

116. Jászi Oszkár nemzetiségi miniszter, Kunfi Zsigmond munkásügyi és népjóléti miniszter, Garami Ernő kereskedelmi miniszter, Lovászy Márton közoktatásügyi miniszter, Batthyány Tivadar belügyminiszter, Berinkegy Dénes igazságügyminiszter, Bartha Albert hadügyminiszter, Buza Barna földművelési miniszter, Linder Béla hadügyi, majd tárcanélküli miniszter, Nagy Ferenc közéleti miniszter, Szende Pál, a pénzügyminisztérium vezetésével megbízott államtitkár.

117. Vö. Gellért, 1958, 335.

118. „Talán szükség volt rá, hogy a lelkek csordultig megteljenek szenvedéssel. [...] A nagyszerű katasztrófa alaposan végigsuhint az evolúció és revolúció szójátékon. Az a szójáték a szabadelvűségnek egyik legkedvesebb játéka. Nagy megváltozásokhoz az elemek széthullása, a folytonosság fölborulása szükséges.” – Gerő Ödön, *Mindig a történelmi katasztrófa-elméletet = Diadalmas*, 56.

119. Kóbor Tamás, *Ilyenkor szoktak jönni a bölcsek = Diadalmas*, 67.

120. Gellért, 1958, 335.

121. Füst Milán, *Napló részlet = Diadalmas*, 50.

122. Herczeg Ferenc, *Minden embert = Diadalmas*, 60.

123. Kabos Ede, *Széljegyzet egy letépett kalendáriumi lapra = Diadalmas*, 62.

124. Kosztolányi Dezső, *Bus, pesti nép*, Világ, 1913. dec. 25., 9. A verset később közölte *A Hét* hasábjain is: 1915. júl. 25., 391.

125. Gellért, 1958, 343.

126. Kosztolányi Dezső, *A vörös panoráma = Diadalmas*, 66.

127. Károlyi szavait idézi: Gellért, 1958, 335.

GULA MARIANNA

A fordítás mint parallaxis, a parallaxis fordítása

SZENTKUTHY MIKLÓS *ULYSSES-FORDÍTÁSA* (1974) ÉS ÁTDOLGOZOTT
VÁLTOZATA (2012)

A parallaxis fogalma az elmúlt két évtizedben a kulturális képzelet kikerülhetetlen része lett.¹ A Joyce-kritikában viszonylag korán teret hódított, nem véletlenül, hiszen az *Ulysses Laisztrügónok* fejezetében Leopold Bloom tudatfolyama afféle talányként feldobja a szót – „*Parallaxis*. Sose értettem pontosan. [...] *Par* az görögül van, *parallel*, *parallaxis*”² –, amely később visszaköszön *A napisten marhái* fejezet egy szürrealis víziójában: „És jönnek a felhők országútján, lázadás morajló mennydörgésében, fenevadak szellemei. Huhu! Hallga! Huhu! Parallaxis jár mögöttük, ösztökéje villámlás, szemöldöke skorpió.”³ Joyce szövegeinek, különösen az *Ulysses*nek számos narratív, szerkezeti és stilisztikai vonását tárgyalták a parallaxis fogalmi keretében, de szolgált az általuk megkívánt olvasási módok metaforájaként is.

Az *Ulysses* plurálisan parallaktikus természete számos kihívás elé állítja a fordítókat, és nagyban felelős azért, hogy Joyce szövegét nemcsak számos nyelvre lefordították, de előszeretettel újra is fordítják. Az irodalmi szöveg és fordítása(i), illetve az egyes fordítások közötti viszonyra, különösen, ha a szöveg annyira összetett, mint az *Ulysses*, szintén kiválóan alkalmazható a parallaxis metaforája. Magyarul immár négy változat áll az olvasó rendelkezésére: Gáspár Endre 1947-es és Szentkuthy Miklós 1974-es fordítása, illetve a Szentkuthy-féle fordítás két átdolgo-

zása (1986, 2012).⁴ Minthogy a Szentkuthy-fordítás vált a magyar irodalmi élet részévé, valamint a 2012-ben megjelent átdolgozás a korábbihoz képest a szöveget sokkal behatóbban átalakította, írásomban Joyce szövegének e két parallaktikus változatára koncentrálok, egészen pontosan arra, hogyan kezelik a szöveg meghatározó parallaktikus poétikai eljárásait és elemeit, többek között a szövegben mindenütt jelen lévő szójátékok jelenségét.

A fordítás mint parallaxis

Leopold Bloom jól gondolja, a parallaxis (παράλλαξις) görög eredetű szó, jelentése „változás/változtatás”. Az eredetileg csillagászatban használatos fogalom egyszerűsített jelentése: „egy égitest mozgásának irányában észlelt különbség két, egymástól nagy távolságra lévő nézőpontból”.⁵ Az ír csillagász, Sir Robert Ball *A mennybolt története (The Story of the Heavens)* című könyvében – ahol Joyce karaktere rábukkan a fogalomra – az alábbi optikai példával szemlélteti a jelenséget: „Vegyünk egy egyszerű példát. Álljunk meg egy ablak előtt, ahonnan ki tudunk nézni az épületekre, fákra, felhőkre, vagy bármilyen más távoli tárgyra. Helyezzünk az ablaküvegre egy vékony papírcsíkot. Csukjuk be a jobb szemünket és figyeljük meg a bal szemünkkel a papírcsík helyzetét a háttérben lévő tárgyakhoz képest. Majd csukjuk be a bal szemünket és a jobb szemünkkel figyeljük meg a papírcsík helyzetét. Mint látni fogjuk, a papírcsík helyzete a háttérhez képest megváltozott. [...] A papírcsík távoli háttérhez képest történt látszólagos elmozdulását hívjuk parallaxisnak.”⁶

A parallaxisnak ezt az illusztrációját könnyűszerrel olvashatjuk a fordítás folyamatának analógiájaként is, melyben a fordító a megfigyelő, a forrásszöveg a háttér, és a papírcsík háttérhez képest történő látszólagos elmozdulása, oszcillációja pedig maga a fordítás folyamata, amely, mint ahogy Umberto Eco megjegyzi, nem más, mint a forrásszöveg és a fordító közötti folyamatos egyeztetések, egyezkedések sorozata.⁷ Ugyanígy alkalmazhatjuk az analógiát egy forrásszöveg különböző fordításai közötti viszony megragadására, az oszcilláló papírcsíkot a különböző cél-szövegeknek megfelelően. A megfigyelő nézőpontjában történő változás ebben az esetben egyrészt a fordítók attitűdbeli különbségeit tükrözi, másrészt pedig azon korok és kulturális közegek közötti eltéréseket, amelyekben a fordítások születtek, és amelyek kikerülhetetlenül formálták őket. 1974 óta a kulturális közeg jelentősen megváltozott, így a Szentkuthy-fordítást átdolgozó fordító-szerkesztő csoport (amelynek tagja voltam) egészen máshogy állt a feladathoz, mint a nagy előd.⁸ Mivel a Szentkuthy és a fordítócsoporthoz viszonyított attitűdje közötti alapvető különbségeket már több tanulmány körvonalazta, szükségtelen lenne ezt újra megtennem.⁹ Emlékeztetőül csak annyit jegyeznek meg, hogy Szentkuthy domesztikáló, illetve a fordítót minél inkább láthatóvá tévő fordításpoétikájával ellentétben a fordító kollektíva arra törekedett, hogy amennyire csak lehet, közvetítői szerepében láthatatlan maradjon.

Az egymást követő fordítások diakronikus parallaxisa mellett végül beszélhetünk a fordítások szinkronikus parallaxisáról is, akkor, ha a fordítás vagy újr fordítás nem egy ember, hanem egy kollektíva munkája, ahogy ez egyre elterjedtebb az

Ulysses (újra)fordításának gyakorlatában. Ebben az esetben a csoporton belüli eltérő fordítói attitűdök vagy az egyes megoldandó feladatokkal kapcsolatos vélemények ütközésének köszönhetően mozog ide-oda a metaforikus papírcsík. A Szentkuthy-fordítást átdolgozó négy személyes munkacsoport például messze nem volt homogén. Jóllehet mindannyian egyetértettünk a fordító láthatóságát illetően, számos más ponton nem egyeztek nézeteink, például, hogy alapvetően forrás- vagy cél-orientált legyen-e a célszöveg. Kétségtelen, hogy a kettő közötti választás nemcsak elvi kérdés, hanem minden konkrét esetben mérlegelés eredménye, mégis csoportunkban én képviseltem legerőteljesebben a forrásorientált, elidegenítő magatartást, olyan megoldásokat javasolva, támogatva vagy szorgalmazva, amelyek inkább a célnyelv korlátait feszegetik, mintsem hogy a célnyelv konvenciói közé szorítsák a forrásszöveg nyelvi különbségeit. A mérlegelések, egyeztetések eredményeképpen a különböző nézőpontok sokszor közös nevezőre jutottak, számos ponton azonban parallaxis járt mögöttünk, és ösztökelte csoportunkat egészen a munkafolyamat végéig.

A parallaxis fordítása: „Kettőt [vagy többet] lát többnyire”

Ahogy a ma élő egyik legkiválóbb Joyce-kritikus, Fritz Senn sok évvel ezelőtt megjegyezte, a parallaxis „a megfigyelő elméjét egyszerre két vagy több helyre küldi, és arra sarkallja, hogy észleléseit egybevesse.”¹⁰ Senn észrevétele Joyce szövegeinek, illetve a szövegek által kínált olvasásélménynek egy meghatározó vonására hívja fel a figyelmet. Míg a fentebb idézett optikai példa esetében a papírcsík oszcillációja egyszerűen kiiktatható azáltal, hogy a szemlélő mindkét szemét kinyitja és így sztereoszkopikussá válik a látása – vagyis agya a két nézőpontot háromdimenziós képpé állítja össze – az *Ulysses* esetében az értelmezői folyamat gyakran nem vezet el az eltérő pozíciók összehangolásához, az olvasó elméje nem talál nyugvópontra, a nézőpontok közötti ide-oda cikázás vég nélküli. Ahogy Ursula Zeller megjegyezte, „az olvasó elméjében zajló »sztereoszkopikus« folyamat sosem ér véget”.¹¹

„*Parallaxis jár mögöttük*”: *A bejárható könyv, avagy a szöveg mint tér az Ulyssesben* című cikkében Zeller szemléletesen vázolja, hogyan érhető tetten a parallaxis jelensége a cselekmény és a szöveg szintjén. Az előbbi természetesen kevesebb feladat elé állítja a fordítót, habár ez a dimenzió sem problémamentes. Vegyünk csak egy példát. A cselekmény parallaktikus természetét Zeller egy kulcsfontosságú emlékkép reprezentációjára koncentrálna szemlélteti: Leopold Bloom és jövendőbelije, Molly első találkozásának emléke a szövegben számos nézőpontból megidéződik, konkrétan tizenkét szövegszilánkban, amelyek azonban nem állnak össze egységes képpé. Hat esetben a találkozást lehetővé tévő vidám esték házigazdájának, Mat Dillonnak a neve az, amely afféle forgópántként funkcionál a különböző szövegrészek között, négyszer pedig az orgona motívuma, hiszen Dillon házának kertjében orgona nyílik. A fordítás során maga a név nem okoz problémát, de az, ahogyan az orgona motívuma jelzi az estét, már összevarhatja a fordítókat. A *Sziránek* fejezetben Simon Dedalus előadóművészetének bűvöletében Bloom elméjét megrohanják az első este emlékei. Egy ponton azon-

ban a Mollyhoz fűződő, sok évvel ezelőtti emlékei közé váratlanul a csábítás egészen friss emléke vegyül: annak a bájoló levélnek egy foszlánya, amelyet Bloom aznap délelőtt kapott egy Martha Clifford nevű nőtől. Ez az interpoláció nyelvileg abban a feszültségben válik érzékelhetővé, hogy egyes számú ige mellé többes számú főnév kerül: „First night when first I saw her at Mat Dillon’s in Terenure. [...] Singing. *Waiting* she sang. I turned her music. *Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees*” (U11.725–31, kiemelés tőlem). A kiemelt rész Szentkuthy fordításában: „Parfümmel telt hang miféle parfümöt szokott a nyiló orgonád” (Sz 341.).¹² Ez azonban nem idézi meg sem a régműltből, sem a közelműltből származó emléket, mert az orgona motívuma nyelvtanilag belesimul az előző szintagmába, amely nem Martha levelének foszlánya. Bloom gondolata így elveszti többszörösen motivált rezonanciáit és egy nonszenszbe hajló asszociációs láncná válik. Az új fordítás restaurálja Bloom impresszionisztikus tudatfolyamát, „Telt, parfümös hang, milyen parfümöt használ, orgonafák” (Á 267.).¹³

Ahogy Szentkuthy Bloom *Szirének*-beli gondolatfűzérét fordítja, nem elszigetelt eset, hanem fordításának két olyan általános vonását példázza, amelyek Joyce szövegének parallaktikus struktúráját és szövetét nagyban roncsolták. Az *Ulysses* egyik fő szerkezeti és stilisztikai vonása, hogy a *Szirének* fejezettől kezdve a szöveg újrahasznosítja magát. Ez egyrészt abban nyilvánul meg, hogy regénybeli történések, helyzetek stb. újabb és újabb, gyakran parodisztikus nyelvi köntösbe öltöztetve köszönnek vissza, másrészt pedig abban, hogy korábban használt nyelvi elemeket meg-megújuló szöveggörnyezetben látunk viszont. Míg fordításában Szentkuthy az előbbit gyakran zseniálisan érzékelteti, mivel szépíróként ő maga is a szatíra és paródia mestere volt, az utóbbit szinte teljesen figyelmen kívül hagyta (vagy esetleg nem volt tudatában). A *Kirké* fejezet fordításában például szinte teljesen elveszíti parallaktikusságát. Mivel a már korábról ismert nyelvi elemeket rendre lecseréli új megoldásokra, Szentkuthy *Kirké*-ének nyelve nem a megelőző fejezetek karnivalisztikus, libidinális újrajátszása. Szentkuthy akkor sem él az újrahasznosítás elvével, amikor nyelvi elemek nem a szereplők tudatából kilépve köszönnek vissza, hanem a közel s régmúlt nyomai a szabad asszociációnak köszönhetően ugyanannak a szereplőnek a tudatán belül bukkannak fel újra meg újra, ahogy a fent idézett *Szirének*-beli gondolatfűzér is példázza.

A továbbiakban annak érzékeltetésére, hogyan működik a parallaxis textuális szinten az *Ulysses*-ben, a szöveg által kínált számtalan nyelvi parallaxis közül néhány olyan példára fogok rávilágítani, amelyek mikroszinten az egész szövegre jellemző tematikus és textuális vonásokat dramatizálnak, és kihívást jelentenek a fordítók számára. Az *Ulysses* egyik megfajított talánya az a levelezőlap, amelyet a *Laisztrügónok*-ban Mrs. Breen húz elő táskájából, hogy Bloomnak megmutassa: „U.P.: up,” ennyi van a férjének küldött lapra írva (U8.259). Hogy ez mit takar, Mr. Breennek és az *Ulysses* fiktív univerzumában mindenki másnak is világos, mivel Breen becsületsértési pert akar indítani, és később a jogász J. J. O’Molloy úgy véli, nem is alaptalanul, mivel azt „sejteti, hogy nem *compos mentis*” (Á 309.). Az *Ulysses* olvasói azonban a sötétben tapogatóznak az üzenet jelentését illetően, még ha találgatásokból nincs is hiány. Annyi egyértelmű, hogy formai szempontból megket-tőzött, két eleme majdnem ugyanaz, de nem egészen, a második „up” az első

„U.P.”-nek tipográfiaiailag módosult változata.¹⁴ Formailag tehát az üzenet megjeleníti az *Ulysses* egészére jellemző parallaktikusság elvét. Továbbá azáltal, hogy a referencia kárára előtérbe helyez egy formai elmozdulást, az üzenet olvasható annak a prolepsziseként is, hogy a szöveg második felében a cselekmény folytonos parallaktikus újrarírása következtében a nyelv referenciális dimenziója gyakran elhomályosul.

Különböző fordítók különbözőképpen keresték az átjárást a titokzatos nyelvi elem narratív funkciója és formai megkettőzöttsége között. Vannak, akik a formai elmozdulást reprodukálják, több-kevesebb referenciális sikerrel; vannak akik a referenciális funkciót szem előtt tartva beáldozzák a formát. Szentkuthy, nem meglepő módon, a referencia ellenében a formát választja: „Camp és Petz. Kampec” (Sz 192.). Fordításának formai sikerét ellenpontozza, hogy ebben nincs semmi becsületsértő, vagyis a cselekmény egy fel-felbukkanó mozzanata értelmetlenné válik. Éppen ezért az átdolgozott változat ezt a megoldást lecsereéli egy olyan nyelvi invencióra, amely elliptikus szerkezetként olvasva becsületsértő üzenetet implikál: „PUhap” (Á 156.). Ez a megoldás jobban betölti narratív funkcióját – mégha ez sem sejteti azt, hogy Breen nem *compos menti* –, szó szerinti és metaforikus értelemben is illik Breen puhány alakjára, és a szó szerinti és metaforikus közötti átjárása halványan megidézi a forrásnyelvi elem parallaktikusságát. A formai parallaxisnak viszont sajnos nyoma sem maradt.¹⁵

Számtalan más izgalmas parallaktikus nyelvi effektust különböző célnyelvi fordítók legfeljebb valamilyen más nyelvi leleménnyé tudnak konvertálni. Az is gyakori eset azonban, hogy parallaktikus nyelvi jelenségek fordítása kimondottan az angol és magyar nyelv közti szerkezeti különbségek miatt ütközik akadályba, mint például a *Próteusz* fejezetből vett alábbi egyszerű mondat esetében: „God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain” (U3.478). A mondat formája/struktúrája, mint Joyce mondatai oly sokszor, a mondat jelentését dramatizálja. A „man,” „fish” és „barnacle goose” szavak mondaton belüli metamorfózisa, szintaktikai oszcillációja, nyelvi szinten jeleníti meg nemcsak a fejezet központi tematikáját, de az *Ulysses*nek, illetve Joyce szövegeinek alapvető vonását. Mivel a magyar ragozó nyelv, az átváltozás nem történhet meg a főneveken belül, ezért Szentkuthy a mondatot így fordítja: „Isten lón emberré, és ember lón hallá, hal lón örvöslúddá, örvöslúd lón dupladunyhává” (Sz 63.). Az átdolgozás ezt csak csinosította, a vesszőket és a kötőszavakat eliminálta, hogy a nyelvi metamorfózisnak legalább halvány visszhangját sugallja.

Időnként az is előfordult, hogy olyan nyelvi jelenségek, amelyek fordítása problémamentesnek látszott, csoportunkon belül váratlanul parallaktikus szöveget nyitottak, különböző értelmezések feszültek egymásnak. Ennek egyik izgalmas példája Bloom *Laisztriügónok*beli morfondírozása, hogy korábban boldogabb volt-e, mint most, melynek kapcsán az identitás filozófiai kérdéséhez jut el: „I was happier then. Or was that I? Or am I now I?” (U8.608). Szentkuthy így fordítja a gondolatsort: „Akkor boldogabb voltam. Én voltam az? Vagy most én vagyok én?” (Sz 205.). Végül nem változott ez a megoldás, mivel a szövegrész így is értelmezhető, a szövegkörnyezet azonban nem a fordítás által megragadott szemantikai irányba mutat. A jelenlegi fordítás a tudat meghasonlottságát sugallja, Bloom így azon mereng, vajon ő volt-e az, aki boldogabb volt, vagy most önazonos-e magával. A fejezet

egészeben azonban Bloom tudatfolyama többször visszatér ahhoz a gondolathoz, hogy az élet, akár a víz, áramlik, sosem ugyanaz – „Elmúlt, nem lehet többé visszahozni. Olyan, mint a víz az ember ujjai közt” (Sz 205., Á 165.), gondolja pár sorral később –, vagyis Bloom az identitás kikerülhetetlen parallaktikusságára, rögzíthetlenségére utal, nem saját önazonosságát kérdőjelezi meg. Így értelmezve a gondolatfűzémek ez lenne a magyar fordítása: „Az voltam én? Vagy most vagyok én én?”

Hogy a szerencsétlen szóismétlést kiiktassuk, az angol és magyar nyelvek közötti különbségekben rejlő lehetőségeket kiaknázva máshogy is közelíthetünk a kérdéshez. A személyes névmástól megszabadulva, bevezethetünk a gondolat sorba egy nyelvi parallaxist is kínáló, találó bibliai rezonanciát: „Vagy most vagyok, aki vagyok?” (Mint ismeretes, a magyar Biblia-fordításokban Isten így definiálja önmagát Mózesnek a Sinai hegyen: „Vagyok, aki vagyok” [Kivonulás 3:14]). Így fordítva, Bloom kérdése isteni és emberi öndefiníciós kísérletek közötti oszcillációt hoz játékba, ami viccesen motivált a fejezet nyitójelenetének fényében, ahol is Bloom egy pillanatra önmagát véli felfedezni az isteniben: „Leo... Én? Nem. / Leoldom saruim, s megmosdom a Bárány vérében (Á 149.) (angolul: „Bloo... Me? No, blood of the Lamb” [U 8.8–9]).¹⁶ Sajnálatos, hogy ez a megoldás a munkafolyamat során nem jutott eszembe, meglehet, hogy értelmezésbeli aggályaim több figyelmet kaptak volna.

Az előbbi esetben a szövegkörnyezet egyértelműen egy bizonyos szemantikai irányba mutat. Gyakran azonban a szövegkörnyezetnek köszönhető az, hogy egy nyelvi elem mineműsége két különböző jelentés/olvasási mód fénylő és csendes parallaktikus oszcillációjában érhető tetten: epifánia lön parallaxissá parallaxis lön értelmezői örömmé.¹⁷ Az alapján például, ahogy a záró, *Pénélopé* fejezetben Molly idézi fel a nevezetes első este emlékét, lehetetlen eldönteni, hogy zsidó származású-e vagy csak úgy néz ki: „we stood staring at one another for about 10 minutes as if we met somewhere I suppose on account of my being jewess looking after my mother” (U 18.1184). Molly megfogalmazása az olvasó elméjét egyszerre két helyre küldi, és az vég nélkül cikázik a két pozíció között. Az identitás és látszat közötti feloldhatatlan oszcilláció az *Ulysses* egyik legfontosabb vonását, a szöveg egyértelmű beazonosításokkal szembeni rezisztenciáját példázza. Molly fiatalkori gyónásának emléke szintén parallaktikus módon viszi színre az identitást, ezúttal az identitás és a színészi alakítás között teremtve meg az ide-oda mozgást: „then I hate that confession when I used to go to Father Corrigan he touched me father and what harm if he did where and I said on the canal bank like a fool” (U 18.108). Visszatekintve Molly-t nyilvánvalóan bosszantja, ahogy a pap finomkodva próbálta rábizonyítani a szexuális promiskuitást – „ó te jóságos Isten hát nem tudta kertelés nélkül kimondani hogy a fenekemen és azzal el van intézve” (Á 637.) – azt viszont lehetetlen megállapítani, hogy abban az időben valóban naiv volt-e – amiért visszanézve dorgálja magát –, vagy nem, csak megjátszotta a naivitást, vagyis ugratta a papot. Sok esetben a szereplők tudatfolyamának elliptikussága teszi lehetetlenné a dolgok egyértelmű beazonosíthatóságát. Az például, ahogyan Bloom felidézi, hogyan változott meg kettejük (feltehetően szexuális) kapcsolata, nem azonosítja be világosan az ágenst, egyiküket sem hibáztatja: „When we left Lombard street west something changed. Could never like it again after

Rudy” (U 8.610). Fiuk halála elvehette Bloom kedvét, Mollyét, vagy akár mindkettőjüket is. Sosem tudjuk meg.¹⁸

Nyelvi történések iránti érzékenysége ellenére Szentkuthy az ilyen típusú parallaktikus identitásjátékokban rendszeresen rövidzárlatot idéz elő: Molly zsidóvá válik – „mert zsidó vagyok a mamára hasonlítok” (Sz 880.) –, fiatalkorában annyira naiv volt, hogy nem értette, mit akar a pap tőle – „és én megmondtam hogy a folyóparton amilyen kis hülye voltam” (Sz 838.), Bloom nézőpontjából pedig egyértelműen Molly lesz a változásért felelős – „Már nem kellett neki Rudy után” (Sz 205.).¹⁹ Az átdolgozás az ilyen típusú, rövidre zárt potenciális parallaktikus energiákat felszabadította – „mert zsidónak nézek ki anyám után” (Á 667.), „én meg mint egy kis hülye mondtam hogy a folyóparton” (Á 637.), „Rudy után már nem volt ugyanolyan” (Á 165.), és az ilyen korrekciókkal a magyar olvasó számára többek között a karakterek identitását és jellemét is újrarajzolta.

A parallaxis fordítása: „Szóviccet lehetne csinálni belőle”

Az *Ulysses* vég nélkül sorolható parallaktikus nyelvi jelenségei közül talán a szójátékok fordítása a legizgalmasabb. Az *Ulysses* a szójátékok változatos tárháza, a *Finnegans Wake* pedig a szójátékokat oly mértékben halmozza, hogy ezzel a nyelv referenciális funkcióját aláaknázza. A szójáték Szentkuthy szépírói munkásságának is meghatározó vonása. Metafikciós *magnum opusa*, a *Prae* (1934) írója regénybeli alakmásának szójátékelmélete köré épül – a dolgok ellenében a viszonyokat előtérbe helyező szójátékokat „kemény hidak”-ként metaforizálva²⁰ – és mint ahogy Szolláth Dávid megjegyzi, ez az elmélet nemcsak az *Ulysses*, de feltehetően a *Finnegans Wake* hatását is mutatja.²¹

Szentkuthy-kritikusok körében általános nézet, hogy a *Prae* a saját szójátékelmélete keltette elvárásoknak nem felel meg. Mihálycsa Erika szerint azonban Szentkuthy hatékonyan alkalmazta elméletét *Ulysses*-fordításában, mivel abbéli szándékában, hogy az eredeti által kiváltott sokkhatást reprodukálja, „szóviccként működő (*punning*) nyelvközi hidakat” teremtett „felülmúlhatatlanul félrevezető módon”.²² Miután behatóan elemez több ilyen játékos nyelvközi – szóvicc-, illetve „kofferszó” típusú – hidat, Mihálycsa arra a következtetésre jut, hogy Szentkuthy a *Finnegans Wake* szertelen szemiózisának háttérismeretével viszonyult az *Ulysses*hez, úgymond két szöveg olvasásélményét csomagolta egybe a magyar olvasó számára.²³ Mihálycsa argumentuma impozáns, mégis, mint ahogy az ő elemzése is rámutatnak, Szentkuthy szertelen nyelvi invenciói „saját enciklopédikus műveltségi mintáinak lenyomatai,” és gyakran teljesen figyelmen kívül hagyják a forrásszövegben írtakat, a narratív szituációt és a szereplők nyelvi-mentális szokásait.

Az átdolgozott változatra ezzel szemben általában igaz, hogy motivált hidakat kíván építeni zseniálisnak tetsző „csalódott hidak” helyett, ami megnyilvánul a forrásszöveg szójátékainak fordításában is.²⁴ Mivel lehetetlen lenne az összes szójátéktípust ehelyütt számba venni, koncentráljunk csak a legparallaktikusabbra, a magyar megfelelővel nem rendelkező *punra*, amelyet a továbbiakban, jobb híján, a „szóvicc” elnevezéssel illetünk. Ahogy Senn sok éve megjegyezte, a szóviccben van valami epifánikus, mivel vagy azonnali vagy megkésett revelációt vált ki, ez a

reveláció pedig leginkább joviális természetű, és egy nyelvi egységen belüli két jelentés közti oszcilláció felismeréséből fakad.²⁵

Az *Ulysses*ben maga a *pun* szó csak háromszor fordul elő, és ebből csak egyszer a helyes értelemben: „Chamber music. Could make a kind of pun on that” (U 11.997). Tekintve, hogy Bloom ezek után azon mereng, tulajdonképpen az is zene, ahogy Molly éjjeli edényébe csilingel, a szövegkörnyezetben a „Chamber music” kifejezés retrospektíve valóban szóvicccé válik. Szentkuthy zseniálisan, és ehelyütt teljesen motiváltan, megoldja a feladatot azáltal, hogy a gyűjtőnév helyett a kamarazene egy konkrét példájában gondolkodik: „Egy kis éjjeli zene. Szóviccet lehetne csinálni a címéből” (Sz 350.). Az egyetlen probléma, hogy így Bloom előremutató gondolata értelmetlenné válik, hiszen a „kis éjjeli” a szóviccet már megcsinálta. Az új verzió Szentkuthy megoldását tovább csinósította (bár Bloom játékos észrevételének sajnos nem lett több narratív hitele): „Kis éjjeli zene. Szóviccet lehetne csinálni belőle” (Á 274.).

Sok esetben azonban nem csak csinósításra volt szükség a Bloom fejében felbukkanó szóviccek esetében. A *Hádész* fejezetben a keresztény feltámadást és az utolsó ítéletet többek között egy jól ismert dublini szóviccen keresztül vizualizálja: „Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job” (U 6.679). Szentkuthy fordításában: „Lázár, mondom, kelj fel! És ő ötödiknek jött, és elvesztette a partit” (Sz 128). Az új megoldás Szentkuthy verziójának tematikáját megtartja, de a magyar Biblia-fordításokra építve a nyelv játékoságát is reprodukálja: „Lázár, jöjj ki! De nem jött ki a lépés és befuccsolt” (Á 105.). Szentkuthy sok más esetben sem támaszkodik a kanonikus Biblia-fordításokra, pedig segítségükkel könnyűszerrel lehet parallaktikus nyelvi játékokat reprodukálni. Az *Aiolosz* fejezet végén például Stephen a Keresztény Isten világteremtő parancsának parallaktikus elmozdításával nyitja két dublini vesta-szűzről alkotott költői vízióját: „Let there be life!” (U 7.930), és ezzel a művészi alkotás folyamatát viccesen az isteni alkotással asszociálja. Szentkuthy fordítása: „Éljen az élet” (Sz 177.). Az új verzió a kanonikus Biblia-fordításokra támaszkodva a nyelvi elem parallaktikus potenciáljait visszaállítja: „Legyen világ” (Á 143.).

Az *Ulysses* klasszikus intertextusainak kanonikus magyar fordításai másutt is gyakran segítettek hiányzó szóviccek reprodukálásában. A *Küklöpsz* fejezetben a polgártárs brit tengerészeti kiképzőhajókon folyó embertelen korbácsolások („caning on the breech”) elleni tirádáját John Wyse Nolan egy Shakespeare-idézettel szakítja félbe: „’Tis a custom more honoured in the *breach* than in the observance.” (U 12.1342, kiemelés tőlem). Új szövegkörnyezetbe ágyazva, Hamlet Claudius tivornyáival szembeni felháborodása a *breech* és *breach* szavak homofón játékának köszönhetően szóvicccé válik. Szentkuthy a szóviccet így fordítja: „a modern Isten angolszászai nadrágszorítónak becézik [...] Pedig inkább lazítja a fegyelmet, mint szorítja” (Sz 409.). A megoldás játékos, de nem szóvicc és nem egy *Hamlet*-idézet parallaktikus újrakontextualizálása. Az új verzió, Arany János kanonikus *Hamlet*-fordítására támaszkodva, a hiányzó dimenziókat megvalósítja: „az istenadta modern angolja csak vesszőtörésnek hívja. [...] Oly szokás, melyet megtörni tisztessé, mint megtartani” (Á 317.).

John Wyse Nolannek szokása, hogy Shakespeare-től idéz humoros kommentár gyanánt; a tizedik, *Bolygó sziklák* fejezetben szintén ezt példázza Bloom bőkezűsége előtti, nem kis iróniával átitott főhajtása: „I’ll say there is much kind-

ness in the jew, he quoted, elegantly” (U 10.980). John Wyse alakját ettől a szokásától Szentkuthy megfosztja: „Sok jóság van a zsidó szívében – jelentette ki gavalérosan” (Sz 304.). Az új verzió Vas István kanonikus *Velencei kalmár*-fordítására támaszkodva, a forrásszöveghez hasonlóan rávilágít a kijelentés idézetstátuszára: „Kedves a zsidó – idézte elegánsan” (Á 239.). Egy olyan konkrét, szöviccet eredményező parallaktikus elmozdulás esetében viszont, amikor a forrásszöveg nemcsak felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy idézettel van dolga, de az idézet forrását is beazonosítja, Szentkuthynak nem volt más választása, mint hogy az intertextuális játékot kiiktassa. Miután Bloom a nap végén egy fiatal lány kirakatba tett bájai és egy kis kézimunka segítségével oldja testi-lelki feszültségeit, megkönnyebbülését így kommentálja: „For this relief much thanks. In *Hamlet*, that is” (U 13.940). Mivel Arany János kanonikus fordítása – „köszönöm, hogy felváltasz” – nem alkalmas a militáris (a dráma nyitójelenetében lejátszódó őrségváltás) és erotikus kontextusok közötti ide-oda mozgásra, Szentkuthy a szövegrészt így fordítja: „Köszönöm a megkönnyebbülést. A *Hamlet*-ben, abban van, valahogy így” (Sz 462.). Nádasdy Ádám azóta megjelent *Hamlet*-újrafordításának köszönhetően az átdolgozás során azonban sikerült a parallaktikus, szövegközi játékot reprodukálni: „Köszönöm, rám fért. A *Hamlet*-ben, abban van” (Á 357.).²⁶

A *Szkülla és Kharübdisz* fejezet polifonikus shakespeare-i szövicceinek újraalkotásában a Shakespeare-(újra)fordítások szintén nagyban segítik a *Ulysses*-fordítók munkáját, még ha gyakran nem is kínálják tálcán a megoldást. A Stephen Dedalus Shakespeare-elméletére koncentráló fejezet halmozza a szövicceket, ami híven tükrözi Shakespeare szövegeinek egy meghatározó retorikai dimenzióját. Egy ponton a fiatal értelmiségiek szójátékos polilógusa a bárdnak azt a szokását célozza, hogy szonettjeiben előszeretettel használta saját próteuszi nevét (Will) szöviccei forgópontja gyanánt: „– Gentle Will is being roughly handled, gentle Mr Best said gently. / – Which will? gagged sweetly Buck Mulligan. We are getting mixed. / – The will to live, John Eglinton philosophised, for poor Ann, Will’s widow, is the will to die. / – Requiescat! Stephen prayed.” A szöfűzért egy Stephen Dedalus elméjében megjelenő versrészlet zárja: „*What of all the will to do? / It has vanished long ago...*” (U 9.793–99). Magyarul természetesen lehetetlen a Will névre alapozni a szövicc-láncot. Ezt felismerve, Szentkuthy a „költő” szó nem túl ígéretes poliszémiáján keresztül próbálja érzékeltetni a nyelvi metamorfózist: „– Kedves költőnkről elég durván kezdünk beszélni – költötte a nemköltő Mr Best. / – Ki költ? Mit költ? – ingerkedett mézesen Buck Mulligan. / – A költő élete – bölcselkedett John Eglinton – Will özvegye, szegény Ann számára ezentúl már csak a költő halála.” És a vers: „*Willy Wilmos milljomos. / Zsidók árja merre mos?*” (Sz 254.). A nyelvi metamorfózis erőtlensége mellett egy további probléma, hogy ebben a fordításban John Eglinton puritán, illetve freudi nézeteket megidéző megszólalása nonszenszbe hajlik, ami a két verssor fordításában kulminál. A zsidó-tematika helyénvaló, hiszen nem sokkal korábban Eglinton azt kérte Stephentől, „bizonyítsa be, hogy [Shakespeare] zsidó volt.” Mégis, egy olyan szövegrészben, amelynek nyilvánvalóan az a célja, hogy a szavakat – különböző jelentéseiket megidézve – játékosan használja, a „zsidók árja” szintagma egy történelmileg ízléstelen rezonanciát vezet be a célszövegbe.

Az átdolgozott változat teljesen más irányba indul el. Abból a narratív tényből kiindulva, hogy nem sokkal korábban Shakespeare-ék ágya volt a beszélgetés tárgya, a nyelvi metamorfózist a paroním „ágy” és „vágy” szavak közti játékra alapozza: „– Kezdünk durván beszélni a nyájas Will vágyáról – nyájaskodott a nyájas Mr. Best. / – Melyik ágyáról? – ingerkedett mézesen Buck Mulligan. – Kezdünk összekavarodni. / – Az életvágy – bölcselkedett John Eglinton – Will özvegye, szegény Ann számára csak halálvágy. /– Requiescat! – fohászokodott Stephen.” És a vers: „*Hol van a sok régi vágy, / Soba be nem töltött ágy*” (Á 203.). Az új fordítás ágy-vágy szópárosra épülő parallaktikus játékát többek között az is motiválja, hogy a 135. szonettnek – vagyis annak, amely gyakorlatilag a Will névre alkotott szöviccek sorozata –, a legismertebb, Szabó Lőrinc-féle magyar fordítása a „vágy” szót előszetettel – az első nyolc sorban háromszor – használja.

Végül egy olyan szöviccre kívánok rávilágítani, amely az *Ulysses*-fordítás egyik legizgalmasabb és legfrusztrálóbb kihívása, nem is annyira a szövicc epifánikussága miatt (ami elég csekély), hanem sokkal inkább a nyelvi elem szövicctől független parallaktikus dimenziói miatt. Az *Aiolosz* fejezet csapongó szóáradatában Lenehan egyszer csak közfigyelmet kér „vadonatúj találós kérdés”-éhez: „What opera is like a railwayline?” (U 7.513), amit maga válaszol meg később: „The Rose of Castile. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!” (U 7.591). A találós kérdés nem is olyan vadonatúj szövicce Joyce korabeli Írországában széles körben ismert ír zeneszerző, Michael Balfe *The Rose of Castile* operájának címére alkot homofón játékot. Ahogy Senn rámutatott, a szövicc egy olyan poétikai eljárást idéz meg, amely az *Ulysses* műfaji parallaxisának forrása: egy műalkotás (itt opera, a szöveg egészében eposz) kulturális tere rávetül egy naturalista urbánus regényre (melynek jelen példája: „rows of cast steel”).²⁷ Továbbá, Lenehan találós kérdése, illetve az opera címe többször visszaköszönnek a szövegben – újrakontextualizálva vagy újraírva –, és részét képezik az *Ulysses* egészére kiterjedő szexuális és birodalmi vágyak összjátékát sugalló szubtextusnak.

A fordítók nyilván nem tudják e nyelvi elem minden *nebeneinander* és *nach-einander* parallaktikus játékát figyelembe venni; a célnyelvek és -kultúrák különböző lehetőségei mellett a megoldások tükrözik a fordítók attitűdjeit és interpretációit. Szentkuthy, mint általában, helyi szinten kezeli a kérdést. Hogy a szójátékot reprodukálja, Balfe operáját a magyar olvasóközönség számára jobban ismert Rossini *Sevillai borbélyára* váltja: „Melyik operát nem illik megenni?” (Sz 161.); „A Sevillai-t. Ha egyszer nincs hozzá se villa, se kanál, se tányér! Hö!” (Sz 164.). Ezzel a megoldással azonban a nyelvi elem összes fent említett parallaktikus dimenzióját ignorálja. Teljesen motiválatlanná válik, hogy a *Szirénektől* kezdve megjelenik a szó szerinti fordított „Kasztília rózsája”-nak motívuma, a *Kirkében* pedig a találós kérdés újraírt változatára – „What railway opera is like a tramline in Gibraltar? The Rose of Casteele” (U 15.1731) – Szentkuthy új szójátékot alkot, amely még csak nem is hasonlít az *Aiolosz*-beli szójátéokra: „Melyik opera játszódik patikában? A Pasztília Rózsája” (Sz 584.). Az új változat ezzel szemben globálisan közelít a feladathoz. Megtartja a Balfe-opera címét, és ehhez próbál egy szövicc struktúrájú, (sajnos epifánia hiányban szenvedő) szójátékot alkotni – „Melyik operát adják a virágpiacon?” (131.) „A *Kasztília rózsája*-t. Értitek, hogy adják, he?” (133.) –, mivel a nyelvi elem

így tud részt venni a további parallaktikus játszmákban, legalábbis azok *nacheinander* verziójában, és ezáltal tudja az olvasónak a szövegen belüli ismételt felfedezés örömét biztosítani. Ennek az örömforrásnak a biztosítása pedig az átdolgozás során az egyik legfontosabb irányelvként szolgált.

Összességében tehát azt gondolom, hogy azáltal, hogy a szöveg globális ökonómiáját folyvást szem előtt tartotta, az átdolgozás a Szentkuthy-fordítás parallaktikus játékterét jelentősen kiterjesztette. Azáltal is nőtt e játéktér, hogy korábban rövidre zárt parallaktikus energiák szabadultak fel a szövegben, illetve, hogy a karakterek nyelvi és mentális szokásait, nyelvi elemek narratív funkcióit és a forrásszöveg narratív és poétikai eljárásait szem előtt tartva az átdolgozás számos parallaktikus szójátékot bevezetett a szövegbe. Ugyanakkor az is elmondható, hogy a nézőpontok közt néha így is elvesztek értékes szempontok, illetve, hogy több szem sem lát mindig eleget.

JEGYZETEK

1. Csak hogy néhány példát említsünk: 1995-ben indult a *Parallax* elnevezésű tudományos folyóirat; a közelmúltban Slavoj Žižek *Parallax View* címen jelentette meg magnum opusát (2006); és e fogalom köré szerveződik az észak-ír költőnő Sinéad Morrissey legújabb verseskötete (*Parallax*, 2013).
2. James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Európa, Bp., 1974, 187.
3. James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid, Európa, Bp., 2012, 394.
4. A 2. és 3. jegyzetben említett változatok mellett lásd még: James Joyce, *Ulysses*, ford. Gáspár Endre, Nova Irodalmi Intézet, Bp., 1947, 2 kötet. James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, szerk. Bartos Tibor, Európa, Bp., 1986.
5. *Encyclopaedia Britannica*, saját fordításom.
6. Ld. Ursula Zeller, „*Parallax Stalks Behind*”: *The Walk-In Book, or the Text as Space in Ulysses* = James Joyce, „Gedacht durch meine Augen” / „Thought through My Eyes,” szerk. Fritz Senn, et al. Schwabe, Basel, 2000, 81.
7. Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Phoenix, London, 2004.
8. A kulturális közeg megváltozását illetően lásd Kappanyos András, *Utószó* (*Ulysses*, 2012).
9. Lásd különösen a fordítócsoport tagjainak írásait az *Alföld* 2010/9-es számában.
10. Fritz Senn, *Joyce's Dislocutions. Essays on Reading as Translation*, szerk. John Riquelme, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1984, 79.
11. Zeller, 2000, 148.
12. A továbbiakban Szentkuthy megoldásait (Sz oldalszám), az átdolgozás megoldásait pedig „(Á oldalszám)” módon fogom a szövegen belül jelölni. Bartos Tibor nem változtatott Szentkuthy megoldásán sem itt, sem a későbbiekben tárgyalt esetekben.
13. A vesszők kompromisszumos megoldást tükröznek. Szerintem jelenlétük tompítja a forrásszöveg nyelvi furcsaságát és megakasztja Bloom tudatfolyamát. A nyelvtan szabályait parallaktikusan áthágó szövegrészek fordítása csoportunkat gyakran megosztotta.
14. A cselekmény későbbi részében a nyelvi jelenség rendre valamilyen parallaktikus megkettőződés kísértében tűnik fel.
15. A „PUhap” szerkesztőnk, Barkóczi András megoldása.
16. Szentkuthy fordításában: „Leop... Én? Nem. Leo pápa” (Sz 183.).
17. Az *Iffjúkori önarckép*ben Stephen Dedalus a művészi befogadásnak három szükségszerű fázisát különíti el. A harmadik fázis „az esztétikai kép tiszta sugárzása” „az esztétikai élvezet fénylő és csendes megállapodottsága,” amelyben megnyilvánul az esztétikai kép „minemősége.” James Joyce, *Iffjúkori önarckép*, ford. Szobotka Tibor, Arktisz, Bp., 2003, 167. Az „epifánia” és „parallaxis” Joyce szövegüniverzumában is asszociálódik egymással. A *Stephen Hero*-ban, miután Stephen kifejti Cranly-nek, mit ért „epifánia” alatt, megállapítja, hogy még „a Ballast Office időjelző gömbje is képes az epifániára” (saját

fordításom, mivel Kappanyos András *Stephen Hero*-fordítása alapján a magyar olvasó nem érzékeli az „epifánia” és „parallaxis” közti kapcsolatot: „a Tökesüly-hivatal órája is képes az epifániára” (Arktisz, Bp., 2008, 176.). Az *Ulysses*-ben a Ballast Office időjelző gömbje kapcsán jut el Bloom a parallaxis fogalmához: „A Ballast Office időjelző gömbje alacsonyan áll. Dunsinki idő szerint. Lenyűgöző Sir Robert Ballnak az a kis könyve. Parallaxis” (Á 152.).

18. A zárófejezetben Molly többes számban gondol a kapcsolatukban beállt változásra: „we were never the same since” (U 18.1450), Szentkuthy: „azóta sose volt nálunk már semmi úgy mint régen” (Sz 890); új verzió: „sosem voltunk már többé úgy mint azelőtt” (Á 675.).

19. Szentkuthy fordítói döntésében nem nehéz a hímsovinizmus visszhangját hallani.

20. *Prae* I, 30, id. Rugási Gyula, *Leatrice görög arca = A magyar irodalom története 3.: 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András, Gondolat, Bp., 2007, 310.

21. Szolláth Dávid, *Leletmentés. Válogatott szentkuthyismosok az Ulysses szövegében*, Alföld 2010/9, 67.

22. Mihálycsa Erika, *Horsey Women and Ars-temises Wake-ing Ulysses in Translation = Why Read Joyce in the 21st Century?*, szerk. Franca Ruggieri és Enrico Terrinoni, Edizioni Q, Róma, 2012, 83, 90.

23. Mihálycsa, 87. Lewis Carroll *A tükör másik oldalán* egyik legfrissebb újrafordításában, Varró Dániel és Varró Zsuzsa „koffersző”-ként fordítja a portmanteau nyelvi leleményét (Sziget, Debrecen, 2009, 197.). Révbíró Tamás korábbi fordításában a portmanteau szót sehogy sem fordítja.

24. Az *Ulysses Nesztór* fejezetében így definiálja Stephen Dedalus a víz felé nyúló, túlpartra nem érő móló jelenségét: „dissaponited bridge” (U 2.39). Szentkuthy fordítása nem változott az átdolgozás során.

25. Senn, *Symphoric Joyce = Classic Joyce*, szerk. Franca Ruggieri, Bulzoni, Róma, 1999, 71.

26. A *Nauszikaá*-beli *Hamlet*-idézetet illetően lásd bővebben Kiss Gábor, *Az Ulysses-protokoll. A kritikai fordítás algortimusa*, Alföld 2010/9, 62–63.

27. Senn, 1999, 73.