

A prózafordítói szabadság néhány (ellentmondásos) aspektusa

A műfordítás egyik legnagyobb átka és paradoxona abban rejlik (bár nemigen rejlik, nagyon is látható, kitapintható, kézzelfogható), hogy egyfelől általában úgy szokás rá tekinteni, mint egyfajta „másodrangú” szellemi tevékenységre – ez főleg a XIX. századtól van így, amikor a fordítás önálló szakmává nőtte ki magát¹ – másfelől pedig az irodalmi nyilvánosság a maga természeténél fogva arra hajlik, hogy a fordítói munka nyomán, szinte kivétel nélkül, makulátlan és ihletett végterméke(ke)t várjon. Vagyis, az eredeti szöveg extrém precizitású anyanyelvi tolmácsolását várják el a fordítótól, és mindezt betetőzendő, lehetőség szerint ezt a precizitást egy olyan nem mindennapi „atmoszférateremtő” képességgel kellene neki (a fordítónak) megtoldania, amivel beigazolódhatna az a réges-régi (a XX. század második felétől úgy mondanánk, hogy recepcióközpontú) követelmény, miszerint a fordításnak ugyanazt (vagy legalább a lehető leghasonlóbb) esztétikai-pszichológiai „effektust” kell előidéznie a lefordított mű olvasójában, mint amelyet az az eredeti olvasóiban előidézett (vagy legalábbis előidézhetett volna). Ez pedig voltaképpen ugyancsak egy nagyon régi, még a romantikában gyökeret vert felfogás modern és posztmodern kori szívós továbbélését jelenti. Mindezek a valójában ritkán explicitált, inkább implicit módon, a magától értetődőség kategóriájába idővel egyre szilárdabban belevésődő (és ezért a fordító munkáját kellemetlenné tevő) elvárások nagyon nehezzé és sebezhetővé tehetik a mai műfordítók pozícióját.² Ma már, úgy látszik, szinte mindenki kompetensnek érezheti

¹ Az igazság kedvéért persze meg kell említeni, hogy a fordításnak eme szekundáris szellemi tevékenységekbe való majdnem automatikus besorolása sokkal inkább vonatkozik a prózafordítás, mint a versfordítás szférájára. Az irodalmi maradiság és sztereotípiákban tobzódó tradicionalista konzervativizmus, úgy látszik, a fordítás terén sokkal nehezebben tűnik el, mint más irodalmi szférákban.

² És itt most persze csak a pusztán esztétikai és társadalmi-kulturális presztízs kategóriájába tartozó nehézségekről van szó: a műfordítói hivatás egyéb, mára úgyszintén magától értetődő nehézségeiről (elsősorban az íróztató tempóról, az embertelenül rövid határidőkről, a rosszul fizető kiadókról) külön értekezéssorozatot lehetne indítani.

magát arra, hogy kritizálja a fordító becsületesen végbevitt munkáját, és, ami a fordítók szempontjából ennél is rosszabb, ezek a kritikák, nyelv-
pozitivistá kiindulópontjuknak köszönhetően, ritkán téveszthetnek célt.
És bár a romantika fentebb említett idealista projekciójának az az eleme,
miszerint a műfordítónak feltétlenül fel kell tudnia kapaszkodni azokba az
olümposzi alkotói magasságokba, amelyekbe az eredeti szerzőjét röpitette
az ihlet, ma már réges-rég a múlté, a „perfekcióra” való törekvés erőtelje-
sen továbbél, még akkor is, ha ez a hajlam engedett eredeti megalomán
ambíciójából, és most már csupán a szakmai-technikai tökélyre irányul.
Ez azonban egy újabb nagy paradoxonhoz vezet: ha ugyanis már régen
beigazolódott, hogy az írásművészetben (az eredeti művek alkotásában)
maga a szakmai perfekció nem minden esetben garantálja a magas művé-
szi értékkel rendelkező alkotás megszületését, vajon miért kell a fordítótól
ugyanakkor ilyen mereven megkövetelni ezt a szigorú perfekciót, főleg,
ha figyelembe vesszük azt a ma már szintén majdnem közhellyé silányult
(valójában azonban Walter Benjamin híres szövegében, *A műfordító felada-
tában* kidolgozott) felfogást, miszerint a fordító munkája *per definitionem*
sokkal kevésbé időálló, mint az eredeti szerzőé.³ A válasz, látszólag per-

³ Ma már persze azt is tudjuk, hogy ezt a belátást, mint általában minden effajta diak-
ronikus és empirikus anyagon alapuló dichotómiát logikailag teljes mértékben ki lehet
fordítani. A legismertebb példa erre Paul de Man ama dekonstrukciós eljárása, amikor
logikailag kifordítja Walter Benjamin híres megállapítását, miszerint az eredeti az
egyedüli valóban befejezett mű, a mindenkori fordítás pedig csak egyike az egyszer
s mindenkorra fixírozott mű sok lehetséges temporális variációinak (és ezért idővel
elavuló és mindig új és új fordításokat provokáló). Paul de Man szerint azonban, ha
ezt a gondolatot konzekvensen végigvisszük, akkor az elsődleges benjaminini megál-
lapításnak éppen a fordítottja igaz: ha ugyanis minden egyes konkrét műfordításra
úgy tekintünk, mint egy egyszer s mindenkorra befejezett műre – vagyis ha benne az
Umberto Eco által megfogalmazott „nyitott mű” egyfajta (pusztán nyelvi) ellentétét
látjuk –, egy olyan esztétikai egységre, amelyhez már érdemben nincs mit hozzáadni,
akkor éppen az eredeti mű, a mindig új fordításokat provokáló voltával, tehát az új
interpretációk örök életű objektum voltával lenne voltaképpen a valóban befejezetlen
(befejezhetetlen) esztétikai objektum, az lenne valójában a mindig nyitott és egy spe-
cifikus módon interpretációsan mindig „kicsérélhető”. Ebből a szemszögből nézve,
az eredeti mű nyitott a mindig új fordításokra, míg maguk a fordítások, ha egyszer
elkészültek, a megkövesedettség, a magába zárttság, az egyszer s mindenkorra való be-
fejezettség jelképévé válnak. Ennek az elképzelésnek természetesen szemére lehetne
vetni sok mindent, például azt, hogy a nagyon régen keletkezett eredeti szövegeket
ma már eredetis olvasó is sokszor nyelvi adaptációban kényszerül olvasni. De vajon a
nyelvi adaptáció, a mai nyelvhez közelebb vivő szövegmodernizáció valójában nem
fordítás-e maga is? (Benjamin 2007. 183–195, De Man 2007. 240–267). (E sorok
szerzőjét az itt felvázolt irányban való gondolkodásra Faragó Kornélia ösztönözte
egy szövegével [Prevod kao teorija književnosti], amelyet 2009 májusában a belgrádi
nemzetközi műfordítói találkozón olvasott fel.)

sze, nagyon egyszerű. Ennek az elvárásnak az idővel semmit sem veszítő rigiditása abból az egyszerű (valójában irodalompolitikai eredetű) tényből fakad, miszerint a lefordított mű olvasóját nem szabad megfosztani attól az esztétikai élménytől, amelyben az eredeti olvasója részesül(t). Éppen ezért egyik legfontosabb kötelessége a műfordítónak a lehető legnagyobb, és mint láttuk, a többdimenziós hűség elérése.

Amennyiben azonban egy pillanatra háttérben hagyjuk a szöveget mint makro-egységet, azokkal az effektusokkal együtt, amelyet az az olvasókra (akiket azonban általában eléggé absztrakt, csupáncsak elképzelt csoportként szokás – még mindig – felfogni) gyakorol(hat), és figyelmünket az ún. mikro-szintre, illetve a nyelvi részletek szintjére irányítjuk – amely a nyelvi orientáltságú, nemegyszer szörszálhasogató technikákat alkalmazó fordításkritika egyik kedvenc terepe szokott lenni⁴ – be kell vallanunk, hogy a fordítás egyik nagy paradoxonát itt lehet talán legtényszerűbben bebizonyítani: hamarosan belátható ugyanis, hogy a makro-szinten (a szöveg szintjén) való lehető legnagyobb hűség eléréséhez nagyon is komoly eltérésekhez kell folyamodni a mikro-szinten (a szavak, de olykor még a mondatok, sőt néha még a nagyobb szövegegységek szintjén is⁵).

Más szóval a fordítás – ha megengedhetjük magunknak, hogy még néhány pillanattig elidőzzünk a nyelvi részletek mikro-szintjén – természeténél fogva szinte mindig valamilyen hozzáadást vagy elvonást feltételez. Ez pedig makro-szinten ismét egy paradoxonhoz vezethet: a hozzáadással történő elvonáshoz vagy pedig az elvonással történő hozzáadáshoz. Itt természetesen a szövegnek arról a híres-hírhedt poétikai szintjéről van szó, amely művészivé teszi, vagy, jakobsoni fordulattal élve, amely az adott szöveget minden más nyelvi megnyilvánulástól – nyelvi üzenettől – megkülönbözteti. Ebben az értelemben persze minden színvonalasabb prózának van poétikai szintje. A lingvisztikai (de még a metrikai) fordításelemzés is már régen kimutatta, hogy a fordítói hozzáadás, a betoldás eljárása jóval gyakoribb, mint az elvonás vagy a kihagyás – mi több, ez az eljárás sokszor elengedhetetlen, főleg ha olyan fordításokról van szó, amelyek – kimondatlanul ugyan – a még ma is valamivel nagyobb (nyelvészeti) presztízszt élvező klasszikus nyelvekről (szanszkrit, héber, ógörög, latin) készül, olyan nyelvekről tehát, amelyeken a közhiedelem szerint (márpedig a közhiedelmet sem kell kizárni a fordítás előkészítésében és véghezvitelében) kevesebb szóval jóval többet és jóval precízebben lehet kifejezni.

⁴ Bár be kell vallani, hogy néha azért nem árt.

⁵ És itt csak a prózafordításról van szó. Versfordításnál az ilyen eltérések egyenesen elemi követelménynek számítanak már évszázadok óta.

Hasonló a helyzet – ha még egy röpke pillanatig a hagyományos leíró nyelvtan területén kontárkodhatunk – akkor is, amikor agglutinatív nyelvekről flektívekre fordítunk, bár itt már a „meghosszabbítás” okait nem annyira a hagyomány és a nyelv történelmi gazdagsága adja meg, mint a nyelvek pusztá strukturális eltérése. A magyarról szerbre való fordítás esetében épp ez az, ami általában a fordításnak az eredetihez viszonyított meghosszabbodásához vezet. A rövidítés jóval ritkábban fordul elő, és olyankor is leggyakrabban kisebb-nagyobb fordítói hiba eredménye. Ebben a tanulmányban azonban egy kvalitatíve másfajta fordítói eljárásról lesz szó, arról ugyanis, amikor a fordító, inkább tervszerűen mint sem, megváltoztatja a fordított szöveg(rész) referenciális jelentését.

Az irodalmi művek magyarról szerbre való átültetésének, mint ismeretes, viszonylag hosszú és eredményes hagyománya van, tekintettel arra, hogy a múltban nemritkán épp a legnagyobb formátumú szerb (és jugoszláv) költők, prózaírók, irodalmárok tették próbára (nyelv)alkotói képességüket e téren (elég itt most csak Jovan Jovanović Zmajra, Mladen Leskovacra, Danilo Kišre vagy Aleksandar Tišmára gondolnunk). Éppen ezért a magyar–szerb műfordítási relációra nem érvényes a csehszlovák műfordítás-elmélet klasszikus értékű szerzőjének, Anton Popovičnak azon fontos megállapítása, miszerint Kelet- és Közép-Európa ún. kis, szomszédos kultúráira általánosan jellemző az a tendencia, hogy keveset fordítják egymás műveit (hiszen a kétnyelvűség miatt erre nem is nagyon van szükség), vagy ha igen, akkor is a fordítás fáradtságos munkájával – a szomszédos nyelv látszólagos jó ismerete miatt – olyan félamatőr, irodalmilag és kulturálisan képzetlen, műveletlen személyeket bíznak meg, akik színvonalatlan fércmunkáikkal nem tudják az egynyelvű célközönséggel sem megismertetni, sem megszerettetni a szomszédos irodalmat, irodalmakat (Popovič 1980: 257–262). A szerb (egykor az egész jugoszláv) célnyelvű kultúrát ugyanis a fentebb említett irodalomtörténeti tények ismeretében pontosan ennek a fordítottja jellemzi (vagy legalábbis jellemezte szinte a mai napig): tekintettel arra, hogy sok, valóban színvonalas fordítás született az elmúlt évszázad, évtizedek során.⁶ Ez kemény szóval élve azt jelenti, az ún. fordítói szégyentelenség vagy gátlástalanság itt elsősorban azért nem tud teret nyerni, mert még az irodalomtörténetileg alig-alig képzett (potenciális) műfordítónak is be kell látnia, hogy bármit is kezd el fordítani, nagy fába

⁶ Ez persze ugyanakkor semmiképpen sem jelenti azt, hogy nem kellene jóval többet fordítani magyar irodalmat szerb nyelvre, vagy azt, hogy a kortárs magyar irodalom szerbesítésével jóval több, mint a pillanatnyilag működő két-három aktív (egyébként kiváló) fordító foglalkozzon (Vickó Árpád, Sava Babić, Tóth-Ignjatović Mária).

vágja a fejszékét, hiszen szembe kell néznie ezzel a nagy, világszínvonalú hagyománnyal, annak palimpszesztjén kell megpróbálnia dolgozni.⁷

Ez a követelmény pedig különösen fontos akkor, amikor a kortárs műfordító az eddig még sohasem fordított huszadik századi klasszikusok művein dolgozik. Átütő sikere és – magyar műről lévén szó – meglepetés-szerűen jó recepciója⁸ volt a nemrég (2009-ben) a neves belgrádi Stubovi kulture kiadónál megjelent kultikus Szerb Antal regénynek, az *Utazás és holdvilág*nak, Vickó Árpád fordításában. A fordítás kitűnő minőségéről már a könyv viszonylag nagy olvasottsága is eleget beszél. A fordításkritikus tehát ilyen esetekben, még hogyha nagyon akarna is, hiába próbálna szörszálhasogató ünnepontással megkérdőjelezni a fordítás mondatról mondatra haladó „hűségi fokát”: ha ugyanis a fordítás szövege mint olyan, egészében „működőképes”, vagy, kicsit rátartibban fogalmazva, „ütőképes” a célnyelvi olvasók berkeiben, akkor elérte esztétikai, irodalomtörténeti és irodalompolitikai célját. Éppen ezért nem a kisebb eltérésekről lesz itt szó, hanem egy nagyobb, szabad szemmel is könnyen látható⁹, érdekes módosításról, amelyet nagyon nehezen lehet hibaként elképzelni. Inkább nagyon is tudatos fordítói eljárásról lehet itt szó. Hogyan is hangzik az említett módosítás, amely egyébként már a regény legelső oldalán található? A (majdnem fatális) olaszországi nászút előzményeiről értesítve az olvasót, a regény narrátora az eredetiben a következőket mondja: „*Hosszúra nyúlt vándorévei alatt* (kiemelés tőlem, M. Č.) mindenfelé megfordult, Angliában és Franciaországban éveket töltött, de Olaszországot mindig elkerülte,

⁷ A pesszimista fordításkritikus szerint a könyvpiac (itt elsősorban a mai szerb könyvpiacra kell gondolni) egyre gátlástalanabb kommercializációja, egyfajta vizuális pornografizációja (amely pornografizáció mögött, a látszat ellenére, semmi reális intellektuális izgató kaland valójában nemigen szokott rejleni) lehet, hogy elég gyorsan ledönti ezeket a gátlásokat – a nagy, huszadik századi klasszikus magyar írók jogutódjai, de még maguk a nagy, élő magyar klasszikusok pedig nem fogják észrevenni, hogy maradandó könyveik már most a legrosszabb ponyvaregényekkel vetekedő dizájnnal jelennek meg egy-két belgrádi nagyon komerc kiadónál (figyelem: a fordításkritikusnak egyáltalán nincs semmi kifogásolnivalója magukban a fordításokban, hiszen azok sokkal jobbak, színvonalasabbak, mint az ilyen kiadók-nál megjelenő egyéb könyvprodukció legalább 80–90%).

⁸ Amennyiben az utóbbi évtizedek lerombolt szerbiai kulturális életében egyáltalán lehet bármiféle komoly(abb), módszeres recepcióról beszélni.

⁹ A nagyobb fordításkritikai közhelyek (de ugyanakkor nagyon nehezen cáfolható közhelyek) sorába tartozik egyébként az is, miszerint az igazán jó, gördülékeny, ihletett fordításban sokkal könnyebb észrevenni a hibát, mint a steril, vértelen, látszólag hibátlan fordításoknál, amelyek azonban teljesen céltévesztettek éppen köznyelviségük, túlzott érthetőségük, irodalmiatlanságuk, művésziatlanságuk miatt.

úgy érezte, még nincs itt az ideje, még nem készült fel rá. Olaszországot is a felnőtt dolgok közé tette el, mint az ivadékok nemzését, titokban félt is tőle, félt, mint az erős napsütéstől, a virágok szagától és a nagyon szép nőktől” (Szerb 2005. 7).

Ez a bekezdés saját „szó szerinti” fordításomban¹⁰ valahogy így hangzana: „*Tokom svojih oduženih godina lutanja* (kiemelés tőlem, M. Č.) obreo se na mnogo mesta, u Engleskoj i Francuskoj proveo je čitave godine, ali Italiju je uvek zaobilazio, činilo mu se da još nije došlo vreme za nju, da se još nije pripremio. Italiju je takođe ostavio među stvari za odrasle, kao što je rađanje potomaka, krišom je se i plašio, plašio kao jarkog Sunca, mirisa cveća i veoma lepih žena.”

Vickó Árpád tolmácsolásában pedig így hangzik ez a bekezdés:

„*Za vreme prilično oduženih studija* (kiemelés tőlem, M. Č.) bio je posvuda, u Engleskoj i Francuskoj je boravio i po nekoliko godina, ali Italiju je uvek zaobilazio, imao je osećaj da još nije vreme, da još nije dovoljno spreman za nju. Svrstao je i Italiju među stvari rezervisane za odrasle, kao što je rađanje potomaka, u potaji se donekle i plašio te zemlje, plašio se kao jakog sunca, mirisa cveća i veoma lepih žena” (Serb 2009. 7).

Érdemes lenne fordításkritikai szempontból egy kicsit elidőzni a kiemelt részleten. Az itt végbement, első pillantásra észrevehető változtatás ugyanis túl jelentős ahhoz, hogy valami félreértésnek vagy fordítói hibának tekintsük. Mi több, ebben az esetben a változtatás természete nemcsak arról tanúskodik, hogy a fordító nagyon is jól tudta (tudhatta), hogy mit is csinál, hanem talán még a fordítói műhelybe, a fordító implicit poétikájának egy részletébe is bepillantást nyújt(hat). Ezt a feltételezést még inkább alátámasztja az a tény, hogy itt nem akármelyik műfordító munkájáról van szó, hanem Vickó Árpádról, aki a mai szerbiai fordításirodalom egyik legkiemelkedőbb alakja, akinek nagy tapasztalata és széles körű irodalmi és kulturális ismeretei miatt nehéz elképzelni, hogy ne venné észre, mondjuk, a szövegekben elrejtett allúziók és különféle ironikus rétegek jelenlétét.

Mit csinált tehát (vagy mit csinálhatott, utólagos rekonstrukciónk szerint) ebben az esetben a fordító, mi ösztönözhetette őt ennek a változtatásnak a bevetésére, vagyis hogyan lettek a fordításban a *vándorévekből tanulóévek*? És miért éppen itt, amikor Vickó Árpádról jól tudjuk, hogy a

¹⁰ A szó szerinti itt nem véletlenül van persze idézőjelbe téve. A szó szerinti fordítás ambíciójának mindenkor, folyamatosan jelen lévő, szemet szúróan agresszív lehetetlenségéről tanúskodik, arról a lehetetlenségről, amelyről oly sokan írtak már (Paul de Man, Jacques Derrida, hogy csak a legismertebbeknél maradjunk).

precíz, pontos munkát eddigi fordításaiban mindig is előnyben részesítette a szabad improvizáció veszélyes, „csúszos” terepével szemben? Amennyiben ez a változtatás tudatos, márpedig ez a tanulmány ebből a prekonceptióból indul ki, akkor a műfordító bizonyára tudatában volt saját tette potenciálisan jó és rossz oldalainak. Elsősorban abban gyanakodhatunk, hogy megfontolta a magyar *vándorévek* fogalom és annak szó szerinti (amennyiben a szó szerintiség mint olyan egyáltalán létezik, de ez megint egy ősrégi kérdés) szerb adekvátjának, a *godine lutanja* kifejezésnek különböző konnotatív spektrumait. A kiindulópont egyébként a német (*die*) *Wanderjahre* szó lehetne – a magyar kifejezés nagyon is ennek a szónak szó szerinti (kalk) változatára hasonlít. Az ember, aki (fiatal) éveit ilyenfajta (tanuló-önnevelő) tevékenységben tölti, németül kétségkívül egy sajátos fajta (*der*) *Wanderer* lenne. A kifejezés konnotációs spektrumának szűkülését egyébként már a magyar *vándorévek-vándor* szemantikai szópáron észrevehetjük: a *vándor* itt túlságosan sok emberfajta-ra vonatkozik ahhoz, hogy egykönnyen a fiatalkori *vándorévek*hez asszociáljuk. Íme tehát még egy paradoxon (ha eddig már nem volt elég belőlük). A denotációs spektrum szélesítésével ebben az esetben a specifikus kulturális konnotációs spektrum ugyanis láthatóan szűkül. Ennek természetesen elsősorban történelmi-kulturális, mi több, irodalomtörténeti okai is lehetnek. Na mármost, a szerb *godine lutanja* kifejezésnek viszont egy már-már komikusan hangzó egyedet képzelünk hozzá: a *lutalicát*. Még hogyha a modern köznyelvben használt *kóbor kutya* (*pas-lutalica*) penetránsan a tudatba nyomuló képzetét (nagy nehezen) kizárjuk is, a *lutalicának* még a *vándor*hoz képest is kulturálisan beszűkült, szinte semmilyen történelmi presztízzsel sem rendelkező konnotációs spektruma van a szerb nyelvben. És ez ugyanúgy érvényes a *godine lutanja* kifejezésre is: nehéz benne ugyanis felfedezni azt az arisztokrata (persze szellemi értelemben arisztokrata, vagyis művelt) vonást, amelyből a fiatal európai értelmiségi önmagát keresésének sok-sok aspektusa megnyilvánul. Mit tehet ilyenkor a fordító, amikor a merőben különböző kulturális-nyelvi fejlődés ilyen „aknák” elé állítja? Próbálkozhat például valami más szóval. A szerb nyelvben létezik ugyan a *vandrokaš* szó, amely minden bizonnyal a fent említett német–magyar szónak a derivátuma, ám azzal, mint ismeretes, inkább a késő középkori vagy korai humanizmus kori nyugat- és közép-európai vándormuzikusokat-lantosokat szokás jelölni, ami ennek a (szerb) szónak egyfajta archaikus, regionális, kissé ironikus nüanszot kölcsönöz. Arról nem is beszélve, hogy az orientális-bizánci kultúrkör hagyományában nevelkedő szerb közönség nagyobb részének ismeretlen is lenne. Ez lehetett talán a fő oka annak, hogy a fordító a teljes változtatás mellett döntött. Meg kellett

ugyanis próbálnia az adott elemet, és ezzel az egész mondat konnotációját közelebb hozni a célnyelv kulturális kódjához (Roland Barthes klasszikus kifejezésével élve), és ezzel értelemszerűen a feltételezett szerb (bosnyák, montenegrói stb.) (átlag)olvasó kulturális kódjához, elvárási horizontjához (hogy megint egy klasszikus fordulattal éljünk) is. Ezzel azonban még közel sincs megoldva a „misztérium”: a több kínálgató alternatíva közül (ami egyébként a mindenkori fordítói eljárás egyik velejárója, nemritkán átka is) a műfordító miért éppen az *odužene studije* mellett döntött? Az egyik legkézenfekvőbb megoldás talán a fordító irodalomtörténeti, pontosabban mondva intertextuális értelmezésében keresendő.

Az eredeti szerzője – Szerb Antal – nagy irodalmi tudásából (is) táplálkozó implicit poétikájának tudatában talán nem lenne túlzás azt állítani, hogy ebben a konkrét szövegrészletben (sajátos narrátori kommentárban, fabulációs kontextusvázlatban) finom iróniával reflektál a főhős elkésett, melankolikus, huszadik századi (tehát nagyban anakronisztikus) szellemi kötődésére a reneszánsz és felvilágosodás kori fiataalkori *grand tourokhhoz*, avagy a nevelődési utazások hagyományához, amelyekre azokban a régmúlt időkben minden valamirevaló fiatal arisztokrata (persze anyagi értelemben arisztokrata, vagyis gazdag) rászánta, rá illett, hogy szánja magát.

Mihály azonban – minden lehetséges életrajzi hasonlóság ellenére – elsősorban irodalmi figura. Ezért ehhez a hagyományhoz való viszonyulása, érzésünk szerint, nem teljes, amennyiben ő ennek a hagyománynak tiszta irodalmi megvalósulásával is nem vet valami módon számot. Más szóval, amennyiben legalább valamilyen szinten nem folytat alluzív vagy egyenesen intertextuális dialógust azokkal az irodalomtörténetileg „választott hagyományba” ékelődő művekkel, amelyeknek ez a nevelődési út, vagy a fiatal hős „önmagát kereső” éve az egyik kulcsmotívuma. Ha Szerb Antal regényében ezeket a *vándoréveket* az intertextualitás és a didaktika ilyen sajátos amalgámjának fogjuk fel (a beleolvasás és a félreolvasás minden rizikóját vállalva természetesen), akkor elég egyértelműen Goethe híres nevelődési regénye, a *Wilhelm Meister tanulóévei* (és *vándorévei!*) jut eszünkbe. A probléma azonban – bármennyire kézenfekvőnek tűnhet – még most sincs teljesen megoldva. Mi több, első pillantásra úgy tűnik, még nagyobb zavart okozhat: mint ugyanis ismeretes, Goethe nagyregényének első kötete a *Wilhelm Meister tanulóévei* címet viseli, és fabulája, már amennyire a kor szabta szokások megengedik, viszonylag „realisztikus”. Azt is tudjuk azonban, hogy a regény folytatása – amely a *Wilhelm Meister vándorévei* címmel jelent meg – fabulájában már sokkal több a fantasztikus elem. Ebben az esetben azonban Szerb narrátorának allúziója (ha ugyan allúzióról van szó) nem igazán érthető. Mi több, azt feltételezzük, hogy a fordító

(is) észrevette ezt: mégis, miért ragaszkodott akkor az (*oduzene*) *studije* kifejezéshez? Ez is, mint oly sok más dolog a fordításban, lehet(ett) a (szabad) interpretáció eredménye: némileg pontosítva az esetet, nem a teljesen szabad tolmácsolás, hanem a valamelyest mégis redukált számú alternatívák közüli választás. Melyek lehettek ebben az esetben a feltételezett alternatívák? Amennyiben az *Utas és holdvilág* főszereplőjében az eltűnőfélben levő budapesti polgári arisztokrácia egyfajta „utolsó mohikánját” véljük látni, akkor az ő hagyományos módon felfogott „tanulóévei” – különösen akkor, ha szem előtt tartjuk azt a tényt, hogy Mihály fiataalkori nyugat-európai barangolásai egy szinte mániákusan obszesszív – saját maga fizikai és intellektuális kalandokra vágyó, a (polgári) konvenciókat radikálisan felbontani kívánó személyiséggel éles ellentétben álló – vágyban teltek el: a „normalitásra”, a konformizációra való igyekezésben. Ennek tudatában viszont ezt a fordítói beavatkozást jóváhagyó érvek már nem is annyira nehezen tarthatóak fenn. A tanulóévek ugyanis itt valami szolid, kézzelfogható, szilárd, ugyanakkor monoton életmóddal kecsegtető perspektívát vetítenek előre. A vándorévek azonban, ebből a szemszögből megközelítve, már nem ugyanazzal a redukált konnotatív mezejű, szegényes jelentéssel bírnak, méghozzá nemcsak a fentebb említett nyelvtörténeti, etimológiai és kulturális okoknál fogva (*vandrokaš* stb.), hanem azért is, mert ilyen megvilágításba helyezve eleve egy új szemantikai mezőt nyitnak meg: valami sötét, ismeretlen, csúszos és veszélyes talajt implikálnak. És ez lesz az a talaj, amely a regényben a cselekmény előrehaladtával egyre inkább kezd majd összes dimenziójában kinyílni az olvasó előtt. A fordító tehát jól cselekedett, hogy nem szaladt a rúd elé, és nem vontta meg túl korán, egy óvatlan műfaji elszólással az olvasótól ezt a (kissé lúdbőrözö) élvezetet.

Mindezek ellenére nem lehet azonban kikerülni a fordításkritika – jobban mondva a fordításkommentár – csúnya oldalát sem: mik (lehetnének) ennek a konkrét fordítói módosításnak a veszteségei? Egyet kellene csak megemlíteni, a legkézzelfoghatóbbat. Ha valaki, főleg ebben az országban, azt mondja egy fiatalemberre (egy diákra vagy egyetemistára például), hogy *tanulóévei eléggé elhúzódtak*, akkor valahogy általában, akaratlanul is, a lusta, „örök egyetemista” képzelet tolakszik a fantáziánkba. És bár a regényből később kiderül, hogy Mihály valóban abbahagyta egyetemi tanulmányait (a Waldheim Rudival folytatott beszélgetésből), ennek a konkrét narrátori kommentárnak nem ez volt a primáris intenciója érzésünk szerint.

Az efféle kritikai észrevételek egyébként, mint látható, még a legjobb, legsikeresebb fordítások esetében is – ha a hagyományos pozitivistá-nyelvészeti doktrínát követnénk – könnyen elszaporodhatnak (saját fordí-

tásainkat is – de még mennyire – beleértve), de ez mit sem változtatna ezeknek a szórszálhasogató precizításoknak voltaképpen ontológiai siralmasságán. A műfordító abbéli becsületes igyekezete, hogy az adott irodalmi művet megszólaltassa idegen nyelven, hogy azt *irodalmi mű* mivoltában minél jobban megismertesse a célnyelvi olvasótáborral – elsősorban széles körű kulturális és esztétikai tájékozódottságot, és nem nyelvészetileg megalapozott precizitási obszessziót igényel. Ami nem első ízben újból ahhoz a híres George Mounin francia nyelvésztől (már megint egy paradoxon?) származó örök érvényű megállapításhoz vezet, miszerint a fordítónak nem elég ismerni a célnyelvet (tökéletesen és kreatívan, „gátlástalanul” úgymond) és a forrásnyelvet (viszonylag jól), hanem a műfordító elsősorban és mindenekfelett az adott forrásnyelvi (és célnyelvi) kultúrának kiváló etnográfusa is kell hogy legyen, méghozzá a szó elég szoros (habár nem teljesen szakmai) értelmében (Munen 1979. 200). Az itt tárgyalt „kulturális transzfer” esete minden bizonnyal nagymértékben eleget tesz ennek a követelménynek. Ez pedig nem kevés.

Kiadások

- Serb, A. 2009. *Putnik i mesečina*. Preveo s mađarskog Arpad Vicko. Beograd, Stubovi kulture.
- Szerb A. 2005. *Utas és holdvilág*. [13. kiadás]. Budapest, Magvető.

Irodalom

- Benjamin, W. 2007. „A műfordító feladata”. Fordította Tandori Dezső. In: Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter (ed.) 2007. *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig*. Budapest, Balassi Kiadó.
- De Man, P. 2007. „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról”. Fordította Király Edit. In: Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter (ed.) 2007. *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Munen, Ž. 1979. „Složene civilizacije i prevodenje”. Sa francuskog preveo Miodrag Radović. In: Babić, Sava (ed.) 1979. *Rukovet* [a fordításelméletnek szentelt tematikus szám]. Knj. XLIX, god. XXV, sv. 3–4, mart–april 1979, Subotica.
- Popovič, A. 1980. *A műfordítás elmélete*. Fordította Zsilka Tibor. Bratislava. Maďách.



Fotó: Cserrnik Előd