

KÉNYSZER ÉS KIHÍVÁS: MIVÉGRE FORDÍTUNK ÚJRA CONSTRAINT AND CHALLENGE: WHY DO WE RETRANSLATE

KAPPANYOS ANDRÁS¹

Absztrakt: A magyarországi művelt köztudat az újrafordítást még nem a maga helyén értékeli. Aki a fordítást pusztán mechanikus átkódolásként képzei el, az az újrafordításban csak hibajavítást lát, holott a klasszikus szövegek időközönkénti revíziójában a lokalizálható referenciális hibák ritkán játszanak döntő szerepet, ráadásul előbb-utóbb az adott korban ünnepezt és hibátlanak tekintett szövegekre is sor kerül. A mechanizmus megértéséhez a kultúra összetett, diszkurzív működésének és a klasszikus műalkotások sajátos létmódjának átgondolása szükséges. Az állandónak tételezett kulturális artefaktumok használatai sajátos hierarchiában épülnek egymásra, és ebben kiemelt szerepet játszik az újrafordítás, amely dinamikus megújítja a relevanciájukat, miközben biztosítja statikus referenciapontként való fennmaradásukat.

Kulcsszavak: *újrafordítás, világirodalom, kulturális regiszterek, fordítástudatosság, klasszikus kánon*

Abstract: In Hungary, the literate public does not yet appreciate the phenomenon of retranslation for what it is. Those who imagine translation as a mere mechanical transcription see in retranslation no more than the correction of errors, whereas in the periodic revision of classical texts, localizable referential errors rarely play a decisive role, and sooner or later texts that are celebrated and considered error-free in the given era will also be revised. To understand the mechanism, it is necessary to rethink the complex discursive workings of culture and the specific mode of existence of classical works of art. The uses of cultural artefacts, which are assumed to be permanent, are built upon each other in a specific hierarchy, and re-translation plays a key role in this, dynamically renewing their relevance while ensuring their survival as static reference points.

Keywords: *retranslation, world literature, cultural registers, translation awareness, classical canon*

1. Bevezetés

A magyarországi kultúrafogyasztók körében még nem tudatosodott széles körben az a belátás, hogy a klasszikusok újrafordítása nem valamiféle anomália, hanem az önnön változásaira dinamikus reflektáló kultúra (vagyis **minden** eleven magaskultúra)

¹ PROF. DR. KAPPANYOS ANDRÁS
egyetemi tanár
Miskolci Egyetem BTK
Irodalomtudományi Intézet
kappanyos.andras@abtk.hu

természetes funkciója. Aki még nem szerzett tapasztalatot egy összetett gondolatmenet idegen nyelven keresztül történő megértésével (például egy levél lefordításával vagy egy idegen nyelvű könyv elolvasásával), abban nem alakulhatott ki az a kognitív képesség, amelyet most ideiglenesen **fordítástudatosságnak** nevezek. Aki nem rendelkezik fordítástudatossággal, az úgy tekint a fordításra, mint mechanikus nyelvi átkódolásra: egy rögzített kódsor megfejtésére, amit elég egyszer elvégezni, visszatérni hozzá legfeljebb az időközben felszínre került hibák kijavítása céljából érdemes.

Ez a laikus tájékozatlanság komoly károkat is okozhat, ha rosszindulattal és elfogultsággal párosulva nyilvánossághoz és döntési kompetenciákhoz jut: ezt tapasztalhattuk meg tizenkét évvel ezelőtt az úgynevezett „filozófusbotrányban”, amikor tisztességben megöszült nemzetközi hírű tudósok kényszerültek alsó tagozatos szinten elmagyarázni, hogy Platón életművének újrafordítása miért is nem bünszövetkezetben elkövetett költségvetési csalás és sikkasztás (Farkas 2011). A kultúra létmódjából következően azonban még ez a szálnalmas és szégyenletes kis epizód is elkerülhetetlenül kiváltott bizonyos belátásokat, járt egy kis edukatív mellékhatással: módosultak a sztemderdek, az elvárások, a beidegződések. A kultúra élete ilyen módosulások lassú, kumulatív sorozata; az egykor elfogadott és népszerű fordítások nem inherensen romlanak meg, mint egy rosszul lezárt befőtt, hanem éppen változatlanóságuk miatt avulnak el, mert egyre kevésbé képesek megfelelni a körülöttük fokozatosan átfomálódó kulturális kontextusnak. Az újrafordítás célja a klasszikus szövegek kulturális **használhatóságának** fenntartása és megújítása.

Az újrafordítás gesztusa és a klasszikussá minősítés kölcsönösen definiálja egymást. Újrafordításhoz jellemzően akkor folyamodunk, ha egy idegen nyelvű szöveges műalkotás bizonyos aspektusai továbbra is relevánsak a befogadó kultúra számára, de ezt a relevanciát a meglévő fordítás már rossz hatékonysággal közvetíti, vagy amikor az eredetinek olyan aspektusai válnak relevánssá, amelyekre a régi fordítás kevés figyelmet fordított, míg a régi fordítás által előtérbe helyezett aspektusok veszítettek a vonzerejükből. Az újrafordítás általában csak olyan műalkotásokkal történik meg, amelyek akkor is megörzik a relevanciájukat, ha a kulturális kontextus jelentős változásokon megy keresztül, például több emberöltőnyi idő telik el vagy jelentős korszakfordulók következnek be – éppen az ilyen tartósan releváns szövegeket nevezzük klasszikusnak. Amelyik irodalmi mű képes megőrizni a relevanciáját egy vagy több jelentős kontextusváltozáson át, az méltán tekinthető klasszikusnak, és nemcsak, hogy méltó az újrafordításra, hanem – éppen a kontextusváltozás miatt – jószerével el sem kerülheti azt.

2. Kényszerek: nyelvi, kulturális

A kontextusváltozás sokféle módon bekövetkezik. Legegyszerűbb formája a nyelvi kód elavulása: a befogadók számára egy idő után nemcsak a konnotatív utalások felismerése, hanem magának a denotatív jelentésnek a követése is egyre nehezebbé válik. A frissen érkező befogadóknak egyre több ismeretlen (azaz: a mindennapi használatból kiavult) szóval és mondatszerkezettel, idegennek tűnő nyelvi gesztussal kell megküzdenie. Hogy ez az elnehezülés meddig tolerálható, az erősen függ

a szöveg nyelvi minőségétől, mindenekelőtt a koherenciájától. Ha az irodalmi mű nyelve szoros egységbe fonódik az általa teremtett világgal, akkor hosszú ideig képes lehet aktív értelmező kontextust vetíteni az egyes benne foglalt, önmagukban esetleg avulófélben lévő megnyilvánulások köré. Minden bizonnyal ez a nagyon feszes nyelvi koherencia lehet az a faktor (a tekintély, megszokás, beágyazottság összekapcsolódó tényezői mellett), amely Arany János drámafordításainak színházi használhatóságát szokatlanul hosszú ideig, másfél évszázadon át biztosította. Ez annak fényében különösen jelentős teljesítmény, hogy a színházi befogadás sajátos gyakorlata előbb jelzi a változtatások szükségességét, mint a könyvolvasásé: az utóbbi helyzet ugyanis megengedi, hogy a kód avulásából eredő információs deficit kiegyensúlyozása érdekében külső információforráshoz forduljunk, míg a színházban ez majdnem lehetetlen és mindenképpen inadekvát.

A realizmuselvű színházi hagyományban használt beszédmodok eltérnek ugyan az aktuális hétköznapi beszédmodoktól, de ez nem haladhat meg egy egyezményes mértéket, és a régies fordulatok az irodalmiasság, életidegenség, keresettség auráját hozzák magukkal, megtörve a szituáció elevenségének, valóságosságának illúzióját. Arany drámafordításai irodalmi szöveggént alighanem ugyanolyan időtállóak, mint Shakespeare eredeti szövegei, de a színpadi használatuk a 20. század utolsó évtizedeire elnehezült. Amikor a nyolcvanas évek elején a *Szentivánéji álom* Eörsi István átigazításában került színpadra, az élmény váratlanul heves reakciót váltott ki Vargha Balázsból: „Átdolgozta Aranyt. Átdolgozni merészelte” (Vargha 1983). A kialakuló vita inkább Eörsi és a mindenkori színházi működésmód igazságát támasztotta alá (Czímer 1983), ugyanakkor Vargha Balázs érvelése annyiban elgondolkodtató, hogy az esetleges újrafordítás ellen nem emel elvi kifogást, csak az átdolgozást marasztalja el. Gondolatmenete ugyan kizárólag tekintélyérvekre épül, de éppen a szöveg tekintélye – és ennek megfelelően szigorúan fenntartott textológiai integritása – arra is alkalmas lehet, hogy a stilisztikai mellett ideológiai értelemben is biztosítsa a koherenciát, vagyis létrehozza azt a színpadi univerzumot, amelyben szükségszerűen éppen így beszélnek. A részleges átírás megbonthatja ezt a koherenciát, a szöveg stilisztikai értelemben egyenetlenné válhat, a benne maradó archaizmusok anomáliaként tűnhetnek fel, és megtörhet a szöveg egysége, az *intentio operis* vagy másképpen *entelecheia* (Eco 2001: 517, Eliot 1981: 499), amelynek révén a műfordítás mint integer műalkotás állhatott elénk. Az aggodalom tehát ebben a tekintetben igazolható, Vargha Balázs érvelése csak annyiban csúszik félre, hogy a színházba nem a műfordításért, hanem az előadásműért megyünk (amelynek az előbbi csupán egy alkatrésze), és ez utóbbitól várjuk, hogy integer műalkotásként nyilvánuljon meg előttünk. A nyomtatásban megjelent műfordításokat senki nem javíthatja, azoknak – legalábbis ebben a tekintetben – az eredeti műalkotások autonómiáját és integritását tulajdonítjuk.

A kontextusváltozás másik jellemző formája a kulturális regiszter módosulása. Regiszternek itt a mű elgondolt kulturális kánonpozícióját, „rangját” nevezzük, és ehhez kapcsolódóan azt az elvárás- és előfeltevés-készletet, amellyel a befogadó kultúra intézményrendszere a frissen érkező kulturális objektum (esetünkben irodalmi mű) felé fordul. A folyamat, melynek során a mű beterelődik a megfelelő regiszterbe,

gyakorlati döntések sorát foglalja magában: milyen kiadó vállalja magára a feladatot, milyen presztízsű fordítót bíz meg, milyen színvonalú munkát vár el, mennyi időt áldoz a szerkesztésre, kitől kér elő- vagy utószót, milyen minőségű papírt, nyomdát, tipográfiát, borítógrafikát, marketinget választ, milyen árfekvést és példányszámot, hány újranyomást és kiadást, milyen távú piaci jelenlétet tervez. Az a komplex döntés, amelyet itt regiszterbesorolásnak nevezünk, természetesen nem kizárólag a besorolandó mű szövegének inherens minőségi jegyeire támaszkodik, sőt gyakran előfordul, hogy a döntés még az adott mű elolvasása előtt formát ölt. Ehhez a szerző presztízséről, a mű eredeti nyelvű és nemzetközi fogadtatásáról, kritikai visszhangjáról, üzleti sikeréről szóló hírek elég alapot adhatnak, ha összevetik őket a kiadó saját profiljával és terveivel, például, hogy exkluzív vagy népszerű kiadásra töreksenek-e. Bár ezeket a döntéseket rendszerint szakemberek hozzák gondos tájékozódás alapján, olykor előfordulnak melléfogások, és a téves regisztert célzó fordításszövegeket újrarendelésekkel kell leváltani. A már klasszikusnak számító szövegeknél ilyen dilemmák nem merülnek fel, de a kortársi művek közül nehéz kiválasztani azokat, amelyek esetleg később klasszikussá válhatnak. Amennyiben ez megtörténik, az okot ad a klasszikus regiszter szabályainak megfelelő újrarendelésre, miközben az eredeti textuális minőségében nem, csupán a státuszának minőségében változott.

A téves regiszterválasztás rendszerint olyankor fordul elő, ha egy mű eleve többféle érdeklődésre tarthat számot. Émile Zola a magyar közönség az 1870-es, '80-as években mindenekelőtt hírhedt, botrányos szerzőként ismerte meg, a róla szóló írások és a műveiből készült fordítások színvonala is ezt tükrözte. Világirodalmi jelentősége csak évtizedekkel később vált egyértelművé, kikényszerítve az új, igényesebb fordításokat is; közben azonban a botrányosság vonzereje sem múlt el, így egyes műveit több kiadó egyszerre forgalmazta, más-más közönséget célzó kötetekben. A *Nana* esetében például a később sztenderddé vált Vajthó László-féle szöveget (Zola 1921) négy másik fordítás előzte meg. Hasonló regiszterváltás ellenkező irányban is történhet, mint például Mihail Arcübasev esetében, akinek Magyarországon 1909-ben megjelent *Szanyin* című könyve hatalmas szenzációt keltett. A botrányos hírnév (elkobzás, parlamenti interpelláció) mellett sokan irodalmi és filozófiai műként is komolyan vették: a már ismert és tisztelt orosz szerzők aurája, valamint a forradalmi népmozgalmakról szóló hírek hangulata átsugárzott a szabad szerelmet hirdető regényre, amelyről Bíró Lajos méltató kritikát (Bíró 1909), Karinthy paródiát írt (utóbbi természetesen nem feltétlenül a minőség, de legalább a jelentőség elismerését jelzi, vö. Karinthy 1909), és még Kassák is egy Arcübasev-novellával reprezentálta az orosz irodalmat *A Tett* 1916-os internacionális számában (Arcübasev 1916). A szerző ezután nagyon hamar kihullott a köztudatból, s bár a drámáit még a negyvenes évek elején is elővették, a *Szanyin* 1918 után nem jelent meg többször magyarul.

Az újabb időkben az irodalmi branding hatása válhat ki hasonló változásokat. Az első Harry Potter-regény fordítási jogaiért – még a nemzetközi hírnév és Hollywood előtt – nem kapkodtak a magyar kiadók, és csupán a véletlennek köszönhető, hogy a később kiemelkedő jelentőségűvé váló sorozaton egy tehetséges és igényes, bár addig ismeretlen nevű fordító kezdett el dolgozni (Rowling 1999). Ez a szerencsés véletlen azonban nem hátrált el minden további nehézséget: a későbbi

köteteknél, amikor a teremtett univerzumból és hőseiből már valóban értékes márka vált, az eredeti kiadó jogot formált rá, hogy a fordításokba is beleszóljon, és például a személynevek (gyakran beszélő nevek) és más neologizmusok, nyelvi fikciók (intézmények, helynevek, fiktív reáliák) célnyelvi verzióját is előre meghatározza. Bár a törekvés arra irányult, hogy a márka komolyságát és integritását védjék, az ilyen beavatkozás jó eséllyel éppen a koherencia rovására megy, és a várttal ellenkező hatást vált ki.

A műnek tulajdonított regisztert a váratlan piaci sikernél is gyorsabban módosíthatja egy váratlan elismerés. Amikor Kertész Imre a *Sorstalanságért* 2002-ben Nobel-díjat kapott, a regény angol fordítása (Kertész 1992) már egy évtizede rendelkezésre állt. A díj azonban új, sosem látott piaci érdeklődést hozott a könyvnek, és az amerikai kiadó ráébredt, hogy **ennek** az érdeklődésnek – amely immár egy Nobel-díjas regényre irányult, és ezt igazoló minőséget várt – a meglévő fordítás nem képes megfelelni. Az újrafordítás, Tim Wilkinson munkája (Kertész 2002) már a Nobel-díj által kölcsönzött rang aurájában készült, tehát sokkal tudatosabban figyelembe veszi a könyv poétikai tervét, azaz az *intentio operist*, amely kiemelte ezt a könyvet a holokauszregények közül, és egészen a Nobel-díjig juttatta.

3. Kényszerek: társadalmi, technológiai

Az eddigi példák olyasmit bizonyítanak, ami végső soron nélkülük is evidens lenne: az irodalmi műalkotás kulturális státusza nem esszenciális tulajdonság, hanem a változó diszkurzusokkal változik. A tévesnek bizonyuló regiszterbesorolás rendszerint annak köszönhető, hogy az eredeti szerzőnek és művének kanonikus helyzete még az eredeti közegében sem szilárdult meg, hiszen ehhez még nem telt el elég idő, nem történt elég használat. Ezekben a példákban a befogadó kultúra utóbb úgy módosított az eredeti regiszterbesoroláson, hogy azzal a nemzetközi trendekhez illeszkedett. A kontextus azonban olyan módon is megváltozhat, hogy a befogadó kultúra belső életében történik átrendeződés, amelynek révén addig elzárt értelmezési lehetőségek játékba hozására nyílik lehetőség. Ilyesmi történt nemrégiben J. D. Salinger klasszikusával, amely fél évszázadon át *Zabhegyező* néven volt ismeretes Magyarországon, majd fél évszázad múltán egyszer csak *Rozsban a fogó* lett belőle (Salinger 1964, Salinger 2015). Természetesen ugyanarról a történetről van szó, de a régi fordítás elküldi a főhőst Kukutyinba zabot hegyezni, azaz kóklernek, semmirekellőnek minősíti. Az újabb fordítás – egyetértésben az eredetivel – nem tesz ilyesmit. A cím önmagában nem sokat árul el, de a megfelelő fejezetből kiderül, hogy miről van szó: a cím a mások segítésére szentelt, altruista élettervre utal. Ezt csak a Kádár-korszak perspektívájából és képzelt morális magaslatairól lehetett zabhegyezésnek látni, sőt onnan jóformán nem is lehetett másnak látni. A befogadó közeg azóta átment egy jelentős kulturális változáson, és ha nem is az észak-amerikai szinten, de megtapasztalta a kapitalista társadalom mindennapjait, ezen belül az elidegenedés és kiégés olyan dimenzióit, amelyek az első fordítás idején még felfoghatatlanok lettek volna számára. Szükségessé vált tehát az új fordítás, amely a magyar olvasót képes

eljuttatni azokhoz a belátásokhoz, amelyeket az előző fordítás – önhibáján kívül – elzárt előle, s amelyek befogadására akkoriban még nem is volt felkészülve.

Az újrafordítást kiváltó változások nemcsak a befogadó, hanem a szöveget előálító társadalmi környezetben is előfordulhatnak. Ez történt például minden idők legsikeresebb bestsellerszerzőjének legsikeresebb bestsellerével. Az 1939-ben megjelent *Ten Little Niggers* címe egy közismert, addigra már több tucat kiadásban, többek közt gyermekkönyvekben is megjelent dalocskára utalt, és a korabeli Nagy-Britanniában teljesen ártatlannak tűnt. Az amerikai kiadó azonban már ekkor sem vállalta az N betűs szó kinyomtatását (különösen címlapon), és a versike utolsó sorát használta címként: *And then there were none*. Az eredeti címet a brit kiadásokban 1979-ig, a magyar kiadásokban 2019-ig tartották meg, habár időközben a Magyarországon is bemutatott, 1965-ös hollywoodi filmváltozat a *Ten Little Indians* címmel próbálta áthidalni a nehézségeket. Érdekes mellékszál, hogy az 1941-es első magyar kiadás az egész problémát kiiktatva a következő spoilergyanús címmel forgalmazta a könyvet: *A láthatatlan hóhér*. A történetekből arra következtethetnénk, hogy 1939-ben az Egyesült Államok Nagy-Britanniánál felvilágosultabb hely volt a faji emancipáció tekintetében – ez azonban nyilvánvalóan nem igaz. Inkább arról volt szó, hogy Amerikában az N betűs szó már a 19. században nyomdafestéket nem tűrő sértéssé vált, míg Nagy-Britanniában – részben éppen a nyelvi folyamat háttereként szolgáló faji feszültségek viszonylagos hiányában – ez a változás nem ment végbe. A 20. század vége felé tért nyelő politikai korrektség azonban épp azt jelenti, hogy nemcsak a magunk és környezetünk, hanem lehetőleg mindenki nyelvi érzékenységét tiszteletben tartjuk. A mások érzékenységének megértése pedig ismét csak fordítástudatos-ságot feltételez.

Az újrafordítás igényét olyan változások is kiválthatják, amelyeket leginkább technológiaiainak nevezhetünk, noha természetesen kultúrtechnológiákról van szó. A *Hamlet*-fordítók között (hogy ennél a példánál maradjunk) Arany mellett Kazinczy a legmagasabb árfolyamon jegyzett név, de az ő szövege nem került színházi használatba. Ennek látszólag az az oka, hogy a szöveg megjelenése idején még nem léteztek alkalmas színtársulatok, s mire kialakultak, a nyelv már avultnak, alkalmatlannak bizonyult volna. Valójában inkább arról van szó, hogy Kazinczy fordítási metódusa vált problematikussá: nem az eredetiből, hanem egy német színházi verzióból fordított, amelynek végén Hamlet életben marad és kibékül Laertésszel. A kulturális transzfer szempontjából Kazinczy *Hamletje* tehát körülbelül úgy viszonyul Shakespeare-hez, ahogyan a Trója-regény viszonyul Homéroszhoz. Ez a szabadon hagyományozó bánásmód a 19. századra, amikor Shakespeare-t már a frissen feltalált világirodalom egyik központi figurájának tekintették, elfogadhatatlanná vált. Kazinczy valószínűleg még nem abban a regiszterben látta a szerzőt, mint Arany és kortársai, tehát ebben az esetben a regiszterváltás és az elvárt fordítási technológiák megváltozása összekapcsolódik.

Napjainkban – az utóbbi néhány évtizedben – szintén jelentős technológiaváltás, és ennek kapcsán normaváltás tapasztalható a műfordításban. Bizonyos értelemben mindig is elvárás volt, hogy a fordító racionális mértékben terjessze ki a kognitív kompetenciáját, azaz lehetőség szerint értsen mindent, amit a szöveg mond. A fordítói hibák

között a kifejezési nehézségek enyhébb megítélés alá esnek, mint azok a hibák, amelyek abból adódnak, hogy a fordító el sem jutott addig az értelemig, amelynek a kifejezése a feladata volna. Az igénytelen fordításokban az ilyesmi a legbosszantóbb: például a fel nem ismert, szó szerint átfordított idiómák, az azonosítatlanul maradó allúziók, az észre nem vett ismétlődő motívumok. Az utóbbi időben bekövetkezett technológiai változásoknak, mindenekelőtt a digitális szövegkezelésnek és az interneten elérhető felmérhetetlen információtömegnek az a legfontosabb hozadéka, hogy a fordítói kompetencia kiterjesztése minden eddigénél könnyebbé vált, és alig vannak határai; ugyanakkor ugyanezek az eszközök az olvasónak is rendelkezésére állnak, következésképp a fordítói inkompetencia leleplezése is egyszerűbb, mint valaha. Ebből következően napjainkban az újrafordítások legfontosabb kiváltó oka – legalábbis a magaskultúra horizontját tekintve – az az általános tapasztalat, hogy a régebbi, gyakran nagy tisztelettel övezett fordítások a mai információelérési lehetőségek közegében „lebuknak”: láthatóvá válik a ma elvártnál szűkösebb (a maga korának szűkösebb forrásaira szorítkozó), végső soron a mai igényekhez képest inadekvát fordítói kompetencia. Ha az olvasó hibákra akad vagy hibákról hall (az értesülések megszerzése is sokkal könnyebb és gyorsabbá vált), akkor felméri, hogy a rendelkezésére álló régi fordításnál lehetséges pontosabbat, gazdagabbat, adekvátabbat alkotni: ezen az úton is felmerülhet az újrafordítás igénye.

Ha a fordítástechnológiai kifogások új fordításhoz vezetnek, akkor az új szöveg önálló entitásként léphet a célkultúra evolúciós terébe: bizonyíthatja rátermettségét. Ebben a térben arra is mód nyílik, hogy az újabb fordítás az eredeti mű olyan funkcióját helyezze előtérbe, amelyet az előző fordítás mellékesnek tekintett: ilyen újonnan bevezetett funkció igazolja például Nádasdy Ádám Dante-újrafordításának létjogosultságát Babits klasszikus szövege mellett. Amikor egy értékesnek, de technológiailag hibásnak tekintett szöveget átdolgozással akarnak megjavítani, az rendszert a szövegkoherencia – és következésképp a teremtett univerzum – szétzilálásához vezet. Ez történt, amikor Szobotka Tibort megbízták Kosztolányi *Évike Tündérországban* című Lewis Carroll-adaptációjának átdolgozásával. Kosztolányi szélsőségesen domesztikáló, fordításnak csak fenntartásokkal nevezhető, de a maga nemében igen koherens szöveget alkotott. A szerencsétlen átdolgozás a honosító gesztusok jelentős részét kiiktatta, a helyüket idegenítő megoldásokkal töltötte ki – ugyanakkor Kosztolányi számos leleményét érintetlenül hagyta a szövegben. Az egymással összeegyeztethetetlen, de funkciójukban párhuzamos (például egy-egy szereplő magyar megnevezését eldöntő) műveletek magát az elbeszélői perspektívát is szétzilálták: a könyv így értelmezhető szerzőfunkciót sem teremt; a briliánsan szellemes abszurd helyét a motiválatlan zagyaság érzete foglalja el.

Ez nem jelenti azt, hogy egy újrafordítás ne használhatná fel a korábbi fordítás eredményeit. Babits is számos sort átvett Szász Károlytól az *Isteni színjátékban*, és Arany is elfogadta Vajda Péter néhány megoldását a *Hamletben*. Ezeknél frissebb és talán nagyobb magyarázó erejű példa, hogy az *Ulyssest* újrafordító munkaközösség is bedolgozta Szentkuthy Miklós jó megoldásait, sőt néha az ő ötleteire alapozta a maga újabb paradigmáit, de teljes mértékben kiküszöbölte Szentkuthy fordítói perspektívájának olyan alkotóelemeit, mint például a „tudatfolyam-technika” mibenlétének

félreértése, az ábrázolt nyelvi és tárgyi közeg hangsúlyosan ír (tehát nem angol) jellegének ignorálása, vagy a struktúrát alkotó motívumok laza és esetleges kezelése. Szentkuthynak azokat a megoldásait tartottuk meg, amelyek a mi perspektívánkból voltak képesek részt venni a klasszikus szöveg méltó és korszerű prezentálásában, reprezentálásában.

4. A klasszikusok élete

Felmerülhet a kérdés, hogy maguk az eredeti klasszikusok hogyan képesek túlélni a kontextusváltozásokat, és hogy ők miért nem szorulnak időnként felújításra. A válasz az eltérő létmódjukban rejlik, ezt azonban nem esszenciális különbségként, hanem a kulturális kontextus által tulajdonított (és a tulajdonítás gesztusában időről időre megújítandó) diszkurzív pozícióként vagy funkcióként kell elképzelnünk. A folyamatos, dinamikus változásban lévő kultúra úgy képes teljesíteni a saját fő funkcióit – mindenekelőtt az értékek és ismeretek továbbörökítését –, hogy kijelöl bizonyos változatlanok tekintett sztemderdekét, fix pontokat. Ezek a kiválasztott műalkotások nemcsak egyszerűen mentesülnek az avulás kényszerétől, hanem értéként halmozódik fel bennük az az eltelt idő, amelynek során sikerült megőrizniük a relevanciájukat. Az „időtlen remekművek” többé-kevésbé konszenzusos listája a világirodalom fogalmának létrejöttét követő évtizedekben alakult ki. Bár ez a lista is folyamatosan változik, józan elméjű, érett ítéletű ember aligha vonná kétségbe, hogy például a *Hamlet, Prince of Denmark* című szövegnek helye van rajta. A folyamatos relevanciát az bizonyítja és biztosítja, hogy a szöveget újra és újra használatba veszik: egyebek mellett színházi előadások, értelmező tanulmányok és műfordítások készülnek belőle. Ezek a használatok azután további használatoknak szolgálhatnak alapul: a műfordításból előadás, az előadásból filmes adaptáció készülhet, a tudós értelmezés színpadi munkák sorát befolyásolja és így tovább. Ezeknek a másod- vagy többedfokú derivátumoknak maga a „nagy Originál” (Kazinczy kifejezése, lásd Kazinczy 1906: 383), a *Hamlet* a közös fix pontja, hivatkozási alapja: a befogadók az eredetire való vissza utalás révén képesek értelmezni a derivátumokban nívumként létrejövő mintázatokat.

Természetesen nem arról van szó, hogy a *Hamlet* ne lenne derivátum: a történetnek számos azonosítható forrása ismeretes Saxo Grammaticus 13. századi *Gesta Danorum*-ától a néhány évvel idősebb Shakespeare-kortárs, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájáig*. A *Hamlet* azonban kulturális jelentőségben – mindenekelőtt relevanciájának széles spektrumában és tartósságában – túltett ezeken, és történeti távlatban sokkal többen látják időtlen remekműnek, mint egyes forrásokból összefércelt, következtetlenségeket és megoldatlan dilemmákat hurcoló, sok tekintetben esetleges szövegkonglomerátumnak. Minthogy a *Hamlet* derivált használatai rendszerint éppen magára a *Hamlet*-re, és nem annak forrásaira utalnak vissza, ezeknek a kulturális mintázatoknak a sokaságában a deriváltság nulla fokát magához a standardizált Shakespeare-szöveghez köthetjük (bár ez éppen a *Hamlet* esetében nem magától értetődő). Az ebből készült előadások, fordítások és elemzések állnak az első fokon, a fordításból készült előadások vagy előadásból készített további adaptációk a

második fokon és így tovább. Az első fokon álló mintázatok közvetlenül utalnak vissza a nulladik fok időtlenségére, egyben fenn is tartják azt, de nem részesülnek belőle: önmaguk mulandók maradnak. Készülhet akárhány csodálatos, nemzedéket inspiráló előadás, fordítás vagy elemzés, de egyik sem lehet definitív, mindegyiknél készülhet jobb. Magánál a *Hamlet*nél azonban fogalmilag lehetetlen jobb *Hamletet* készíteni: olyan állandó, mint a Pi vagy az Avogadro-szám.

A klasszikus irodalmi művek időtlennek deklarált relevanciája addig marad fenn, amíg elsőfokú derivációik – azaz kulturális használataik – kiaknázzák ezt. A műfordítások is ilyen használatok, következésképp kulturális kontextushoz kötöttek, és így el is avulnak. Bizonyos idő elteltével csökken a hatékonyságuk, kevésbé képesek közvetíteni az eredeti relevanciáját, ezért új verzióval kell felváltani őket. Ez az időtáv a műfordítás minőségétől függően eltérő lehet: Arany Shakespeare-fordításai például a 20. század végéig megőrizték primátusukat, míg Szász Károly ugyanakkor készült munkáit jórészt már a *Nyugat* első nemzedéke leváltotta. A legkiválóbb fordítások a maguk jogán is képesek klasszikus státuszt kivívni, de – mint korábban láttuk – bizonyos használati módokra még így is alkalmatlanná válnak egy idő után.

Ha az újrafordításokat olyan használatoknak tekintjük, amelyek további, másod- vagy többedfokú használatokat tesznek lehetővé, az nem pusztán a kulturális transzferműveletek formális leírása szempontjából előnyös. Ez a szemléleti mód azt is láthatóvá teszi, hogy az irodalmi műfajok és műnemek maguk is használati keretek, amelyek meghatározzák az újrafordításokkal kapcsolatos elvárásokat, motivációkat, gyakorlatokat. Eddigi példánknál maradva: egy drámaszöveg legjellegzetesebb, legnagyobb kulturális hatást kiváltó, legtöbb befogadót elérő használati módja a színházi előadás. Maga az előadásmű természetesen autonóm alkotás, amely megteremti a maga szabályrendszerét, de ennek a külső kereteit a színháznak mint intézménynek a működésmódja határozza meg. Egy drámaszövegre (például a *Hamletre*) épülő előadás esetén gondoskodni kell arról, hogy az elhangzó szöveg (az előadásban betöltött funkciójához mérten) érthető és követhető legyen, az egyes megnyilvánulások megkapják azt a nyomatékot, amelyet a történetek előmozdításában játszott szerepük indokol. A beszédaktusoknak és az általuk jelzett viszonyoknak egyszeri elhangzás után is világosnak kell lenniük, hiszen, mint korábban már utaltunk rá, visszalapozásra, lábjegyzetek böngészésére a közeg nem ad lehetőséget, sőt gyakran még a saját passzív szókincsünkben való tizedmásodpercnyi gyorskeresésre sem jut idő. A közönség nyelvi szttenderdje azonban évtizedek alatt fokozatosan elmozdul a fordítás idejének szttenderdjétől, és az apró megértési nehézségek fokozatosan elérik egy kritikus tömeget: egy újabb nemzedék gimnazistáinak például már nehézséget okoz értelemmel követni a *Hamlet* Arany János által írt dialógusait. Nem azért, mert butábbak, hiszen rengeteg mindent tudnak, amiről még magának Arany Jánosnak sem volt sejtelme; és rengeteg mindennek, amit Arany János tudott, semmiféle relevanciája nincs a számukra. A megváltozott világgal megváltozott a nyelv, a közeg kikényszeríti az újrafordítást. A műveletnek éppen az a célja, hogy a *Hamlet* relevanciája fennmaradjon vagy újrateremtődjön.

Ezt a leegyszerűsített képletet a gyakorlatban további tényezők színezik. Egyfelől egy fordításszöveg leváltása egy bizonyos használati módból nem egyik napról a

másikra megy végbe. A magyar színháztörténet valószínűleg egyetlen olyan előadást sem jegyzett fel, ahol Arany szövegét betűhíven, a kritikai kiadásnak megfelelően végigmondták volna. Az előadásmű létrehozása során alapértelmezés, hogy változik a leírt szöveg, és ezek a dramaturgi vagy színészi változtatások hosszú időn keresztül képesek elfedni az alapszöveg avulását, a befogadói konvenció pedig elfogadja ezeket a változtatásokat, nem tekinti őket a szövegintegritás megsértésének. Nyilvánvaló, hogy az igen erős kanonikus helyzetű fordításszövegek esetében – amilyen Aranyé – ezeknek a kozmetikai beavatkozásoknak a fenntartásához erősebb érdek fűződik, így a szöveg használhatósága akár évtizedekkel is meghosszabbítható; ennek során pedig természetesen tovább növekedhet a tekintélye is, egészen a saját jogon való klasszikussá válásig.

A másik tényező, hogy a fordításszöveg szükségszerűen korhoz kötött hangütése, stilisztikai textúrája nem csupán a kognitív megértés viszonylagos könnyűségét vagy nehézségét befolyásolja, hanem az előadásmű esztétikai horizontját is. A színpadra állító autonóm döntésére tartozik, hogy a drámai megszólalást mennyire közelíti a hétköznapi, természetes dikcióhoz. Ez a döntés nemcsak azt határozza meg, hogy az adott helyen a befogadó milyen érzelmi intenzitást fog érzékelni, hanem azt is, hogy a színpadi reprezentáció számos lehetséges konvenciója közül melyik lép működésbe a befogadóval folytatott interakcióban. Ha azonban az alapszöveg száz évvel korábbi nyelvallapotot reprezentál, az nyilván behatárolja a természetes beszédhez (vagy akár más, érvényben lévő, kortársi konvenciókhoz) való közelítés lehetőségeit. Vagyis az újrafordítás kikényszerítésében nemcsak a nézők nyelvi megértéséhez, hanem a színházművészek esztétikai kreativitásához fűződő igények is jelentős szerepet játszhatnak.

5. Kihívások

A lírai műalkotásokkal azért más a helyzet, mert ezekhez a konvenció radikálisan eltérő használati módokat kapcsol. A költemények elsődleges befogadási módja a magányos, néma olvasás. Ez a használat egyfelől közvetlenebb a színházinál (a szöveg előállítója és befogadója közé nem ékelődnek az értelmezés-adaptáció-deriváció további lépcsőfokai), másrészt némileg nagyobb szabadságot kínál, amennyiben lehetőséget ad az újraolvasásra, visszacsatolásra, a vizuális megjelenés felmérésére, az egyes szerkezeti elemek (például metrika, rímek) külön mérlegelésére, egyszóval a hangzó nyelv természetéből adódó linearitás felfüggesztésére. Az élményből ugyanakkor hiányzik a közösségi visszajelzés, illetve normaközvetítés: versolvasáskor egyedül vagyunk a bennünket érő érzelmi és értelmi hatásokkal. A befogadásnak ez a magányos szabadsága és a lírai művek viszonylag kis terjedelme lehetővé teszi, hogy a líraolvasás során a fordítástudatosság spontán módon, mintegy revelációszerűen is megnyilvánulhasson. Lírai költemények esetében olykor a laikus olvasóval is előfordul, hogy a fordításszöveget összehasonlítja az eredetijével, vagy ugyanazon eredeti két fordítását egymással, vagy legalább felteszi a kérdést, „hogyan lehet ez az eredetiben?” Ilyenkor kevésbé köti le a figyelmet a teremtet világ gazdagsága, a

történet sodrása, a karakterek mélysége, mint a narratív fikció vagy drámaszövegek olvasásakor, és így előtérbe kerülhet a nyelvi teljesítmény.

A nyelvi teljesítmény előtérbe kerülése azt is magával hozza, hogy a líraolvasás művelete során kevésbé lesz fenntartható a fordító láthatatlanságára vonatkozó hagyományos elvárás (átfogó bírálatát lásd: Venuti 1995): az a ma már idejétmúltnak tekinthető igény, amely mindenekelőtt az elsődleges, közvetlen befogadás illúzióját, a zavartalan műélvezet biztosítását, magának a fordításművetnek és apparátusának teljes elmaszkolását kívánná meg a fordítótól, a befogadó számára pedig lehetővé tenné a fordítástudatosság teljes kikapcsolását. A fordításszövegben megnyilvánuló nyelvi teljesítmény kétségkívül a fordító teljesítménye, amely önmagában is értékelhető, de össze is vethető az adott eredetiből kiinduló más teljesítményekkel. Ennek folytán kialakul egy sajátos, meghökkentően demokratikus kompetitív közeg: akár egy mai gimnazista is érvényes kihívást intézhet Kosztolányi Dezsőhöz, és semmi sem zárja ki, hogy bizonyos aspektusból akár győzelmet is arasson. A megszorítás itt arra utal, hogy a lírafordításban megnyilvánuló nyelvi teljesítmény alapvetően **ötletekből** épül fel, és voltaképpen bárkinek az elméjében felbukkanhat olyan ötlet, amely a versszöveg adott helyén valóban frappánsabb a kanonikus megoldásnál. Egy-egy ilyen ötlet persze nem több a talált gombnál, amelyhez még kabátot kell varrni, de a nemzedékeken átnyúló költői versengés ettől még valóságos és közvetlenül megtapasztalható – bár olykor az ötletpetárdák öncélú durrogatásába fullad. A *The Bells* című Edgar Allan Poe versnek például legalább öt magyar fordítása van, noha az eredeti sem több, mint üres nyelvi ötletsorozat, épp ezért vonzza magához ezt a fajta mutatványosi késztetést (vö. Szegedy-Maszák 1998: 73). Újrafordítási kihívásként a hangulatokat megragadó, spontán benyomást keltő, de aprólékos kidolgozottságú lírai szövegek tűnnek a legnépszerűbbnek, mint a *Wanderers Nachtlied*, a *Chanson d'automne* vagy a *Herbsttag*: ezek több tucatnyi magyar fordítással rendelkeznek. A költői versengés íratlan szabályai közé tartozik, hogy a megoldási ötletek külön-külön is virtuális szerzői jogi védelem alatt állnak, így senki sem állhat elő olyan fordítással, amely például Kosztolányit javítaná fel egy-két új „kabátgombbal”. Ez a felállás azt is kizárja, hogy nemzedékek által felhalmozott jó megoldások egyetlen fordításszövegbe legyenek egyesíthetők: ezeket a megoldásokat különálló szövegekből, fordítástudatosságunk alkalmazásával és elmélyítésével kell összekeresnünk.

A kihívás speciális fajtája, amikor valaki olyan kulturális mintázatot próbál fordítás útján a célkultúrába emelni, amelynek nincs eleven előzménye. Amikor Kosztolányi elkészítette a maga haiku-fordításait (németből mint közvetítő nyelvből), akkor Magyarországon a műforma még ismeretlen volt. A fordító nem számíthatott meglévő olvasási stratégiákra, ezért olyan formát választott, amely legalább egy szomszédos stratégiát beindít: rímekkel látta el a haikukat, ezáltal közölve azt a tudnivalót, hogy lírai költészetről, azon belül egy hagyománykövető sémáról van szó. A további szükséges információt – például a műfaj meditatív-asszociatív nyelvi stratégiáját, amely a leíró képszerűséget kombinálja az általánosító fogalmisággal – az olvasók magukból a szövegekből már el tudták vonni. A műforma meggyökerezett, és miután natív magyar haikuk is létrejöttek, a Kosztolányi által bemutatott

klasszikus darabok is megkapták az eredeti japán verzió közvetlen megértésén alapuló, így formai és tartalmi szempontból is pontosabb fordításaikat. Ebben az esetben nem a kontextus megváltozásáról, hanem eredendő hiányáról van szó: kulturális átsajátítás történik, a kontextus a művelet során teremődik, de mikor végül teljesen kialakul, akkor már inadekvátnak mutatja a létrejöttét elősegítő, közvetítő fordításokat. A folyamatnak mintegy beépített, kalkulálható eleme az újrafordítás.

Másfajta, ezzel részben éppen ellentétes kihívást jelent az a felismerés, hogy egy szöveg meglévő fordításai nem reagálnak az időközben bekövetkezett kontextusváltozásokra: úgy tesznek, mintha még mindig a vers eredeti létrejöttének idején uralkodó kulturális előfeltevések lennének életben. Erre a kihívásra a fordító gyakran olyan gesztusokkal reagál, amelyek – a kritikátlan átsajátítással szemben – éppen az adott kulturális objektum távoliságát, a megközelítési kísérletek diszharmonikus illeszkedését hangsúlyozza. Gyakran nyúl ehhez az eszközhöz Varró Dániel. Fordításaiban kurrens, városi, szlengközeli kifejezések bukkannak fel, ami egyrészt extrém domesztikációra utal, másrészt azonban rámutat a fordítás tárgyául szolgáló kulturális objektumok távoliságára, elidegenedettségre, és ezzel a vállalt disszonanciával kizökkenti a befogadót a „rangos” szövegek olvasásával, hallgatásával együtt járó kritikátlan respektus alapértelmezésnek tekintett állapotából. Varró *Rómeó és Júlia* fordításában olyan fordulatok hangoznak el, mint „Ha még egyszer cirkuszt rendeztek itt” (a Herceg szájából), vagy „Na lényeg az...” (a Dajkától), Rómeó pedig *tesónak* szólítja Benvoliót. A néző esetleg összerezzzen ezeket hallván, de közben befogadási stratégiái abban az irányban mozdulnak el, mintha kortárs darabot nézne: ráébredhet ezeknek a viszonyoknak, szituációknak az ismerősségére, hétköznapiságára. Amikor Varró az *Óda egy görög urnához* fordításában elhelyezi a nyilvánvalóan anakronisztikus és stilisztikailag is idegen *cukkol* igét („Az ész határán túl cukkolsz, kihűlt / Idill, akár az örökkévalóság”), az szintén nagyon konkrét belátás felé tereli az olvasó figyelmét. Az eredeti vers beszélője egy (vagy több) radikális kontextusváltozáson túlról vesz szemügyre egy esztétikai objektumot, és nem egészen érti, de csodálja a működését; a fordító pedig további kontextusváltozások után csodálkozik rá hasonló, a teljes átsajátításról már lemondó tekintettel magára a versre. A fordító erős gesztussal jelzi a maga perspektíváját: így járul hozzá a használhatóság fenntartásához és egyben világosan megjelöli az újrafordítás motivációját, igazolja az értelmét.

Ez a motiváció nem mindig ilyen világos: a kihívásalapú fordítói vállalkozásokba is beleszólhat a technikai kényszer. Gyakran előfordul, hogy az elsővonalbeli szerzők másodvonalbeli munkáit csak azért fordítjuk le, mert az elsővonalbeli munkák aurája átsugárzik rájuk, azaz mert általuk a megértés és az esztétikai élvezet újabb rétegeit reméljük kinyerni az elsővonalbeli darabokból. A remekművek rangot kölcsönöznek ugyanazon szerzők kevésbé remek műveinek is, cserében ezek lefordítása kontextust biztosít az előbbieknél: a legmagasabb kánonpozíciójú szerzőknél a szinte teljes életmű lefordítása voltaképpen a remekművek közvetlen kontextusának a lefordítását jelenti. Amikor az életmű központi darabjainak újrafordítása nagyobb ívű, új értelmezést, új kulturális pozicionálást célzó tervbe illeszkedik, akkor előfordul, hogy a kisebb műveket voltaképpen valós nyelvi-kulturális motiváció vagy új

inspiráció nélkül, pusztán az egységes prezentálás kedvéért fordítják újra. Tornai József *A rossz virágai* címen megjelent kötetében akad például olyan darab, ami inkább tűnik átírt Szabó Lőrincnek, mint újrafordított Baudelaire-nek (Korompay 1993: 597).

6. Befejezés

Az újrafordítást a nyelvi, kulturális, fordításszakmai okok és becsvágyak mellett gyakorlatiasabb szempontok is vezérelhetik: amikor egy nemzetközi klasszikus szerzői joga lejár, de kanonikus fordításáé még nem, akkor a kiadók gyakran rendelnek új fordítást pusztán anyagi megfontolásból. Amikor például *A kis herceg* szerzői jogai 2015-ben lejártak, tucatnyi magyar kiadó rendelt új fordításokat, jelentős részben alighanem azért, mert ez a megoldás olcsóbbnak tűnt és nagyobb autonómiát biztosított, mintha a klasszikus fordítást készítő Rónay György utódaival állapodtak volna meg (vö. Sasvári 2022). Az új fordítások között jobbak és gyengébbek is akadnak, némelyikben még önálló koncepció is érzékelhető, de azt egyik sem igazolja, hogy az újrafordítás művészi és kulturális értelemben halaszthatatlan lett volna. Az ilyen vállalkozások ritkán vezetnek a kulturális transzfer minőségének javításához; inkább szociológiai vizsgálat tárgyai lehetnének. Az utóbbi évtizedekben erősen megélenkülő újrafordítási törekvések többsége azonban nem ilyen motiváción alapul. A legfontosabb ok, hogy az információelérés módozatai radikálisan megváltoztak, ami sosem látott eszközöket adott a fordítók kezébe, de ugyanakkor jelentősen elmozdította az olvasói igényeket is. Megváltozott az igényes műfordítás normarendszere, kényszer és kihívás együtt jelentkezik, a magyar világirodalmi kánon jelentős renováláson esik át. A megfogyatkozott létszámú igényes olvasóközönségnek módja nyílik új, 21. századi tekintettel szemügyre venni Dantét, Shakespeare-t, Joyce-ot, Proustot és persze Platont is. A kultúra javítja önnön szövegét.

Irodalom

- Arcübasev, Mihail Petrovics 1916. Isten. Ford. Gárdos Péter. *A Tett* 16. (internacionális) száma, 284–293.
- Bíró Lajos 1909. Szanyin (Az orosz ifjúság szerelmi evangéliuma). *Somogyvármege* 5/37, 1–2, 5/38, 1–2.
- Czímer József 1983. Nem mind Arany...? *Élet és Irodalom* 27/24, 5.
- Eco, Umberto 2001. Szövegek túlinterpretálása. Ford. Vankó Annamária és Kemény Ágnes. *Helikon* 47/4, 504–518.
- Eliot, T. S. 1981. A kritika határai. Ford. Várady Szabolcs. In: *Káosz a rendben*. Budapest: Európa Kiadó, 489–509.
- Farkas Melinda 2011. Milliókért fordítottak magyarról magyarra: A Budapesti Rendőr-főkapitányság hűtlen kezelés megalapozott gyanújával nyomoz a filozófusbotrány ügyében. *Magyar Nemzet* 74/14, 3.
- Karinthy Frigyes 1909. Levél a Nyugat szerkesztőjéhez. *Nyugat* 2/8, 447–448.

- Kazinczy Ferenc 1906. Kazinczy levele Ercsey Dánielhez (1819. május 9.). In: Váczy János s. a. r.: *Kazinczy Ferencz levelezése*. 16. köt. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 379–384.
- Kertész Imre 1992. *Fateless*. Transl. Christopher C. Wilson, Katharina M. Wilson. Evanston: Northwestern University Press.
- Kertész Imre 2002. *Fatelessness*. Transl. Tim Wilkinson. New York: Vintage International.
- Korompay H. János 1993. „Nec verbo verbum...” (Charles Baudelaire: A Rossz virágai. Fordította Tornai József). *Holmi* 5/4, 595–599.
- Rowling, J. K. 1999. *Harry Potter és a bölcsek köve*. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. Budapest: Animus Kiadó.
- Salinger, J. D. 1964. *Zabhegyező*. Ford. Gyepes Judit. Budapest: Európa Kiadó.
- Salinger, J. D. 2015. *Rozsban a fogó*. Ford. Barna Imre. Budapest: Európa Kiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály 1998. Fordítás és kánon. *Irodalomtörténet* 79/1–2, 63–82.
- Sasvári Anna 2022. Fölnöttek vagy nagyok? Reáliákkal kapcsolatos fordítói döntések vizsgálata *A kis herceg* tizenkét magyar fordításában. In: Ludmán Katalin (szerk.): *Doktoranduszok Fóruma 2021: A Bölcsészettudományi Kar szekciósadványa*. Miskolc: Miskolci Egyetem Rektori Hivatal, 15–23.
- Vargha Balázs 1983. E. I. címére. *Élet és Irodalom* 27/16, 9.
- Venuti, Lawrence 1995. *The translator's invisibility: A history of translation*. London–New York: Routledge.
- Zola, Émile 1921. *Nana*. Ford. Vajthó László. Budapest: Révai.