

„A EST(ERHÁZY) A.”

– A fordítás feladásának lehetőségei Esterházy Péter „nyúlkönyve” alapján –

SZARKA SZILVIA

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

doktori hallgató

E-mail: szarkova.silvia@student.uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0004 6160 5297

“A est(erházy) A.”

– The Possibilities of Abandoning Translation in Péter Esterházy’s Rendering of Irene Dische and Hans Magnus Enzensberger’s *Esterházy – eine Hasengeschichte* –

The issue of navigating between languages and cultures is a recurring motif in the oeuvre of Péter Esterházy, most notably reflected in his frequent use of the phrase “untranslatable wordplay”, which highlights the challenges inherent in translating specific textual instances, puns, or cultural allusions. In his only translation endeavor—the Hungarian version of the German children’s story *Esterházy – eine Hasengeschichte* by Irene Dische and Hans Magnus Enzensberger—Esterházy constructs a performative textual space in which various modes of engaging with the process of translation become observable. Through the translator’s playful asides embedded within the Hungarian version, a dynamic simultaneity is created between the translated text and the act of translation itself. Not only does the translated work become visible, but so, too, do the dilemmas of its creation and the translator’s thought process.

This study, employing the translation studies concepts of transfiction and transcreation, examines the translation strategy underpinning Esterházy’s choices as a translator.

Based on the analysis, it can be concluded that a transfictional reading of the Hungarian version foregrounds the interdependence of cultural translation and interlingual translation—so-called “proper translation”—while emphasizing the transformative and transcreative dimensions of the translation process, along with the creative agency and visibility of the translator. Esterházy’s translation practice can be situated within the shifting position of the translator in postcolonial cultural studies, where translator intervention is no longer viewed negatively. In acknowledging cultural distance and asymmetry, the translator assumes a creative role in the literary work and may even consciously assert their own visibility within the translated text.

Keywords: Péter Esterházy, cultural translation, transfiction, transcreation, translator’s visibility

■ Bevezetés

Esterházy Péter műveinek egyik visszatérő metatextuális reflexiója a művek fordíthatóságára-fordíthatatlanságára vonatkozó elbeszélői/szerzői kommentár. A *Harmonia caelestis*ben például négyszer fordul elő a „lefordíthatatlan szójáték” kifejezés egy olyan nyelvi játékot jelölve, amely a szavak különböző jelentésrétegeinek egybejátásából fakad, és egyúttal performatív gesztussal fordítóihoz is kitekint, feladva nekik a magas labdát. A szavak konkrét és absztrakt értelmének egybeszövéséből adódó nyelvi játék, más néven *paronomázia* alkalmazása valóban leggyakrabban strukturális fordíthatatlanságot eredményez.¹ Persze nem minden esetben, ahogyan ezt a *Harmonia caelestis* egyik „lefordíthatatlan szójáték”-ként jelzett példája is szemlélteti, amelyben egy tervezett eunuchtermesztés kapcsán „föltűnően jóvágású ifjak”-ról esik szó.² Az angol ezt a nyelvi humort ugyanilyen módon képes kifejezni, „well-cut youth (a pun, ha-ha!)”-ként szerepel az adott példa fordítása a *Harmonia caelestis* amerikai fordításában is.³ A fordított mű megváltozott kulturális kontextusának jelentésteremtő-jelentésmódosító szerepére is reflektálnak az Esterházy-művek. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* „kardozós változat”-ában például a főszövegben szereplő „[...] hát úgy voltak azok törökök, ahogy te vagy én”⁴ mondatot a következő csillagozott lábjegyzettel egészíti ki a szerző: „A mondatban keletkező zavart és kétélű gazdagságot, melyet az esetleges török kiadás, a török olvasat okozhat, majd az esetleges török kiadás esetén vesszük szemügyre. – E. P.”⁵

A fenti idézetek is arról tanúskodnak, hogy a nyelvek és a kultúrák közötti átjárás kérdésére az Esterházy-életmű egyik visszatérő motívumaként tekinthetünk, éppen ezért érdemes részletesebben is szemügyre vennünk, hogy milyen fordítói koncepció áll Esterházy Péter egyetlen fordítói vállalkozása, Irene Dische és Hans Magnus Enzensberger *Esterhazy – eine Hasengeschichte*⁶ című német meséje magyar változatának fordítói döntései mögött.

Az *Esterhazy* magyar változata 1996-ban jelent meg Esterházy Péter fordításában és átdolgozásában.⁷ Az eredeti német mese címe egy szójáték, amely az „Osterhase” (magyarul: húsvéti nyúl) – „Esterházy” szavak alaki hasonlóságán, összecsengésén

¹ Vö. KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordíthatatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 6.

² ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis* (Budapest: Magvető Kiadó, 2000), 116.

³ Péter ESTERHÁZY, *Celestial Harmonies: A Novel*, ford. Judith SOLLOSY (New York: Ecco, 2004), 128.

⁴ ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013), 114.

⁵ Uo.

⁶ Irene DISCHE és Hans Magnus ENZENSBERGER, *Esterhazy: Eine Hasengeschichte* (Aarau: Sauerländer, 1993).

⁷ Irene DISCHE és Hans Magnus ENZENSBERGER, *Esterházy: Egy házy nyúl csodálatos élete*, ford. ESTERHÁZY Péter (Budapest: Magvető Kiadó, 2005). A szövegbelső magyar, illetve német idézetek ezekből a kiadásból származnak – Sz. Sz.

alapul. A történet cselekménye is egy Esterházy nevet viselő nemesi nyúlcsalád körül forog, és nyilvánvalóan e nyelvi játék okán vált Esterházy Péter is a mese magyar változatának fordítójává, ahogyan erre az általa fordított történet elején utalást is tesz: „Az világos, hogy nem a szépségemért lehetek itt, hanem azért, mert a könyv bizzar címe megegyezik az én édesapám cifra nevével.”⁸

A mese nem túl bonyolult cselekménye néhány mondatban össze is foglalható: az Esterházyak nagy múltú nyúlcsaládja a hanyatlás jeleit mutatja, az idő teltével pedig egyre kisebb és kisebb utódaik születnek. Az okot feltehetően a zöltségek és édes-ségek fogyasztásának megváltozott arányában lehetne keresni. A legidősebb Esterházy herceg azonban nem fecséreli erre idejét, inkább azonnal intézkedik: unokáit a nagyvilágba küldi, hogy szépnővésű nyuszifeleségeket keressenek maguknak. Így kerül a legfiatalabb utód Berlinbe, ahol állítólag még mindig élnek nagy nyulak a fal mögött. A feltételezés beigazolódik, a kis arisztokrata nyuszi megtalálja a nagypolgári Mimit, és még a berlini fal leomlásának is szemtanúja lesz. Közben persze számos kalandot is átél, amelyek a nyolcvanas évek végi Nyugat-Berlin miliőjében játszódnak.

A magyar fordítás címlapján szereplő felirat – „fordította és átdolgozta Esterházy Péter” – egyszerre teremt kapcsolatot az eredeti német művel, és hívja fel a figyelmet a fordítóként dolgozó író (vagy a szerzőként viselkedő műfordító?) kezének nyomára. Esterházy saját alkotásaival összevetve a magyar nyelvű *Esterházy* prózapoétikai eljárásait, első olvasatra is nyilvánvalóvá válik, hogy a fordítás szövege is magán hordozza a szerző írásmódjának néhány meghatározó jegyét, mint például a szöveg önreflexivitását, tehát az írás folyamatára vonatkozó szerzői kiszólásokat, a nyelvi játékokat, a stílus- és regiszterváltásokat – ebben az esetben különösen a népnyelvi és archaikus kifejezések és nyelvtani formák beépítését a szövegbe –, a történelmi-társadalmi allúziókat, valamint olyan ismert, magyar szerzők műveiből származó intertextusokat, amelyek a mese német nyelvű változatában nem szerepelnek.⁹

Mielőtt részletesebben szemléltetnénk Esterházy kreatív fordítói eljárásait, tekintsük át annak az újraalkotásra, átírássra összpontosító fordítói koncepciónak és hagyománynak a legalapvetőbb kérdéseit, amelynek keretében Esterházy fordítási stratégiáját a dolgozat megközelíthetőnek tekinti: ez a transzkreáció koncepciója.

A transzkreáció fogalma

A transzkreáció kifejezést fordítástudományi kontextusban elsőként Purushottam Lal indiai szanszkrit tudós használta 1957-ben a *Sakuntala* című klasszikus indiai dráma angol nyelvű fordításához fűzött előszavában, saját fordítói eljárásait tárgyal-

⁸ Uo., 3.

⁹ Vö. FORGÁCS Erzsébet, „A fordítás határaitól Esterházy Péter »nyúlkönyve« alapján”, *Fordítástudomány* 8, 2. sz. (2006): 62–77; NAGY Csilla, „»Lenyúlkönyv«: A fordítás és az értelmezés relációi az *Esterházy* című mese kapcsán”, *Iskolakultúra* 17, 8–10. sz. (2007): 85–89.

va. Érvelése szerint bizonyos esetekben az eredeti szöveget kreatív módon kell átalkotni, hogy egy másik kultúrában vagy korban is élvezhető módon váljék hozzáférhetővé.¹⁰ Fordítási módszere összhangban van a szanszkrit nyelvből való fordítás Indiában már addig is létező gyakorlatával, amely a fordítást az eredeti mű „újjászületése vagy inkarnációja (avatar)”-jaként értelmezte.¹¹

Mintegy tizenkét évvel később, 1969-ben Haroldo de Campos brazil író, műfordító és kritikus saját műfordítói szemléletének leírására alkalmazta a fogalmat, amelyben az újraértelmezés és az újraírás elsőbbséget élvez a fordítástudomány olyan klasszikusnak számító kifejezéseivel szemben, mint az „eredetiség”, az „egyenértékűség” vagy a „hűség”. „Minden művészi szöveg fordítása »újraateremtés«, egy párhuzamos és autonóm, bár kölcsönös fordítás – »transzkreáció« – lesz.”¹²

Az irodalmi fordítás hagyományából kiindulva a transzkreáció fogalma az utóbbi két évtizedben a reklám- és marketingsszövegek, valamint a számítógépes játékok kereskedelmi fordításában vált divatszóvá, egy olyan fordítási módszert jelölve, amely lehetővé teszi, hogy a reklámkampányok a kulturális különbségeket áthidalva, a legkülönbébb piacokon is működőképesek legyenek, illetve hogy a számítógépes játékok se veszítsenek élményszerűségükből egy másik kulturális környezetben. Ez gyakran adaptív megközelítést feltételez, erős domesztikációs tendenciákkal, különösen a viccek, szócickek és dalszövegek átültetésében.¹³ A transzkreáció jegyében dolgozó fordítótól olyan kompetenciákat igényel, amelyek túlmutatnak a nyelvtudáson és a kulturális ismereteken, „szövegírói” tehetséget és a helyi piac alapos ismeretét teszik szükségessé.¹⁴

A transzkreáció jelenségével a fordításkutatók is foglalkoztak, sőt vitákat generált a fogalom, amelyek középpontjában az állt, hogy valóban egy új fordítási gyakorlatnak tekinthető-e a transzkreáció, nem csupán egy új köntösbe bújtatott régi jelenségről van-e szó.¹⁵ A legradikálisabb álláspontot David Katan képviselte, aki szerint

¹⁰ Elena DI GIOVANNI, „Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media”, *Meta: Journal Des Traducteurs* 53, 1. sz. (2008): 26–43, 34, <https://doi.org/10.7202/017972ar>.

¹¹ Vö. Govindapanikker GOPINATHAN, „Translation, Transcreation and Culture: Theories of Translation in Indian Languages”, in *Translating Others*, 2 köt., szerk. Theo HERMANS, 2:236–246 (Manchester: St. Jerome, 2006); DI GIOVANNI, „Translations, Transcreations...”.

¹² Haroldo DE CAMPOS, „Translation as Creation and Criticism”, in *Novas: Selected Writings*, szerk. Antonio Sergio BESSA és Odile CISNEROS, 349–363 (Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2007), 35.

¹³ Carme MANGIRON és Minako O’HAGAN, „Game Localisation: Unleashing Imagination with »Restricted« Translation”, *Journal of Specialised Translation*, 6. sz. (2006): 9–21.

¹⁴ Claudia BENETTELLO, „When Translation is not Enough: Transcreation as a Convention-Defying Practice: A Practitioner’s Perspective”, *Journal of Specialised Translation* 15, 29. sz. (2018): 28–44, 41.

¹⁵ Lásd Daniel PEDERSEN, „Exploring the Concept of Transcreation: Transcreation as »More than Translation«?”, *Cultus* 7 (2014): 57–71; Viviana GABALLO, „Exploring the Boundaries of Transcreation in Specialized Translation”, *ESP Across Cultures* 9 (2012): 95–113; BENETTELLO, „When Translation is not Enough...”.

a CAT fordítói eszközök korszakában a teljes fordítói szakmát a transzkreáció szempontjából kellene újragondolni.¹⁶ Katan szerint a transzkreáció kifejezés rekontextualizálja a fordítástudomány azon ősrégi kérdését, hogy a fordítást az eredeti szöveg nyelvközi átkódolásának vagy kreatív visszaadásának tekintsük-e, ami a filozófusok, majd később a fordításkutatók által is a fordítással kapcsolatos bináris gondolkodási sémákhoz vezetett, mint például a „hűség vs. hűtlenség” kérdése Horatius¹⁷ vagy az „idegenítés vs. honosítás” páros Venuti esetében.¹⁸ A fordítói gondolkodásnak ezt a bináris logikáját David Katan a *trans-latere* vagy *trans-creare* kifejezésekkel hozza összefüggésbe. A *latere*-féle megközelítésben a fordító a forrásszöveg nyelvére koncentrálna, és azt a feladatot tűzi ki maga elé, hogy megtalálja a legmegfelelőbb célnyelvi kifejezést a lefordított nyelvi alakzat közvetítésére. Ezzel szemben a *creare*-féle attitűd során a fordító arra összpontosít, hogy olyan célszöveget alkosson, amely az olvasó számára a lehető legjobb hozzáférést biztosítja a közvetített szöveghez.¹⁹ Katan rámutat, hogy míg a fordítástudományban az 1960-as évek óta uralkodó elméletek – Nida dinamikus ekvivalenciakoncepciójától kezdve a skoposzelméleten át a deskriptív fordításelméletekig – a célszövegre összpontosítottak, azaz a *creare*-féle attitűdöt részesítették előnyben, a gyakorló fordítók többsége öntudatlanul is szakmája *latere*-szempontjainak maradt a „csapdájában”, amelynek nyomai számos fordítói és tolmács etikai kódex fordítási koncepciójában is fellelhetők voltak.²⁰ Katan arra biztatja a fordítókat, hogy transzkreatív szemléletmódot alkalmazva mentsék meg szakmájukat a fordítói szoftverek és a mesterséges intelligencia korában:

A válaszüton tehát a szakemberek továbbra is kanyarodhatnak a hagyományos irányba, hogy alacsony kockázatú „hűséges” F/T-ként specializálódjanak, de itt éles versenyben kell maradniuk a gépek vagy az olcsóbb munkaerő kihívásaival szemben. Vagy „egyszerűen” átléphetnek a transzkreátor szerepébe, amely lehetővé teszi számukra, hogy élvezzék az alkotói szerepüknek már eddig is odaítélt szakmai elismerést, és amely feljogosíthatja őket arra, hogy a fordítás során figyelembe vegyék a kulturális távolság hatását. Valójában nem kérdéses, hogy ha a F/T-ként fenn akarnak maradni, akkor meg kell tenniük a transzkreációs fordulatot.²¹

¹⁶ David KATAN, „Translation at the Cross-Roads: Time for the Transcreational Turn?”, *Perspectives* 24, 3. sz. (2016): 365–381, <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2015.1016049>.

¹⁷ Douglas ROBINSON, *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation* (London: Routledge, 2012³), 15, <https://doi.org/10.4324/9780203108727>.

¹⁸ Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility* (London-New York: Routledge, 2017), <https://doi.org/10.4324/9781315098746>.

¹⁹ David KATAN, „»Translator« or »Transcreate«: In Theory and in Practice and by Whom?”, in *Translation or Transcreation?: Discourses, Texts and Visuals*, szerk. Cinzia SPINZI, Alessandro RIZZO és Marianna Lya ZUMMO, 15–38 (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018), 15–16.

²⁰ Uo., 19–20.

²¹ KATAN, „Translation at the Cross-Roads...”, 372.

Gaballo kritikával illetve a transzkreáció fogalmának meghatározására tett eddigi kísérleteket; szerinte a kreativitás nem lehet az az egyetlen szempont, amely a transzkreációt más fordítói eljárások típusaitól megkülönbözteti, hiszen a fordítás minden típusa más-más fokú kreativitást és kulturális alkalmazkodást kíván meg.²² A transzkreáció fogalmának újragondolásához Newmarkra hivatkozik, aki nyolcféle fordítási megközelítést azonosított, a leginkább forrásközpontútól a leginkább célközpon-
túig:²³

SL emphasis	TL emphasis
<u>Word-for-word translation</u>	Adaptation
<u>Literal translation</u> Faithful	Free translation
<u>translation</u> Semantic	<u>Idiomatic translation</u>
translation	Communicative translation

1. ábra. Newmark V-diagramja a fordítási módszerekről

Newmark az adaptációt tekinti a fordítás „legsabadabb” formájának.²⁴ Mivel a transzkreáció és az adaptáció a fordítási kreativitás és szabadság azonos szintjén helyezkedik el, Gaballo a legfontosabbnak az adaptáció és a transzkreáció közötti választóvonal meghatározását tartja. Megfigyelése szerint ez a választóvonal a nyelvi produktivásban rejlik, azaz az új, eddig nem létező nyelvi és fogalmi struktúrák előállításában.²⁵ A produktivitást Ingo Plag definíciója értelmében „egy új szó létrehozásának lehetőségeként” határozza meg.²⁶

A produktivitas fogalma kulcsfontosságú a transzkreáció más koncepcióiban is, különösen azokban, amelyeket az irodalmi szövegek elemzése vagy fordítása alapján dolgoztak ki. Bollettieri Bosinelli a fogalmat Joyce azon írói stratégiájának körülírására használja, amely során „egy hétköznapi jelentést valami új és váratlan dologgá alakít át”.²⁷ A brazil modernista mozgalom vezéregyénisége, Oswald de Andrade, a posztkoloniális diskurzus egyik korai elméleti műveként is értelmezett 1928-as *Embrevő kiáltványa (Manifesto Antropófago)*²⁸ alapján Haroldo de Campos és fivére, Augusto az 1960-as években elméleti írásaikkal és műfordítói tevékenységükkel egy

²² GABALLO, „Exploring the Boundaries...”

²³ Uo., 103.

²⁴ Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation* (London/New York: Prentice Hall, 1995), 45.

²⁵ GABALLO, „Exploring the Boundaries...”, 104.

²⁶ Ingo PLAG, *Word-Formation in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 52, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511841323>.

²⁷ Bollettieri BOSINELLI, „Transcreative Joyce”, *Scientia Traductionis* 5, 8. sz. (2010): 190–193, 191, <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2010n8p190>.

²⁸ Oswald DE ANDRADE, „Cannibalist Manifesto”, ford. Leslie BARY, *Latin American Literary Review* 19, 38. sz. (1991): 38–47.

„antropofág” mozgalom kialakulását ösztönözték a brazil műfordítói gyakorlatban. Ez a mozgalom nem utasította el az idegen kulturális hatásokat, hanem egyfajta „táplálékként” magába szívta őket, és a hazai, őshonos kulturális mintázatok szerint alakította át.²⁹ Haroldo de Campos szerint a transzkreáció egy radikális fordítói eljárás, nem tévesztendő össze az eredeti mű hangzásvilágának visszaadására tett kísérlettel, hanem a fordítás során a legjobb kortárs költészetet tartja szem előtt, a lokális hagyományra támaszkodik.³⁰ „A fordítás olyan, mint egy »párhuzamos ének« [paralell canto], egy párbeszéd, amelyet nemcsak az eredeti mű hangjával folytatunk, de más szövegek hangjaival is.”³¹ Ennek szellemében Augusto de Campos nemcsak portugálra fordította le William Blake-et, hanem saját konkrét költészetének hagyományába is. Haroldo de Campos Goethe *Faustjának* fordításakor nem szokványos módon az *Isten és az ördög Goethe Faustusában* (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*) címet adta a dráma brazil változatának, amely a kortárs brazil olvasó számára nyilvánvaló allúzióként volt felismerhető a brazil filmrendező, Glauber Rocha *Isten és az ördög a Nap földjén* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) című filmjére.³² Else Vieira a következőképpen jellemzi az ilyenfajta fordítási stratégia dinamikáját:

Az intertextus jelenléte, amely már a címben is megjelenik, azt sugallja, hogy a befogadó kultúra áthatja és átalakítja az eredetit, ami később, mint látni fogjuk, be is igazolódik. Mindenesetre már a cím alapján elmondhatjuk, hogy a fordítás már nem egyirányú áramlás a forráskultúrából a célkultúrába, hanem kétirányú, transzkulturális vállalkozás.³³

A hazai művészeti hagyomány és az idegen kulturális import keveredése megsokszorozza a diskurzusokat és a kifejezésformákat, ami valami új, korábban nem létező keletkezését teszi lehetővé. Vieira a de Campos fivérek fordítói eljárásait elemző tanulmányában azt tárja fel, hogy a modernista-kannibalista kiáltvány, amely eredetileg a hegemon nyugati kultúrával szembeni ellenállás egyik formáját jelentette, hogyan alakult át metaforává és kulturális filozófiává a testvérek fordítási gyakorlatában és Haroldo de Campos elméleti munkáiban, amelyek forradalmasították a brazil műfordítói hagyományt, és elvezettek az úgynevezett „posztmodern fordítói esztétika” kialakulásához.

²⁹ Vö. Else Ribeiro Pires VIEIRA, „A Postmodern Translational Aesthetics in Brazil”, in *Translation Studies: An Interdiscipline*, szerk. Mary SNELL-HORNBY, Franz PÖCHHACKER és Klaus KAINDL, 65–72 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1992), 67–69, <https://doi.org/10.1075/btl.2.09rib?locatt=mode:legacy>.

³⁰ Vö. HAROLDO DE CAMPOS, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (Sao Paulo: Perspectiva, 1981), 185.

³¹ Uo., 191.

³² VIEIRA, „A Postmodern Translational...”, 69–69.

³³ Uo., 69.

Transzkreatív eljárások Esterházy Péter fordítói vállalkozásában

Az Esterházy fordításakor Esterházy Péter fordítóként olyan performatív szövegteret hoz létre, amelyben a fordítás folyamatának és a fordításhoz való viszonyulásnak legkülönbébb módzatai érhetők tetten. Az említett performatív játéktér textuális létrejöttének eszköze a metalepszis. „Metalepszisen többnyire azt a jelenséget értjük, amikor a szerző beleszól (vagy valamiképpen belenyúl) az általa elmesélt történetbe, vagyis átlépi azt a határt, amely őt az elmeséltől elválasztja.”³⁴ Bár ez egy viszonylag általános definíciója a metalepszisnek, amelynek persze a legkülönbébb változatai léteznek, mégis azért szerencsés jelen esetben Kálmán C. Györgynek ez a meghatározása, mert kiemeli valamennyi metalepszis közös vonását: a határátlépést, a szintváltást, a keretek hierarchiájának megbontását, összezavarását. A „nyúlkönyv” esetében azonban nem az elbeszélő, hanem a fordító határátlépéséről van szó. A fordító lesz az, aki beleírja magát a történetbe, bár alapvetően nem is kell magát beleírnia, hiszen a főhős nevéből adódó nyelvjátéknak köszönhetően már benne van: Esterházy a történet főhőse, és Esterházy a fordító is. *Dichtung und Wahrheit* itt találkozunk. Ezt a megkettőződést a fordított szöveg a metaleptikus narráció³⁵ alkalmazásával viszi színre. Esterházy fordítói kommentárjait itt és a továbbiakban is kiemelve idézem:

Az Esterházyaknak mióta világ a világ, furtonfurt gyerekek lett, [...]. Már kétszáz évvel ezelőtt valószínűleg a legnagyobb család voltak Ausztriában.

[...] itt muszáj vagyok megállani s közbeszólni, pedig Michael Sowa látja lelkem, én itt csak csöndesen fordítgatni szeretnék a képek közt, aztán este hazamenni. [...] De hát drága kollégák, oh Ájrin és Magnus, ezt az Ausztriát nem hagyhatom így a szőnyegen heverni! Egy labancot mint részigazságot még lenyelnék, de hogy osztrák! Magyar! – ehhez ragaszkodnom kell, nem mintha nagy bót vóna, ténykérdés. [3.]³⁶

Ez a határátlépés központi helyzetbe hozza a fordító alakját. A hagyományosan értelmezett fordítói szerepkör szerint a művek szövegterében a fordító szimbolikus pozíciója a lábjegyzetnek felel meg. Így amikor a fordító kilép „láthatatlanságából”, mert a fordítás magyarázó-kiegészítő jegyzeteket kíván meg, mindez hagyományosan a szerzői/elbeszélői szerep főszövegbeli pozíciójához képest perifériusnak te-

³⁴ KÁLMÁN C. György, „Evvel a dalban”, *Literatura* 32, 2. sz. (2007): 204–210.

³⁵ A valós és a fiktív világ közötti határátlépést Gérard Genette elbeszéléseleméletében narratív metalepszisnek nevezi, lásd Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006).

³⁶ Az oldalszámolás hiánya miatt saját oldalszámozást használok, az oldalakat a főcímdaltól kezdve számolom – Sz. Sz.

kintett lábjegyzetben történik. Az *Esterhazy* magyar változatában azonban a fordítói megjegyzések, zárójeles formában vagy elkülönített bekezdések formájában a főszövegbe ékelődnek. A legelső fordítói megnyilatkozásban egyenesen az eredeti német alkotás szerzőit szólítja meg a fordító szerepét vállaló Esterházy, ami szintén jelzi, hogy a fordítói szerepkört nem egy alárendelt viszonyban képzei el. Nyilván ez a megkettőzött szerepkör különlegességéből is adódik. Esterházy saját elbeszéléseként fordítja le a történetet, ami persze az eredetiség kérdését is felveti: ha Esterházykról szól a történet, vajon az eredeti szerzőket megilleti-e az „eredeti” címkéje, ha főhősüknek a fordító nevével megegyező Esterházy nevet adnak?

Gerard Genette narrációs elméletéből kiindulva Dorith Cohn a metalepszis két változatát különbözteti meg: a diskurzus és a cselekmény szintjén megvalósuló metalepszist.³⁷ Esterházy fordítóként nem avatkozik be a történet cselekményébe, hanem csak a főszövegbe beépített megjegyzései által szakítja meg a narráció ívét, csupán a diskurzus szintjén működteti a metalepszist. Fordítói narrációja során olyan megjegyzéseket fűz az eredeti történethez, amelyek egyrészt az Esterházy családot egy bennfentes szemszögekből ábrázolják, másrészt a fordítás folyamatát tematizálják. A következő példában Esterházy a mesének a családjáról szóló állításaival polemizál:

Mint minden Esterházy, ő is annyira rövidlátó volt, hogy alig látott el a következő utcasarokig.

Hogy ezt honnét tudták ki az Enzensbergerék? Nagy tanárok. Tényleg ez a helyzet; mert van, aki közülünk vaksi, és van, aki nem. [8.]

A fordítás folyamatára vonatkozó fordítói megjegyzésekben leggyakrabban a legalapvetőbb fordítói dilemmák artikulálódnak, mint például a megfelelő kifejezés keresése vagy a fordítónak két kultúra közötti köztes helyzete:

Mert Esterházy egy hatalmas kirakatban meglátott egy kanárisárga föliratot **(amennyiben a kanári színe megegyezik a tojássárgáéval, Dottergelb, nie gehört, és nyilván szemernyi jóindulattal és ugyanennyi utánajárással ilyen kanárit föltalálni nem lehetetlen, a bajba jutott fordító fölfogása szerint).** [11.]

A fordítói megjegyzésekben Esterházy előszeretettel mutat rá a kulturálisan eltérő jelenségekre vagy ugyanazon társadalmi-történelmi esemény kulturálisan eltérő értelmezéseire. A műnek ez a metaleptikus szintje teszi lehetővé, hogy a fordító két nyelv és kulturális kontextus közötti pozíciója váljék láthatóvá. Az ebből adódó fe-

³⁷ Dorith COHN, „Metalepszis és mise an abyme”, in *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, ford. Z. VARGA Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 113–115.

szültséget végig fenntartja a mese magyar változata, nem törekszik arra, hogy ezt domesztikáló vagy elidegenítő fordítási stratégiákkal feloldja.

De a képeken nyúl nem volt látható, és a történet írója még azt is állította, hogy a fal egy undormány és levele!

Itt a német nyuszifül szépen beremeg a fal, a die Mauer szóra. Itt jön ki az előnye az NDK-nak. [...] Magyarul a nyúl talán a vasfüggönyről olvasna, vagy eleve Kelet-Franciaországba küldte volna a gondos hercegi nagyapó, és akkor puff neki: Trianon, weekendre! [15.]

A fordítói kiszólások, amelyeket Esterházy az elbeszélésbe illeszt, játékos egyidejűséget teremtenek a fordított mű és a fordítás folyamata között. Nemcsak a lefordított szöveg válik láthatóvá, hanem a fordítás létrejöttének dilemmái és a fordító gondolatmenete is. Ez teszi Esterházy fordítását performatívvá.

A fordítási folyamat láthatóságát az *Esterhazy* magyar változatának egyes fordítói nyelvi megoldásai is biztosítják. Korábban már szó esett arról, hogy Esterházy fordítóként nem avatkozik be a szöveg diegetikus szintjébe, így a cselekmény nem módosul a fordítás következtében. Annak nyelvi megjelenítésén azonban egyértelműen felismerhető Esterházy kézjegye. Fordítási megoldásai olyan stratégia kitűzését tételezik, amely nem a forrásnyelvi szöveg célnyelvi, funkcionálisan ekvivalens megoldásait keresi, hanem a nyelvek közötti fordítás, a „tulajdonképpeni fordítás”³⁸ dilemmáinak sorára mutat rá. Nem kínál fel kész megoldásokat a „dinamikus ekvivalencia”³⁹ jegyében, hanem megoldatlanul hagyva a nyelvi átváltás kérdéseit saját nyelvi kreativitását hozza játékba. Például a forrásszöveg nyelvtani megoldásainak utánzásával a szó szerinti fordítás gyakorlatát parodizálja:

Er landete in einer dunklen Schachtel, die ganz komisch **roch und wild hin- und erschaukelt**. [11.]

Végre beindult a cselekmény, és azonnal egy setét dobozban kötött ki, mely furcsán **illato- és ide-oda himbálózott**. [14.]

Bár a magyar változat a magyarul beszélő olvasó számára érthető, de ebben az alakban nem használatos, és egyértelműen idegen nyelvi határról árulkodik. Egyes szöveghelyeken a német nyelvtant alkalmazza a magyar kifejezéseken, mint például a következő esetben, ahol egy magyar melléknév a német melléknévi fokozás tolda-

³⁸ Roman JAKOBSON, „On Linguistic Aspects of Translation”, in *On Translation*, szerk. Reuben Arthur BOWER, 223–239 (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 233.

³⁹ Eugen NIDA, *To Ward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible* (Leiden: Brill, 1964), 159.

lékával bővül: „böhöm és még böhömer”. A szöveg szemantikai szintjén is előszere-ttel alkalmaz félrefordításokat:

Er bestellte sich eine große Portion **gemischten Salat**. [20.]

Nagy adag misztikus salátát rendelt (salata mista). [23.]

Szándékosan használ stilárisan nehézkes körülírásokat is, amelyek barokkos hatást keltenek a fordított szövegben. A következő példa ezen kívül azt is kiválóan szemlélteti, hogy fordítási megoldásaiban az ekvivalensek közötti választás dilemmáját is színre viszi:

Esterhazy **küßte dem alten Fürsten dankbar die Pfote** und stieg in den Schnellzug nach Berlin. [10.]

Esterházy **hálával teletöltött kézcsókkal illette az öreg herceg mancsát** vagy tappancsát, inkább tappancsát, és felszállt a berlini gyorsra. [6.]

A szólások fordításakor gyakran alkalmazza a katakrézist, amely vicces magyar változatok létrejöttét teszi lehetővé:

Und außerdem **roch** Mimi **wunderbar**. [21.]

És ennek a Miminek **még a szaga is jól állt**. [25.]

Und mit **Ihrem Enkel ist es noch viel schlimmer**. [8.]

Ám amikor a szemorvos, e kivagyí citoyen közölte vele, hogy **az unoka szemének a szénája még rosszabbul áll**, megijedt. [10.]

A fordított mű egyes szöveghelyein olyan szinonimát részesít előnyben, amely csak a magyar kultúra kontextusában válik jelentéssé, de mindez a német forrás-szöveg nyugat-berlini világával kerül összefüggésbe, és az ebből keletkező feszültség a nyelvi humor forrásává válik:

Einmal sah er, wie Daddy ein paar neue Unterhosen anprobierte. Es waren **die schönsten Unterhosen der Welt, mit einem Leopardenmuster, schwarz und gelb**. Daddy sah mit seinem schwarzen Schnurrbart ganz wild darin aus. Solche Unterhosen musste man haben! [13.]

Ez utóbbi egyszer meglátta, amint előbbi új alsónadrágot próbál. A világ leg-szebb gatyái voltak ezek, **sárga-fekete habsburgos** leopárd-mintával. Ebben

a lenge magyarban – mindez Berlinben! – és bajuszban apa igazán vad apai férfi benyomását keltette, *belevaló volt*. Ilyen gatya kéne, ha vóna, ácsingózott Esterházy, [...]. [16.]

A következő példa teljes egészében Esterházy találmánya, nem szerepel a német eredetiben, ahogyan ez a szövegrészt bevezető fordítói önreflexív megjegyzéséből ki is derül. A történetben itt egy az NSZK-ból az NDK-ba való határátkelésről esik szó, amely során Esterházy a határátkeléstől való félelem közép-kelet-európai tapasztalatát fűzi a jelenethez, a félelem érzésén keresztül intertextuális utalást teremtve egy József Attila-versre, amelyet a szereplők párbeszédébe épít be.

- És mi az ott hátul?
- Úgy almáslepény, mint Sacher-torta, valamint régi pokrócok, újságok, más no – ami olaszul annyit tesz, hogy semmi, nyente.
- Quanto costa? – kérdezte a hang, de ez nincs benne a könyvben. A szerzők egy hányada eneszkás volt, most már nem az, már szintiszta német, így nem félt eléggé az NDK-tól. Most már fél, de **most már késő, most látjuk, milyen óriás.**
- **Ö... ö...** – hebegett közbe Franco felesége, a passzionátus **József Attila-kutató** és töltött galamb –, elfelejtettem tisztába csinálni a kocsit. [25.]

A fordítás során nem zárkózik el a monoton ismétlésekkel való játéktól sem, provokálva ezzel a magyar fordítási hagyomány monotoniafóbiáját:⁴⁰

Der Bahnhof kam ihm ziemlich **schäbig** und **düster** vor, und es war sehr kalt. **Sonderbare** Leute standen da herum. Sie warfen einander **böse** Blicke zu [...]. [6.]

Az állomás **randa és komor** volt, a hideg is **randa és komor** volt, es **randa és komor** pofák ácsorogtak a peronon, és **randa és komor** pillantásokat lövelltek egymásra. [8.]

A sort még folytathatnánk, mindenesetre az eddigi, példákkal gazdagon illusztrált elemzés is szemlélteti, hogy Esterházy olyan fordítói stratégiát jelenít meg a mese magyar változatában, amely a de Campos fivérek transzkreatív műfordítási hagyományát folytatja. Saját szerzői gondolkodásmódját, nyelvkezelési technikáit, nyelvi humorát hozza működésbe a szövegben, saját prózanyelvébe fordítja bele a mesét: esterházyasítja.

⁴⁰ Vö. KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás gyakorlatába: Angol/Német/Orosz fordítástechnikai példatárral* (Budapest: Scholastica Bt., 2007), 49.

Ennek az eljárásnak azonban más a tétje, nem csupán a hegemon kultúrával való szembehelyezkedést jelképezi, mint a de Campos fivérek fordítói hagyományának inspirációi esetében, de nem is a szabad transzpozíció, az adaptáció elve szerint működő önkényes játék a célja. A fordítás folyamatára vonatkozó metaleptikus narráció és a fordítás nyelvi szintjén történő fordítói dilemmák színrevitele a fordítást nem produktumként tárják elénk, hanem genezisében, folyamatszerűségében mutatják meg. A „házy nyúl” mellett Esterházy, tehát a fordító lesz a mese másik főszereplője, aki az intradiegetikus-extradiegetikus narráció és a kultúrák között lavírozva a fordítás okozta megtorpanásait tárja az olvasó elé.

A fordítás aktusának az irodalmi művekben történő megjelenítéseivel, illetve a fordítók és a tolmácsok fiktív ábrázolásaival a „fordítási fikció”-nak vagy transzfikciónak (*transfiction*)⁴¹ nevezett fordítástudományi koncepció foglalkozik. A transzfikció tételezése szerint egy fiktív alkotás „kiegészítő forrásként”⁴² szolgálhat a fordítástudomány hagyományosnak tekintett elméleti műfajai mellett. A továbbiakban a transzfikció fogalmának rövid ismertetése után arra keresem a választ, hogy milyen fordítási koncepció vázolható fel Esterházy transzkreatív fordítói eljárásai alapján.

A transzfikció fogalma

Annak ellenére, hogy a koncepció elméleti körvonalai a 2010-es években kristályosodtak ki, a transzfikció mint jelenség nem újkeletű az irodalmi gyakorlatban. Már a 12. századi német nyelvű epikus költészetben is találkozunk a fordítók és tolmácsok fiktív ábrázolásaival.⁴³ A *Don Quijote* (1605) óta pedig a fiktív fordítás az irodalom eszköztárának bevett gyakorlatává vált.

A 20. század közepén a fordítók és fordítások fiktív ábrázolásait illetően azonban egyfajta fellendülés figyelhető meg, különösen a latin-amerikai irodalomban, olyan szerzők műveiben, mint például Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, João Guimarães Rosa. Dirk Delabastita a tendencia kialakulásának lehetséges okait a globalizáció okozta egzisztenciális változásokkal összefüggésben írja le:

A fordítás egyfajta mindent átfogó metaforává változott, az általános emberi tapasztalat kifejezésévé egy globalizált és központ nélküli világban, felidézve emberi önmagunk és az összetartozás érzésének keresését egy olyan rejtélyes világban, amely tele van változásokkal és különbségekkel.⁴⁴

⁴¹ Klaus KAINDL és Karlheinz SPITZL, szerk., *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction* (Wien: Universität Wien, 2014), <https://doi.org/10.1075/btl.110?locatt=mode:legacy>.

⁴² Uo., 366.

⁴³ Gertrud WIECH, *Dolmetscherei in der weltlichen Epik des 12. Jahrhunderts* (Tübingen: Universität Tübingen, 1951).

⁴⁴ Dirk DELABASTITA, „Fictional Representations”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona BAKER és Gabriela SALDANHA, 109–112 (London: Routledge, 2009), 111.

A globalizált világban a fordítás és a tolmácsolás „mindennapi életünk tényévé”⁴⁵ vált. A nyelvek és kultúrák közötti közvetítés növekvő jelentősége miatt mindinkább előtérbe került a fordítás/tolmácsolás témája és a fordítók/tolmácsok főszereplőként való ábrázolása irodalmi és filmes műfajokban. „A fordító a modern kultúra fluiditásának és sokféleségének ikonjává vált az önmagukban sem stabil pólusok között elfoglalt helyének bizonytalansága és instabilitása miatt.”⁴⁶

A fordítástudomány is felfigyelt erre a tendenciára. George Steiner, Rosemary Arrojo, Elizabeth Welt Trahan és Ingrid Kurz voltak az első kutatók, akik a fordítók és tolmácsok fiktív reprezentációit elemezték. Else Vieira az 1990-es évek közepén kihirdette a fordítástudomány „fikciós fordulatát, megnyitva ezáltal egy új kutatási területet a fordításelmélet számára: e fordulat célja az volt, hogy ráirányítsa a fordítástudomány érdeklődését a fikciós művekben fellelhető fordításelméleti reflexiókra.”⁴⁷ Andrea Pagano szerint a fikciós fordulatot két szempontból lehet megközelíteni. A fordításelmélet perspektívájából a szépirodalmi alkotások fordító- és fordításábrázolásai olyan forrást jelentenek, amely az elméletalkotás számára lehetővé teszi, hogy a fordításról való gondolkodás olyan aspektusokkal is bővüljön, amelyeket az ortodox tudományos műfajok elemzésével nem lehet figyelembe venni, vagy legalábbis nehéz megragadni. Az irodalom szemszögéből pedig a fordítás-reprezentációk metaforaként szolgálnak, amelyek az olyan társadalmi folyamatokra való reflektálást teszik plasztikusabbá, mint a migráció vagy a köztes identitások.⁴⁸ Edwin Gentzler például összefüggést látott az irodalomban megjelenő fordítástematika és a latin-amerikai nemzeti identitások kialakulása között.⁴⁹ Lavieri kibővítette Vieira eredeti elméleti koncepcióját a fikciós fordulatról, ő a fikciós fordításábrázolásokat nemcsak a fordításelmélet forrásának tekinti, de olyan tényezőnek is, amely akár a fordítás gyakorlatát is befolyásolhatja.⁵⁰ Ez részben kötődik azokhoz a törek-

⁴⁵ Douglas ROBINSON, *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (Manchester: St. Jerome, 1997), 27, <https://doi.org/10.4324/9781315760476>.

⁴⁶ KAINDL és SPITZL, *Transfiction...*, 3.

⁴⁷ Else Ribeiro Pires VIEIRA, „(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais”, *Com Textos* 6, 6. sz. (1995): 50–68.

⁴⁸ Andrea PAGANO, „Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar”, in *Translation and Power*, szerk. Edwin GENTZLER és Maria TYMOCZKO, 80–98 (Amherst: University of Massachusetts Press, 2002), 96–98.

⁴⁹ Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory* (London/New York: Routledge, 2008), <https://doi.org/10.4324/9780203609941>.

⁵⁰ Antonio LAVIERI, *Translatio in Fabula: La Letteratura Come Practica Teorica Del Tradurre* (Rome: Editori Riuniti, 2007); Antonio LAVIERI, „»Homo translator«: Notes pour une anthropologie comparative de la traduction”, in *Translatio in fabula: Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, szerk. Sophie KLIMIS, Isabelle OST és Stéphanie VANASTEN (Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 2010), 117–127.

vésekhez is, amelyek Cronin,⁵¹ Arrojo⁵² és Kaindl⁵³ által a fordítók és tolmácsok fikciós ábrázolásainak elemzését a fordításdidaktika területével kapcsolják össze.

A transzfikció elméleti fogalmának és az azt követő fikciós fordulatnak a bemutatásával az volt a célom, hogy megmutassam, milyen irányokat kínál a fordítók/tolmácsok és munkájuk fikciós reprezentációja a fordításról való elméleti gondolkodás számára. A fikciós fordulat értelmezéseiből kiindulva az alábbi elemzés célja, hogy bemutassa az *Esterhazy* magyar változatának fordítói fikciója mögött meghúzódó fordításkonceptió legfontosabb szempontjait.

Az Esterhazy magyar változatának transzfikciós olvasata

A fordítók és tolmácsok fokozott jelenléte a regényekben és a filmekben kétségtelenül hozzájárult láthatóságukhoz, társadalmi megbecsülésük növekedéséhez is.⁵⁴ Éppen a fordítók és munkájuk láthatóságának kérdése áll a legtöbb transzfikciós elemzés középpontjában: „A »fikciós fordulat« a fordítási narratívákat a tudományos érdeklődés termékeny forrásának tekinti, amely egyszerre kérdőjelezi meg és tágtítja ki Venutinak »a fordító láthatatlanságá«-ról szóló megállapításait.”⁵⁵

Az *Esterhazy* fordítási fikcióját érdemes Klaus Kaindl *A marginalitás központisága – A fordítói lábjegyzet mint parergon* című tanulmányával párhuzamosan olvasni.⁵⁶ Kaindl ebben az elemzésben olyan regényekkel foglalkozik, amelyekben a lábjegyzet a fordító mint marginális figura fiktív megjelenítésének eszközeként szolgál. A „valódi” lábjegyzetekkel ellátott regényekkel ellentétben a transzfiktív lábjegyzetek tovább bővítik az irodalmi fikciót egy új, kiegészítő narratív instanciá, a jegyzetelő, kommentáló fordító bevezetésével.⁵⁷ Derrida parergonfogalmát alkalmazva Kaindl azt szemlélteti elemzésében, hogy miként képesek a transzfiktív lábjegyzetek kiterjeszteni hatalmukat a szövegtérben: „irányíthatják, kisajátíthatják és manipulálhatják

⁵¹ Michael CRONIN, *Translation Goes to the Movies* (London/New York: Routledge, 2009), <https://doi.org/10.4324/9780203890806>.

⁵² Rosemary ARROJO, „Fictional Texts as Pedagogical Tools”, in *Literature in Translation: Teaching Issues and Reading Practices*, szerk. Carole MAIER és Francoise MASSARDIER-KENNEY, 53–68 (Ohio: Kent State University Press, 2010).

⁵³ Klaus KAINDL, „Das Potential des »Fictional Turn« für die Translationsdidaktik”, in *Aus Tradition in die Zukunft: Perspektiven der Translationswissenschaft. Festschrift für Christiane Nord*, szerk. Felix MAYER és Britta NORD, 143–155 (Berlin: Frank & Timme, 2013).

⁵⁴ KAINDL és SPITZL, *Transfiction...*, 9.

⁵⁵ Denise KRIPPER, *Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature* (London–New York: Routledge, 2023), 4, <https://doi.org/10.4324/9781003179986>.

⁵⁶ Klaus KAINDL, „The Centrality of the Margins: The Translator’s Footnote as Parergon”, in *Transfiction and Bordering Approaches to Theorizing Translation*, szerk. D. M. SPITZER és Paulo OLIVEIRA, 25–40 (New York: Routledge, 2022), <https://doi.org/10.4324/9781003267010>.

⁵⁷ Uo., 27.

a művet; meghatározzák az olvasás és a megértés folyamatát; gyakran magát a narrációt is alakítani tudják. Végül pedig láthatóvá teszik a fordítót és a fordítást”.⁵⁸

Esterházy fordításában létrehoz egy második narratív instanciát, a fordítót, akinek a pozíciója a metaleptikus narratív stratégiának köszönhetően az eredeti szerzők elbeszélése mellett, a főszöveg központi pozíciójában jelenik meg. Ez a narratív technika a fordítás performativitását teremti meg azáltal, hogy a fordító gondolatmenetét mutatja be a fordítás folyamatában. Ez a fordítói performansz a két kultúra közötti mentális térben zajlik, hangsúlyozva a fordítás és a lefordított mű közvetítő pozícióját. A fordítás nem része az eredeti szöveg nyelvi-kulturális kontextusának, de nem is tartozik bele teljes egészében a befogadó kultúra nyelvi-kulturális közegébe. A kultúratudomány „harmadik tér” koncepciójával hozható leginkább összefüggésbe,⁵⁹ amely olyan köztes pozíciót valósít meg, ami egyszerre hoz létre különbséget és kompromisszumot.⁶⁰

A hagyományos fordítói pozíció transzgressziója az *Esterházy* magyar változatának szövegterében transzfikciós szempontból azt szimbolizálja, hogy a „fordítás feladatát” az eredeti reprodukálásának értelmében, vagyis azt a törekvést, hogy az eredeti szöveg más kulturális kontextusba helyezve ugyanaz a szöveg maradjon, itt tudatosan feladta a fordító.

A „fordítás feladása” a magyar változat nyelvi szintjén egy olyan fordítói stratégia választásában nyilvánul meg, amely tudatosan keresi a félrefordításokat. Esterházy a félrefordításokat a magyar és a német nyelv logikája és nyelvtana közötti ütközésekből hozza létre, amely a fordított szövegben a humoros nyelvi kifejezések megte-remtését teszi lehetővé. Haroldo de Campos műfordítói hagyományát folytatva az eredeti német szöveget „táplálékként” használja fel új, magyarul korábban nem létező formák létrehozására. Ezek a szokatlan nyelvi kifejezések megszakítják a folyamatos olvasás menetét, és a fordítás nyelvi szintjére irányítják a figyelmet. Míg a fordító láthatóságát a metaleptikus elbeszélés biztosította, addig ez a stratégia a Jakobson által „tulajdonképpeni fordításnak” nevezett nyelvközi fordítás jelenségeinek kölcsönöz láthatóságot. A „tulajdonképpeni fordítás” relevanciáját paradox módon éppen annak helytelen alkalmazása mutatja meg. Esterházynek ez az eljárása a fordítástudomány, a mű és a fordítás keletkezése után megfogalmazódott, egyik kardinális dilemmáját teszi láthatóvá.

⁵⁸ Uo., 37.

⁵⁹ Homi K. BHABHA, *The Location of the Culture* (London: Routledge, 1994), <https://doi.org/10.4324/9780203820551>.

⁶⁰ Dilek DİZDAR, „Translational Transitions: »Translation Proper« and Translation Studies in the Humanities”, *Translation Studies* 2, 1. sz. (2009): 89–102, 96, <http://dx.doi.org/10.1080/14781700802496274>.

A kultúratudományban bekövetkezett fordítási fordulatot⁶¹ követően a fordítás elemző-leíró fogalomként a fordítástudományból és a kultúratudományból más humán és nem humán tudományterületekre is átvándorolt. A fordítás kategóriájának ez a diszciplínákon átívelő vándorlása az eredetileg a fordítástudomány alapfogalmának számító fordítás jelentéshorizontját is megváltoztatta. A fordítás kategóriája elszakadva a nyelvi-szöveges, majd a kulturális paradigmától más tudományterületeken átívelő útja során egy általánosabb vizsgálati kategóriává fejlődött.⁶² A fordítási fordulat következtében olyan – általában metaforikusan megragadható – tágabban értelmezett fordításfogalom alakult ki, amely, ahogyan erre Dilek Dizdar rámutatott, már elveszítette kapcsolatát a „tulajdonképpeni fordítás”-sal, és ez utóbbi leértékelődését is magával hozta.⁶³ Dizdar szerint ez több lényeges problémát vet fel mind maga a fordítástudomány, mind pedig a fordítás kategóriájának elméleti és elemzési hatékonyságát alkalmazó egyéb diszciplínák szempontjából: kontraproduktív módon figyelmen kívül hagyja a szöveges-nyelvi átváltási aktusok komplexitását és olyan feladatmegosztáshoz vezet, amely szerint a *translation proper* csak a fordítástudomány hatáskörébe tartozik, ezért nincs szükség arra, hogy máshol is tanulmányozzák; és mivel a fordítástudomány csak a tulajdonképpeni fordításért tekinti felelősnek magát, nem kell (sőt, nem is lehet) távolabb látnia a fordítás nyelvészeti koncepcióján.⁶⁴

Erre a folyamatra mind a fordítástudomány, mind a kultúratudomány felől érkeztek válaszok. Cornelia Zwischenberger végigkövetve a fordítás fogalmát a diszciplínákon át vezető útján, arra a következtetésre jutott, hogy azt anélkül alkalmazza egyes kutatási területek túlnyomó többsége, hogy hivatkozná a fordítástudomány területén felhalmozott elméleti-fogalmi és empirikus tudásra.⁶⁵ Doris Bachmann-Medick szerint a fordítói fordulat sikere attól függ, hogy a fordítás kategóriája a diszciplínákon keresztülhaladva módszertanilag hogyan pontosítható, és ebben a döntő pillanatban válhatnak termékennyé a fordítástudomány és más bölcsészettudományi diszciplínák eddig kevésbé kutatott kapcsolódási pontjai.⁶⁶

A fordításfogalmak közötti feszültséget a fordítástudomány Susan Bassnett és André Lefevere által az 1980-as években kulturális fordulatnak elnevezett szemléletváltáshoz köthető fordítói-elméleti iskolák, irányzatok tudták fenntartani. A for-

⁶¹ Vö. Susan BASSNETT és André LEFEVERE, *Translation, History and Culture* (London: Bloomsbury, 1998); Mary SNELL-HORNBY, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* (Amsterdam: John Benjamins, 2006), <https://doi.org/10.1075/btl.66?locatt=mode:legacy>.

⁶² Doris BACHMANN-MEDICK, „The Translational Turn”, *Translation Studies* 2, 1. sz. (2009): 2–16, <https://doi.org/10.1080/14781700802496118>; Cornelia ZWISCHENBERGER, „Interdisciplinary Approaches”, in *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*, szerk. Reine MEYLAERTS és Kobus MA-RAIS, 307–325 (London: Routledge, 2023), <https://doi.org/10.4324/9781003161448>.

⁶³ DIZDAR, „Translational Transitions...”

⁶⁴ Uo., 90.

⁶⁵ ZWISCHENBERGER, „Interdisciplinary Approaches...”

⁶⁶ BACHMANN-MEDICK, „The Translational Turn...”

dítás kategóriájának hatóköre ebben a szemléletben a nyelvi átváltások szintjén túl a kulturális fordítás kérdéseire is kiterjed, miközben nem mond le ezeknek a nyelvi aspektusokkal való összefonódottságáról. Esterházy transzifikciója éppen a fordításkategóriának a kulturális fordulat utáni összefonódó pozícióit teszi láthatóvá: bár a kulturális fordítás, a kulturális közvetíthetőség kérdéseivel foglalkozik, a kulturálisan specifikus gondolkodási mintákat a szöveg kisebb nyelvi egységeiben is hozzáférhetővé teszi.

Következtetések és párhuzamok

Az *Esterhazy* magyar változatának transzifikciós olvasata a kulturális fordítás és a nyelvközi fordítás, a „tulajdonképpen fordítás” egymásrautaltságára hívja fel a figyelmet és a fordítás transzformatív aspektusát emeli ki, hangsúlyozva a fordítók szerepét és az ezzel járó láthatóságukat. Mindez összefüggésbe hozható a fordító megváltozott pozíciójával is a posztkoloniális kultúrakutatásban, amely már nem „démonizálja” a fordítói beavatkozásokat.⁶⁷ A kulturális távolság és az aszimmetria fordításra gyakorolt hatásainak figyelembevételével a fordító kreatívan alakíthatja a fordított művet. Sőt, akár önnön láthatóságát felvállalva, elő is léphet az általa fordított alkotásban, ahogyan ezt Esterházy *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* szlovák és német fordítói, Deák Renáta és Heike Flemming teszik. Esterházy ebben a művében egy eredetileg is kettéosztott szövegtérrel dolgozik, a főszöveget saját monogramjával ellátott megjegyzésekkel lábjegyzeteli, helyenként eligazítva, helyenként elbizonytalanítva olvasóját, olykor a beemelt vendégszövegek forrásait megjelölve. A szlovák és a német fordításokban a szerző lábjegyzetei a fordító lábjegyzeteivel bővülnek ki, feltüntetve a szerző monogramja mellett a fordító monogramját. A fordító ezzel nem egy az egyben követi az eredeti szöveg lábjegyzetelését, hanem megsokszorozza a csillagozott lábjegyzetek számát. Nem hagyományos értelemben vett lábjegyzetekről van szó, a fordítói lábjegyzetelés a szerzői lábjegyzetelés stratégiáját követi. A szerzőnek a lábjegyzetekben megnyilvánuló önprezentációs törekvéseit a fordító önprezentációja is kíséri, de a célkultúra kontextusának beemelésére is lehetőséget teremtenek a lábjegyzetek az eredeti szövegnek azon a pontjain, ahol a magyar kulturális hagyományra való utalás szerepel az eredeti szövegben. A szlovák fordító, Deák Renáta az eredeti mű szerkezeti megoldásával indokolja ezt az eljárást:

Ott [az *Egyszerű történetben* Sz. Sz.] az egész szöveg úgy van felállítva, hogy a szerző vagy az elbeszélő kommentárjai sokkal hangsúlyosabbak, mint maga a szövegtest. [...] Van egy lemeztelenített író, aki megmutatja magát. [...] Hogyha ezt lefordítjuk egy másik nyelvre, mi történik? Ez a lemeztelenítés megszűnik, csak a stilizáció marad. Szerintem azt lehet tenni, hogy lemezte-

⁶⁷ Vö. KATAN, „Translation at the Cross-Roads...”; VENUTI, *The Translator's Invisibility*...

lenítjük a fordítót is. Csalás lenne, ha nem jelenne meg ez a köztes szereplő, a fordító. Tehát ha a szerző úgy ír egy szöveget, hogy ő megmutatja magát, akkor a fordítónak és a befogadó kontextusnak is meg kell mutatnia magát a fordításban, mert a szerző is így járt el.⁶⁸

A német fordító, Heike Flemming a szerzővel a fordítás folyamata során kialakított szoros együttműködésnek a fordított műben is lecsapódó megnyilvánulásaként tekint az alkalmazott stratégiára:

*Az Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozás változat annyiban is figyelemre méltó könyv, hogy ebben Péter ironikusan játszik az akadémiai jegyzetelés eszközével, és a fordításon való munka során döntöttünk úgy, hogy a fordítói jegyzeteket is beillesztjük a szövegbe, vagyis a szerző és fordító közötti, valójában elhallgatott vagy nem publikált párbeszédet bizonyos értelemben explicitté és nyilvánossá tesszük.*⁶⁹

Bár megegyező fordítói stratégiájukat eltérő módon indokolják a fordítók, hasonló fordítói gondolkodás, attitűd köti őket össze: a nyelvek és kultúrák közötti „köztes térben” a fordító társszerzőjévé válik a fordított műnek.

⁶⁸ GÖRÖZDI Judit és BALOGH Magdolna, szerk., *Külföldi könyvespolcokon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapest: Reciti Kiadó, 2022), 338.

⁶⁹ Heike FLEMMING, „Abschweifen und Verirren: Vom Glück, Péter Esterházy zu übersetzen”, in *Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy*, szerk. Csongor LŐRINCZ és Péter L. VARGA, 35–44 (Berlin: De Gruyter, 2021), 36, <https://doi.org/10.1515/9783110618082-004>.