

Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.)

Klasszikus művek újrafordítása

(Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó.
2021. 278 pp, ISBN 978-963-414-773-2)

Nagy Nóra

E-mail: nagynora95@gmail.com

A sokrétű és széles tematikájú kötet a Károli Gáspár Református Egyetemen 2018-ban és 2019-ben rendezett szakmai napok előadásainak és kerekasztal-beszélgetéseinek szerkesztett változatát adja közre. A kötet négy, egyenként négy vagy öt tanulmányt közlő részre tagolja az újrafordított műveket tárgyát kronológiai sorrendben tárgyaló írásokat: (1) a középkor és a reneszánsz, (2) a felvilágosodástól a 19. századig, (3) a 20. századi európai és amerikai próza, majd az utolsó (4) *A fordítás és az újrafordítás elmélete és gyakorlata napjainkban* című részben két kerekasztal-beszélgetés leírt változata mellé három különböző témájú dolgozat társul.

A Beowulf kapcsán (mely a legtöbbet fordított óangol mű, 1837 óta több mint negyven versfordítása és ennél is több prózafordítása létezik modern angol nyelven – Nagy Andrea az alliteráción alapuló verselés nehézségeit részletezi a Miklós Ágnes Katával közösen készített új magyar fordításban. Az egyetlen teljes magyar, szókincsében inkább honosító *Beowulf* fordítással (Szegő György 1994) ellentétben a fordítópáros a formahű, eredeti versformát őrző újrafordításban a szókincs és a nyelvezet terén is egyfajta középutat keresett: az idegen elemeket megtartotta a szavak szintjén, amit gördülékeny mondat szerkezetekkel igyekezett kompenzálni. Céljuk egy könnyen befogadható, de ünnepélyes, komor hangulatú szöveg megalakítása volt (p. 18).

Márton László rendkívül tanulságos, szemléletesen megírt munkája a határozott fordítói koncepció láncszemével kapcsolódik az előbbi íráshoz. Márton ebben látja az elődjei és az ő fordításai közötti lényeges különbséget (p. 27). Márton ismerteti a *Kohlhaas Mihály*, a *Faust*, *Walther von der Vogelweide összes versei* és végül *A Nibelung-ének* újrafordítása közben kialakított elképzelését az adott műről, valamint azt, hogyan folytat párbeszédet fordítóelődjével, *A Nibelung-ének* esetében Szász Károllyal (1868), többszörösen elismerve annak érdemeit. Mindezeket túl állást foglal és példákat hoz egyéb, pl. a stílushoz tartozó megbízható vagy megbízhatatlan szerző/narrátor és a metrika és a rímtechnika kérdésében.

A következő két tanulmány közös láncszeme a kihagyás (és a betoldás), bár a fordítás más-más szintjén. Gulyás Adrienn írásából megtudjuk, hogy az ő 2015-ös fordítását megelőző két meglévő (Kemény Katalin 1936 teljes és Benedek Marcell 1956 szemelvényes) magyar *Gargantua*-fordítást makroszinten jellemzi a kihagyás: a pajzán részek, az obszcén humor hiánya. A két korábbi fordító a kihagyás háromféle eszközével élt: az eufemizálás mellett a trágár részeket Kemény lábjegyzetbe írta franciául, illetve latin nyelven hagyott a szövegben egy-egy mondatot vagy versikét, és fordítást sem adott meg hozzá. Gulyás felszínre hozta a mű eddig elveszett rétegeit: a „művészien megkomponált spontaneitást” (p. 37), a komoly és humoros fejezetek váltakozásából adódó feszültséget (p. 39), a testi „fent és lent”-nek és a nyers, szókimondó nyelvezetnek az eredetihez illően durva regiszterű szóválasztásait, a szereplők nevére is vonatkozóan (pl. Phascalapus).

Nádasdy Ádám a betoldásra és kihagyásra vonatkozó sztereotípiák összefoglalása mellett (p. 49, p. 63) a Shakespeare-drámák fordításának mikroszintjén hoz szemléletesen magyarozott példákat a fordítói döntéseire. Az okokat alfejezetcikmekben adja meg, betoldás például rímes poén, vicc, sima rím, retorika kedvéért, kihagyás például szótaghűség, telepakolt sorok, kézenfekvő határozók miatt. Színpadi előadásra készült drámafordításról lévén szó, követelmény volt a megszólalások szótagszámának egyezése a prózai részeknél is (p. 49), valamint a tágabb értelemben vett mondhatóság – ez utóbbi a szerkesztők kötetsszerző elvét dicsérve átvezet a következő nagy tömb első tanulmányához.

Fáber András *Két találkozását írja le Marivaux-val*: az 1989-es kaposvári Csiki Gergely színház bemutató előadásához modernizálta, illetve fordította újra a *Kolónia* címen játszott darabot a „mondhatóság” kedvéért. Később, a magyar Marivaux-drámakötet (2020) számára átdolgozott fordításba a 18. századi francia szerző külön jelzővel illetett nyelvezetét, a „marivózást” is érzékeltetve „beemelt egy kis csokonais, latinos magyar rokokó ízt” (p. 78). A korábbi szokással ellentétben a szereplők nevét nem magyarosította, és a görög helyesírást sem alkalmazta, hanem ragaszkodott a franciás írásmódhoz és kiejtéshez. (Arthenicia, Timagenész, Hermokratész helyett: Arthenice, Timagène, Hermocrate), „jelezve, hogy nem ókori görög, hanem 17. századi (rokokó stílusú) francia színdarabot” (p.78) lát a néző.

A saját fordításokról írott tanulmányok nyomvonalán haladva *Nietzsche szövegeinek (újra)fordításai kapcsán* Horváth Géza osztja meg műhelytitkait az elsősorban szóalkotást vagy szójáték megoldását igénylő nehézségei ismertetésével (pl. Ehebrechen–Ehebiegen, Einverleibung–Einverseelung, Einsamkeit–Vielsamkeit).

Szintén egyfajta műhelynaplóként olvashatjuk Kiss Kornélia gondolatait Camus *L'Étranger* című művének újrafordításáról. A szerző Ádám Péterrel közös, „négykezes” fordítói munkájába enged betekintést. Fordítói koncepciójuk merőben eltér az elődjükétől (Gyergyai Albert 1946). Felülstilizálás helyett azt vallják, hogy „ha egy szövegben káromkodás van, a fordításban is annak kell lennie, ha a szöveg lírai, a fordítás is legyen lírai...” (p. 167). Úgy tűnik, a mostani újrafordítások egyik célja az értőbb és érzékenyebb olvasás révén szerzett összkép, Camus esetében „az egyszerűségében is nagyszerű stílus” (p. 167) minél hívebb visszaadása.

Ugyancsak egy mára részben elavult fordítás (Gyepes Judit 1964) aktualizálásának vágya motiválta Barna Imrét a *Zabhegyező* újrafordításakor – innentől azonban már nem a fordítók saját vallomásai, hanem egy harmadik személy által írott tanulmányok következnek. Bollobás Enikő *Hol kapja el a legény a leányt: a Rye gázlójánál vagy egy rozsmezőben?* című írása az új fordítás címében rejtlő, a magyar fordításban visszaadhatatlan kettősségre utal. Bollobás az új fordítás bravúrosságát annak tulajdonítja, hogy Barna Imre „a befogadó nyelv szempontjából értelmezi a szöveget, a magyar irányából átgondolva” (p. 176). Alapvetően honosító fordításában az 1950-es évek amerikai tinédzserei ugyanúgy beszélnek, ahogy a magyar kamaszok a 2010-es években (Bollobás szerint az 1964-es fordítás szlengje sem elavult, de Barna kifejezései erőteljesebbek p. 176). Bollobás a szöveg különös sajátosságának tartja, hogy bár több az obszcén kifejezés, a szöveg maga mégsem obszcénabb, hanem őszintébb és hangsúlyosabb. Egyik példa erre a „kurva” szó, „amely már nem denotációval, illetve referenciával bíró főnévként, hanem nyomatékosító mértékhatározóként használatos” (p. 179). Hasonló okból nem obszcén a „baszki” sem; „nyomatékot erősítő kötőszó” (uo).

A kötetben szereplő utolsó regény-újrafordításról Szabó Dávid (a szerkesztő) írt: Boris Vian *Ki érti a csajokat?* (Lőrinszky Ildikó 2014). Elődje, Barabás József (1992) „legfőbb jellemzője és hibája, hogy vianosabbra fordítja Viant Viannál” (p. 157). A hatás kedvéért mondatokat ír bele, az eredeti mondatokat pedig feldarabolja (p. 158). Külön problémát jelentett a cím, amelynek illeszkednie kellett nem kevesebb, mint hét előfordulási helyéhez a szövegben is. És hogy klasszikusnak számít-e a *Tajtékos napok* és talán a *Pekingi ősz* révén annak vélhető Vian: a szerkesztő szerint „aligha volt hiábavaló ezt a gyorsan odavetett, könnyed kis Viankrimit újrafordítani” (p. 160).

Sohár Anikó az *En, a robot* című novelláskötet kapcsán fejtegeti az Asimov-fordítások fél évszázada tartó sikerének titkát a prózafordításról szóló utolsó írásban. Itt a tárgy tehát nem az újrafordítás, ami a konklúzió szerint „üdvös” lenne (p. 194).

Ruttkay Veronika *Átültetések, versmagok: Robert Burns és a 19. századi magyar líra* című, terjedelmes és tudományos munkának beillő tanulmánya képviseli a kötetben a versfordítást. A szerző körbejárja többek között a fordíthatatlanság kérdését és a népies költészeti hagyomány fordításának lehetőségeit a világirodalom és a helyi irodalom kapcsolódási pontjainak számbavételével.

A drámához visszakanyarodva: Csikai Zsuzsa Csehov *Sirály* című drámájának három írt fordítását és színpadi adaptációját elemzi (1923, 1999 és 2016, e két utóbbi fordítás Michael West munkája). Meddig mehet el a fordító? – merül fel a kérdés. West korábbi *Sirály*-fordítása az eredeti orosz művet tartja szem előtt, a 2016-os azonban tele van 21. századi reáliákkal: autó, taxi, fejhallgató, laptop, sőt Joyce-ra is van utalás. A legnagyobb különbség azonban Konstantin átkeresztelése Constance-szá, miáltal „az eredeti szerelmi konfliktus [...] lesbikus háromszöggé alakul. Ez a nagyon új és radikálisnak tűnő motívum azonban a darab világában nem érződik radikálisnak, sőt deviánsnak vagy kirívónak sem” (p.132), hiszen az új

fordítás egy évvel azután keletkezett, hogy Írországból népszavazással jelentős többséggel legalizálták az egyneműek házasságát.

A maga nemében egyedülálló a kötetben Adám Péter és Albert Sándor közös műfordító portréja Illés Endréről, a klasszikus francia próza nagyjainak fordítójáról. A szerzőpáros a *Vörös és feketéből* vett példákkal támasztja alá a korabeli méltatásokkal szembenálló, egyértelműen negatív véleményét.

Úgyszintén egyedülálló tanulmány Kappanyos András *Fordítás és recepció* című elméleti írása, melyben a *műfordító* szó eredeti használatából kiindulva (a magas regiszterbe tartozó művek fordítója volt a „népszerű, de mulékony munkák” (p. 205) „szimpla” fordítóival szemben) arra a megállapításra jut, hogy a magyar fordításirodalomban kialakult tendenciák „kifejezetten kedvezőtlenek a kulturális transzfer sikeressége céljából” (p. 212). A felsőbb regiszterekben a virtuozításra, az alsóbb regiszterekben a gördülékenységre törekvő fordítók egyaránt meg akarták nyerni az olvasót. Mára azonban a fordítók felismerték azt, hogy ezeket a technikákat csak kivételes esetekben indokolt használni, és Kappanyos szerint „ennek köszönhető a klasszikusok újrafordításának élénk igénye” (p. 213).

Két újabb aspektust hoz be a fordítás témakörébe a kötet utolsó két tanulmánya: Mudriczki Judit Szabó Lőrinc *Ahogy tetszik*-fordításának utóéletét mutatja be négy szinkronizált filmadaptációban (melyek közül a legutóbbi, 2006-os rendezés a 19. századi Japánba helyezte a történetet, és japán kulturális elemekkel tűzdelté tele). Domokos Johanna a fordítást mint *reenactment*-et vizsgálja, közelebbről azt, hogy a performansz mennyire hat termékenyítően az irodalmi fordításra, és megfordítva a dolgot: a fordítás is lehet az irodalom újrajátszása, mindenekelőtt az élő irodalom betagozódása a világirodalomba. Ennek egyik csatornáját, magyar versek német fordítását tartalmazó két antológiát (Kalász Orsolya munkái) részletesen is bemutat.

A kötetet két kerekasztal-beszélgetés teszi teljessé: az elsőben a résztvevők (Sepsi Enikő, Kozma András, Pacskovszky Zsolt, Rideg Zsófia) a színházak felkérésére végzett új drámafordítások tapasztalatait osztják meg egymással és az olvasóval. A másik kerekasztal-beszélgetés résztvevői (Sepsi Enikő, Jász Attila, Kúnos László, Pál Dániel Levente, Tönkö Vera) az *Új szerzők felfedezése* címet viseli, és azt a kérdést járja körül, hogy a kiadók mi alapján választják ki a fordítandó műveket. Úgy tűnik, ez a fordítást elsődlegesen befolyásoló aspektus több évtized alatt sem változott: belső mérce az érték felismerése, olyan, „mint a lakmuszpapír, [...] az érték valamilyen módon olvasás közben manifesztálódik” (Kúnos p. 264). A kiadásra érdemes könyvek azonban még mindig szájhagyomány útján terjednek: barát vagy szakmabeli ismerős ajánlására.