

Vagyis körülbelül „a galambok ma este repülnek (szállnak fel) utoljára”. A többes számból egyes szám lett. De az egyed miért ne reprezentálhatná a fajt? (Lásd „Isten, áldd meg a magyart”). A magyarban elsikkad az, hogy utolsó repülésről van szó. Legalábbis nyelvi-leg-hangulatilag mégiscsak belevész az a galamb a leszálló éjszakába. Abba az éjszakába, amely franciául még csak este, amely kap egy igét és verszáró elemmé lép elő. És mindez nyilván abból a kényszerből, hogy Vas István a második sor végére („lelkemnek évszaka”) rímeljen. Ha a fordító nem kényszerül erre a *tour de force*-ra, sosem születik meg ez a sor. Lehetséges, hogy átköltés – végül is a fordítás-átdolgozás végpontjai között ki-ki ízlése szerint állítja be a csúszkát. De az eredeti szellemének szerintem megfelel. És nemcsak informál, hanem élményt ad. Vers, a saját jogán is.

K A P P A N Y O S   A N D R Á S

## SZÉP HŰTLENEK ÉS DERÉK TRAMPLIK

Remek dolgot cselekedett Nádasy Ádám, amikor a márciusi *Jelenkorban* közreadta gondolatait Verlaine *Őszi dal* című költeményének fordításáról. Egyrészt emlékeztetett bennünket, hogy irodalmárként akár az irodalom *saját* kérdéseiről is beszélgethetünk, másrészt életre keltette a műfordítói műhelytanulmány évtizedek óta kimúltnak tűnő műfaját. A jótékony provokáció nyomán született írásokat – minthogy a magamé is köztük van – nem tisztem értékelni, de sajnálnám, ha említetlenül maradna az a barátságos és tanulságos nyilvános vita, amelyet április 16-án folytattunk le Ádámmal a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Fordítástudományi Tagozatának rendezésében. Ebben a mostani írásban a tanulságok levonására teszek kísérletet, követve a vita logikáját, de jórészt elhagyva a vitatkozó modalitást.

Induljunk ki abból, amiben teljesen egyetértünk: a „nyugatos” műfordítói doktrína revízióra, a megörökölt műfordítás-korpusz jelentős része pedig újr fordításra szorul. Ez nem valami egetverő újdonság: a revízió gondolata azonnal felmerült, mihielyt a kultúrpolitika egyáltalán lehetővé tette, hogy ilyen gondolat formát öltjön, és Rába György vagy Somlyó György hatvanas évekbeli írásai ebben a tekintetben alig veszítettek aktualitásukból. Jegyezzük itt meg, hogy már ők is óriások vállán álltak: a műfordítás-kultúra kizárólag a nyugatosok tehetsége és szorgalma révén juthatott el arra a lépcsőfokra, ahol a nyugatosok felülbírálása megfogalmazódhatott, ráadásul a revíziót – legalábbis műfordítói gyakorlatukban – már Szabó Lőrinc, Vas István és mások is megkezdték. Az azóta eltelt idő azonban újabb érveket adott a kezünkbe, és itt különös súllyal esnek latba az információ elérésének új módozatai, valamint a megszerezhető sztenderd műveltség radikálisan megváltozott szerkezete. Egy évszázaddal ezelőtt eleink úgy vélték, a műfordítás cukormáz, amellyel be kell vonni a kulturális idegenség keserű piruláját. Ezzel a nézettel éppolyan radikálisan szakítanunk kell, amilyen radikálisan megváltozott világunkban a kulturális idegenség helye és szerepe. A műfordítás nagy esélye manapság éppen abban áll, hogy a kulturális idegenségen keresztül vezethet vissza valamiféle közös lényeg felismeréséhez.

Az olvasó *kényelmét* minden más szempont elé rendelő magyar műfordítói hagyományban azonban számos hiedelem és bevett automatizmus dolgozik ennek ellenében: ilyen a monotóniakerülés dogmája (amikor az eredeti monoton *akar* lenni, ám ezt a magyar állítólag „rosszabbul tűri”); ilyen a „gördülékenység” dogmája (ha egy nonsztenderd forrásnyelvi kifejezést nonsztenderd magyar kifejezésre fordítunk, megkapjuk a kritikát, hogy „ilyet nem mondunk magyarul”); ilyen az eltévedt nyelvi purizmus („hogy lehetsz ilyen *vesztes*” – írják a kézenfekvő *lúzer* helyett); és általában idetartozik mindenféle túlnormalizálás és túldíszítés, amely megpróbálja megóvni az olvasót az idegenség kihívásától. Ami ezen beidegződések ellenében évtizedek óta történik – elsősorban a klasszikusok újrafordítása formájában –, az a magyar nyelvű kultúra egyik legprogresszívebb folyamata, s Nádasdy Ádám ennek egyik legfontosabb élharcosa, sőt zászlóvivője. Csakhogy – és itt válik külön kettőnk álláspontja – ő a formahű fordítás teljes hagyományát ehhez a leváltandó dogmarendszerhez sorolja.

A fordításról nem tudunk metaforamentesen gondolkodni, de az értékválasztásainkat, stratégiáinkat alapvetően meghatározzák az általunk használt metaforák. A lefordításra váró világirodalmat elképzeltük úgy, mint egy hatalmas könyvtár, amely tele van értékes, releváns, hasznosítható *tartalmakkal*, de ezeket elzárják előlünk a partikuláris nyelvi és kulturális *formák*. A kívánatos tartalmakhoz tehát úgy juthatunk hozzá, ha – legalább részben – lefosztjuk róluk az utunkban álló formákat, kezdve természetesen magán a forrásnyelvi kódon, azaz szemantikán és szintaxison. Persze a formai elemekből is illendő minél többet megtartanunk, amennyiben megtartásuk nem okoz tartalmi veszteséget. Ez rendben is volna, ha meg tudnánk állapodni két kérdésben. Az egyik, hogy melyek a megtartandó formai elemek: Nádasdy azt sugallja, hogy jobban járunk a nyelvi forma (gyakorlatilag a mondatstruktúra: alá- és mellérendelések, elemisméltések egyazon mondatrész-funkcióban stb.) megőrzésével, mint a verstani rendezettség újraalkotásával, hiszen az utóbbi szinte szükségszerűen magával hozza a mondatstruktúra feldúlását, s így óhatatlan tartalmi veszteséggel is jár. Ez koherens logika, de a műfordítás hagyománya mégis jó okkal preferálja a verstani forma megőrzését, hiszen a versforma kiválasztása egyértelmű művészi döntésre vezethető vissza, míg a mondatforma lehetőségeit az adott nyelv szabályai határolják be, művészi intenciót itt jószerével csak a normasértések esetében tudunk lokalizálni. Rádásul a mondatforma visszaépítése sok esetben kontraproduktív is volna, hiszen a nyelvek normái ebben a tekintetben is különböznek. A hagyománynak tehát van inherens logikája, és ezúttal erre hivatkozom, nem a hagyomány tekintélyére.

A másik kérdés, amelyben meg kellene állapodnunk, hogy melyik összetevő tartozik a formához és melyik a tartalomhoz. Viszonzásában (az áprilisi számban) Nádasdy evidenciaként szögezte le, hogy a stilisztikai információ, amely a szövénytámasztásban nyilvánul meg, egyértelműen a tartalom része, tehát megőrzendő. A versforma kiválasztása azonban szintén hordoz stilisztikai információt, nem is keveset, hiszen nemcsak a modalitást, hanem a műfajt is meghatározhatja: következképp nincs megalapozott okunk ezt a formai, azaz elhagyható összetevők közé sorolni. Attól tartok, valójában maga a *tartalom-forma* szembeállítás is része annak a dogmarendszernek, amelytől szabadulni szeretnénk. „Mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk” – írja például Babits az *Isteni színjáték* fordítása kapcsán, és valószínűleg nem az érvelés irányán, hanem a keretein kell módosítanunk ahhoz, hogy árnyaltabb és korunknak megfelelőbb eredményhez jussunk.

Az ellentmondások feloldására egy másik metaforát ajánlok. Tekintsük úgy, hogy a világirodalom-könyvtár nem statikus *tartalmaidat*, hanem dinamikus *funkciókat* (puristáknak: *működésmódokat*) foglal magába. Az *Isteni színjátékot* Babits Mihály úgy fordította le, mint a Teremtés művét ünneplő verbális katedrális, mint a keresztény kultúrkör legfensége-

sebb irodalmi alkotását (nem tekintve természetesen magát a Bibliát); Nádasdy Ádám pedig úgy fordította le, mint a keresztény középkorról szóló ismeretterjesztő enciklopédiát a 21. század számára. Ezt a két különböző, egyaránt legitim funkciót az eredeti egyszerre tölti be (s mellette még másokat is, például pikareszk novella gyűjtemény, politikai pamflet stb.); a fordítások azonban kénytelenek választani. A különböző funkciókhoz más-más megoldások tartoznak (az egyikhez rímek, a másikhoz jegyzetek stb.), és ennek megfelelően is fogjuk őket használni: Nádasdyéból tanítunk, de Babitséból választunk mottót. Win-win szituáció.

A dalokkal más a helyzet: egy dalnak nincs más funkciója, mint hogy *éppen az a dal* legyen: egy hangulat, benyomás vagy érzelmi szituáció érzéki és archetipikus megragadása. Mint írtam: „A dalnak éppen abban áll a funkciója, hogy az esztétikai reveláció útján az egyedi tapasztalatnak vagy hiedelemnek egyetemes formát ad.” Egy dal akkor van lefordítva, ha a fordítása is dal. Nem misztikus dolog ez, könnyen ellenőrizhető: a Youtube első találati oldala legalább öt-hat különböző zenei feldolgozást kínál a *Chanson d'automne*-ra, személyes kedvencem Charles Trenet verziója Georges Brassens előadásában, jól kipróbálható rajta a verstani megfelelés. Ide kapcsolódik (mármint a funkció kérdéséhez) Horváth Viktor szellemes és termékeny felvetése is, amelynek lényege, hogy Verlaine nem gondolhatta ezt komolyan. Ez valamennyire bizonyára igaz is, de nem az következik belőle, hogy paródiával állnánk szemben: nagyjából annyira paródia ez, mint a Petőfi által írt közönségkedvenc népdalok, és annyira van komolyan gondolva, mint egy átlagos slágerszöveg. Úgy sejttem, a Tóth Árpád-fordítás népszerűsége következtében kissé bizonytélértékeljük, de – mint Imreh András bölcsen kimutatja – a fordítás során létrejöhöz olyan szöveg, amely az *eredetiből nem következő* esztétikai értékekkel rendelkezik. Ez a szóban forgó esetben is látványosan megtörtént: Tóth Árpád úgy fordította le Verlaine versét, hogy hangzásában megtartotta (ál-)franciának; valahogy úgy járt el, mint az idegen nyelvet halandzsázva imitáló parodisták. A fordítás olyan játékba hív meg, mintha francia nyelvű verset olvasnánk, és csodálatos módon mégis értenék: ezért poén (tehát indokolt), hogy *Őszi chanson* a címe. Ha így nézzük, nyilvánvalóan nincs teljesen komolyan gondolva, közben azonban tökéletesen ráénekelhető a Trenet–Brassens-féle zenére.

A mi tudományunknak matematikai bizonyítások helyett gyakran intuitív és tapasztalati belátásokkal kell beérnie. Ha elfogadtuk a szemléleti keretet, amely szerint a fordítás tárgyai kulturális funkciók, akkor erős hipotézisnek tekinthetjük a tételt, amely szerint a sikeres dalfordítás maga is dal, és érvényben tarthatjuk mindaddig, amíg valaki nem hoz meggyőző ellenpéldát. Nem lehet kizárni, hogy egy rímtelen és ritmustalan szöveg is dalnak minősüljön bizonyos kontextusban, de egy magában álló prózai fordításban semmi sincs, ami a dalszerűségre utalna. Egyszerűen egy dal fordításánál nemigen lehet eltérni a versformától, mert anélkül nem jutunk el a dalig. Persze a *dal* csak egy műfaj, amely formai preferenciákat hordoz, s nem egy versforma, ezért nem példázhatja közvetlenül a formahűség működését. Tehát nézzünk inkább egy versformát, például a szonettet.

Az előző tételt transzponálva: egy szonettnek a fordítása is szonett, különben nem fordításról, hanem tartalmi összefoglalóról vagy átiratról beszélünk. Egy szonett az összes többi szonettel kapcsolatban áll, kiterjedt és kifinomult hagyományrendszer része, amelyet adott esetben fel is rúghat, ha ez áll esztétikai érdekében, de ennek is csak akkor van értelme, ha a szonettsége felismerhető marad. Az olasz, a francia és az angol szonett egyaránt tizennégy sorból áll, de ezek különböző fajtájú, sőt különböző elven működő sorok (endecasillabo, alexandrin, iambic pentameter). A formahűség nem azt jelenti, és soha nem is jelentette azt, hogy pontosan ugyanazt a formát kell megcsinálni a célnyelvben. A nyelvek különböző lehetőségeket kínálnak, az irodalmak különböző hagyományokat fognak ki magukból. Ha a francia alexandrint „pontosan” fordítanánk, az egy kissé pongyola, nyújtásokkal tarkított felező tizenkettesre hasonlítana. Mivel ez a sorfaj magyarul

más konnotációkat hordoz (amelyek például egy szimbolista szonett esetében igen zavaróak lennének), a magyar irodalmi hagyomány kijelölt egy egyezményes helyettesítő formát, a (többnyire hatos körüli) jambust, és ennek értelmében a sztenderd francia szonett „elvárt” fordítása egy sztenderd magyar szonett lesz, amely nem konkrét metrikájában, hanem kulturális funkciójában felel meg az eredetinek, s így lép kapcsolatba az összes többi szonettel. A magyar kultúra rendelkezik egy receptor-mintázattal, és azt hívjuk formahú fordításnak, amelyik ebbe a receptor-mintázatba beletalál.

Egy másik példa: amikor Kosztolányi először fordított magyarra haikukat (németből), akkor a magyar közönségnek még nem volt tapasztalata erről a formáról, vagyis nem volt hozzá receptora, ezért a fordító kénytelen volt rímetek implementálni, hogy jelezze a rövid szövegek versszerű természetét, hogy bekapcsolja a befogadói elmékben a líraolvasó üzemmódot. Később azután a magyar szerzők és olvasók megtanulták és belakták ezt a formát, és ekkor már lehetséges volt formahűen és pontosabban – vagyis rímtelenül és eredeti japánból – újrafordítani a haikukat. Olyasmí ez, mintha a szusit akarnánk megkedveltetni valakivel, és először csirkéset készítenénk neki.

A vita során a formahűség elhagyása melletti súlyos érvként jelent meg a nagy nyugati kultúrák követendő példája. A nagy nyugati kultúráknak azonban fontos attribútuma, hogy *nagyok*: az angol például napjainkig hatvannál több (!) teljes Dante-fordítást termelt ki, és természetes, hogy ezek között akad próza is, rímtelen jambus is, szabályos és szabálytalan terza rima is szép számmal. Az *Őszi dal*ból nyilván kevesebb változat készült, de ott is van példa minden megoldásra. Mindez azonban teljesen irreleváns a mi szempontunkból, hiszen nem az a kérdésünk, hogy *szabad-e* rímtelenül fordítani (természetesen mindent szabad), hanem hogy van-e ennek kulturális funkciója. Egy dal rímtelen-ritmus-talan fordítása nem működik dalként, de találhatunk neki tankönyvi funkciót, például egy diákoknak szóló, gazdagon jegyzetelt, kétnyelvű kiadásban, ahol érvényesülhet a formahú fordításokkal szembeni fő előnye, a nagyobb nyelvtani (szemantikai-szintaktikai) pontossága: szinte szóról szóra követni lehet, hogy melyik szó minek felel meg. A formára nézvést ez esetben – a nyugat-európai példákat követve – két opció közül lehet választani: vagy megtartjuk a verssorok számát, vagy teljesen lemondunk a sorokról, azaz a versszakoknak prózabekezdéseket feleltetünk meg. A tizenyolc helyett tizenkét sort kínáló *Őszi dal* tehát a tankönyv-funkcióba sem fér bele, nagyon nehéz számára helyet találni a magyar kultúrában, nincs is más ötletem, mint egy *Verlaine-variációk* című saját kötet vagy ciklus.

Ha a formahú műfordításról lemondunk, azzal lemondunk mindazokról a kulturális funkciókról is, amelyeket nem tudunk másképp működtetni. Kialakulhatott volna, s később akár ki is alakulhat másik kezelési mód: akkor elgondolkodhatunk a formahűség viszonylagos hasznáról és káráról. De nem dobunk ki egy jó szerszámot csak azért, mert *elvileg lehetséges* nála jobb. Az a tétel, hogy versformák tekintetében „mindent meg tudunk csinálni”, voltaképpen igaz: épp annyira igaz, mint bármelyik kiépült kultúrnyelv esetében. Az adott formát fogadó receptorok persze nyelvenként eltérők, és ahol a fordítók nem tudnak igazi hexametert vagy terza rimát csinálni, ott anélkül is éppolyan boldogok, hiszen nem is kell vele bíbelődniük. Ezért sem sajnálni, sem irigyelni nem kell őket, funkcionálisan nagyon is hatékonyan beépítették Homéroszt és Dantét. Hogy a mi műfordítói formakészletünk tagoltabb és cizelláltabb, mint például a franciáké, abban éppen az fejeződik ki, hogy hozzájuk képest *receptív* kultúra vagyunk, több eszközre van szükségünk, amelyekkel a máshonnan (például tőlük) áramló hatásokat a magunkévá hasonlíthatjuk. A magyar és a nyugat-európai költészeti hagyomány kölcsönviszonya aszimmetrikus: jó-részt onnan fordítunk, és onnan kaptuk a formákat is, amelyeket ehhez használunk. Ha megpróbáljuk átvenni az attitűdöket is, ahogyan ők fordítanak, kicsit olyanok leszünk, mint Marcsa a *Mágnás Miskából*: szilvalé, rongyó.

A franciák nemigen tartanak számon zseniális műfordításokat, az angolok sem sokat, s ha mégis, akkor inkább az antikvitásból és az európai kultúrkörön kívülről: egyszerűen nem olyan fontos nekik ez az egész. Elsővonalbeli költőik csak elvétve foglalkoznak műfordítással (a francia szimbolizmus legtekintélyesebb angol tolmácsolója például Arthur Symons), így aztán nem is születnek „szép hűtlenek” – középszerű hűtlenek persze nagyon is. A mi helyzetünk ehhez annyiban vált hasonlónvá, hogy a szép hűtlenek ideje nálunk is lejárt, és nem gondoljuk, hogy egy műfordításnak zseniálisnak kellene lennie, mivel nem ez a dolga (bár ha összejön, annak azért örülhetünk). Ebből azonban nem az következik, hogy a szabados szépség primátusát a szabatos hűség veszi át: a szépséggel szemben a hűség viszonylagos, „tranzitív” érték; megítélése a tárgyától is függ. Lehetünk hűek ahhoz, hogy mit mond (tartalom) vagy hogy hogyan mondja (forma), de ez hamis dilemma. Valójában azt kellene megértenünk, hogy az adott vers *micsoda* a forráskultúra kontextusában, milyen funkciót tölt be ott, és ehhez kellene hűnek lennünk, ezt kellene újra létrehoznunk. A *Divina commedia* lehet verbális katedrális vagy művelődéstörténeti enciklopédia, de a *Chanson d'automne* nemigen lehet más, mint 18 soros dal. Ha ezt sikerül előállítani, az műfordítás – és az a folyamat nevezhető műfordításnak, amely ezzel az eredménnyel jár. Számptalan más érdekes eljárás is végezhető ugyanezekre vagy más szövegekre, és akadhat köztük olyan, amely akár sokkal izgalmasabb esztétikai hatást hoz magával. Csak kell keresni neki egy jó nevet.