

AZ ELVÁRT TUDÁS FORDÍTHATÓSÁGA

KAPPANYOS ANDRÁS

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
igazgatóhelyettes, osztályvezető, tudományos tanácsadó

E-mail: kappanyos.andras@abtk.hu

ORCID 0000 0002 0474 4109

The Translatability of Implied Knowledge

The most elementary part of the translation process is the transcoding of the cognitive data embedded in the source text, i.e. the linguistic message. In the case of literary texts, this is complemented by additional tasks such as the operation of genre codes and poetic function, and the assertion of historical and sociological indices. Moreover, a literary text always relies to some extent on the (primary) cultural context surrounding its writing and publication, which necessarily differs from the (secondary) context of readings that take place in another time, space and language. A significant part of the information contained in the primary context, depending on the distance, is always missing from the secondary context. It is not only the conventions of literary translation that limit the possibilities for the literary translator to explicitly replace this information, but also the well-established fear that such implementations may undermine the autonomous structure of the literary work. This paper reviews the occurrences of and possible solutions to this challenge, relying primarily on the examples of James Joyce's *Ulysses*.

Keywords: translation theory, cultural context, implied knowledge, equivalence, translation ethics

„O, rocks! Tell us in plain words.”
(Molly Bloom)

■ A szerző sosem mond el mindent. Ez egyrészt nagyon célszerűtlen volna, mivel a leendő olvasók legtöbbször már sokat tudnak arról a világról, amelyben a történet kibontakozik: bizonyos szabályokat, viszonyokat és körülményeket egyszerűen magától értetődőnek tekintünk egy adott közegben, mondjuk bármely modern városi környezetben – ezek újramesélése felesleges és unalmas lenne. Másrészt a meghatározatlanul hagyott elemek lehetőséget adnak az olvasónak, hogy saját tapasztalata alapján kösse össze a szöveg által megadott pontokat, kitöltse az üres helyeket, részt vegyen, személyesen is belépjen a fiktív világba. Fogalmazhatunk úgy is, hogy az olvasás során létrehozott fiktív univerzumnak egyes elemeit a szerző adja meg, másokat a befogadó. Egy előzetesen olvasott irodalmi mű filmváltozatának megtekintése például mindig okoz némi meglepetést: sosem pontosan így képzeltük el ezt a világot. (Természetesen a film mint autonóm műalkotás rendszerint összetettebb célt tűz maga elé, mint egy egyéni olvasat vizualizálását, de a saját olvasattal való összemérés a lehető legtermészetesebb nézői reakció.) Az interlingvális fordítás azonban másféle kérdéseket is felvet. Ha a szöveg által elvárt tudás nem általános és nemzetközi (például: úttest és járda funkciója a nagyvárosban), hanem lokális és specifikus (például: egy adott környék jó vagy rossz híre), az olyan feladatot ró a fordítóra, amely a szemantikai átkódoláson és szintaktikai rekombináláson messze túlmutat. Vajon egy külföldi olvasó honnan tudhatja meg, hogy minek a szimbóluma Ady versében *Dévény és Verecke*? A fordító előtt három lehetőség áll: 1. vállalja az éles idegenítést (forenizációt), változatlanul hagyja a tulajdonneveket, mintegy ráhagyatkozva az olvasó önkéntes aktivitására (és egyébként jegyzet formájában fel is kínálhatja a külső magyarázatot, de ez nem fordítói, hanem szerkesztői gesztus); 2. explicitálhat, azaz szélesebb fogalomkörben oldhatja fel a specifikus információt (esetünkben ez „nyugat” és „kelet” volna, de ez csak olyan célkultúrákban érvényesíthető, ahol ezekhez az égtájakhoz hasonló konnotációk kapcsolódnak, mint nálunk); 3. folyamodhat honosításhoz (domesztikációhoz), saját specifikus referenciával váltva fel az eredeti idegent, mint például amikor Makkai Ádám a vers fordításakor *Pusztaszer* helyett az amerikai „alapító atyákra” (Founding Fathers) utal.¹

A döntési helyzetek azonban ennél sokkal bonyolultabbá is válhatnak. Egyes művek olyan komplex és specifikus előzetes tudásra építenek, amelynek megszerzéséért az olvasónak akár célzott erőfeszítéseket is tennie kell. Erről a jelenségről szólva talán még azoknak is az *Ulysses* jut eszébe az egyik legkézenfekvőbb példaként, akik nem is olvasták a könyvet. A világirodalmi kánon első vonalába nem sok olyan

¹ Részletesebben lásd KAPPANYOS András, „A fordítási hiba anatómiája”, in *„a szépség fűszere és forrása – a hiba”: A hiba esztétikája az irodalomban, a művészetekben és a kultúrában*, szerk. REICHERT Gábor és SZÉNÁSI Zoltán, 114–149 (Tatabánya: Tatabánya Alkotó Művészeiért Alapítvány, 2023), 136–137.

mű került be, amely szinte kérkedik a maga exkluzivitásával, a bennfentes ismeretek elvárásával. Természetesen elképzelhető olyan olvasói stratégia is, amely egyszerűen elhalad az olyan metadiszkurzív jelzések mellett, amelyek a befogadó számára ismeretlen vagy érdektelen információ mozgósítására szólítanak fel, de az ilyen olvasat eleve lemond a felkínált komplexitás legnagyobb részéről, megelégszik a jéghegy csúcsának szemlélésével. A bennfentes itt olyasmit jelent, hogy jelentős mennyiségű, számunkra egyébiránt esetleg meglehetősen irreleváns információt kell összegyűjtenünk olyan témákban, mint Dublin topográfiája, helytörténete, kortárs (századfordulós) társadalma, közkultúrája és így tovább, nem is beszélve Homéroszról, Arisztotelészről, Aquinói Szent Tamásról, Shakespeare-ről és még jó néhány szerzőről, továbbá olyan szakterületekről, mint az ír őstörténet, a patrisztika vagy a heraldika. Teljesen érthető, hogy ezt a kihívást sok olvasó sikertelenül próbálja teljesíteni, vagy eleve elutasítja. Akik végül teljesítik, azok nemritkán professzionális szintre emelik a tudásukat, akár meg is élhetnek belőle. Ezeknek a szakembereknek a tudását a továbbiakban azért hajlandó megfizetni az újonc olvasó, hogy a hiányzó információ megadásával és ergonomikus elrendezésével idegenvezetőként segítsenek neki a pontok összekötésében, a bennfentesé válásban és a műben rejlő potenciális élvezetek kiaknázásában. Ez a mechanizmus, amelyet némi rosszmájúsággal Joyce-biznisznek is lehet nevezni, kiválóan működik. Már több olyan enciklopédikus mű is létrejött, amely az összes, bármily kis mértékben releváns, de magában az eredeti elbeszélésben elmondatlanul maradó információ összegyűjtését és bemutatását tűzi célul. E könyvek némelyike – mint például Don Gifford munkája² – terjedelmében meghaladja magát a regényt.

A fordítónak természetesen hivatásos bennfentesnek kell lennie, de feladata egészen más, mint az idegenvezetőké. Neki mindenekelőtt a szövegben kifejtetten megadott, explicit információval van dolga; nemigen áll módjában közvetlen magyarázatokat hozzáfűzni vagy orientáló megjegyzéseket tenni a kulturális kontextusról. De mindemellett is kezdenie kell valamit az olyan előzetes ismeretekkel, amelyek a forrásnyelvi olvasó számára többé-kevésbé természetesek, miközben a fordítás leendő olvasóitól nem várhatók el. Az volna a feladat, hogy ezeket a kimondatlan információkat elérhetővé tegyük a fordításban, anélkül, hogy ténylegesen elmondanánk őket. Úgy kellene tennünk, mintha az olvasó mindezt már tudná, miközben éppen most súgjuk meg neki. Olyasféle folyamatnak kellene lejátsszódnia, mint amikor a feliratos filmkomédiáknál a nézők előbb elolvassák, majd egy-két másodpercre elraktározzák a verbális viccet, de a nevetés csak akkor tör ki belőlük, amikor a poén – a számukra ismeretlen nyelven – végül el is hangzik. A nyomtatott könyv mint médium azonban korlátozottan alkalmas arra, hogy egyszerre több

² Don GIFFORD és Robert J. SEIDMAN, szerk., *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, jav. bőv. (Berkeley, London: University of California Press, 2008).

csatornán szállítsa az információt:³ az információelemeknek vagy magába a nyomtatott szövegbe ágyazva kellene érkezniük, vagy készen kellene várakozniuk a befogadó elméjében, ahová korábban már más úton eljutottak.

Természetesen előfordul olykor, hogy a fordító az explicit információ becsempészésének módszerével él. Az *Ulysses* második fejezetében Stephen diákjának Pürrhoszról kéne felelnie, de referenciális ismeretek híján a hangzás alapján próbál asszociálni: „Pyrrhus, sir? Pyrrhus, a pier.”⁴ A kétségbeesett ötlet egy nemzetközi kulturális hivatkozást köt össze egy angol közszóval, amely magyarul egyáltalán nincs használatban. A fordító vagy megtartja az angol szót, mint Gáspár Endre tette – így az asszociáció motiváltsága megmarad, de elvész az értelmi folytathatóság; vagy lefordítja *mólónak*, mint Szentkuthy tette – így az asszociáció motiváltsága vesz el, és az értelmi folytathatóság marad meg. A dilemma szövegekői fordítással oldható fel: „Pürrhosz, tanár úr? Az egy *pier*. Egy *móló*.” Itt azonban nem a lokális implicit referencia okozta a problémát, illetve csak annyiban, hogy maga a létrehozott paronómázia lokális (a *Pyrrhus* szóból a *pier* szóra csak angolul lehet asszociálni). A feladat tehát végső soron a poétikai funkció működtetése volt a folytathatóság (*good continuity*) fenntartása mellett.

Ennek a megkülönböztetésnek a pontosabb keretezéséhez segítségül hívhatjuk Roman Jakobson, aki éles határt vont egyfelől a voltaképpeni interlingvális fordítás (alapjában véve a kognitív adatok átkódolása) és másfelől a hozzávetőleges kulturális megfeleltetések között. Megállapítása szerint „[a] megismerés minden tapasztalata és osztályozása bármelyik létező nyelven közölhető”, sőt „[a]z a feltételezés, hogy vannak szavakkal ki nem fejezhető vagy lefordíthatatlan megismerési adatok, önellentmondás lenne.”⁵ Ez azt jelenti, hogy bármi, amit az ember a kognitív adatok alapján felfoghat, elvben érthetővé tehető bármely más, megfelelő kognitív képességgel rendelkező ember számára; a nyelvi különbségek nem korlátozzák a kommunikáció hatékonyságát. De Jakobson azt is hozzáteszi, hogy „a költészet [...] meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges.”⁶ Azaz a nyelvi kommunikáció más információt is szállíthat a kognitív adatokon kívül, és a fordítónak azzal is dolga van, vagy – Walter Benjamin értelmezésében⁷ – csak azzal van igazán dolga.

³ Ezeket a fizikai korlátokat Cathrine Flynn *The Cambridge Centenary Ulysses* című kiadványa (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2022, <https://doi.org/10.1017/9781009027007>) úgy próbálja meghaladni, hogy a nagyalakú laptükör közepére helyezi az első kiadás fakszimile képét, és körülötte a margón kínálja fel a járulékos információkat. Ez a könyvtárgy azonban több mint három kilogrammot nyom, így új fizikai nehézségeket hoz magával.

⁴ James JOYCE, *Ulysses*, szerk. Hans Walter GABLER (London: The Bodley Head, 1986), 20.

⁵ Roman JAKOBSON, „Fordítás és nyelvészet”, in Uő, *Hang – jel – vers*, ford. BARCZÁN Endre et al., 372–382 (Budapest: TIT Gondolat Kiadó, 1969), 376, 379.

⁶ Uo., 381.

⁷ „Mégis, az a fordítás, amely közvetíteni akar, egyebet se közvetíthetne, csak a közlendőt – tehát a lényegtelenséget.” Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata”, ford. TANDORI Dezső, in Walter BENJAMIN, *Angelus novus*, 71–86 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 71.

Nos, a poétikai funkciók közvetítése természetesen esszenciális probléma a fordítás számára, de ez mégsem egészen esik egybe azzal a kérdéssel, amelyet itt próbálunk megközelíteni. Az implikált információval ugyanis nem az a baj, hogy ne volna kognitív adat (s így ne volna lefordítható), hanem hogy *nincs jelen*, pusztán feltételezés vagy elvárás formájában. Ez a „hiány általi jelenlét” pedig könnyen összerosódhat a poétikai funkció fordíthatóságának (pontosabban a fordításban való megtarthatóságának) problémájával. Nézzünk még egy egyszerű példát. Az *Alice Csodaországban* eredeti mintaolvasója, a viktoriánus brit gyermek számára a cheshire-i macska vigyorgása magától értetődő volt: kultúrájának sztenderd, hozott eleme, ráadásul talán még azt is tudta, merre van Cheshire. (Nagyon találó, hogy Bart István kitűnő *Angol-magyar kulturális szótárának*⁸ borítóján ez a lény látható.) A cheshire-i macska kulturális pozíciójának a magyarban nincs pontos megfelelője: a fordítónak olyan nyelvi vagy kulturális alapot kell kitalálnia, amelyre e karakter sajátos viselkedése visszavezethető – anélkül, hogy támaszkodhatna a tejiparáról és sajtmarkájáról híres brit megye előzetes ismeretére. A magyar fordításokban a cheshire-i macskából a legtöbb verzióban *Fakutya*, esetleg *Facica* lett, vagyis a fordítók az eredeti szöveg nyelvi mechanizmusát igyekeztek megismételni, azaz a „vigyorog, mint...” kezdetű szólás kézenfekvő célnyelvi folytatásához folyamodtak. A *Fakutya* a folytathatóságot gátolja (hiszen ez a szereplő a történetben macskaként viselkedik), a *Facica* pedig nemcsak nyelvileg, hanem referenciálisan is motiválatlan (végeképp nem tudjuk, mitől is vigyorgna). Menthetné a helyzetet, ha olyan megoldáshoz folyamodnánk, amely koholt, de valószerűen hangzó szólásra épül, miközben motiválja is a szóban forgó szereplő állandó jókedvét: például *pék macskája*. Az implikatív funkciót (hogy az elbeszélés valamilyen elvárt közös tudásra támaszkodik) itt felválthatja az asszociatív poétikai funkció: pék macskájáról eddig senki sem hallott ugyan, de nem okozna nehézséget elfogadnunk a kapcsolatot az állandó, bő ellátmány és a vidám állat között. A megoldás nem abban gyengébb az eredetinel, hogy kevésbé volna logikus, hanem abban, hogy a nyelvi hagyományban nincs igazán előtörténete.

Az implikált információk és homályosabb kulturális hivatkozások helyettesítése (valós vagy fantomreferenciával), illetve explicitálása nagyon sok esetben jól működik, és olykor – például egy gyerekkönyvnél – célszerűbb is, mint külső információra hagyatkozni (virtuálisan elküldeni a magyar olvasót, hogy nézzen utána Cheshire-nek). A valóságreferenciák (kognitív adatok) azonban gyakran nem választhatók külön a nyelvi-kulturális képzetektől (konnotált, implikált, a kollektív tudatban létező mintázatoktól), ahogyan például Cheshire a valóságban is létezik, és vannak ott macskák is, de ez nem segít megérteni Carroll szereplőjét, aki egyedi, képzeletbeli lény, ám a megfelelő olvasó mégis ismerősnek találja. Ha viszont az eredeti referenciákat elengedve idézzük meg a poétikai funkciót, az gyakran csak annak jelzésére elég, hogy az olvasó éppen elszalasztott valamit. Legrosszabb megoldásnak az *ad libitum* helykitöltést tekinthetjük, de még ennek a technikának is vannak virtuóz

⁸ BART István, *Angol-magyar kulturális szótár* (Budapest: Corvina Kiadó, 1998).

mesterei, mindenekelőtt Szentkuthy Miklós, akinek nevezetes *Ulysses*-fordítása 1974-ben jelent meg először. Kongeniális stilsztaként közkedvelt és élvezetes, de meglehetősen szeszélyes és rendezetlen szöveget alkotott. Amikor valamit nem értett, hajlamos volt színes, szellemes és gyakran trágár halandzsával helyettesíteni, és kár volna tagadni, hogy szövege egyes helyeken – bár kissé felületes módon – viccesebb is lett, mint az eredeti. Néhány helyi, nem szervesülő nyereség azonban nem tudja kompenzálni a globális koherenciavesztést.

Napjainkra ez az eljárás visszaszorulóban van, mivel az elmúlt néhány évtizedben drámaian megváltoztak az információhoz való hozzáférés lehetőségei. Bár Gifford művének első verziója⁹ Szentkuthy fordításával egyazon évben jelent meg, akkoriban valószínűleg egyetlen példány sem jutott el Magyarországra, és még ha eljutott volna, az sem okozott volna jelentős változást, mivel nem volt igény erre a fajta tudásra. Szentkuthy hatalmas műveltsége a Gifford könyvében összegyűjtött nagyon specifikus tudásnak talán a harmadát is magában foglalhatta, és ez jóval több volt a szükségesnél és elvártnál, tekintve, hogy olvasói aligha jutottak tíz százalék fölé. (Erről persze nincsenek tényleges számszerű adataink, ezek nagyon durva becslések, pusztán az érvelés illusztrálására.) Ahogy a Gifford könyvében vagy máshol található adatok egyre könnyebben hozzáférhetővé váltak az interneten, és ahogy az igény is mindinkább felébredt az effajta tudás iránt, az jelentősen hozzájárult Szentkuthy fordításának fokozatos elavulásához. Más tényezők mellett ezért is vált sürgetővé az új fordítás elkészítése.

Az alábbiakban olyan nyelvi szituációkat mutatok be, ahol az elvárt tudás – illetve annak valamiféle protetikusan pótlása – döntő tényezővé válhat a megértésben. Példaként túlnyomórészt az *Ulysses*-re támaszkodom. A három – illetve, ha az 1974-es és 1986-os Szentkuthy-verziót is megkülönböztetjük, négy – magyar szövegváltozat mellett egyes helyeken a német és francia fordításokat is segítségül hívom.¹⁰

Ellipszisek, lapszusok

Az implikált vagy előfeltételezett információ számos szinten működhet. Legalapvetőbb formája az ellipszis: a megnyilvánulás egy részének elhagyása, ami meglehetősen gyakori Bloom tudatfolyamában. Joyce súlyt fektet rá, hogy az olvasót hozzászok-

⁹ Don GIFFORD és Robert J. SEIDMAN, szerk., *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses* (New York: E.P. Dutton & Co, 1974).

¹⁰ A következő kiadásokat használom: James JOYCE, *Ulysses*, ford. GÁSPÁR Endre, 2 köt. (Budapest: Nova Irodalmi Intézet, 1947); James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974); James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986); James JOYCE, *Ulysses*, ford. GULA Marianna et al. (Budapest: Helikon Kiadó, 2021); James JOYCE, *Ulysses*, ford. Hans WOLLSCHLÄGER (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2024); James JOYCE, *Ulysse*, ford. Auguste MOREL, in James JOYCE, *Oeuvres II.*, 1–858 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995). Az egyes kiadásokra a követhetőség érdekében továbbiakban a fordító nevével és ahol szükséges, a megjelenés évszámával hivatkozom.

tassa az eljárásaihoz, ezért ezt is minimalista formában vezeti be: „Plasto’s high grade ha”, olvassa Bloom a kalapja belsejében: a szóvégi *t* (vagy *ts*) hiányzik.¹¹ A retorikai nómenklatúrában ezt *apokópénak* nevezzük, de a jelenség magyarázata ezúttal nem a verbális, hanem a mechanikai működésből ered: a címke alighanem elkopott vagy begyűrődött a használat során. Humán fordító és olvasó számára a rejtvény nevetéségesen egyszerű: rekonstruáljuk a teljes szót, lefordítjuk, majd a célnyelven megismételjük a csonkolást: „Plasto minőségi kala”¹². A német és a francia fordítás lényegében ugyanerre jut: „Plastos prima Qualitäts-Hu”, illetve „Plasto, chap de luxe”,¹³ bár a második esetben a címke *középső* részének hiánya kissé valószínűtlennek tűnik, s másrészt nem lehetünk egészen biztosak benne, hogy tényleg a címke kopott el, s nem csak Bloom mondott le róla, hogy végigolvassa a feliratot. Mindenesetre ez az apróság arra figyelmeztet, hogy a fordítónak nemcsak a nyelvi töredék mögötti *teljes* üzenetet kell figyelembe vennie, hanem a töredékké válás történetét és motivációját is. Ennek az egyszerű kis rejtvényfejtő eljárásnak a mély kulturális beágyazódását az jelzi, hogy az általam kipróbált fordítószoftverek egyike sem képes közvetlenül megoldani a problémát, a felkínált válasz minden esetben „Plasto kiváló minőségű ha” vagy ehhez hasonló.¹⁴ Ez a megközelítés – sikertelensége ellenére – meglehetősen intelligens, hiszen meg sem kísérli a *ha* szó értelmezését, noha ez a betűsor négy független címszót alkot az angol nagyszótár, az *OED* hasábjain (*ha*, *ha’*, *ha*. és *Ha*). A fordítószoftverek intelligenciája itt abban nyilvánul meg, hogy felismerik a saját bizonytalanságukat. A ChatGPT szintén érzékeli a megnyilvánulás töredékes jellegét, de vissza is kérdez, és miután a kontextust is megadtuk (Joyce-idézet, kalapcímke), sokkal többre jut (idézem a választát):

Ez a szöveg valószínűleg egy megszakított felirat, amely nem teljes, és eredetileg például „hat” (kalap) szóra utalhatott. Magyar fordításban az idézet hű visszaadásához érdemes megőrizni a megszakítottság érzetét. Így a következőképpen lehetne fordítani: „Plasto első osztályú ka”
Itt a „ka” lehet a „kalap” szó kezdete, amelyet az olvasó befejezés nélkül talál. A fordítás így tükrözi az eredeti szöveg hangulatát és a töredezettség jelenségét.

¹¹ JOYCE, *Ulysses*, 46. Ezt és a következő példát mintegy tíz nyelv összefüggésében részletesen tárgyalja Erik BINDEROVET et al., „The Polylogue Project – Errors: Lots in Translation”, *Scientia Traductionis* 12. sz. (2012): 165–204, <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n12p165>.

¹² Az első két fordítás ignorálja a hibát: GÁSPÁR, 1:42; SZENTKUTHY (1974), 67. A harmadik verzió, SZENTKUTHY (1986), 68. alkalmazza először a fenti megoldást.

¹³ WOLLSCHLÄGER, 75; MOREL, 61.

¹⁴ DeepL; Google Translate; Ms Office. Érdekeség, hogy a román fordító is ezt követte: „Plasto, categoria întâi, ha” (vö. BINDEROVET et al., „The Polylogue Project...”, 175).

Ez a válasz már szinte teljességében rekonstruálja a fordítók gondolatmenetét, csak éppen megtorpan a döntés előtt.

A nyelvi jel mechanikai roncsolódásának példája jó bevezetés a verbális lapszusokhoz. A felmutatott (mondhatni, kipécézett) nyelvbotlások vagy helyesírási hibák korántsem ritkák az *Ulysses*ben. Ezekben az esetekben az olvasónak természetesen értesülnie kell a szereplők közlési szándékáról (mit akartak mondani vagy írni), de a szó vagy kifejezés rongálódásának módja is sokat elárul a karakterekről, és sok esetben maga a roncsolt alak (és annak esetleges félreértelmezése) viszi tovább az elbeszélést. Martha Clifford levelének hibásan írt mondata kiváló példa: „I do not like that other world.”¹⁵ (‘Nem szeretem azt a másik világot.’) A következő mondatból világossá válik, hogy Martha *other word*-öt akart írni: „Please tell me what is the real meaning of that word?”, vagyis a *word* és *world*, ‘szó’ és ‘világ’ szavak keveredtek össze, Bloom pedig továbbviszi az eltévesztett szó utóképet, és többször visszatér hozzá, leginkább a temetőben. Sem a német, sem a francia fordítás nem képes újratemetni a tévesztést, mindkettő úgy mutatja be a mondatot, mintha teljesen értelmes lenne a kontextusban: „ich von den andern Welten nichts wissen mag”; „je n’aime pas cet autre monde-là”.¹⁶ Az 1947-es és 1974-es magyar fordítások ezt követik, a *világ* szót használva lényegében újra eljuttatják a hibát anélkül, hogy felismernék vagy jeleznék, hogy tévesztés történt.¹⁷ Míg a franciában és a németben legalább van némi hasonlóság a konfliktusban álló főnevek között (*monde-là–mot-là*, *Welt–Wort*), addig magyarul senki sem jönne rá, miért írt Martha *világot* szó helyett. Az 1986-os változat más megközelítést alkalmaz, a *szó* szót használja, azaz kijavítja, vagyis eltörli a Martha által elkövetett hibát, amelynek további felidézései így teljesen motiválatlanná válnak.¹⁸ Ezek a megoldások csupán egyet-egy mentenek át a forrásszöveg három információegységéből: vagy a közlési szándékot, vagy a létrejövő (félresiklott) közlést; a harmadikat, magának a lapszusnak a megtörténtét pedig egyik sem regisztrálja.

Jól látszik, hogy hogyan fonódik össze az implicit információ és a paronomázia problémája: ha a nyelvi anomália reprezentálatlan marad a fordításban, akkor semmi sem jelzi az elvárt-rejtett információ, az „elásott kincs” helyét, és így az olvasó még arról sem értesül, hogy éppen veszteség éri. Hiányérzete csak később támad fel, amikor azokhoz a mondatokhoz ér, amelyeket éppen ennek a helynek kellene (kellett volna) motiválnia. Az új fordításban úgy döntöttünk, hogy újraépítjük a lapszus hihetőségét: Martha *szó* helyett *sót* ír. Ahol a *Hádész* fejezetben a hibás frázis felidéződik Bloom elméjében, beillesztettünk egy rövid mondatot, amely összekapcsolja a halál és a másvilág gondolatát a *só* szóval: „A halál az élet sója”, gondolja Bloom,

¹⁵ JOYCE, *Ulysses*, 63.

¹⁶ WOLLSCHLÄGER, 104; MOREL, 85.

¹⁷ GÁSPÁR, 1:59; SZENTKUTHY (1974), 93.

¹⁸ SZENTKUTHY (1986), 96.

ami lehetőséget ad az adekvát folytatásra: „Énnekem nem tetszik az a másik só [...]. Nekem se.”¹⁹

A motiváltság kiépítése mellett az is fontos szempont, hogy nyelvbtlásokat vagy helyesírási hibákat – különösen, ha alternatív értelemhez vezetnek – Bloom hajlamos akaratlan szójátékként kezelni, és Molly kétséges szándékoltságú szellemességei gyakran visszatérnek Bloom gondolatai között, sőt ezek alapján egy közösen írt karcolat társszerzőiként is elképzelni párosukat. De Molly verbális stratégiái külön tanulmányt igényelnének, és itt az implikált információ problémájára szorítkozunk.

Viccek

Az előzetes tudáson alapuló beleértés mindig jelentős szerepet játszik a komikum hatásában. A viccek rendszerint valamiféle implicit ismeretet igényelnek: a sztereotíp vicc elvárja, hogy a hallgató, ha nem is ért vele egyet, legalább ismerje azt a sztereotípiát, amelyre a vicc utal. A vicc hatása abban áll, hogy valamiféle jól ismert, közhelyszerű igazság vagy vélt igazság új, ismeretlen módon tárul fel előttünk. A skótokról semmi más nem derülhet ki, mint az, hogy fukarok; a rendőrökről, hogy ostobák. Az *Ulysses*ben a zsidókról (pl. Reuben J-ről a 6. fejezetben, de magáról Bloomról is a 12. fejezetben) és a britekről (különösen a 14. fejezetben) szóló viccek ugyanígy működnek, és Mulligan (továbbá néha Simon Dedalus és Lenihan) ad hominem gúnyolódása is bővelkedik világos példákban. A fordító számára elengedhetetlen, hogy megértse a vicceket (azaz tisztában legyen a mögöttes tényekkel, nézetekkel, hiedelmekkel, összefüggésekkel, sztereotípiákkal stb.), de ez sok esetben nem várható el a célnyelvi olvasótól, aki más kultúrában nőtt fel (a skótviccek alapjául szolgáló, a fukarságot középpontba állító sztereotípia például ebben a formában hungarikum). A vicc működésének feltétele az implicit információ jelenléte, de az explicité tett információ tönkreteszi a hatást: nem tud „leesni a tantusz”, létrejönni a felismerés. Persze, ha a hivatkozott sztereotípia nemzetközi, a fordító joggal várhatja el, hogy az olvasói megfelelő módon reagáljanak. Ugyanakkor rendkívül nehéz lehet például egy zsidóviccet működőképessé tenni olyan kulturális környezetben, ahol nincs a zsidósággal kapcsolatos kulturális tapasztalat, ahol az olvasók többsége nem rendelkezik az elvárt kulturális receptorokkal, az implikált információkkal.

Maga a szándékoltan előállított paronomázia, a szóvicc is tartalmaz olyan elemeket, amelyek implicit információra támaszkodnak: az alapul szolgáló szavak hasonlósága a forrásnyelvi szókincs implicit jellemzője, amely váratlanul kerül napvilágra. Előfordulhat, hogy a szójáték közvetlenül lefordítható, amikor ugyanaz vagy megközelítőleg ugyanaz a felderítetlen hasonlóság jelen van a célnyelvben is. Az „I’m Boylan with impatience” mondat²⁰ (amely Tom Rochford szájából hangzik el) egy fontos szereplő családnevét helyettesíti a mondat alapértelmezésű állítmányát, a

¹⁹ GULA et al., 82; 120.

²⁰ JOYCE, *Ulysses*, 191.

folyamatos jelen idejű (*present continuous*) *boiling* igét. A francia változat, bár az eredetnél talán valamivel több munkát ad az olvasónak, lényegében ugyanazon az úton jár: a „je suis Boylan d’impatience” kijelentés²¹ a *bouillant* (‘forrásban van’) szót idézi fel mint jelen nem lévő információt. A német megoldás kreatívan újraalkotja a viccet: „ich krieg schon Boylen vor Ungeduld”²² – a *Boylen* szó itt az azonos kiejtésű *Beulen*re utal, és a mondat így azt jelenti, ’kiütést kapok a türelmetlenségtől’. A német vicc talán szellemesebb is az eredetnél, hiszen a két homofón nyelvi jel között teremt kapcsolatot a mindkettőre utaló betűzéssel. A két jelentés között nagyobb a szemantikai távolság, mint az eredetiben, ugyanakkor az összekapcsolásuk mintegy „véletlenül” rátapint a *Boylan* név lehetséges etimológiájára is, hiszen a *boil* főnév angolul is jelent kelést, a bőr akut, kidudorodó gyulladását – vagyis az antagonista szereplő nevét ’ragyás’-ként fejt meg. Mind a francia, mind a német fordítás támaszkodhat a közös indoeurópai gyökerekre (latin *bullire*, ófrancia *boillir*; ófelnémet *būlla*, ószász *būla* stb.), ami biztosít bizonyos szintű szemantikai rezonanciát a *Boylan* név és a hozzá kapcsolt jelentések között. Mivel a magyar nem indoeurópai nyelv, ezt a társulást a semmiből kell újjáépíteni. Nyilvánvalóan kompromisszumra kényszerülünk, és nem valószínű, hogy jobbat találunk Gáspár Endre megoldásánál, amelyet kis változtatással át is vettünk az új verzióba: „boylángol bennem a türelmetlenség.”²³ Nem olyan könnyed és természetes, mint az eredeti, sokkal kevésbé kelti a „feltáruul titok” érzetét, vagyis végső soron sokkal gyengébb vicc, de az elvárt funkciókat betölti: jelzi az alapértelmezett közlésfolyamatban létrehozott anomáliát, összeköti a megfelelő képzeteket és fenntartja a folytathatóságot.

Elmondatlan történetek

Az *Ulyssest* egyedülállóan élvezetes olvasmánnyá tevő jellemzők között nagyon fontos az elmondatlan összefüggések fokozatos feltáruulása. Bloom a 4. fejezetben, reggelizés közben a lányától, Mullingarból kapott levelet olvassa. Amikor a levélben Milly megemlíti a Bannon nevű diákot, az újonc olvasóknak alighanem csak kisebb hányada emlékszik rá, hogy ezt a nevet az 1. fejezet végén már említették: a diáktárs Westmeath-ben egy bizonyos „fotóslánynak” udvarol. (Az ír olvasó előnyben van, hiszen ő jó eséllyel azt is tudja, hogy Mullingar Westmeath megyében fekszik.) A két futólagos közlés ugyanannak a szövező románcnak a két oldaláról, egymástól függetlenül érkezik hozzánk. Az olvasó minden információt megkap, de a történetet neki kell összeraknia, és ez valószínűleg csak a 14. fejezet elolvasása után fog sikerülni, amikor Bloom véletlenül találkozik a hódításáról áradozó Bannonnal, akinek csak később súgja meg valaki, hogy Bloom „a fotóslány papulija”.²⁴ Az ilyen rejtvények

²¹ MOREL, 262.

²² WOLLSCHLÄGER, 314.

²³ GÁSPÁR, 1:186.

²⁴ GULA et al., 433.

megoldásai a beavatás lépései, és ez a fajta tapasztalat kiválthat egy második, majd egy harmadik olvasást; így tesz valakit a könyv bennfentessé. Az ideális fordítás megtartaná az összes információt, mindenütt megőrizve az implicititás szintjét is, miközben kiküszöbölne minden magyarázatot és különösen minden hamis információt. De bizonyos esetekben a fordítás sokkal alapvetőbb szinten vall kudarcot.

Néha valóban sokat veszíthetünk egy-egy fel nem ismert kapcsolaton. Az *Ulysses* számos olyan elmondatlan történetet tartalmaz, mint Milly és Bannon románcának feltáruló perspektívája. Ezek közül az implicit cselekményszálak közül talán a legfontosabb az outsider versenyló, Throwaway története. A 12. fejezetben a Polgártárs azon tévhit alapján kerül tetteles összetűzésbe Bloommal, hogy utóbbi az esélytelen győztes megjárásával egész vagyont nyerhetett a lóversenyen. Ezt az információt Lenehan híreszteléséből szerzi, aki pedig Bantam Lyonstól hallott Bloom tippjéről a 8. fejezetben (akkor kinevette és társát is lebeszélte róla). Maga a tippadás az 5. fejezetben történt, Bloom tudta és akarata nélkül, aki összefutott Bantam Lyonsszal; utóbbi elkérte az újságját a lóversenyhírek miatt, Bloom pedig, le akarván rázni a kellemetlen alakot, azt mondta neki: „I was just going to throw it away” (‘éppen el akartam dobni’).²⁵ Bantam Lyons döbbenetesen visszakérdez, Bloom pedig megismétli a mondatát, tudtán kívül megerősítve a tippet. (Mindezt tovább színezi, hogy Boylan is Lenehan javaslatát követve fogad és veszít: végső soron ez lesz az egyik apró módja annak, ahogyan Bloom felülkerekedik riválisán, noha ő maga nem is fogadott.) Ez az egész cselekményszál a szándéktalan lóversenytipp nyelvi formájától függ, és amikor elhangzik, az olvasó még nem tudja, hogy a győztes ló neve *Throwaway*. Az újonc olvasók többsége valószínűleg elvétí ezt az előjelzést, de a fordítónak ettől függetlenül el kell helyeznie, mert ha nem teszi, akkor véglegesen megfosztja az olvasót attól a lehetőségtől, hogy valaha is megértse ezt a történetet, és végső soron Bloomnak a kocsmából való kipenderítése is motiválatlan marad.

A német fordítás működőképes, bár kissé túlhajtott megoldást ad: „Ich wollte sie sowieso grade wegwerfen. [...] Sowieso bloß ein Flugblatt”²⁶ (‘Ügyis ki akartam dobni. Ügyis csak egy szórólap’) mondja Bloom Bantam Lyonsnak, a ló pedig, mint később kiderül, a *Flugblatt* nevet viseli. (Bantam Lyons visszakérdezésére azonban Bloom éppen a kulcsszót nem ismétli meg.) A francia fordítás feladja ezt a kapcsolatot, mivel Bloom mondata így hangzik: „J’allais justement le jeter”²⁷ (‘Éppen el akartam dobni’), a ló neve pedig *Prospectus*. A francia megoldás a link hiánya mellett arról a járulékos viccről is lemond, hogy az eredetiben a ló neve is alábecsüli képességeit. A korábbi magyar fordítások sem teremtik meg, sőt talán észre sem veszik az összefüggést, olyan lóneveket használva, mint *Haszontalan* vagy *Többsincs* – Bloomnak az 5. fejezet végén elhangzó mondatával egyik sem áll semmiféle kapcsolatban.

²⁵ JOYCE, *Ulysses*, 70.

²⁶ WOLLSCHLÄGER, 116.

²⁷ MOREL, 95.

Az új fordításban Bloom mondata: „Nekem már úgyse kell semmire”²⁸, a ló neve pedig *Semmirekellő*. A megoldásnak a nyilvánvaló funkcionalitáson felül az is előnye, hogy a tulajdonnévként az eredetihez hasonlóan mondatyszerű alakzából összetömörített kifejezést használ, míg a (szintén elfogadható) német változat egyszerű köznevet. A különmemű beszédrészek között a szemantikai távolság is nagyobb, így a magyar megoldás, hasonlóan az eredetihez, nagyobb aktivitásra készteti az olvasó elméjét: meglepőbb a felismerés, mélyebb a humoros hatás.

Látványok, helyszínek

Közhely, hogy Joyce kevésbé vizuális szerző: nem sokat törődik a környezet leírásával. Ehelyett eseményeket mesél el, a helyszínt pedig a szereplők interakcióiból ismerjük meg. Nevezhetjük ezt „implikált leírásnak”, de a módszer nem újdonság, némiképp a Shakespeare-drámák szövegdiszkrétére emlékeztet. A helyszínek sok esetben meglehetősen jellegtelenek: szobák, utcák, üzletek, kocsmák, templom, szerkesztőség, könyvtár és így tovább. De a nyitó helyszín meglehetősen egyedi és nem nélkülözi a színvadiasságot: a sandycove-i Martello torony tetején vagyunk. Az építmény csak a regénynek köszönheti ismertségét, nem tartozik a város elsővonalbeli látványosságai közé, így komoly esély van rá, hogy az újonc olvasónak nem lesz ismerős – a fordítónak azonban tudnia kell, miről beszél. A korábbi magyar fordítások a legelső tagmondatban következetesen az állítják, hogy Buck Mulligan *lefelé* jött a lépcsőkről, illetve a lépcsőkilépőről. Erre az angol szöveg nem ad indokot, maga a valós helyszín pedig egyszerűen kizárja. A fordítók nyilvánvalóan nem ismerték és nem is tudták elképzelni a hely topográfiáját, és azt a tényt, hogy egy építmény *tetején* vagyunk: nincs felettünk semmi, ahonnan valaki leereszkedhetne ide. Amikor avatatlan diákjaimat megkértem, hogy képzeljék el a fordításszövegek által megképzett környezetet, arra jutottak, hogy valószínűleg egy kikötött hajón vagyunk, a parancsnoki hídon.

Egy hasonló, nagyon apró félreértés teszi tönkre az 1974-es fordítás 6. fejezetének elejét. A temetési menet indulásra készülődik, Martin Cunningham és Jack Power már bent vannak a kocsiban, és egyikük Simon Dedalust sürgeti, hogy szálljon már be, mondván: „Come on, Simon.”²⁹ A fordításban ebből „Eriggy, Simon”³⁰ lesz, amit csakis a járdán mondhat valaki, de ez a valaki bizonyosan nem azonos Bloommal, akihez a rákövetkező megszólalás tartozik („– Utánad – mondta Mr. Bloom” – és ezúttal tegyük is félre, hogy Bloom biztosan nincs tegező viszonyban Stephen apjával vagy a társaság többi tagjával). A fordító tehát – implikáció útján – létrehozott egy ötödik útítársat, akiről azután soha többé nem hallunk. Lehet, hogy Joyce keveset törődött a látványvilággal, de a szituációkat nagyon pontosan kidolgozta: ennek az ötödik személynek a kísértete összezavarja az olvasót és aláássa a narratív koherenciát.

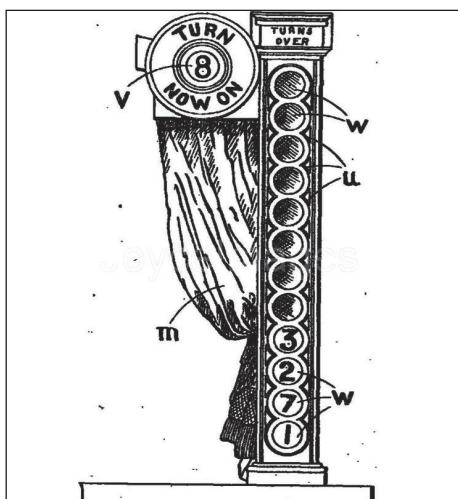
²⁸ GULA et al., 90.

²⁹ JOYCE, *Ulysses*, 72.

³⁰ SZENTKUTHY (1974), 105; SZENTKUTHY (1986), 109.

Homályos reáliák

Egyes jelenetekben a fordítónak homályos funkciójú tárgyakkal kell megküzdenie. Joyce világában ezeknek a tárgyaknak a jelenléte sohasem öncélú: társadalmi státuszra, értékrendre, karakterjegyekre utalnak. Amit a szöveg elmond magukról a tárgyokról, abból gyakran nehéz közvetlenül megérteni, hogy mire is szolgálnak. Az ilyen homályos leírásoknál csak az biztosítja a célnyelvi koherenciát, ha a fordító rendelkezik a funkcióra vagy a működési elvre vonatkozó tudással. Jó példa erre Tom Rochford találmánya, amelyet a 10. fejezetben működés közben részletesen bemutat, de azt nem mondja el közvetlenül, hogy mire való, így ez a legtöbb olvasó, sőt a legtöbb fordító számára is félig-meddig homályban marad.



1. ábra. Tom Rochford találmánya

Ha azonban a fordító felkutatja a „programjelző varietésszínházak, zenetermek és hasonlók számára” néven benyújtott szabadalmat, akkor módjában áll olyan módon megformálni Tom Rochford bemutatójának szövegét, hogy a releváns kontextusra, a szórakoztató varietésszínház világára utaljon, vagy legalábbis összeegyeztethető legyen vele. Nyilvánvaló, hogy Joyce látta ezt a szabadalmi leírást vagy a készülék makettjét, hiszen szó szerint idézi a rajta olvasható feliratot: „He slid in a disk for himself: and watched it shoot, wobble, ogle, stop: four. Turn Now On.”³¹ A fordításnak tehát, ha a fordító tudja, miről van szó, valami olyasmit kellene írnia: „Jelenleg műsoron.” Nem muszáj persze megfelelni a szabadalmi ábra feliratának (amit az olvasó úgysem lát), de olyan távolra sem szabad tévelyedni, mint Szentkuthy: „Most

³¹ JOYCE, *Ulysses*, 191.

magának dobott be egy korongocskát, nézte, lepittyent, rezgett, kacsintott, megállt: négy. Na most. Nyomás.”³²

Hogy felismerjük ennek a kissé nevetséges találmánynak a funkcióját, az természetesen nem létfontosságú része a fő narratívának, de fontos szerepet játszik a társadalmi tájképben. Joyce szerint Dublin politikáját, társadalmát és kultúráját paralizis sújtja, nem fogékony semmilyen változásra. Tom Rochford ebben a világban kifogástalan hős, életmentő, sőt (ha csak átmenetileg is) antialkoholista. Ha tőle is csupán egy ilyen találmány telik, amely aligha fog jelentős változásokat előidézni a bűnultságban, az maga is a megrekedt állapot szimbóluma. Tom Rochford magyarázata az eredetiben sem túl világos, de nagyon fontos (ha nem is gyakorlati, inkább etikai szempontból), hogy az olvasók az ő homályosságával szembesüljenek, és ne a fordítóéval, akinek pontosan tudnia kell, hogy mire szolgál a találmány.

Bár a környezeti leírások viszonylag ritkák és rövidek, a 15. fejezetben találunk néhány nagyon részletes színiutasítást. Az egyikben nyitott kandallót láthatunk és a rácson széttárt pávatoll-kályhaellenzőt („*in the grate is spread a screen of peacock feathers*”).³³ A tárgy a mai angol olvasó számára sem mindennapos, de mégis sokkal ismerősebb, mint a magyar befogadó számára, akiben joggal merül fel a kérdés, miért készítené valaki kályhaellenzőt (szikrafogót) ilyen gyúlékony anyagból. Ugyan nyár eleje lévén nyilvánvalóan nincs begyűjtve, de miért lenne külön kályhaellenző a meleg évszakra? Ennek semmi értelme. Némi megfontolással (és talán egy Google-képek-keresés segítségével) persze ő is megértheti, hogy a *pávatoll* nem az eszköz anyagára, hanem az alakjára utal.



2. ábra. Pávatoll-kályhaellenző

³² SZENTKUTHY (1974), 286; SZENTKUTHY (1986), 299.

³³ JOYCE, *Ulysses*, 410, kiemelés az eredetiben – K. A.

Az angol anyanyelvű olvasó könnyebb megértése az eltérő fűtésttechnikai-épület-gépészeti hagyományhoz kapcsolódik: a századelő Magyarországon maga a nyitott kandalló is ritka volt a polgári otthonokban (inkább a zárt vas- vagy cserépkályha volt jellemző), így a hozzá tartozó kellékekhez sem fűződik közösségi kulturális tapasztalat. Az eredeti szöveg olyan kontextust hordoz, ahol az emberek ismerték a pávafarok alakú (gyakran legyezőszerűen összecsukható) szikrafogókat: az ilyesmi alighanem divatos és közismert lakberendezési cikk lehetett, az utalást bizonyára bárki a szerzői szándéknak megfelelően értette volna. Minthogy a fordítások kulturális közege nem hordozza kontextusában ezt az információt, a fordítónak érdemes megfontolnia egy aprócska utalást, hogy a pávatoll nem nyersanyagként, hanem alaki hasonlatosságként játszik itt szerepet. A francia és a német változat – Szentkuthy szövegéhez hasonlóan – nem nyújt segítséget, szóról szóra adják vissza az eredetit: „*Dans le cheminée se déploie un écran de plumes de paon*”; „*Vor dem Feuerrost spreizt sich ein Schirm aus Pfauenfedern*”; „*A kályharostély előtt pávatoll-ellenző terpeszkedik*.”³⁴ Az 1947-es magyar fordítás felismeri a tollból készült szikrafogó feltűnő célszerűtlenségét, és megpróbálja racionalizálni a láttatott tárgyak viszonyát: „*A kandalló rostélyába kitárt pávatoll-legyező van dugva*.”³⁵ Ez a dadaista installáció sem túl valószínű, de a félig álombeli bordélyjelenetben nem hat idegenül egy ilyen dekadens, extravagáns darab. A mai olvasó azonban alighanem jobban jár, ha viszonylag pontos verbális képet kap az eszköztől, amely természetesen szociokulturális vonatkozást is hordoz: tapintatos utalás a berendezés megcélzott, bár nem túl meggyőző előkelőségére.

A homályos reáliák nevezetes példája Bloom bajuszbügréje is. Az eredeti szöveg olvasói vagy tudják, mi az a *moustache cup*, vagy nagyon könnyen kideríthetik egy Google-képeskereséssel: teás- vagy kávéscsésze egy kis betéttel, amely arra hivatott, hogy megvédje a felhasználó bajuszát az átnedvesedéstől. A hely németül vagy franciául sem jelent túl nagy kihívást: a *Schnurrbarttasse* és a *tasse à moustache* körülbelül ugyanolyan világos (vagy homályos) a kortárs olvasó számára, mint az eredeti. Amikor ezt a képzetet olyan kultúrára próbáljuk lefordítani, ahol nemcsak a neve hiányzik a nyelvből, hanem maga a tárgy is a társadalmi tapasztalatból, akkor arra is energiát kell fordítanunk, hogy pontosan megértsük, miről beszélünk. A korábbi magyar fordítóknak ez nem sikerült, hozzávetőleges becsléseik nem jutnak közel a lényeghez: *csücskös, csőrös*,³⁶ „*bajuszos*” és *bunkófülű*.³⁷ A fordítónak tehát mindenekelőtt azonosítania kell a referenciát, de ezzel még az út feléig sem ért el. Létre kell hoznia egy olyan nyelvi jelet, amely plasztikusan utal a tárgyra, de közben úgy tesz, mintha mindig is létezett volna (némielg hasonlóan a *pék macskája* példájához). Megoldásunk, a *bajuszbügre* összetétel sikeresnek tűnik. Míg tíz

³⁴ MOREL, 555; WOLLSCHLÄGER, 649; SZENTKUTHY (1974), 594; SZENTKUTHY (1986), 627.

³⁵ GÁSPÁR, 2:86.

³⁶ GÁSPÁR 1:47; 2:206, 223.

³⁷ SZENTKUTHY (1974), 75; 757; 781.

évvel ezelőtt a Google keresője szinte kizárólag bajuszmintás csészéket és bögréket hozott elő, manapság túlnyomórészt tényleges, védőbetétes bajuszbögréket kínál, sőt van már magyar kézműves is, aki ilyen tárgyakat készít, és így is nevezi őket.

A fordítás mindemellett egy szójátékot is létrehozott a fordítók nyomorúságáról. Bloomék konyhájában a többi csésze *lefordítva* áll a csészéaljakon, míg Bloom bögréje *lefordítatlan*. Ez a paronomázia arra utal, hogy az új szó megalkotása nem fejezte be a fordítás műveletét, a szó létezése és ismerete nem hozza automatikusan magával a valóság elem azonosítását. A folyamatot kétségkívül befolyásolta, hogy 2015-ös monográfiámnak a *Bajuszbögre, lefordítatlan* címet adtam,³⁸ így az igazi bajuszbögrék között a Google-keresőben a könyvem is megjelenik. De Bloom bajuszbögréjének márkája (hamis Crown Derby) már a következő kategóriánkhoz is átvet.

A társadalmi státusz mutatói

A társadalmi státusz implikált jeleit meglehetősen nehéz megérteni és lefordítani, részben az időbeli távolság miatt. Leopold Bloom karakterének szerves része az anyagiasság: sokat töpreng a pénzről, valamint megszerzésének és elköltésének módjairól; hajlamos gondolatban mindenre árcédulát akasztani. Egy évszázad távlatából meglehetősen nehéz értelmezni ezeket az értéktulajdonításokat. Természetesen megtehetjük, hogy aktuális értékre konvertáljuk az összegeket, de ez nagyon keveset mond a Bloom korabeli értékükről, hiszen más volt a dolgok használati értékének és összecsúszott pénzbeli értékének viszonya. Bloom világában senki sem dobott ki használható ruhadarabokat, bútorokat vagy háztartási eszközöket pusztán azért, mert kimentek a divatból, következésképp az akkori emberek életében sokkal kisebb szerepet játszott a pénz és a fogyasztás, mint a miénkben. Ezzel a nehézséggel a figyelmes olvasónak szembe kell néznie, és nem sok segítséget várhat a fordítóktól – egyrészt mert a probléma az eredetiben is fennáll, másrészt mert a fordító nincs rá felhatalmazva, hogy árfolyamok szerint valutákat váltson át. De nemcsak pénzösszegekről van szó: Bloom nagyon érzékeny a társadalmi státusz más indikátoraira is, például diadallal és részvétellel veszi észre, hogy Ned Lambert tweedruhája át van festve.³⁹ Ez a fajta újrahasznosítás manapság meglehetősen ritka a fejlett világban, és aki nem találkozott vele, annak az sem egyértelmű, hogy ez a társadalmi lecsúszás jeleként értelmezhető. A fordítónak azonban tisztában kell lenni ezekkel a körülményekkel, és ez a tudás, még ha nem is válik manifeszt információvá az olvasó számára, alkalmas rá, hogy kiküszöbölje a félrevezető konnotációkat, a szerző által kivételes gondossággal felépített miliő- és karakterrajzok megsérülését.

³⁸ KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

³⁹ GULA et al., 115.

A társadalmi státusz egyes jelei azonban sokkal specifikusabbak, sokkal lokálisabbak. Joyce sokat tudott Dublin kerületeiről és negyedeiről, hiszen fiatalkorában, a család fokozatos pénzügyi hanyatlásának és szinte folyamatos költözködésének éveiben ennek a társadalmi lejtőnek szinte minden szintjét módja volt megtapasztalni. A városi helyszínek társadalmi-gazdasági implikációit már pályája kezdetén is nagyon tudatosan kezelte. 40. számú epifániájában⁴⁰ Gogartyt látjuk, amint rendel valamit egy patikában, és bár az asszisztensnek megvan az előkelő, Rutland téri cím, Gogarty szükségesnek érzi, hogy hangosan elismételje, pusztán a presztízse megerősítése végett. Ezeknek a kerületeknek és városrészeknek a neve fontos implikált információt hordoz az ott élő, oda költöző vagy onnan elköltözött emberek státuszáról, de ez valójában nem is fordítási kérdés, hiszen egy angol anyanyelvű kanadai vagy ausztrál olvasó éppolyan tájékozatlan lehet a dublini városrészek szociális helyzetét illetően, mint a fordítások olvasói. Ugyanakkor, ha a fordító tudja, hogy az eredeti implikáció gazdagságra vagy szegénységre, felemelkedésre vagy lecsúszásra mutat, akkor ez a tudás szubliminális módon beépülhet a fordításszöveg szóválasztásaiba, mondat szerkezetébe, stilisztikai koherenciájába (például egy magasabb státuszú környékre utaló vagy ott zajló dialógus egy magasabb státuszú szociolektus jegyeit öltheti magára), és ilyen módon mégiscsak orientálhatja az olvasót, vagy másként fogalmazva, a fordító saját olvasatának hátterében álló, közvetlenül nem manifesztálódó tudás befolyásolhatja a fordításszöveg megformálását.

Ezt természetesen nem könnyű közvetlenül bizonyítani, hiszen ha olvasóként nem vagyunk a kimondatlan tudás birtokában, akkor a jeleit sem tudjuk elvárni, s így nemcsak megállapítani, hanem megkérdezni sem tudjuk, hogy a fordító a birtokában volt-e a kérdéses tudásnak. De ha fordítóként nem vagyunk a birtokában, akkor esélyt sem tudunk adni az olvasónak. A fordítói megoldás helyessége (az implicit tudással való korrelációja) még akkor is növeli a fiktív univerzum koherenciáját, ha maga a lokális referencia nem manifesztálódik az olvasó elméjében. A Tom Rochford találmányának homályos meghatározása által keltett referenciális hézagot csak magának a találmánynak a helyes mentális képe tudja jól kitölteni, és ha ez a hézag részlegesen kitöltetlen marad, az még mindig kisebb baj, mint hogyha valamiféle improvizált képzetkimérát erőltetünk a helyére. A pontokat összekötő, üres helyeket kitöltő aktivitás ugyanis megállíthatatlanul működik az olvasás során, sőt – észrevétlenül – a fordítás során is, és ha az implicit tudás nem tartja kordában, könnyen téves irányt vehet, mint a könyv első mondatában *lefelé* mozgó Buck Mulligan esetében.

A pontok téves összekötése nemcsak Joyce magyar fordításait, hanem közkézen forgó magyar életrajzát is képes volt összezavarni. Az interneten számtalanszor átvett, de eredetileg Hegedüs Géza által fogalmazott portré számos egyéb kétes információ mellett a következőket írja:

⁴⁰ James JOYCE, *Poems and Shorter Writings*, szerk., Richard ELLMANN, A. Walton LITZ és John WHITTIER-FERGUSON (London: Faber and Faber, 1991), 200.

Alig volt húszéves, amikor egyszerre színésznek állt, de a tanulást akkor se hagyta abba. 22 éves fővel beleszeretett egy nagyon gazdag család leányába, aki viszontszerette. A gazdag család azonban tiltani akarta a tervezett házasságot. Mire a szerelmesek megszöktek, meg sem álltak Svájcig, ott összeházasodtak.⁴¹

Joyce természetesen sosem volt színész, bár egyszer nagy sikert aratott egy iskolai színdarabban; Nora családja még Joyce-énál is sokkal szegényebb volt (Nora szállodai szobalányként dolgozott), bár kétségkívül megszöktek; házasságra csak 1931-ben, Londonban léptek, bár 1904-től együtt éltek és két gyermeket neveltek fel; továbbá Svájcba menet persze megálltak Londonban és Párizsban, és Zürichből is pár nap múlva továbbmentek Triesztbe, majd Pulába. A szerző tehát összekötötte a kétségkívül helytálló, bár tisztázatlan relevanciájú pontokat (színpad–szökés–Svájc), de háttértudás hiányában minden vonalat rosszul húzott meg. A nem kellően megalapozott fordítás és annak olvasása során hasonló struktúrájú torzulások keletkezhetnek, még ha nem is manifesztálódnak ilyen világosan.

A pénz, a ruházat és a lakóhely mellett a táplálék a társadalmi státusz egyik fő mutatója. A jelentősége univerzális, de az egyes élelmiszertípusok szociális jelentése, presztízsértéke nagyon változatos lehet. Az *Ifjúkori önarckép* 3. fejezetének elején, a decemberi alkonyatban hazafelé tartva Stephen azt reméli, hogy *stew* lesz vacsorára, elméjében felsorolja az összetevőket, szinte az egész receptet. Ez a kiadós, de szerény étel – különösen a vágy tárgyaként – Stephen családjának státuszát jelzi. A *stew* természetes magyar megfelelője a *gulyás* lenne, de mivel a gulyás magyar ételnek számít (a *goulash* a csekély számú magyar jövevényszó egyike az angolban), a magyar olvasó talán furcsállná dublini felbukkanását. Ezt az anomáliát a fordító, Szobotka Tibor úgy kompenzálta, hogy Stephen kedvencét *ír gulyás*nak nevezte:⁴² az egyik furcsaságot egy másikkal váltotta fel, hiszen a Dublinban főzött étel alapértelmezésben eleve ír, ez a megkülönböztető jelző ott nem működne. Az új, javított változatban ezt *birkaragura* cseréltem:⁴³ olyan ételnévre, amelyet minden olvasó könnyen azonosíthat, de mégis tartalmaz valamilyen idegen elemet, amely az idegen státuszrendre utal.

A társadalmi státusznak még egy jelét érdemes említünk: az egyes karakterek kulturális kifinomultságát. Joyce Dublinjában ennek legfontosabb területe a zenei műveltség. Többször is előfordul, hogy egyébként antipatikus figurák, reménytelen ívócimborák is ihletett énekesnek vagy tehetséges zongoristának bizonyulnak. Az általuk énekelt vagy játszott repertoár meglehetősen széles és eklektikus: a klasszikus operától a hazafias balladákon át az efemer varietészínházi slágerekig terjed. A dalok említése és idézése a narratíva fontos visszatérő motívuma, és a dalválasztás kétségkívül fontos információt hordoz az előadókról – azzal a nehézséggel, hogy

⁴¹ HEGEDÜS Géza, *Világirodalmi arcképcsarnok*, 2 köt. (Budapest: Trezor Kiadó, 1994), 1:380.

⁴² James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, ford. SZOBOTKA Tibor (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1977), 106.

⁴³ James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, ford. SZOBOTKA Tibor (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2012), 127.

ezeknek a daloknak jó része azóta feledésbe merült, néhány pedig soha nem is tett szert szélesebb körű ismertségre Írországon kívül (például Michael Balfe munkássága). A referenciáknak ez a köre végképp csak a legelszántabb szakemberek számára nyílik meg, de ez átvezet bennünket az implikált információk legösszetettebb és legkevésbé lefordítható területéhez: az ír identitás kulturális lenyomataihoz.

Idegen identitás

Írnek lenni – valószínűleg minden más nemzeti identitáshoz hasonlóan – egyedülálló kulturális konstelláció, amely a fordító szempontjából nagyon összetett és lényegében közvetíthetetlen kulturális kontextust teremt. Ennek egyik legfontosabb, bár korántsem egyedülálló összetevője, hogy az írek évszázadokon át egy idegen birodalom elnyomása alatt éltek, és sikerült megőrizniük nemzeti identitásukat, ami figyelemre méltó hősiességet feltételez – ennyiben az általános ír önkép meglehetősen hasonlít a magyarhoz. Jelentős eltérés ugyanakkor, hogy magyarok a „nemzeti ébredés” koráig megőrizték a nyelvüket, amely azután a nemzetállamra szabott nemzeti identitás kulturális alapjául szolgálhatott. Az írek a 19. századra már régén átvették az elnyomó nyelvét, de saját képükre formálták, miközben eltérő vallásukban (a megtartott katolicizmusban) találták meg a nemzeti identitás és ellenállás alternatív kulturális alapját. A magyarok hajlamosak magasztos, szinte szent státuszt tulajdonítani nyelvüknek, gondoljunk a tankönyvek és rádióműsorok címeiként is használt *Édes anyanyelvünk* kifejezésre, amely mintegy normaként mutatja fel a nyelv iránti mély érzelmi elköteleződést, vagy a „nyelvében él a nemzet” közhelyére, amely a magyar nemzetre nézve igaz, az írre nézve nem. A hiberno-angolban ugyanakkor igen fontos szerepet játszik a reflexió, sőt szubverzió sajátos eleme. Ez az összetevő egyedülálló komikus potenciált ad az ír szerzők kezébe (gyakran a szarkazmus, a fekete humor árnyalatával), amelyet nagyon nehéz más nyelveken visszaadni. Abban a dicsőséges ívben, amely Swiftől Beckettig (és még tovább) vezet, alighanem az *Ulysses* jelöli ki a legmagasabb pontot.

Mindez számos nehézséget okoz a fordítók számára. Az első és legáltalánosabb, hogy az egyetlen irodalmi sztenderddel rendelkező nyelvekben szinte lehetetlen átadni az egy nyelven belüli két sztenderd (esetünkben a brit- és a hiberno-angol) közötti feszültséget, mivel az egyetlen sztenderdtől való bármilyen eltérés szubsztenderd nyelvhasználatra, azaz kulturális marginalizációra fog utalni, például általános pallérozatlanságra, nem pedig egyfajta specifikus, lokális kifinomultságra. Másodszor, az ír (gael) nyelvi töredékeket s különösen az angol szavak ír hatásra elmozduló jelentéseit is kezelni kell egy mindezekből élesen különböző nyelv közegeiben. Harmadszor, rendkívül nehéz (de nagyon szórakoztató is lehet) újraalkotni azokat a verbális gesztusokat, amelyekben a nyelv önszemlélete és önkritikája megnyilvánul. Negyedszer, bármennyire gondosan újraalkotjuk a nyelvi humor minden megnyilvánulását, magát az önreflexív nyelvi közeget lehetetlen egy másik nyelvben rekonstruálni, így viszont sokkal nehezebb meggyőzni a reménybeli olva-

sót arról, hogy ez a könyv tényleg vicces. Persze, nem ok nélkül áll nehéz olvasmány hírében, de az ezzel kapcsolatos előítélet jobban akadályozza a magyar olvasót, mint az írt, akinek mindennapos közege a derűs nyelvi szubverzió. Ez a frusztráció pedig útjában áll a regényhez való oldott közeledésnek, amely lehetővé tenné a ráhangolódást. A siker attól függ, hogy ez a ráhangolódás előbb kialakul-e, mint az olykor frusztrálóan nehéz kulturális terep miatti kifáradás. Furcsa paradoxon, hogy bár a fordítás nyilvánvalóan növeli az elért olvasók számát, ugyanakkor nem csökkenti, hanem inkább tetézi a bennfentes jelleget.

Következtetések és kételyek

Ezt a példasort hosszan lehetne folytatni. Ejthetnénk szót például az eufemizmusokról, amelyek voltaképpen a referencia elhallgatásának rögzült formái, vagy az adott kultúrkörben szinte százszázalékos ismertségű, de azon kívül teljesen ismeretlen kulturális mintázatok közvetítésének nehézségeiről, mint amilyenek például a gyermekdalok, mondókák, közmondások. A cél nem a kimerítő taxonómia volt, hanem az, hogy a referenciák fordítási problémáira irányítsuk a figyelmet. Nem esett szó stilisztikáról, expresszivitásról, hangzó esztétikáról – még poétikai funkcióról és konnotatív jelentésről is csak érintőlegesen. Az avatatlan szemlélő azt gondolhatná, hogy a referenciák lefordítása a fordítási folyamat legegyszerűbb, legkézenfekvőbb része: a megnevezett dolgoknak van neve a forrásnyelvben és a célnyelvben is, pusztán ki kell cserélni egyiket a másikra, és azután fordulhatunk bármilyen más, például a konnotációk, a stílus vagy a poétika felé. Amikor Jakobson a megismerési adatok (*cognitive data*) univerzális fordíthatóságáról beszél, akkor erről a szinte magától értetődő átkódolásról beszél. Csakhogy még az sem biztos, hogy ami kognitív adatnak látszik, az tényleg az. A „*Bis hundertzwanzig*” szólásnak vajon megfelelő fordítása az, hogy „*Százhuszig*”? Nyilván nem, hiszen ez nem adatközlés, hanem performatív beszédaktus, amelynek hozzávetőleges magyar megfelelője az „*Isten éltessen!*” Az elliptikus mondatból a jiddis verzió éppen azt hagyja ki, amit a magyar kimond, a magyar viszont nem utal vissza a jiddis mondat héber alapjára, és ezen keresztül a bibliai helyre (5Móz 34,7). A referenciális jelentés elsődlegessége nem így – tehát nem a szó szerinti megfelelésre törekvő fordításon keresztül – valósul meg. Inkább arról van szó, hogy a fordítónak minden releváns referenciális vonatkozást ismernie kell (például az említett esetben a bibliai hivatkozást), és ezen ismeretek birtokában kell mérlegelnie, hogy mit képes mindebből (bármilyen eszközzel, de rombolás nélkül) reprezentálni a célszövegben.

Ebben a mérlegelésben nem csak a megtartás vagy elhagyás dilemmája játszik szerepet. Nyilván mindent meg kell tartani, amit lehet és érdemes, de gyakran előfordul, hogy a körülmények – például az adott szöveghely poétikai dinamikái – a fordítót referenciális cserére kényszerítik. Molly monológjában például le kellett cserélni az *arzént*, mert az anyagnév hangalakjához kapcsolódó frivol, népetimológias képzettársítás (*arsenic–arse*) vezet tovább a gondolatfolyamot. Amikor rátalál-

tunk a *stricin* megoldásra,⁴⁴ az alkalmazása előtt meg kellett győződnünk róla, hogy ez illeszkedik-e a Joyce-univerzumba, azaz létezett-e már 1904-ben a sztrichnin, és be lehetett-e szerezni háztartási használatra. Paronomázia-szempontról kedvezőbb lett volna a *szarin*, de ezt jóval később fedezték fel, és sohasem volt háziszerváltozata. Az ilyen óvatosság minden változtatásnál elvárható. Az *Ulysses*ben mindössze két helyen említett Lady Cairns nevű hajót (amely hónapokkal a regény napja előtt süllyedt el a Dublini-öbölben, tizennyolc áldozattal a fedélzetén) Szentkuthy fordítása gőzhajónak nevezi, mi pedig pusztán stilisztikai megfontolás alapján átvettük ezt, mert jobban, konkrétabban és súlyosabban hangzott, mintha egyszerűen csak hajóként hivatkozunk rá. Egy olvasónk hívta fel a figyelmünket, hogy valójában kereskedelmi vitorlás volt – a 2021-es új kiadásban ezt természetesen javítottuk is.⁴⁵ Ennek az adatnak semmiféle jelentősége nincs az *Ulysses* cselekményére vagy univerzumának bármely más elemére nézve, mégis tartoztunk ezzel a javítással Joyce szellemének és a magunk által meghatározott fordítási sztenderdeknek.

Nyilvánvalóan nem készülhet így minden fordítás: kivételes esetnek tekinthető, hogy ennyi idő, energia és jóakarát jutott egyetlen könyvre. Mégis remek dolog, hogy megtörtént, mert alkalmat ad ilyen tapasztalatok megszerzésére és tanulságok levonására. Jól látható, hogy a forrásnyelvbe kódolt, a célnyelv kulturális közegében hozzávetőlegesen megformálásukra váró jelentések olykor annyira komplexek, hogy a mesterséges intelligenciának (az első, legegyszerűbb példa kivételével) elmagyarázni sem tudnánk – miközben a humán olvasóra tett hatásuk közvetlen és elementáris lehet, akár mindenféle magyarázat nélkül, bár előfordulhat, hogy ez a hatás nem a percepció tudatos, hanem (nevezzük így) érzéki csatornáin keresztül éri el az elmét. E jelentésfaktorok közül jó néhány olyan képzeteket érint, amelyek nem magával a külső valósággal, hanem az emberi elme valóságtapasztalatával és a tapasztalat nyelvi reprezentációjának szándékos vagy szándéktalan megbicsaklásaival, játékos szökenéseivel, a kategóriák közötti váratlan átkötésekkel kapcsolatosak. Ilyesmit nemigen lehet szisztematikusan megtanítani a nagy nyelvi modelleknek, hiszen ezek végső soron rendszerhibák: a hibázni képes emberi elme számára viszont gyakran éppen ezek a rendszeren kívüli (azaz rendkívüli) felismerések kapui. Az ilyen szöveghelyek még jó darabig megóvják a humán műfordítók munkahelyét. Amikor pedig az algoritmusok a Turing-teszt után az *Ulysses*-tesztet is teljesítik, az nem csak a műfordító szakma végét jelenti majd.

⁴⁴ GULA et al., 683.

⁴⁵ Uo., 574.