

Bevezetés

„Nem szeretem, ha azt mondják, soha semmit nem leszek képes megérteni másokból, ahogy ők sem belőlem. Erősen ellenszenvesnek érzem, ahogy a különbségeket áthidalhatatlanná teszik. Semmit sem érthetek a nőkből csak azért, mert férfi vagyok, vagy az afrikaiakból, mert európai vagyok? Ez teljesen az örületbe kerget, a szó valódi értelmében. Ha tényleg így kellene gondolkodnom, akkor képtelen lennék tovább élni. A létezésem egész értelme a fordítás lehetőségében rejlik. Talán mert ez a munkám.”

(Pandora szelencéje. 11. sz. 10. o.)

itez fenti szavai ajánlásként szolgálhatnak ehhez a szöveggyűjteményhez, mert igencsak összhangban állnak e könyv látképével és az interkulturálisról alkotott felfogásával.

Vitez az európai humanizmus romlatlan hagyományának volt a része. A tolerancia olyan minőségét, az elme olyan széles látókörűségét testesítette meg, amely manapság már ritka és gyanús. Művészként nem vett tudomást arról, hogy az intellektuális színház élvonalában tartják számon. Mindazonáltal elméleti meglátásai (amelyekre az itt következő, a fordításról szóló szöveg csak egy példát szolgáltat a sok közül) felbecsülhetetlen értékkel bírnak a mai zavaros időkben, amikor a régi társadalmi bizonyosságokat felváltotta az új demagógiákra jellemző cinizmus és szkepticizmus. Nagyon óvatosan kell bánni az elegánsan „csodás megoldásokkal”, hiszen a disznók akár szmokingot is ölthetnek, s úgy mehetnek meghallgatni az *Öröm-ódat*...

Vitez sohasem lett hűtlen a humanista gondolkodásmódhoz és az univerzálisra törő felfogáshoz: „az emberiség összes szövege egyetlen hatalmas szöveget alkot, amelyet végtelenül különböző nyel-

veken írtak”. A fordítást a kulturális és művészi tevékenység legmagasabb fokára emelte, és egy tragikus dilemma tárgyává tette: lehetetlenség fordítani, de tűrhetetlen dolog nem fordítani. Vitez pedig szüntelenül fordított: szövegeket éppúgy, mint dramatikusan helyzeteket és színészi gesztusokat. Számára a rendezés a nyilvánvaló dolgok homályossá tételét jelentette, nem pedig a homályos dolgok nyilvánvalóvá tételét; munkáiban így a szövegek enigmái megőrzésre, esetleg kibillentésre, de minden bizonnyal áthelyezésre kerültek.

Legfőképpen azonban nem a különös dolgok érdekelték, hanem maga a *különösség* – az a művészi folyamat, amelyet az orosz formalisták találtak ki, jóval a brechti *Verfremdungseffekt* előtt. Vitez olyasvalakinek látta a fordítót és a rendezőt egyaránt, aki a történetiséggel szembekerülve döntéseket hoz, és megteremti a jelek hierarchiáját.

Georges Banu: *A beszélgetés bevezetéseképpen két kérdést szeretnék feltenni: milyen alapon választotta ki azokat a szövegeket, amelyeket eddig lefordított, és mi az alapvető különbség Ön számára egy regény, egy vers és egy dramatikusan fordítása között?*

Antoine Vitez: Fiatalon kezdtem fordítani. Munkanélküli voltam, kellett valamit csinálnom, és csak két dologhoz értettem: a színjátszáshoz és a fordításhoz (mivel tudtam nyelveket). Így mindenféle szöveget fordítottam, függetlenül attól, hogy mik azok. Emlékszem egy cikksorozatra a *Le Commerce Soviétique* (Szovjet kereskedelem) című kritikai lapban. Az például lehetőséget teremtett számomra, hogy megismerjem a Szovjetunió sonkaszeletelő gépeit. Mivel meg kellett élnem valahogy, mindenfélét fordítottam, ami csak az utamba került. Ezek voltak a sok kemény munkával teli inasévek. Ám a legelső szöveg, amelyet életemben lefordítottam, egy Hölderlin-vers volt. Tizenhét éves voltam, még gimnazista. Az első sor, „Täglich geh’

ich heraus und such' ein Anderes immer"*, lenyűgözőnek és lefordíthatatlannak tűnt számomra. E költeményben a szavak nem követik a német mondatlan általános szabályait. Fordítottam már latinból, görögből és németből, de ez volt az első alkalom, hogy szembesültem a fordítás valódi problémájával. A tanáraink soha nem tudatosították bennem ezt a hatást, ezt a szintaktikai törést. Ők ezt „a költők engedélyének” nevezték, ezáltal pedig megfojtották a költészet és az írás jelenségének fontosságát. Az igazat megvallva, a német nyelvet talán lehetetlenség franciára fordítani, mert a szemantikai mezőket nem lehet egymásra erőszakolni, ám ez nem vonatkozik egy az egyben az oroszra is. Épp az a gondolat izgatott tizenhét éves koromban, hogy lehetetlenség fordítani, de ugyanakkor tűrhetetlen dolog nem fordítani.

Később sokáig csak nem irodalmi, technikai szövegeket fordítottam. Még a *Don Paisible* (Szelíd uraság) is, amely fordítóként meghozta számomra a hírnevet, megrendelésre készült. Azóta lefordítottam Csehovtól az *Ivanovot*, egy teljes kötetet Gorkij dramatikus szövegeiből az Arche kiadás számára, Bulgakovtól a *Menekülést* és sok minden mást. Majd elkezdtem kortárs görög költészetet fordítani, amit a csodálat, a gyönyörűség és az a vágy, az a félreérthetetlen vágy motivált, hogy ezt tegyem. Lényegében Yannis Ritsos költészetére koncentráltam, akinek a munkáit néhány görög barátomnak köszönhetően ismertem meg 1967-ben, az ezredesek puccsának évében. Nagyon megindított ez a találkozás, később pedig a személyes kapcsolatfelvétel a költővel, és nagyon szerettem volna lefordítani a verseit.

Ami a második kérdést illeti, igen nagy különbség van a regények, a költemények és a színdarabok fordítása között, de nem hiszem, hogy ez a különbség elméleti, sokkal inkább a használatban keresendő. A fordítás aktusának természete, véleményem szerint, mindig változatlan. Ha valaki a napilapok vagy a tudósító irodák közleményeinek banális nyelvét kívánja lefordítani, csak egyetlen alapvető nehézségbe ütközik – olyan szemantikai mezőkbe, amelyek nem esnek egybe. Egy regény, még ha középszerű is, nehezebb eset, mégpedig a szintakszis és a stilsztika miatt. Mindazonáltal (és most gyorsan rekesszük ki Joyce, Proust és Faulkner

műveit) a regény nyelve általában véve *áttetszőbb*, mint a költészeté. A költészet egy nyelv szójátéka: maga a nyelv, annak teljes sűrűségében. A költészet fordításának nehézségei rendkívüliek. Hölderlin példáját már említettem, de említenék még egyet, amely számomra örök talány marad, ugyanakkor viszont örök gyönyörűség is, ez pedig Paszternak egyik könyvének a címe: *Сестра мая жизнь*.

Ezt úgy fordítják, hogy *Életnővérem*. Ám ez nem csak azt jelenti, hogy „az életnővérem”, hanem úgy is értelmezhető, hogy „a nővérem az élet” vagy „az élet az én nővérem”, és így tovább. Az orosz nyelv mindezeket a jelentéseket magában foglalja, a franciában viszont kénytelenek vagyunk választani közöttük. Lehetetlenség lefordítani, de meg kell tenni, s épp ezt a lehetetlenséget szeretem. Képtelen rá az ember, de kötelessége, hogy megpróbálja. Meg kell jelennünk a világ ítélőszéke előtt és fordítanunk kell. Majdhogynem politikai és morális kötelesség azt érezni, hogy az irodalom fordításának szükségéhez vagyunk láncolva.

Alain Girault: *Azzal a céllal, hogy megismerje őket a nagyközönség?*

AV: Vajon azért dolgozom a színházban, hogy megismertessem a közönséget bizonyos művekkel, vagy azért, mert mélyen érzem a művek „fordításának” kötelességét? Ha ezt kellőképpen társasági modorban próbálom megfogalmazni, azt mondom, kétségkívül azért, mert azt akarom, amelyiket szeretném, hogy széles körben ismerjék. De tényleg ez az igazság? Nem egyszerűen azért, mert ezt akarom csinálni? Nem is tudom. Borzasztóan szenvedek attól a gondolattól, hogy valaki lefordíthatatlanul hagyhat valamit egy szövegben, miközben persze tudom, hogy franciául sohasem fogunk megfelelő fordítást találni arra, hogy *Сестра мая жизнь*. Ugyanez elmondható arról, hogy *Verra la morte e avra i tuoi occhi* („Tán eljő a halál, s bírja szemeidet” vagy „A halál eljön, s bírja szemeidet”). Sohasem fogjuk tudni lefordítani ennek a mondatnak a hanglejtését. Ha olaszul idézzük, akkor a hanglejtés egyszerű és nyilvánvaló. Franciául e jelentés egy része eltűnik. Ez a „fordíthatatlanság” olyan talány, amelyre válaszolnunk kell. Mások nyelve olyan,

* „Nap nap után odakint járok s a kegyest keresem csak” (Rónay György fordítása). Szó szerint: „Naponta kimegyek és keresek egy másikat mindig.” Hölderlin: *Menón panasza Diotimáért*. 1. sor (A fordító megjegyzése)

mint a szfinx. Sok évvel ezelőtt fordítóként úgy élttem meg ezt a munkát, amelyet azért végeztem, mert állástalan színész voltam, mint árulást azzal az étellel szemben, amelyet ténylegesen élni szerettem volna. Ez addig a pillanatig tartott, míg rájöttem, hogy egy és ugyanazon dologról van szó. Igen, ugyanarról a dologról: az emberiség összes szövege egyetlen hatalmas szöveget alkot, amelyet végtelenül különböző nyelveken írtak, és mindegyik hozzánk tartozik, mindegyiket le kell fordítanunk.

François Rey: *A fordítóktól eltérően azok az emberek, akik nem ismerik a szöveget eredetiben, úgy olvasják annak fordítását, mintha francia szöveg volna. A Biblia például a maga teljességében létezik minden egyes ember számára, akinek a nyelvére lefordították. E szöveg kisajátítása már egészében megtörtént.*

AV: Vannak kivételnek számító szövegek, avagy olyanok, amelyekben a kockázat tudtán spekulatív természetű vagy valamiképpen tudományos. Aztán léteznek olyan szövegek is, amelyek hatalmas politikai kockázattal viselődnek. A Biblia bizonyára ebben a vonatkozásban lehet példa, hiszen minden fordítása polemikus jellegű. A fordítást, a színházhoz hasonlóan, nem lehet elszigetelten szemlélni. Mindig a politikai erőterben helyezkedik el, azaz politikai és morális kockázat tárgya. Ha a színház számára alkotunk darabokat, akkor az egyszerűen nem lehet pusztán az idealizmus által motivált tevékenység. Például, ha ma csinálunk színházat Chaillot-ban, akkor az túlmutat egy sor olyan produkció létrehozásán, amelyek közül néhány jó, néhány kevésbé sikeres, de mindegyik elszigetelődik a többitől. Nem, ez nem így van – harc van. Ki mellett is állunk? Mi mellett is állunk?

FR: *Megdöbönt az a tény, hogy a németeknek például sikerült kisajátítani Shakespeare-t a Schlegel és a Tieck által készített fordítások közegén keresztül, ellenben Franciaországban ritkán érhető el az idegen szövegek ilyesfajta „természetes tétele”. Mi lehet az oka, hogy a franciák mindig újrafordítják azokat a szövegeket, amelyeket egyszer már lefordítottak?*

AV: A Schlegel-féle szövegváltozatok nagyon sokáig korlátlan uralmat élveztek, de ma már azt láthatjuk, hogy elutasítják őket, és a németek elkezdik újrafordítani Shakespeare-t. S éppen ez jellemzi a fordítást: az a tény, hogy folyamatosan újra neki kell kezdeni. Úgy érzem, ez magának a

művészetnek, a végtelen változatosságot képviselő színházművészetnek a képét is mutatja. Mindent újra és újra el kell játszani, fogni kell mindent és újrafordítani.

GB: *Ha valaki egy fordításban létező szöveget állít színpadra, akkor több szabadságot enged meg magának, mintha az eredeti szöveggel dolgozna? S mi jön létre abból, ha valaki egy nagyszerű fordítást visz színpadra? Goethe, Nerval, esetleg Goethe-Nerval?*

AV: Nehéz erre általánosságban válaszolni. Ha a fordítás kiváló, akkor az eredeti és annak fordítása is színpadra kerül. Ez esetben a fordítás is az előadás tárgyává válik. Ami a Faust-Nerval-t illeti, az én munkám figyelembe vette a francia romantika Goethéről alkotott nézeteit. Igaz, hogy Nerval-lal szemben olyan szabadságot engedtem meg magamnak, amit Goethével szemben sohasem tettem volna. Ám mindez azért történt, hogy közelebb kerüljünk az eredeti szöveghez, és pontosabban játsszuk el azt, amit a költő elképzelt. Van ugyanis néhány banális félreértés Nerval fordításában.

GB: *Valamikor egyetértés volt a fordító és a szerző között, de ma úgy tűnik, a fordító a rendezőnek dolgozik egy előadással a fejében. Továbbá nagyobb szerénység érzékelhető a fordító részéről, aki egyre inkább kézművessé válik, a feladata pedig a hasznosság szempontját követi. A fordító többé már nem az a nagy író, aki a vele egyenrangú társait fordítja: Schlegel Shakespeare-t, Baudelaire Poe-t, Nerval Goethét.*

AV: Egy nagyszerű fordítás, mivel igazán irodalmi alkotásról van szó, már magában hordja saját *mise en scène*-jét. Ideális esetben a fordításnak uralni kell a *mise en scène*-t, és nem szabad, hogy ez fordítva történjen.

FR: *Amikor Nerval fordításán dolgozott, akkor is a német szöveg maradt a fő vonatkozási pont?*

AV: Persze, mivel Nerval fordítása tele van hibákkal. Kötelességem volt megvizsgálni a német szöveget, hogy megtudjam, mit is mondanak valójában a szereplők, s mely cselekedeteket kell a színpadon reprezentálni. De ha történetesen valaki egy általam is elismert, nagyszerű fordítást kínált volna fel számomra, akkor csak azzal foglalkoztam volna, s hagytam volna az eredetit. Akkor nekem a fordítás lett volna az eredeti.

GB: *Mi lehet egy nagyszerű fordítás alapja? Az egyenrangúság vagy a viszonylagos izomorfizmus, amire a fordítók hivatkoznak? Esetleg a szabadság, amit csak a nagy írók és költők engednek meg maguknak a szöveggel szemben?*

AV: Jó fordítások a szláv országokban készülnek, mert ott a költők fordítanak. Paszternak *Hamlet*-fordítása nem igazán „hű” az eredetihez, de remekmű. Nem áttetsző fordítás, hanem a *Hamlet* Paszternak-féle *mise en scène*-je. Ez a *Hamlet* egy bizonyos történelmi pillanatban keletkezett orosz költői mű Paszternak tollából. Ha Paszternak félrefordít egy részt, akkor ez a fordítás a szöveghez tartozik, akkor ez maga a szöveg. Én pedig nem avatkozhatok bele a szöveg szövetébe. Moszkvában a *Tartuffe*-öt rendeztem Lozsinszkij fordításában, amely igazán csodálatra méltó, mert sikeresen old meg irtózatosan nehéz textuális problémákat. Ebben a fordításban él a vágy, hogy mind az olvasóknak, mind pedig a hallgatóknak jelezze, hogy a szöveg és a szereplők a múlthoz tartoznak, a stílus pedig egy igencsak vidéki családra jellemző életmódot idéz fel. Ez tehát Lozsinszkij előadása. Miközben a *Tartuffe*-előadásomat játszották Moszkvában, Ljubimov is színpadra állította a darabot, de ő egy másik, szintén kiváló fordítást használt, amely nagyon különböző volt, és sokkal inkább modern. Ez persze nem pusztá véletlenségből történt, hiszen Ljubimov a politikai állásfoglalás szükségét érezte. Lozsinszkij *mise en scène*-je távolságot és történelmi mélységet képviselt, a Donszkojében viszont több volt a *rapprochement* (közelítés), és jelezte a helyzet azonosságát. A *mise en scène* hatása már magában a fordításban érzékelhető. S leszögezem, egyik fordítás sem úgy készült, hogy egy meghatározott produkció lett volna a fordítók fejében.

Az érdekel igazán, ami nem fordítható le, ami nem engedi, hogy ismerős formákra redukálják. Semmi sem bosszant föl annyira, mint az az utópia, amelynek elképzelése szerint csak annyi a feladat, hogy szintársulatokkal együttműködő írókat kell szerezni, s ez majd elvezet a jó, a színház szükségleteit kielégítő szövegek előadásához. Ez persze megvalósítható. Ez a folyamat még új művekkel is szolgálhat, de nem ez a lényeg. Az az implicit bizalmatlanság bosszant ebben az elképzelésben, amelyet a nem kisebbíthető szerepű költőről elárul. Számomra épp a költő nem kisebbíthető szerepe a fontos. Claudel munkái nem adhatók elő a megírásuk idején létezett technikák alapján, mert jóval mege-

lőzték koruk előadási technikáit. Ugyanez vonatkozik Csehov munkáira is. Nem igazán tudták őket színpadra állítani addig, míg a rendező Sztanyiszlavszkijt el nem bűvölték, és nem határozott úgy, hogy előadja őket. Nagy tisztelettel viseltetek az írás és a költői magány iránt. Nem mondom, hogy a költőnek kapcsolatot kell tartani a világgal, de azt sem, hogy nem kell; csak azt tudom, hogy amikor ír, egyedül van: írás közben magányosan.

AG: *Pontosítani tudná, hogy mit ért a fordítás mint mise en scène metaforáján?*

AV: Ez nagyon egyszerű. Arra a megfontolásra vonatkozik, hogy mindannyiunkhoz hozzátartozik mindaz, amit valaha írtak, és ezt a színházban folyamatosan elő is kell adni. Én ezt kötelességnek tartom. A műalkotások olyan talányok, amelyekre állandóan meg kell próbálnunk választ találni. Ez még abban az esetben is igaz, ha úgy tűnik, valamely színházi remekmű hosszú idő óta minden olyan kérdésre válaszol, amelyet feltettek neki. Az emberek megöregszenek és meghalnak, sőt ami a legfőbb, a közönség változik. Hány évesek azok, akik látták a *Homburg herceget*? Ki látta Gérard Philippe-et?

Szeretnék válaszolni arra az állandó és buta követelésre (vagy a pusztá józan ész reflexiójára), miszerint a műveket úgy kell előadni, ahogy azok *meg lettek írva*. Ez persze semmit sem jelent, ha azáltal értelmezzük, hogy „a költeményeket úgy kell lefordítani, ahogy azok meg lettek írva”. Brecht finoman válaszolt az Amerika-ellenes tevékenységeket vizsgáló bizottságnak, amikor megkérdezték tőle, hogy tényleg ezt vagy azt mondta-e: „Ezt nem mondtam. Én egy verset írtam németül.” *Hogyan írt Molière? Mit jelentenek Molière művei?* Nem tudom. A tárgy örökre megoldatlan marad, a szöveg nyoma viszont megmarad, és folyamatosan le kell fordítanunk.

A költészet fordítása olyan művelet, amely se nem szövszerinti, se nem áttetsző. A *Le Commerce soviétique* lehet, hogy ilyen, de Paszternak homályos. Vég nélkül lehet darabokat színpadra vinni, ahogy vég nélkül lehet fordítani is. S épp azért, mivel lehetetlen fordítani, állítom: egy darab előadása fordítás. Nem lehet, de meg kell próbálni. Van az emberi szívben egy olyan ösztönzés, amely arra kényszerít, hogy fordítsunk és alkossunk a színház számára.

AG: *Ki tudná fejteni azt a megfogalmazását, miszerint a színház „az a hely, ahová egy nép a saját nyelvét hallani jár”?*

AV: Példa lehet erre a Cseh Nemzeti Színház bérleti előfizetések útján történő létrejötte az Osztrák-Magyar Monarchia elnémetesített Prágájában, ami nyílt politikai deklaráció volt. Azt hiszem, Franciaországban, ahol a francia nyelv újjáteremtésének problémája nem létezik, a színház általánosságban a tanácskozás és a munka helyszíne, ahol a társadalom megvizsgálhatja saját nyelvét és tetteit. A színpad a nemzet nyelvének és tetteinek a laboratóriuma. A társadalom többé-kevésbé tisztán látja, hogy ezekben a színháznak nevezett épületekben az emberek hosszú órákon keresztül dolgoznak azért, hogy megemeljék, megtisztítsák és átalakítsák a mindennapi élet cselekvéseit és hangvételét, valamint meg is kérdőjelezzék, válságpontokra is juttassák azokat. Ezért a *művészi* színház – s itt a „művészi” a fontosabb kifejezés – kritikus pozíciót foglal el azzal a játéktípussal szemben, amely a televíziós drámákban látható, s amely egyszerűen csak reprodukálni, népszerűsíteni és visszatükrözni próbálja a nemzet egészének saját képét, amelyet az könnyedén fel is ismer. Mindig számottevő politikai jelentősége volt – és mindig az is lesz – annak, ha a megszokottnak és normálisnak vélt cselekedetek ellenkezőjét tették vagy azoktól *valami eltérő* dolgot tettek, ha megtisztították a testi vagy vokális viselkedést, ha röviden (ahogy a futuristák kifejezték) pofon ütötték a közízlést. Ha a színház csakugyan a társadalom tetteinek és szavainak a laboratóriuma, akkor egyaránt őrizője a kifejezés régi formáinak és ellensége a hagyományoknak.

GB: *A De Chaillot à Chaillot című írásban szól arról, hogy a mozifilmek szinkronizálásában szerzett tapasztalatai milyen fontos szerepet töltek be a fordítói munkában.*

AV: Engedjen meg egy kitérőt, mielőtt a lényegre térek. Amikor ezt csináltam, hogy meg tudjak élni, akkor a munka nagyon boldogtalanná tett. Majd rájöttem, hogy a foglalkozásomnak, a színészként való létezésemnek, a színészetet vándorló természetének a része, s ebben ma sokkal erősebben hiszek, mint valaha. A szinkronizálás is színház, a szó jelentésének legtágabb értelmében. Olyan munka, amely kapcsolatban áll a sarlatán, a Pont Neuf tetején gyógyírral kufarkodó ember munkájával. Megtanultam, hogy ne szégyenkezzek emiatt többé.

A szinkronszakmában találkoztam Richard Heinz-cel, egy nagyon tehetséges emberrel. Ami a

szinkronban érdekes, az a különböző mássalhangzóknak a hangsorban elfoglalt helye. A szabály szerint, ahol az eredetiben labiális vagy dentális hang van, ott a franciában is labiálisnak vagy dentálisnak kell lennie, hogy a szinkronizált film nézője átélhesse a megfelelés érzését. Ezért például addig is el lehet menni, hogy a „[fiú] meghalt” [he is dead] kifejezést úgy fordítjuk: *il est décédé*. Ami viszont jobban számít a szinkronban, mint a mássalhangzók megfelelése, az a fordítás – nem szó szerint, hanem az értelem mozgásában. Heinz nem habozik megváltoztatni a szöveget, hogy a beszéd mozgásához, vagyis a gesztushoz igazítsa.

Mindez az autenticitás benyomását keltő, eleven eredménnyel szolgál, amelyben ugyan, ha közelebbről vizsgáljuk, felfedezhető, hogy a hangképzés nem illeszkedik. Ez vezetett rá arra, hogy ami a fordítás, az előadás és minden időben történő dolog jelensége esetében számít, az a jelek hierarchiája. Mindig nagyon aggályosan kezelem a szó szerinti jelentést, ugyanakkor folyamatosan szükségésem feltenni magamnak Sztanyiszlavszkij „mágikus ha” kérdését: mit mondtam volna, mit csináltam volna, ha... Most a színházi dialógusok, a gyors dialógusok fordítójáról beszélek.

Rendezőként mindig a jelek említett hierarchiáján dolgozom. Olyan ez, mint a bűvésztrükk: egy technikai hatás vagy egy játék lehetővé teszi, hogy a közönség figyelmét máshol eltereljük.

Ami a fordítás anyagát illeti, azokról a problémákról szeretnék beszélni, amelyekkel Csolohov darabjánál kerültem szembe, amikor bizonyos szereplők dialektust vagy fél-dialektust használnak a *Don Paisible*-ben.

Az 1914-es háború lövészárkaiban küzdő kozákokról van szó. Csolohov dialektikus jelleget kölcsönöz a szövegnek azáltal, hogy a megszokott orosz kifejezések helyett bizonyos kozák szavakat használ, amelyek azonban az orosz olvasók többségének ismerősek. Hogyan fordítsuk le ezeket? Hasonló esetben a fordítók többsége hatalmas munka árán szóról szóra, mondatról mondatra, kifejezésről kifejezésre próbálja meg átvinni a dialektust egyik nyelvből a másikba. A kozákok így franciául beszélnek, legalább olyannyira jelzett dialógusban, mint az orosz szövegben, vidékies és a lövészárkokból kölcsönözött szavakkal. Legelőször én is ezt tettem, majd mindet kihúztam, és a kozákok szövegét rendes franciára fordítottam, amely nem bír túl sok konnotációval, a lexikális hatást viszont szintaktikaival helyettesítettem. Valamiféle csavart

próbáltam teremteni a mondatban, olyan olvasási nehézséget, amely lehetővé tette, hogy a *Don Paisible* olvasója jelzést kapjon a különbségről aközött, amit a szereplő mond, és amit egy művelt, Moszkvából származó orosz mondana. Van különbség, de nem mutatok rá, nem határozom meg, egyszerűen csak jelzem. Ha ugyanis úgy döntök, hogy a kozákokat chtimi vagy Marseille-i dialektusban beszéltetem, akkor az olvasó képzeletében egy chtimi vagy Marseille-i polgár fog megjelenni. Ha ehelyett csak annyit közlök, hogy az illető nem „standard francia” nyelvet beszél, akkor az olvasó a maga módján tudja elképzelni a kozákokat; csupán nem tudja, *hogyan* beszél. Ám nem vagyok abban a helyzetben, hogy ezt a tudomására hozzam. Itt inkább az aláfordítás [undertranslation], mintsem a föléfordítás [overtranslation] működik. Legyen szó fordításbeli vagy színházi *mise en scène*-ről, részemről a munka ugyanaz: a jelek hierarchiáját érintő döntéshozatal művészete.

AG: Jelzi valamiképpen az olvasónak, hogy fordítást olvas?

AV: Pontosan. Elvégre nem egy francia nyelvű költői művet alkotok.

FR: Ez felveti azt a problémát, hogy miképpen fordítsuk le a különbséget franciára. Létezik egy társadalmi hierarchia a nyelvben, ami azt jelenti, hogy az elfogadott francia nyelvi normától való minden eltérést rossz franciaságnak érzünk.

AV: Nem beszélhetünk a fordításról általánoságban, vagyis anélkül, hogy megmondanánk, melyik a fordításra kerülő eredeti nyelv és melyik a fordítás nyelve. Nem fordíthatunk ugyanúgy például németről olaszra, mint németről franciára. A francia nyelvnek sikerült elfelejtenie saját dialektikus változatait, sőt azt hinnie, hogy többé nem is léteznek, ami persze messze nem igaz. Az olasz viszont tudatában van saját sokféleségének, még ha létezik is a standard olasz nyelv. Aztán létezik még a „nagyobb” és „kisebb” nyelvek problémája. Meggyőződésem, hogy nem ugyanúgy fordítunk egy kisebb nyelvbe (vagy nyelvből), mint egy nagyobb nyelvbe (vagy épp abból). Ezek politikai tényezők. A fordítás problémája nem pusztán tech-

nikai jellegű, hiszen történelmi értékekhez is kapcsolódik.

De szeretnék visszatérni egy konkrét kérdésre, a hibák fordítására. Ritsos példáját említeném, aki a görög nyelv mestere. Méghozzá olyan görög nyelven ír, amely minden kor és minden csoport nyelvi elemeit magába olvasztja. Egyaránt kölcsönöz a mai népnyelvből, a bizánci és a klasszikus görögből, az Új Testamentumból, valamint Homérosz és Hésziodosz görög nyelvéből. Minden szövegdarab finoman idézi fel a görög nyelv totalitását. Néha azonban hibázik ebben a művészi nyelvgyűjteményben. Aragon ugyanezt teszi: „*La veille où Grenade fut prise*”.* Ha egy görög olvasó olvassa és élvezi, akkor Ritsos nyelvi hibái elragadóak. De ha minden olyan helyet, ahol Ritsos görögül hibázik, én is hibásan fordítok franciára, akkor a francia olvasó pusztán csak egy francia nyelvi hibát fog észlelni. Hogyan értethetném meg az olvasóval azt, amit megpróbáltam kifejezni? Csak két lehetőség kínálkozik: aláfordítani, azaz tartózkodni a hibák beszurásától, vagy föléfordítani, azaz sokkal nagyobb hibákat beilleszteni, hogy valamiféle színpadias megoldást teremtsünk, amivel fel lehet hívni a figyelmet a hibára, vagyis hogy az olvasó is észrevegye és élvezze a szintaktikai csavart. Ráadásul kételkednie sem szabad a szándékomban. Az olvasó továbbra is tudatában van annak, hogy a költeményt nem eredeti nyelven olvassa. Megteremtődik egy kapcsolat, amelyben az olvasó elméje elfogadja a fordító által lefektetett szabályokat. Ez pedig színházi probléma, amellyel akkor is találkoztam, amikor Majakovszkij *Gőzfürdő* című darabját rendeztem. A *Gőzfürdő* harmadik felvonásában van egy másodrangú torna-bemutató, amely szimbolista és győzedelmes, Majakovszkij számára pedig nevetséges. De ha színpadra állítjuk a harmadik felvonást, nem produkálhatunk egy másodrangú bemutatót. Nincs jogunk ezt tenni, mert ott van a közönség. A kortársak számára természetesen nyilvánvaló volt a szerző kritikus szándéka – azonnal felismerték az idegen testet a darabban, mégpedig annak, ami. De 1967-ben hogy magyarázzam meg a közönségnek, hogy nem áll szándékomban efféle bemutatót létrehozni. Nem emlékszem már, hogy oldottam meg a problémát, de azt hiszem, a közönség értette, amit látott.

* „A Granada elfoglalását megelőző nap”. Szó szerint: „Előző nap, ahol (*sic!*) Granadát elfoglalták”. (A fordító megjegyzése.)

AG: Ez az, amit Barthes a *Mythologies* (Mitológiák) végén „barokk iróniának” nevez. Nem karikatúráról van szó, hanem olyan kis többletről, amely valamilyen nyomatékosít. S ez teremti meg a másodlagos hatást.

AV: Ha belegondolok, valójában ez volt az egyetlen alkalom, hogy gúnyt vagy paródiát alkalmaztam a színpadon. Furcsa, hogy sokan gúnyt látnak mindabban, amit csinálok – néha még dicsér-

nek is érte. De én nem szeretem a gúnyolódást. Mindig komoly vagyok és naiv. Részben vállalom kell a felelősséget a félreértelmezéséért.

(The Duty to Translate. An interview with Antoine Vitez. In: *The Intercultural Performance Reader*. Szerk. Patrice Pavis. London–New York, Routledge, 1996. 121–130.)

Fordította Kékési Kun Árpád