiadás, jegyzetekkel].
- JOYCE 2012a – James JOYCE, *Ulysses*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2012, SZENTKUTHY Miklós fordításának felhasználásával ford. GULA Marianna, KAPPANYOS András, Kiss Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid.

- JOYCE 2012b – James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, Bp., Cartaphilus Kiadó, 2012, ford. SZOBOTKA Tibor, sorozatszerk. KAPPANYOS András.
- JÓZAN 2008 – JÓZAN Ildikó (szerk.), *A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, Bp., Balassi Kiadó, 2008.
- JÓZAN 2009 – JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet: Elmélkedések*, Bp., Balassi Kiadó, 2009.
- JÓZSEF 1966 – JÓZSEF Attila, *Poems*, ed. Thomas KABDEBÓ, London, The Danubia Book Co., 1966.
- JUST 1940 – JUST Béla, *Botrány: Szabó Lőrinc és Vas István Villon-fordításának bírálata*, Bp., A szerző kiadása, 1940.
- KABDEBÓ T. 1988 – KABDEBÓ Tamás (szerk.), *Tört álmok: Ír költők antológiája*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1988.
- KABDEBÓ L. & AL 1998 – KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna szerk., *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Bp., Anonymus, 1998.
- KAFKA 1998 – Franz KAFKA, *Lâu dài [A kastély]*, Hanoi, Nxb Văn học, 1998, ford. Trương Đăng DUNG.
- KÁLNOKY 1980 – KÁLNOKY László, *Összegyűjtött versek*, Bp., Magvető Kiadó, 1980.
- KAMPIS 2001 – KAMPIS György, *Az igazság pillanata helyett (Sokal és Bricmont: Intellektuális imposztorok)*, Buksz, 13(2001)/2, 129–136.
- KAPPANYOS 2001 – KAPPANYOS András, *Az interpretáció érvényessége*, Helikon, 47(2001)/4. 483.
- KAPPANYOS 2002 – KAPPANYOS András, *Avantgárd és kanonizáció*, Buksz, 14(2002)/tavasz, 48–58.
- KAPPANYOS 2007a – KAPPANYOS András, *Ballada és románc, 1857: Arany János: A walesi bárdok = A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András szerk., Bp., Gondolat Kiadó, 2007, 395–406.
- KAPPANYOS 2007b – KAPPANYOS András, *Micimackó avagy az adaptáció diadala*, Alföld, 58(2007)/6, 52–69.
- KAPPANYOS 2008 – KAPPANYOS András, *Tánc az élen: Ötletek az avantgádról*, Bp., Balassi Kiadó, 2008.
- KAPPANYOS 2011a – KAPPANYOS András, *James Joyce: Ulysses*, (Talentum műelemzések), Bp., Akkord Kiadó, 2011.
- KAPPANYOS 2011b – KAPPANYOS András, *Pornográfia és prudéria nálunk és más nemzeteknél*, Alföld 62(2011)/6, 53–61.
- KARDOS 1940 – KARDOS László, *Szabó Lőrinc Villon-fordítása*, Nyugat, 33(1940)/6, 298–299.
- KARINTHY 1958 – KARINTHY Frigyes, *Műfordítók Szindikátusa = K. F., Az egész város beszél, Karcolatok I–IV*, szerk. ABODY Béla, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958, III/141–144.
- KARINTHY 1979 – KARINTHY Frigyes, *Roszkornyifog = K. F., Így írtok ti*, szerk. UNGVÁRI Tamás, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 340–343.
- KARINTHY 1984 – KARINTHY Frigyes, *Micimackó megérkezett (Az első Micimackó-könyv a magyar könyvpiacra) = K. F., Szavak pergőtüzében*, szerk. UNGVÁRI Tamás, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 737–740.
- KARINTHY 2001 – KARINTHY Frigyes, *Halandzsa; A diadalmas halandzsa; Játékok = Humoreszkek II: Budapesti emlék, Grimasz (Összegyűjtött művei 4)*, szerk. SZALAY Károly, Akkord Kiadó, Bp., 2001, 65–67; 68–70; 71–73.

- KARINTHY 2001 – KARINTHY Frigyes, *Műfordítás* = K. F., *Paródiák I: Így írtok ti; Így láttátok ti* (Összegyűjtött művei 6), szerk. SZALAY Károly, Bp., Akkord Kiadó, 2001, 293–295.
- KARINTHY 2002 – KARINTHY Frigyes, *Mint vélgaban* = *Humoreszkek V: Csak semmi háború, Heuréka, Függetlenség* (Összegyűjtött művei 13), szerk. SZALAY Károly, Bp., Akkord Kiadó, 2002, 126–129.
- KARINTHY 2006 – KARINTHY Frigyes, *Szavak* = *Humoreszkek VII: Vendéget látni – vendégnek lenni, 100 új humoreszk* (Összegyűjtött művei 27), szerk. SZALAY Károly, Bp., Akkord Kiadó, 2006, 217–219.
- KASSÁK 1983 – KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető Kiadó, 1983.
- KATAN 1999 – David KATAN, *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999.
- KATONA 1968 – KATONA Tamás szerk., *Az örök Don Juan: Négy évszázad drámái*, Bp., Magyar Helikon, 1968.
- KAY 1984 – Paul KAY, *What is the Sapir-Whorf Hypothesis?* *American Anthropologist*, 86(1984)/1 (March), 65–79.
- KELEMEN 2004 – KELEMEN János, *Nyelv: eszköz, vagy maga az elme?* = K. J., *Nyelvfilozófiai tanulmányok*, Bp., Áron Kiadó, 2004, 69–80.
- KERESZTURY 1957 – KERESZTURY Dezső szerk., bev., *A német elbeszélés mesterei I.*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1957.
- KESÉY 1986 – Ken KESÉY, *Demon Box*, New York, Penguin, 1986.
- KESÉY 1997 – Ken KESÉY, *Superman halálának másnapján*, *Átváltozások* 11. sz. (1997), 33–55, ford. KAPPANYOS András.
- KIRKCONNELL 1933 – Watson KIRKCONNELL, *The Magyar Muse: an Anthology of Hungarian Poetry 1400–1932*, Winnipeg, Canadian Magyar News Co., 1933.
- KISS G. Z. 2010 – KISS Gábor Zoltán, *Az Ulysses-protokoll (A kritikai fordítás algoritmus)*, *Alföld*, 61(2010)/9, 59–64.
- KLANICZAY 1991 – KLANICZAY Gábor, *Foucault és büntetése*, *Buksz* 3(1991)/1, 20–35.
- KLAUDY 1994 – KLAUDY Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata: Angol/német/francia/országi fordítástechnikai példatárral*, Bp., Scholastica, 1994.
- KLAUDY 2007a – KLAUDY Kinga, *Fordítási univerzálék* = K. K., *Nyelv és fordítás: Válogatott fordítástudományi tanulmányok*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2007, 153–186.
- KLAUDY 2007b – KLAUDY Kinga, *Fordítóképzés és fordítástudomány Magyarországon az ezredfordulón* = K. K., *Nyelv és fordítás: Válogatott fordítástudományi tanulmányok*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2007, 217–228.
- KLAUDY 2009 – KLAUDY Kinga, *Explicitation* = *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER, Gabriela SALDANHA eds., London, Routledge, 2009(2),
- KLAUDY–LAMBERT–SOHÁR 1996 – KLAUDY Kinga, José LAMBERT, SOHÁR Anikó eds., *Translation Studies in Hungary*, Bp., Scholastica, 1996.
- KOLOSY-KISS 2010 – KOLOSY-KISS Eszter, *Kosztolányi Dezső japán versfordításai*, doktori (PhD) disszertáció, Bp., ELTE, 2010.
- KOSZTOLÁNYI 1984 – KOSZTOLÁNYI Dezső *összes versei I-II*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- KOSZTOLÁNYI 1990a – KOSZTOLÁNYI Dezső, *A Holló* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 561–566.
- KOSZTOLÁNYI 1990b – KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 535–537.

- KOSZTOLÁNYI 1990c – KOSZTOLÁNYI Dezső, *A tíz legszebb szó* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 240–241.
- KOSZTOLÁNYI 1990d – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé a fordításról és fordításról* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 574–579.
- KUHIWCZAK–LITTAU 2007 – Piotr KUHIWCZAK, Karin LITTAU eds., *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Multilingual Matters Ltd, 2007, (Topics in Translation 34).
- KULCSÁR SZABÓ 1998 – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége: A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a kései modernségben = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, KABDEB Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR–SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna szerk., Bp., Anonymus, 1998, 93–111.
- LANDERS 2001 – Clifford E. LANDERS, *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001, (Topics in Translation 22)
- LÁZÁR 2001 – LÁZÁR Ervin, *Az aranyifjítószóló madár: Ámi Lajos meséi*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.
- LEACOCK 1969 – Stephen LEACOCK, *A rejtély titka*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969, ford. ACZÉL János, KARINTHY Frigyes, SZINNAI Tivadar.
- LEFEVERE 1975 – André LEFEVERE, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen–Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- LEFEVERE 1992 – André LEFEVERE ed., *Translation, History, Culture: A Sourcebook*, London–New York, Routledge, 1992.
- LIANERI–ZAJKO 2008 – Alexandra LIANERI, Vanda ZAJKO eds., *Translation & the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- LIM 1998 – Keith LIM, *Jabberwocky Variations*, <http://www76.pair.com/keithlim/jabberwocky/translations/index.html> (2013. 01. 16.)
- LOCKE 2003 – John LOCKE, *Értekezés az emberi értelemről*, Bp., Osiris Kiadó, 2003, ford. VASSÁNYI Miklós.
- LOTMAN 1973 – Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Bp., Gondolat Kiadó, 1973.
- LUKÁCSY 1985 – LUKÁCSY András, *Elmés játékok, játékos elmék*, Bp., Móra Kiadó, 1985.
- MAKKAI 1996 – Adam MAKKAI ed., *In Quest of the 'Miracle Stag': An Anthology of Hungarian Poetry in English Translation from the Thirteenth Century to the Present*, Urbana, University of Illinois Press, 1996.
- MALMKJÆR 2011 – Kristen MALMKJÆR, *Translation universals = The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kristen MALMKJÆR, Kevin WINDLE eds., Oxford, Oxford University Press, 2011, 83–93.
- MALMKJÆR–WINDLE 2011 – Kirsten MALMKJÆR, Kevin WINDLE eds., *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MÁRAI 1991 – MÁRAI Sándor, *Vendégjáték Bolzanóban* Bp., Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó, 1991.
- MÁRAI 2005 – Sándor MÁRAI, *Conversations in Bolzano*, London, Penguin, 2005, transl. George SZIRTES.
- MARTIN 1986 – Laura MARTIN, „Eskimo Words for Snow”: *A Case Study in the Genesis and Decay of an Anthropological Example*, *American Anthropologist*, New Series, 88(1986)/2 (Jun.), 418–423;
- MAURANEN–KUJAMÄKI 2004 – Anna MAURANEN, Pekka KUJAMÄKI eds., *Translation Universals: Do they exist?*, Amsterdam, John Benjamin Publishing Co., 2004, (Benjamins Translation Library 48).
- MELVILLE 1992 – Hermann MELVILLE, *Moby Dick*, Ware, Wordsworth Classics, 1992.

- MELVILLE 1994 – Hermann MELVILLE, *Moby Dick, vagy a fehér bálna*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1994, ford. SZÁSZ Imre.
- MILNE 1993 – A. A. MILNE, *Amikor még kicsik voltunk / When we were very young*, Bp., Írás Kiadó, 1993, ford. PAPP Gábor Zsigmond.
- MILNE 1994 – A. A. MILNE, *The Complete Winnie-the-Pooh*, London, Dean, 1994.
- MILNE 2006 – A. A. MILNE, *Micimackó*, Móra Kiadó, Bp., 2006 (25.), ford. és átdolg. KARINTHY Frigyes.
- MILNEUS 1960 – A. A. MILNEUS [MILNE], *Winnie Ille Pu*, Novi Eboraci [New York], Dutton, 1960, transl. Alexander LÉNÁRD.
- MILNEUS 1998 – A. A. MILNEUS [MILNE], *Winnie Ille Pu Semper Ludet*, Novi Eboraci [New York], Dutton, 1998, transl. Brian STAPLES.
- MOLIÈRE 1944 – MOLIÈRE, *Don Juan*, ford., bev. ILLYÉS Gyula, Bp., Franklin, 1944.
- MOLIÈRE 1971 – MOLIÈRE, *Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, 1971.
- MOLIÈRE 1995 – MOLIÈRE, *Drámák (Tartuffe, Don Juan, A mizantróp) Petri György fordításában*, Pécs, Jelenkor, 1995.
- MOLIÈRE 2002 – MOLIÈRE *összes drámái I-II*, Bp., Osiris Kiadó, 2002.
- MOLNÁR 1991 – MOLNÁR Miklós, *Szöveg, keresztül-kasul: Derridán kívül = Jacques DERRIDA, Grammatológia*, Szombathely–Párizs, Életünk–Magyar Műhely, 1991.
- MOLNÁR 1992 – MOLNÁR Miklós, *Miért nem „Micimackó”? Egy irodalmi bűntény jegyzőkönyve*, Kortárs, 36(1992)/5, 1–12.
- MORRIS 1983 – MORRIS, Desmond, *A művészet biológiája = HALÁSZ László szerk., Művészetpszichológia*, Bp., Gondolat, 1983. 255–278.
- MOSSOP 2003 – Brian MOSSOP, *An Alternative to „Deverbalization”*, 2003, <http://www.yorku.ca/brmossop/Deverbalization.htm> (2013. 01. 20.)
- MUNDAY 2001 – Jeremy MUNDAY, *Introducing Translation Studies: Theories and applications*, London–New York, Routledge, 2001.
- MUSTAPHA 2011 – Hassan MUSTAPHA, *Qur’ân (Koran) = Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER–Gabriela SALDANHA eds., London–New York, Routledge, 2011, 225–229.
- N. Kovács 2004 – N. KOVÁCS Tímea szerk., *A fordítás mint kulturális praxis*, Pécs, Jelenkor, 2004.
- NABOKOV 1955 – Vladimir NABOKOV, *Problems of Translation: Onegin in English*, Partisan Review, 22(1955)/4 (Fall), 511–512.
- NABOKOV 1966 – Vladimir NABOKOV’s Reply, Encounter, 26(1966), Febr, 80–89.
- NABOKOV 1999 – Vladimir NABOKOV, *Műfordítási problémák: Az Anyegin angolul*, Átváltozások 17–18. sz. (1999), 54–67, ford. M. NAGY Miklós.
- NÁDASDY 2008 – NÁDASDY Ádám, *Kísérlet a Divina commedia új fordítására (Székfoglaló beszéd a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián, 2008. november 24-én)*, <http://mta.hu/fileadmin/2008/12/nadasdy.pdf> (2013. 01. 14.)
- NÁDASDY 2015 – NÁDASDY Ádám, *A rímelés veszélyei*, ÉS LIX/24, 2015. június 12., 13.
- NAGY L. 1978 – NAGY László, *Versek és versfordítások I–III*, Bp., Magvető Kiadó, 1978.
- NEMES NAGY 1979 – NEMES NAGY Ágnes, *Magyar jambus*, Nagyvilág 24(1979)/8, 1227–1235.
- NIDA 1964a – Eugen NIDA, *Principles of correspondance = E. N, Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964. 156–171.

- NIDA 1964b – Eugene NIDA, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- NIDA 1991 – Eugene NIDA, *Theories of Translation*, TTR: traduction, terminologie, rédaction, 4(1991)/1, 19–32.
- NIDA–WAARD 1986 – E. A. NIDA, J. WAARD, *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*, Nashville, Thomas Nelson, 1986.
- NIETZSCHE 1951 – Friedrich NIETZSCHE, *My Sister and I*, New York, Boar's Head Books, 1951, transl., intr. Oscar LEVY.
- NIETZSCHE 1995 – Friedrich NIETZSCHE(?), *A húgom és én*, Átváltozások 5. sz. (1995), 52–61, ford. KAPPANYOS András.
- NISBETT–WILSON 1977 – Richard E. NISBETT, Timothy D. WILSON, *Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes*, Psychological Review 8(1977) 231–259.
- O MAHONEY 2010 – Paul O MAHONEY, *The Use of „Pishogue” in Ulysses: One of Joyce’s Mistakes?* James Joyce Quarterly, 47/3 (2010 spring), 383–393.
- ODE 2005 – *Oxford Dictionary of English, Second, revised edition*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- OED 1989 – *Oxford English Dictionary, Second Edition, I–XX*, John SIMPSON, Edmund WEINER eds., Oxford, Clarendon Press, 1989.
- ORBÁN 2009 – ORBÁN Gyöngyi, *Ugyanúgy, mint eddig: A hermeneutika helye az irodalomtanításban*, Könyv és nevelés 9 (2009)/1.
http://www.tanszertar.hu/eken/2009_01/ogy_0901.htm (2013. 01. 18.)
- ORWELL 1990 – George ORWELL, *Rudyard Kipling = G. O., Az irodalom felszámolása*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1990, 237–257, ford. NÓVÉ Béla.
- ÖRKÉNY 1992 – István ÖRKÉNY, *Minutennovellen/One Minute Stories*, Bp., Kossuth Kiadó/Holibri, 1992, 19, ford. Vera THIES, L. T. ANDRÁS;
- ÖRKÉNY 1981 – ÖRKÉNY István, *Egyperces novellák*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- ÖRKÉNY 2002a – István ÖRKÉNY, *Minutennovellen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, ford. Terézia MORA.
- ÖRKÉNY 2002b – István ÖRKÉNY, *Lernt Fremdsprache = Minutennovellen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, 55–58, ford. Terézia MORA.
- PANTYELEJEV 1990 – Leonyid PANTYELEJEV, Буква „ты”, Leningrad, Gyetszkaja literatura, 1990.
- PEIRCE 1975 – Charles Sanders PEIRCE, *A jelek felosztása = A jel tudománya*, HORÁNYI Özséb, SZÉPE György szerk., Bp., Gondolat Kiadó, 1975, 23–38.
- PÉTERFY 1998 – PÉTERFY Gergely, *Zukofsky Catullusa, avagy a szöveg klónozása = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, KABDEBÓ Lóránt & al (szerk.), Bp., Anonymus, 1998, 282–288.
- PETRI 2003 – PETRI György, *Összegyűjtött versek (P. Gy. munkái I.)*, Bp., Magvető Kiadó, 2003.
- PILINSZKY 1989 – János PILINSZKY, *The Desert of Love: Selected Poems*, London, Anvil Press Poetry, 1989, transl. Ted HUGHES and János CSOKITS.
- PILINSZKY 2011 – János PILINSZKY, *Passio: Fourteen Poems*, Tonbridge, Worple Press, 2011, transl. Clive WILMER, George GOMORI.
- PLATÓN 1984a – PLATÓN, *Theaitétosz = PLATÓN összes művei II*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984, 895–1070, ford. KÁRPÁTY Csilla.
- PLATÓN 1984b – PLATÓN *Az állam, 10. könyv, = PLATÓN összes művei II*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1984, 649–710, ford. SZABÓ Miklós.

- POPOVIČ 1975 – Anton POPOVIČ, *Teória umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran, 1975.
- POPOVIČ 1980 – Anton POPOVIČ, *A műfordítás elmélete: A szöveg és az irodalmi meta-kommunikáció szempontjai*, Bratislava–Bp., Madách–Gondolat Kiadó, 1980, ford. ZSILKA Tibor.
- POTOCKI 1979 – Jan POTOCKI, *Kaland a Sierra Morenában*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1979, ford. GIMES Romána, RAYMAN Katalin.
- POUND 1991 – Ezra POUND *versei*, vál., szerk. FERENCZ Győző, Bp., Európa Könyvkiadó, 1991.
- POUND 1997 – Ezra POUND, *Visszatekintés, Átváltozások* 10. sz. (1997), 87–94, ford. KAPPANYOS András.
- PRATCHETT 2011 – Terry PRATCHETT, *Snuff*, London, Doubleday, 2011.
- PULLUM 1991 – Geoffrey PULLUM, *The Great Eskimo Vocabulary Hoax* = G. P., *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, 159–171.
- PUSHKIN 1964 – Aleksandr PUSHKIN, *Eugene Onegin: A Novel in Verse I–IV*, New York, Bollingen Foundation, 1964, transl., intr., notes, Vladimir NABOKOV.
- PUSKIN 1945 – PUSKIN Sándor, *Anyégin Eugén*, Bp., Keresztes Kiadó, 1945, ford. MÉSZÖLY Gedeon.
- PYM–SHLESINGER 2008 – Anthony PYM, Miriam SHLESINGER, Daniel SIMEONI eds., *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008 (Benjamins Translation Library 75).
- QUINE 1960 – Willard Van Orman QUINE, *Meaning and Translation = On Translation*, Reuben A. Brower ed., Cambridge Mass., Harvard University Press, 1959., 148–172.
- QUINE 1960 – Willard Van Orman QUINE, *Word and Object*, Cambridge, Mass., M. I. T. Press. 1960.
- RÁBA 1969 – RÁBA György, *A szép hűtlenek: Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.
- RADÓ 1981 – RADÓ György, *Rendszeres fordítástudomány* = BART István–RÁKOS Sándor szerk., *A műfordítás ma*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 216–236.
- RADÓ A. 1883 – RADÓ Antal, *A magyar műfordítás története 1772–1831*, Budapest, Révai Kiadó, 1883.
- RAINE 2006 – Craig RAINE, *T. S. Eliot*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- RICHARDS 1953 – I. A. RICHARDS, *Toward a Theory of Translating*, = Arthur F. WRIGHT (ed.), *Studies in Chinese Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1953. 247–262.
- RICOEUR 1991 – Paul RICOEUR, *Metafora és filozófia-diszkurzus = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi Kiadó, [1991], 65–96, ford. GYIMESI Tímea.
- ROBINSON 1997 – Douglas ROBINSON, *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation*, London–New York, Routledge, 1997.
- RODRIGO 2008 – Elia Yuste RODRIGO ed., *Topics in Language Resources for Translation and Localisation*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008 (Benjamins Translation Library 79).
- RUBEL–ROSMAN 2003 – Paula G. RUBEL, Abraham ROSMAN eds., *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, Oxford–New York, Berg, 2003.
- SALAMA-CARR 2007 – Myriam SALAMA-CARR ed., *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2007, (Approaches to Translation Studies 28).

- SALAMA-CARR 2011 – Myriam SALAMA-CARR, *Interpretive Approach* = *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona BAKER–Gabriela SALDANHA eds., London, Routledge, 2011, 145–147.
- SCHLEIERMACHER 2007 – Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről* [Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens] = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter szerk., *Kettős megvilágítás: Fordításeleméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Bp., Balassi Kiadó, 2007, 119–149, ford. DÖMÖTÖR Edit.
- SCHWITTERS 2002 – Kurt SCHWITTERS, *pppppp poems performance pieces proses plays poetics*, Cambridge, Exact Change, 2002, ed., transl. Jerome ROTHENBERG, Pierre JORIS, 15–16.
- SENDAK 1963 – Maurice SENDAK (story and pictures), *Where the Wild Things Are*, New York, Harper & Row, 1963.
- SENN 1967 – Fritz SENN, *Seven Against Ulysses*, James Joyce Quarterly, 4(1967)/3 (Spring), 170–193.
- ŠEKSPIR 1978 – Viljem ŠEKSPIR, *Celokupna dela knjiga IV*, BIGZ–Narodna knjiga–Nolit–Rad, Beograd, 1978, Prevod: Velimir Živojinović.
- SHAKESPEARE 1766 – William SHAKESPEARE, *Hamlet, Prinz von Dännemark*. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Ein Tauserspiel. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/hamlet-prinz-von-dannemark-ubersetzer-wieland-5597/2> (2015. 02. 21.)
- SHAKESPEARE 1790 – William SHAKESPEARE, *Kazinczy Ferentz kül-földi játzó színje' első kötetjének első darabja. Hamlet Shakespeare és Schröder után*, Kassa, Ellinger János, 1790.
- SHAKESPEARE 1839 – William SHAKESPEARE, *Hamlet. Szomorújáték 5 felvonásban*. Shakespeare után az eredetiből. Vajda Péter fordítása Egressy Gábor kiegészítéseivel. Kézirat (músortra tüzték 1839-ben, Budapesten).
- SHAKESPEARE 1864 – William SHAKESPEARE, *Oeuvres complètes de Shakspeare, Volume 1*, Paris, A la Librairie Académique Didier et Ce, 1864, Trad. de M. Guizot, <http://www.gutenberg.org/files/15032/15032-h/15032-h.htm> (2015. 02. 21.)
- SHAKESPEARE 1867 – William SHAKESPEARE, *színművei (Minden munkái, Nyolczadik kötet)*, Pest, Ráth Mór Bizományá, 1867.
- SHAKESPEARE 1880 – William SHAKESPEARE, *Macbeth, Hamlet*, Traduction de François-Victor Hugo, Texte integral, Paris, Librairie Gründ, 1880.
- SHAKESPEARE 1899 – William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi*, Ford. Zigány Árpád, Bp., Vass József, 1899.
- SHAKESPEARE 1903 – Radó Antal szerk., *Shakespeare remekei II*. (Velencei kalmár, Antonius és Cleopatra, Hamlet [ford. Telekes Béla]) Remekírók Képes Könyvtára 16. Bp., Lampel Róbert, 1903.
- SHAKESPEARE 1929 – *Shakespeare Hamletje és Byron, Milton, Rabindranath Tagore, Whitman, Wilde és Wordsworth versek Szabó T. Attila fordításában*, Torda, Füssy, 1929.
- SHAKESPEARE 1955a – William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi* = W. S. összes drámái III: *Tragédiák*, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 327–479, ford. ARANY János.
- SHAKESPEARE 1955b – William SHAKESPEARE, *Macbeth* = W. S. összes drámái III: *Tragédiák*, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 765–859, ford. SZABÓ Lőrinc.
- SHAKESPEARE 1955c – William SHAKESPEARE, *Harmadik Richárd* = W. S. összes drámái I: *Királydrámák*, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 965–1109, ford. VAS István.
- SHAKESPEARE 1958 – *The London Shakespeare I–VI*, John MUNRO ed., London, Eyre & Spottiswoode, 1958.

- SHAKESPEARE 1993 – William SHAKESPEARE, *Hamlet dán királyfi tragédiája*, Ford. Eörsi István, Bp., Cserépfalvi, 1993.
- SHAKESPEARE 1998 – *Shakespeare válogatott drámái Mészöly Dezső fordításában*, Bp., Európa Kiadó, 1998.
- SHAKESPEARE 1999 – *5 Shakespeare dráma Eörsi István fordításában*, Bp., Palatinus, 1999.
- SHAKESPEARE 2001 – William SHAKESPEARE, *Drámák: Nádasdy Ádám fordításai*, Bp., Magvető Kiadó, 2001.
- SHAKESPEARE 2002 – *Hamlet, Lear és a többiek. W. Shakespeare drámái Jánosházy György fordításában*, Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2002.
- SHEA & AL. 2000 – Sarah E. SHEA–Kevin GORDON–Ann HAWKINS–Janet KAWCHUK–Donna SMITH, *Pathology in the Hundred Acre Wood: a neurodevelopmental perspective on A. A. Milne*. CMAJ [Canadian Medical Association's Journal] 163(2000)/12, 1557–1559. <http://www.ecmaj.ca/cgi/content/full/163/12/1557>
- SIDNEY 1988 – Sir Philip SIDNEY, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, Geoffrey SHEPHERD–R. W. MASLEN eds., Manchester, Manchester University Press, 1988.
- SOKAL 1996 – Alan SOKAL, *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, Social Text 46/47 (spring/summer 1996), 217–252.
- SOMLYÓ 1975 – SOMLYÓ György, *Két szó között* = S. Gy., *Két szó között (A költészet évadai 4.)* Magvető Kiadó, Bp., 1975, 16–59. Lásd még BART István–RÁKOS Sándor (szerk.) *A műfordítás ma*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 102–146.
- SONTAG 1966 – Susan SONTAG, *Against Interpretation* = S. S., *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1966. 3–14.
- SOUTHEY 2004 – Robert SOUTHEY, *Poetical Works 1793–1810*, Vol. 5, London, Pickering and Chatto, 2004.
- SPIVAK 1993 – Gayatri Chakravorty SPIVAK, *The Politics of Translation* = G. Ch. S., *Outside in the Teaching Machine*, London, Routledge, 1993, 179–200.
- STAUD 1943 – STAUD Géza, *A Hamlet Magyarországon*, Bibliográfiai Füzetek 7, Bp. 1943.
- STEIN 1974 – Gertrude STEIN, *Alice B. Toklas önéletrajza*, Bp., Gondolat, 1974. Ford. SZOBOTKA Tibor.
- STEINER 1995 – Peter STEINER, *A kynikus hős 1–2*, 2000, 7(1995)/1, 43–51; /2, 40–50, ford. KAPPANYOS András.
- STEINER 2005 – George STEINER, *Bábel után: Nyelv és fordítás I–II*, Bp., Corvina Kiadó, 2005, ford. BART István.
- STOKER 2006 – Bram STOKER, *Drakula gróf válogatott rémtettei*, Bp., Ulpius Ház Kiadó, 2006, ford. BARTOS Tibor.
- SYNGE 1962 – J. M. SYNGE, *Collected Works: Volume I: Poems*, London, Oxford University Press, 1962.
- SYNGE 2012 – J. M. SYNGE *versei (Mesterházi Márton és Mesterházi Mónika fordításai)*, Nagyvilág, 56(2012)/9, 814–815.
- SZABÓ 1964 – SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I–II*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.
- SZABÓ E. 1968 – SZABÓ Ede, *A műfordítás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1968.
- SZABÓ G.–SZÖRÉNYI 1988 – SZABÓ G. Zoltán–SZÖRÉNYI László, *Kis magyar retorika*, Bp., Tankönyvkiadó, 1988.
- SZABÓ 2008 – SZABÓ Lőrinc [ERDŐS Jenő interjúja], *Hogyan érkezett el Szabó Lőrinc Kálvintól Baudelaire-ig?* = Sz. L., *Vallomások: Naplók, beszélgetések, levelek*, HORÁNYI Károly, KABDEB Lóránt szerk., Bp., Osiris Kiadó, 2008, 168–170.

- SZATHMÁRI 2008 – SZATHMÁRI István főszerk., *Alakzatlexikon*, Bp., Tinta Kiadó, 2008.
- SZEGEDY-MASZÁK 1995 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Minta a szőnyegen* = Sz-M. M., *Minta a szőnyegen*, Bp., Balassi Kiadó, 1995, 139–147.
- SZEGEDY-MASZÁK 1998 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon* = Sz-M. M., *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 47–71.
- SZEGEDY-MASZÁK 2002 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Hagyomány és (újra)értelmezés: Esterházy magyarul és idegen nyelven*, *Alföld*, 53(2002)/6, 86–94.
- SZEGEDY-MASZÁK 2011 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A fordíthatóság határai: tulajdonnév, cím, közmondás* = Sz-M. M., *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram, 2011, 100–115.
- SZEPES-SZERDAHELYI 1981 – SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat Kiadó, 1981.
- SZILY 1902 – SZILY Kálmán, *A magyar nyelvújítás szótára*, Bp., Hornyánszky Viktor kiadása, 1902.
- SZOLLÁTH 2010 – SZOLLÁTH Dávid, *Leletmentés (válogatott szentkuthyzmusok az Ulysses szövegében)*, *Alföld*, 61(2010)/9, 64–74.
- TAKÁCS F. 2010 – TAKÁCS Ferenc: *Dingidungi? Undi Dundi?* *Mozgó Világ*, 36(2010)/5, 103–105.
- TÍMÁR 1981 – TÍMÁR György, *A versfordító dilemmái (Egy magyar–francia–magyar fordító gondolataiból)* = *A műfordítás ma*, BART István–RÁKOS Sándor szerk., Bp., Gondolat Kiadó, 1981, 347–377.
- TOLKIEN 1990 – J. R. R., *A király visszatér*; Bp., Árkádia Kiadó, 1990, ford. RÉZ Ádám, GÖNCZ Árpád.
- TOLKIEN 1994 – J. R. R. TOLKIEN, *The Return of the King*, London, HarperCollins, 1994.
- TÓTFALUSI 1974 – TÓTFALUSI István (ford. és átdolg.) *Lúdanyó meséi*, Bp., Móra Kiadó, 1974.
- TÓTH Á. 1917 – TÓTH Árpád: *Babits Mihály Vihar-fordítása*, *Nyugat*, 10(1917)/2, 221–223.
- TOURY 2000 – Gideon TOURY, *The Nature and Role of Norms in Translation = The Translation Studies Reader*, London–New York, Routledge, 2000, Lawrence VENUTI ed., 198–211.
- TÖRÖK A. 2012 – TÖRÖK András és a Summa Artium *Vademecum* című, zárt levelezési listán terjesztett hírlevele, 384. szám, 2012. szeptember 4.
- TÖRÖK S. 1940 – TÖRÖK Sophie notesze, OSZK Fond III/2364–2367. (RÓNA Judit közlése alapján.)
- TZARA 1992 – Tristan TZARA, *AA úr az antifilozófus*, Bp., Orpheusz Kiadó, 1992, ford. PARANCS János.
- TZARA 1996 – Tristan TZARA, *Dada est tatou–Tout est dada*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- VARGHA & AL 2008 – VARGHA Balázs, KOLTAI Tamás *Vita Arany János Szentivánéji álomfordításának átdolgozásáról* = JÓZAN Ildikó (szerk.) *A műfordítás elveiről: Magyar fordításelemleti szöveggyűjtemény*, Bp., Balassi Kiadó, 2008, 413–429.
- VAS 1987 – VAS István, *Mit nehéz fordítani* = V. I., *Igen is nem is*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, 169–197.
- VENUTI 1995 – Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, London–New York, Routledge, 1995.
- VENUTI 2000 – Lawrence VENUTI ed., *The Translation Studies Reader*, London–New York, Routledge, 2000.

- VERES 2004 – VERES András, *A „homo aestheticus”. Kosztolányi Dezső vázlatos pályaképe*, *Literatura* 30(2004)/3–4, 293–307.
- VERMEER 2000 – Hans J. VERMEER, *Skopos and Comision in Translational action = The Translation Studies Reader*, London–New York, Routledge, 2000, Lawrence VENUTI ed., 221–232, transl, Andrew CHESTERMAN.
- VIGH 1977 – VÍGH Árpád, *A liège-i retorika*, *Helikon* 23(1977)/1, 140–149.
- VILLON 1937 – VILLON *balladái* FALUDY György átköltésében, Bp., Officina Kiadó, 1937.
- VILLON 1940a – François VILLON *Nagy Testámentuma*, Bp., Officina Kiadó, 1940, ford. VAS István.
- VILLON 1940b François VILLON *Nagy Testámentuma*, Bp., Singer és Wolfner Kiadó, 1940, ford., bev., és jegyz. SZABÓ Lőrinc.
- WEISSBORT–EYSTEINSSON 2006 – Daniel WEISSBORT–Astradur EYSTEINSSON eds., *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- WELLEK–WARREN 1972 René WELLEK, Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, Bp., Gondolat Kiadó, 1972, ford. SZILI József.
- WEÖRES 1958 – WEÖRES Sándor, *A lélek idézése*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1958.
- WEÖRES 1972 – WEÖRES Sándor, *Psyché, egy hajdani költő nő írásai*, Bp., Magvető Kiadó, 1972.
- WEÖRES 1976 – WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások I–III*, Bp., Magvető Kiadó, 1976.
- WEÖRES 1981 – WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások I–III*, Bp., Magvető Kiadó, 1981.
- WESTON 1993 – Jessie L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- WILDE 1907 – WILDE Oszkár, *Bunbury, komédia*, Bp., Lampel, 1907, ford. MIKES Lajos.
- WILDE 1922 – Oscar WILDE, *Bunbury: győzőnek kell lenni*, Bp., Genius, 1922, ford. HEVESI Sándor.
- WILSON 1965 – Edmund WILSON, *The Strange Case of Pushkin and Nabokov*, New York Review of Books, 1965. július 15, 3–6;
- WINDLE–PYM 2011 – Kevin WINDLE, Anthony PYM, *European Thinking on Secular Translation = The Oxford Handbook of Translation Studies*, Kirsten MALMØJÆR, Kevin WINDLE eds., Oxford, Oxford University Press, 2011, 7–22.
- WITTGENSTEIN 1989 – Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1989., ford. NEUMER Katalin.
- YEATS 1989 – [William Butler] YEATS's *Poems*, A. Norman JEFFARES ed., MacMillan, London, 1989.
- YEATS 2000 – William Butler YEATS *versei*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2000, (Lyra Mundi).
- YEATS 2001 – William Butler YEATS, *A költő esdeklése (Válogatott versek)*, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2001, ford. ERDŐDI Gábor.
- ZOLLMAN 1996 – Peter ZOLLMAN, *Babel: Translations 1993–1996*, London, A szerző kiadása, 1996.
- ZUKOFSKY 1969 – Celia & Louis ZUKOFSKY, *Catullus*, London, Cape Goliard, 1969.
- ZSILKA 1980 – ZSILKA Tibor, *A fordító utószava = Anton POPOVIČ, A műfordítás elmélete: A szöveg és az irodalmi metakommunikáció szempontjai*, Bratislava–Bp., Madách–Gondolat Kiadó, 1980, 320–321.

FILMES ÉS SZÍNHÁZI REFERENCIÁK

- ÁDÁM 1957 – ÁDÁM Ottó rend. MOLIÈRE, *Don Juan*, Madách Kamaraszínház, bemutató 1957. március 13, ford. ILLYÉS Gyula.
- ASCHER 2010 – ASCHER Tamás rend. Anton CHEKHOV, *Uncle Vanya*, Sydney Theatre, bemutató 2010. november 9, transl. Andrew UPTON.
- BLUTH–GOLDMAN 1999 – Don BLUTH, Gary GOLDMAN rend. *Bartok the Magnificent [Bartek, a varázslatos]*, 20th Century Fox, 1999.
- CSISZÁR 1989 – CSISZÁR Imre rend. EÖRSI István, *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*, Várszínház, bemutató 1989. október 26.
- GERONIMI & AL 1951 – Clyde GERONIMI, Wilfred JACKSON, Hamilton LUSKE rend., *Alice in Wonderland [Alice Csodaországban]*, Disney, 1951.
- GRYLLUS 2003 – *Kaláka, Csak az egészség meglegyen*, Gryllus, 2003, GCD 031.
- JACKSON 2003 – Peter JACKSON rend., *The Return of the King [A király visszatér]*, Warner–New Line Cinema, 2003.
- JONZE 2009 – Spike JONZE rend., *Where the Wild Things Are [Ahol a vadak várnak]*, Warner, 2009.
- MACNAUGHTON 1970 – Ian MACNAUGHTON rend. MONTY PYTHON, *Registry Office*, jelenet a 19. epizódban, első vetítés 1970. szeptember 10. (BBC).
- NEWMAYER–TAYLOR 1921 – Fred NEWMAYER, Sam TAYLOR rend., Harold LLOYD (*in*) *Never Weaken*, Hal Roach, 1921.
- PARKER 2002 – Oliver PARKER rend., *The Importance of Being Ernest [Bunbury, avagy jó, ha szilárd az ember]*, Miramax, 2002.
- SCHWITTERS 1993 – Kurt SCHWITTERS, *Ursonate*, Mainz, Wergo, 1993, WER 6304–2.
- STING 2006 – STING, *Songs from the Labyrinth, Music by John Dowland performed by STING and Edin KARAMAZOV*, Deutsche Gramophon, UMG, 2006.
- SZÉKELY 1995 – SZÉKELY Gábor rend. MOLIÈRE, *Don Juan*, Új Színház, bemutató 1995. március 31, ford. PETRI György.
- WACHOWSKI 1999 – Andy és Lana WACHOWSKI rend. *Matrix [Mátrix]*, Warner 1999.

NÉVMUTATÓ

- Abody Béla 339
Aczél János 341
Ádám Ottó 349
Adamik Tamás 338
Adams, Bernard 263, 329
Ady Endre 151, 205, 223, 308
Ágai Adolf 31
Aichele, George 18, 329
Albert Sándor 50, 119, 329, 337
Ámi Lajos 14, 341
Anderman, Gunilla 329, 332
András, L. T. 343
Apollinaire, Guillaume 286, 321, 329
Appel, Vibeke 332
Apter, Emily 329
Apter, Ronnie 330
Arany János 20, 25, 53, 68, 87, 97, 138, 149, 153–156,
213–223, 263, 301, 316–317, 329, 330, 339, 345,
347
Arisztophanész 214, 224, 330
Arisztotelész 19, 330, 330
Árkos Antal 333
Arnaut, Daniel 168
Ascher Tamás 293, 349
Assmann, Jan 206, 330
Attridge, Derek 330
Aubert, Jacques 338
Auster, Paul 179
- Babits Mihály 53, 58, 92, 118–119, 145, 149, 154–
155, 168, 263, 316, 324–325, 327–328, 330, 344,
347
Bacsó Béla 333, 344
Bahtyin, Mihail 226, 330
Bajnóczy Zoltán 317, 319
Baker, Mona 330, 333, 335, 340, 342, 345
Bakó Boglárka 335
Baksay Sándor 135
Bakti Mária 32, 330
Balassi Bálint 108, 114, 213, 215, 317
Balfe, Michael 251
Ball, Hugo 270, 330
Ballagi Mór 219, 330
- Balzac, Honoré de 299
Bányay Geyza 108, 213, 330
Barna Imre 126, 333, 334
Barna László 167, 330
Barnes, Robert 285, 330
Barnstone, Willis 330
Bart István 136, 330, 344, 346, 347
Bartha Csilla 53, 330
Bartos Tibor 68, 243, 261, 301–302, 338, 346
Basch Lóránt 103, 129, 130
Bassnett, Susan 38, 330, 331
Baudelaire, Charles 44, 151, 213, 331, 337, 346
Beasley-Murray, Tim 331
Beckett, Samuel 124, 337
Beethoven, Ludwig van 298
Beke László 262, 331
Bell, Roger T. 331
Bellos, David 331
Bencze György 337
Beney Zsuzsa 212
Benjamin, Walter 86, 236, 283–289, 295, 306, 311,
320, 329, 331, 333, 335
Benkő Lóránt 240, 331
Bergson, Henri 146, 150, 331
Berman, Antoine 41, 331
Berman, Sandra 331
Bernáth Csilla 338
Berry, Elaine 335
Berzsenyi Dániel 126
Biguenet, John 331
Bindervoet, Erik 338
Bíró Endre 338
Blackmore, Susan 297–298, 331, 333
Bluth, Don 165, 349
Boggs, Arthur W. 294, 335
Bosseaux, Charlotte 331
Bozai Ágota 171, 331
Brooke-Rose, Christine 333
Brower, Reuben A. 331, 337, 344
Browning, Robert 213
Bucaria, Chiara 332
Budick, Sanford 209, 331, 337
Bunyan, John 127, 337

- Burns, Robert 225–226, 331
 Burton, Tim 299
 Byrne, Alfred 175–176
 Byron, George 43, 345
- Candillac, Maurice de 288
 Carroll, Lewis 101, 105, 106, 127, 178, 180–182, 188–197, 228, 268–269, 331, 332, 336
 Catford, J. C. 145, 332
 Celan, Paul 322–323
 Chaucer, Geoffrey 213
 Chesterman, Andrew 137, 295, 296, 298, 332, 348
 Chiaro, Delia 332
 Chojecki, Edmund 113
 Chomsky, Noam 120, 208, 332
 Christie, Agatha 36, 332
 Cicero, Marcus Tullius 27, 67, 85, 332, 336
 Cintas, Jorge Díaz 332
 Collini, Stephan 333
 Conrad, Joseph 162, 332
 Couton, Georges 342
 Crystal, David 26–27, 30–31, 70, 332
 Crystal, Scott 14, 332
 Culler, Jonathan 333
- Csányi Vilmos 313, 333
 Csehov, Anton 293, 301
 Csengeri János 135
 Csiszár Imre 292, 349
 Csokits János 54–55, 335, 343
 Csokonai Lili [Esterházy Péter] 227, 334
 Csong-keon, Kim 338
 Csűrös Klára 335
- Dante Alighieri 43, 168, 323, 327–328, 330
 Darwin, Charles 295
 Davis, Paul 333
 Dawkins, Richard 295, 304–305, 333
 de Kock, Paul 239–240
 de Man, Paul 283, 287–288, 301, 333
 Delisle, Jean 53, 333
 Deréky Pál 265, 333
 Derrida, Jacques 18, 37–38, 229, 288–289, 301, 333, 342
 Deutscher, Guy 205, 224, 236, 333
 Devecseri Gábor 135, 136, 327, 337
 Dollerup, Cay 332
 Donne, John 118
 Doorslaer, Luv van 337
 Dowland John 308, 349
 Doyle, Arthur Conan 37, 333
 Droste-Hülshoff, Anette von 167
 Dung, Trương Đăng 305, 336, 339
 Dunn, Douglas 164, 333
 Duró Győző 64, 333
 Dzsajadéva 225, 333
- Eckermann, Johann Peter 90, 333
 Eco, Umberto 11–13, 15, 47, 51, 57, 86, 92, 125–126, 176, 199, 207, 233, 265, 289–291, 293, 302, 333, 334
 Eglinton, John 237
 Egressy Gábor 218, 345
 Elek Artúr 92, 219, 221, 222, 334
 Elek Tibor 334
 Eliot, T. S. 96–97, 116–117, 121, 148, 162, 165, 179, 291, 334, 344
 Ellmann, Richard 175, 334
 Éluard, Paul 260, 334
 Eörsi István 173, 220–221, 286, 292, 334, 346, 349
 Erdődi Gábor 78, 348
 Erdős Jenő 346
 Erős Ferenc 335
 Esterházy Péter 43, 112, 227, 336, 347
 Even-Zohar, Itamar 35, 40, 90, 334
 Everett, Daniel L. 208, 334
 Eysteinnsson, Astradrur 332, 348
- Fábián Gábor 332
 Faludy György 140–141, 335, 348
 Fázsy Anikó 335
 Ferenc Ferdinánd 200–205
 Ferenc József I. 200
 Ferencz Győző 116, 344
 Ferenczi Attila 119, 335
 Ferris, David S. 335
 Forgács Rezső 62
 Fosztó László 30, 335
 Foucault, Michel 37, 125, 300, 333, 335, 340
 Földváry Miklós István 89, 335
 Frost, Robert 18, 20, 105, 119, 335
- Gabler, Hans Walter 245, 338
 Gál Judit 333
 Gálosi Adrienne 17, 335
 Gambier, Yves 337
 Gángó Gábor 37, 335
 Gáspár Endre 95–97, 129, 160, 169, 212, 233, 243, 248, 252, 255, 261, 264, 276, 278, 338
 Gecser Ottó 333, 334
 Geronimi, Clyde 180, 349
 Gilbert, Stuart 175, 338
 Gile, Daniel 336
 Gimes Romána 344
 Goethe, Johann Wolfgang von 19, 90, 236, 335
 Goldman, Gary 165, 349
 González, Luis Pérez 205, 335
 Gordon, Kevin 346
 Gould, Stephen Jay 12, 335
 Gödel, Kurt 45, 336
 Gömöri György 54
 Göncz Árpád 347
 Grosz, Joseph 294, 335

Groupe µ 259–260, 294, 335
 Gryllus Dániel 308, 349
 Gula Marianna 15, 72, 276, 279, 335, 338

Gy. Horváth László 334
 Gyáni Gábor 37, 335
 Gyimesi Tímea 333, 344
 Györfly Miklós 333

Haag, Herbert 27, 335
 Hajdu Péter 25, 331, 334, 335, 338, 345
 Hambrook, Joe 335
 Hansen, Gyde 336
 Hašek, Jaroslav 200, 201, 336
 Hatim, Basil 336
 Hawkins, Ann 346
 Heidegger, Martin 305, 336
 Heine, Heinrich 205
 Heiss, Christine 332
 Hell György 27, 336
 Henkes, Robbert-Jan 338
 Herrick, Earl 257
 Hetesi István 330
 Hevesi Sándor 236, 348
 Hidas Zoltán 330
 Hjelmslev, Louis 85, 167, 336
 Hoff, Benjamin 179, 336
 Hofstadter, Douglas R. 45, 152, 179, 324, 336
 Holguín, Andres 323
 Holmes, James S. 36, 42, 82, 113, 132, 133, 336
 Homérosz 89, 104, 120, 135, 136, 211, 224, 326–327, 337
 Hopkins, Gerard Manley 118, 337
 Horányi Károly 346
 Horányi Özséb 343
 Horessi, Henri 333
 Horváth Géza 330
 Horváth Péter Iván 54, 337
 Horváth Viktor 328, 337
 Hovy, Eduard 23, 337
 Huelsenbeck, Richard 330
 Hughes, Ted 54–55, 337, 343
 Hugo, François-Victor 219, 345
 Hugo, Victor 299
 Hume, David 13, 337

Ilosvai Selymes Péter 316
 Illyés Gyula 119, 161, 286, 342, 349
 Imre Szilvia 175, 338
 Ingarden, Roman 56, 292, 337
 Iser, Wolfgang 13, 25, 176, 207, 209, 331, 337
 Isou, Isidore 271–272, 337
 Ito, Eisiro 172, 230, 337

Jääskeläinen, Riitta 49, 337
 Jackson, Peter 233, 349
 Jackson, Wilfred 349
 Jakobson, Roman 20–23, 26, 29, 34, 42, 44, 57, 58, 120, 122, 132–133, 146, 151, 204, 206, 208, 257, 259, 288–291, 297, 302, 321, 336, 337
 Janasze, Naoki 338
 Jandl, Ernst 172–173, 228, 234, 337
 Jánosházy György 218, 221, 346
 Janovits Enikő Mária 334
 Jauss, Hans Robert 292, 338
 Jeffares, A. Norman 348
 Jeney Éva 331, 334, 338, 345
 Jeromos (Szent) 27, 85, 88–89, 98, 285, 331, 334, 338, 345
 Johnson, Jeri 338
 Jonze, Spike 302, 349
 Joris, Pierre 345
 Joyce, Emmett 335
 Joyce, James 9, 10, 15, 18, 57, 68, 70, 72, 73, 95, 96, 103, 107, 109, 110, 111, 124, 127, 128, 129–130, 139, 144, 145, 149, 152, 157, 159, 160, 169, 170, 171, 175–176, 179, 211, 212, 228–230, 233, 234, 235, 236, 237–256, 261, 262–266, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 316, 329, 333, 334, 336, 337, 338–339, 345
 Józsan Ildikó 25, 92, 331, 334, 338, 339, 345, 347
 József Attila 137, 151–152, 154, 210, 263, 339
 Juhász Andor 192, 194–195, 197, 299, 331
 Just Béla 140, 339

K. Sal Éva 240, 331
 Kabdebó Lóránt 25, 167, 330, 339, 341, 343, 346
 Kabdebó Tamás 62, 75, 76, 339
 Kafka, Franz 305, 339
 Kálnoky László 267, 339
 Kampis György 45, 339
 Kappanyos András 12, 154, 184, 214, 228, 264, 265, 338, 339, 340, 343, 344
 Karamazov, Edin 349
 Kardos László 140, 339
 Kardos Tibor 325
 Karikás Frigyes 200, 333
 Karinthy Frigyes 14, 106, 129, 150, 152, 180–186, 196–197, 236, 237, 257, 266–267, 339, 340
 Károli Gáspár 97, 213
 Kárpáty Csilla 343
 Kassák Lajos 210, 340
 Katan, David 340
 Katona Tamás 305, 340
 Kawchuk, Janet 346
 Kay, Paul 158, 340
 Kazinczy Ferenc 114, 177, 199, 218–219, 305, 345
 Keats, John 125–126, 317, 319
 Kelemen János 50, 333, 340
 Kelly, L. G. 332
 Kemény Ágnes 334
 Képes Géza 75, 80–81

- Keresztury Dezső 167, 330, 340
 Kesey, Ken 166, 1691, 340
 Kicsák Lóránt 335
 King, Margaret 23, 337
 Király Edit 288, 333
 Kirkconnell, Watson 60–61, 257, 263, 307, 340
 Kisfaludy Károly 216
 Kiss Gábor Zoltán 15, 117, 338, 340
 Kiss Marianne 336
 Klanciczay Gábor 37, 340
 Klaudy Kinga 21, 24, 340
 Kline, A. S. 322–323
 Kodály Zoltán 326, 337
 Kolosy-Kiss Eszter 54, 65, 340
 Koltai Tamás 220, 347
 Kosztolányi Dezső 53, 57–58, 65, 92, 101, 105, 106, 107, 118–119, 121, 127, 134, 152, 178, 181–182, 186–190, 192–197, 228, 299, 305, 331, 340, 341, 344, 348
 Kölcsény Ferenc 126, 152, 216
 Könczöl Csaba 330
 Kristóf Károly 264–265
 Krudy, Adrian G. 117, 334
 Kuhiwczak, Piotr 341
 Kujamäki, Pekka 332, 341
 Kulcsár Szabó Ernő 307, 310, 339, 341
 Kulcsár-Szabó Zoltán 339, 341
 Kuroli László 331

 Lamarck, Jean Baptiste 304
 Lambert, José 340
 Landers, Clifford E. 341
 Lator László 133, 323
 Lavergne, Philippe 338
 Lázár Ervin 14, 341
 Leacock, Stephen 237, 341
 Lefevere, André 38, 140, 310, 330, 331, 341
 Lénárd Sándor 179, 342
 Lendvai Zoltán 333
 Leopardi, Giacomo 125–126
 Lévi-Strauss, Claude 44, 337
 Levy, Oscar 343
 Liddell, Alice Pleasance 187–188
 Lim, Keith 268, 341
 Littau, Karin 341
 Lloyd, Harold 159, 349
 Locke, John 13, 341
 Lonergan, Jack 335
 Lotman, Jurij 150 341
 Lukácsy András 151, 341
 Luske, Hamilton 349

 M. Nagy Miklós 342
 Mackintosh, Charles Rennie 236
 MacNaughton, Ian 159, 349
 Makkai, Adam 58, 60, 134, 145, 149, 257, 263, 341
 Malmkjær, Kristen 137, 330, 336, 337, 341, 348
 Márai Sándor 258, 341
 Martin, Laura 158, 341
 Márton László 338
 Maslen, R. W. 346
 Mason, Ian 336
 Mauranen, Anna 332, 341
 May, Karl (Károly) 301
 Melchior, Claus 338
 Melville, Herman 157, 341, 342
 Menyhért Anna 339, 341
 Mesterházi Márton 63, 346
 Mészöly Dezső 218, 221, 286, 346
 Mészöly Gedeon 135–136, 326–327, 337, 344
 Mijata, Kioko 338
 Mikes Lajos 236, 348
 Miklós Pál 337
 Miklósi Ádám 313, 333
 Milne, A. A. 106, 164, 178–180, 182–186, 257, 342, 346
 Milne, Christopher Robin 184, 188
 Molière 161, 342, 349
 Molnár Miklós 37, 183, 342
 Monty Python 159, 179, 349
 Mora, Terézia 168, 343
 Morel, Auguste 338
 Morgenstern, Christian 270
 Morris, Desmond 314, 342
 Mossop, Brian 50, 52, 342
 Munday, Jeremy 336, 342
 Munro, John 345
 Murray, Lindley 263–264
 Mustapha, Hassan 285, 342

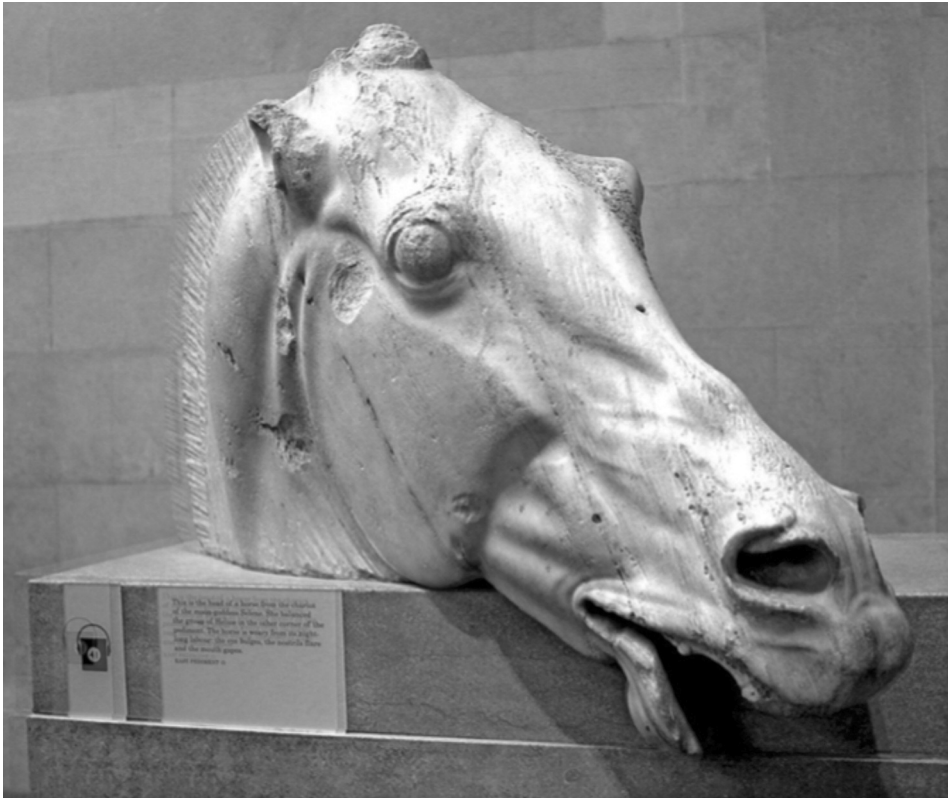
 N. Kovács Tímea 25, 342
 Nabokov, Vladimir 104–105, 115, 122–123, 128, 132, 134, 179, 205, 276, 287, 320, 323–324, 326–327, 329, 342, 344, 348
 Nádasdy Ádám 114, 218–223, 317–320, 323–328, 334, 342, 346
 Nádor Zsófia 334
 Nagy László 172, 272, 342
 Nemes Nagy Ágnes 136, 342
 Neumer Katalin 348
 Newmeyer, Fred 159, 349
 Nida, Eugene 91, 95, 98, 100, 102, 126, 285, 342, 343
 Nietzsche, Friedrich 114, 343
 Nisbett, Richard E. 13, 343
 Nóti Károly 87
 Nové Béla 343

 O'Mahoney, Paul 246, 343
 Olsen, Michel 336
 Orbán Gyöngyi 133, 343
 Orwell, George 91, 343
 Örkény István 167–168, 343
 Pajkossy Gábor 37, 335

- Pálföldy Margit 332
Pálffy Ágnes 317
Pantylejev, Leonyid 153, 343
Pap Mária 332
Papp Gábor Zsigmond 342
Parancs János 264, 347
Parker, Oliver 236, 349
Parrott, Cecil 336
Pázmány Péter 213
Peirce, Charles Sanders 22, 343
Péterfy Gergely 107, 343
Petőfi S. János 203
Petőfi Sándor 42, 126, 133–134, 203, 213, 222, 327
Petri György 161, 201, 209, 342, 343, 349
Pheidiász 20
Pilinszky János 54, 337, 343
Platón 13, 133, 343
Poe, Edgar Allan 58, 92, 118–119, 150, 334
Polgár Anikó 335
Popescu, Andrei 23, 337
Popovič, Anton 42–43, 329, 344, 348
Pósa Lajos 187
Potocki, Jan 113, 344
Pound, Ezra 57, 116, 315, 325, 330, 344
Pratchett, Terry 157, 344
Presley, Elvis 137
Princip, Gavrilo 201
Pullum, Geoffrey 158, 344
Puskin, Alekszandr (Sándor) 104, 177, 323, 344
Pym, Anthony 41, 344, 348
- Quine, Willard Van Orman 21–22, 40, 344
- Rába György 34, 97–98, 113, 344
Racine, Jean 325
Radó Antal 344, 345
Radó György 58, 148, 304, 344
Raine, Craig 291, 344
Rákos Sándor 136, 330, 344, 346, 347
Rayman Katalin 344
Reiner, Grete 336
Révbíró Tamás 181, 197, 332
Réz Ádám 336, 347
Réz Pál 286, 329, 340, 341
Richards, I. A. 49, 344
Ricoeur, Paul 199, 344
Rimay János 213, 215
Ritoók Zsigmond 330
Robinson, Douglas 344
Rodrigo, Elia Yuste 344
Rogers, Margaret 329
Róna Judit 347
Rorty, Richard 333
Rosman, Abraham 344
Rothenberg, Jerome 345
Rózsahegyi István 335
- Rubel, Paula G. 344
Russell, George (AE) 145
Ruttkay Kálmán 330
- Sadlon, Zdenek K. 336
Salama-Carr, Myriam 50, 344, 345
Salamon Béla 87
Saldanha, Gabriela 330, 333, 335, 340, 342, 345
Sapir, Edward 158, 205, 208, 340
Schéry András 334
Schleiermacher, Friedrich 89–90, 93, 207, 345
Schröder, Friedrich Ludwig 218, 345
Schuller Gabriella 334
Schulte, Rainer 331
Schüler, Donald 338
Schwitters, Kurt 262, 271–272, 345, 349
Sendak, Maurice 302, 345
Senn, Fritz 15, 200, 289, 345
Shakespeare, William 20, 25, 41, 53, 59, 89, 97, 99, 117, 147, 155, 213–223, 232, 262, 267, 300–302, 305, 307–308, 334, 338, 345–346
Shaw, George Bernard 124
Shea, Sarah 179, 346
Shepherd, Geoffrey 346
Shlesinger, Miriam 344
Sidney, Sir Philip 133, 346
Simeoni, Daniel 344
Simpson, John 343
Smith, Donna 346
Smrek, Ján 43
Sohár Anikó 340
Sokal, Alan 45, 339, 346
Sollosy, Judith 43, 112, 334
Somlyó György 36, 44, 277, 278, 346
Sontag, Susan 134, 135, 346
Southey, Robert 127, 190, 346
Spivak, Gayatri Chakravorty 202, 346
Staples, Brian 342
Staud Géza 219, 346
Steiner, George 346
Steiner, Peter 204, 346
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 299
Steppe, Wolfhard 338
Stevens, Wallace 1191
Sting (Gordon Sumner) 308, 349
Stoker, Bram 301, 346
Stündel, Dieter 338
Swinburne, Charles Algernon 118
Synge, John Millington 61–64, 211–212, 333, 346
- Szabó Ede 346
Szabó G. Zoltán 150, 346
Szabó Lőrinc 44, 92, 96–98, 125–126, 128, 167, 271, 330, 339, 345, 346, 3483
Szabó Miklós 343
Szabó T. Attila 220, 345

- Szalay Károly 339, 340
 Szántó György Tibor 31
 Szász Imre 342
 Szász Károly 156
 Szathmári István 150, 347
 Szávai Nándor 331
 Szegedy-Maszák Mihály 20, 25, 118, 151, 195, 203, 296, 297, 339, 347
 Székely Gábor 161, 349
 Szcenzi Miklós 330
 Szentkuthy Miklós 66, 68, 95–96, 107, 109–110, 127, 129–130, 141, 144, 160, 169–170, 212, 233–234, 237, 239–241, 243, 248, 251–253, 255, 261, 264, 274–277, 279, 338
 Szépe György 343
 Szepes Erika 150, 347
 Szerdahelyi István 150, 347
 Szili József 348
 Szily Kálmán 88, 347
 Szinnai Tivadar 341
 Szirtes, George 341
 Szobotka Tibor 106, 139, 144, 181, 188, 190, 193, 195, 197, 331, 338, 339, 346
 Szolláth Dávid 15, 103, 338, 347
 Szőke Katalin 330
 Szörényi László 150, 346
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 301
- Takács Ferenc 197, 347
 Tandori Dezső 76, 80–81, 119, 262, 288, 331
 Taylor, Sam 159, 349
 Telekes Béla 219, 345
 Thaly Kálmán 226
 Thies, Vera 168, 343
 Thomas, Dylan 316
 Tímár György 136, 260, 347
 Tinódi Lantos Sebestyén 203, 316
 Tolkien, J. R. R. 232, 233, 347
 Tótfalusi István 178, 181, 269, 332, 347
 Tóth Árpád 92, 106–107, 136, 156, 260, 317–320, 344, 347
 Toury, Gideon 40, 344, 347
 Török András 138, 347
 Török Sophie 53, 347
 Tzara, Tristan 264, 273, 347
- Ungvári Tamás 339
 Upton, Andrew 349
- Vajda Péter 218, 345
 Vámosi Pál 162–163, 332
 Vankó Annamária 334
 Várady Szabolcs 316
- Vargha Balázs 220, 301, 347
 Varró Dániel és Varró Zsuzsa 194–195, 197, 269, 299, 317, 319–320, 332
 Vas István 96–98, 116, 121, 128, 135, 147–148, 162–163, 283, 321–323, 334, 339, 345, 347, 348
 Vassányi Miklós 341
 Vekerdi József 333
 Venuti, Lawrence 67, 89–93, 95, 97–99, 102, 105, 108–109, 126, 138, 307, 310, 336, 347, 348
 Veres András 181, 339, 348
 Vermeer, Hans J. 39, 176, 348
 Verne, Jules (Gyula) 301
 Vigh Árpád 260, 348
 Villon, François 140–141, 335, 339, 348
 Vitéz Ildikó 330
 Vojnovich Géza 330
- Waard, J. 91, 343
 Wachowski, Andy és Lana 179, 349
 Waits, Tom 179
 Walpole, Horace 127
 Warren, Austin 285, 348
 Weiner, Edmund 343
 Weismann, August 304
 Weissbort, Daniel 331, 332, 348
 Wellek, René 284–285, 348
 Weöres Sándor 54, 116–117, 119, 135, 148, 190, 225, 227, 269–270, 325, 333, 348
 Weston, Jessie L. 305, 348
 Whorf, Benjamin Lee 158, 205, 208, 236, 340
 Wieland, Christoph Martin 218, 345
 Wilde, Oscar (Oszkár) 124, 236, 345, 348
 Williams, William Carlos 119
 Wilmer, Clive 54, 335, 343
 Wilson, Edmund 115, 348
 Wilson, John 331
 Wilson, Robert 179
 Wilson, Timothy D. 13, 343
 Windle, Kevin 41, 330, 337, 341, 348
 Wittgenstein, Ludwig 13, 51, 348
 Wolosz Robert 329
 Wood, Michael 331
 Wright, Arthur 344
- Yeats, William Butler 73, 77, 78, 82, 124, 211, 348
- Zahavi, Amotz 314
 Zajko, Vanda 341
 Zigány Árpád 218–219, 345
 Zollman, Peter 58, 60–61, 145, 149, 263, 307, 348
 Zrínyi Miklós 317
 Zukofsky, Celia és Louis 107, 343, 348
 Zsilka Tibor, 42–43, 344, 348

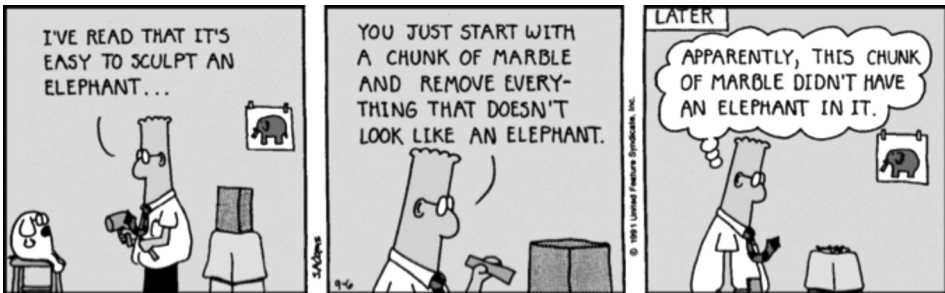
MELLÉKLET



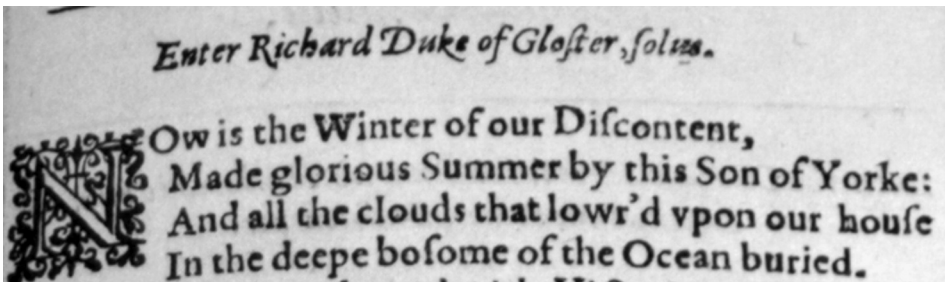
Szemelé lova a Parthenon-frízből: felül az eredeti a British Museumban, alul balra egy mésző rekonstrukció, jobbra egy megvásárolható gipszmásolat. Vö. 19–20; 145.



Bajuszbögre



„Minden márványtömbben ott van a szobor” (19.)



A III. Richárd kezdő sorai a *First Folió*ban (148–149.)



A Hamlet-mém (310.)

Balassi Kiadó
Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Borus Judit
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
Borítóterv Czeizel Blázs
Tördelés Arktisz Stúdió
Nyomdai munkák Mester Nyomda Kft.
Felelős vezető Anderle Lambert ügyvezető igazgató