

VERS, A SAJÁT JOGÁN

Őszi, konok bú fogott el Nádasdy Ádám nagyon fontos megállapításokat tartalmazó Verlaine-elemzésének olvastán. *Hiszen mondanivalója egy régi-régi toposz: a versfordítás lehetlensége felé konvergál.*

Az elemzés kiindulópontja a tanulmány különböző formában vissza-visszatérő alapfeltevése, hogy a *Chanson d'automne* 14 vizsgált magyar fordítása mind elvétí a formahűséget, amennyiben csupán az eredeti vers hangtanára koncentrálnak, a nyelvtanra és a mondatszerkesztésre nem. Nagyon izgalmas felvetés ez, hiszen egy vers fordításakor, a formájának kapcsán valóban hajlamosak vagyunk mindenekelőtt a metrumot és a rímet vizsgálni. Megállapítjuk, hogy az eredeti vers például jambikus-e, vagy trochaikus (és itt persze nagyon igaz van Nádasdynak: Tóth Árpád és több más fordító is elvétette a *Chanson d'automne* metrumát, de az ilyen lépéstévesztés egyrészt meglehetősen ritka a magyar versfordítás-irodalomban, másrészt annyiban érthető is, hogy maga a francia vers lépést váltogatva variálja a jambikus és a trochaikus sorokat); valamint hogy milyen a rímképlete, illetve különösen klasszikus francia versek fordítása esetén, hogy milyen a hím- és nőrímek sorrendje. De szerintem a metrumok és a rímek szabásmintája csak a formai *kereteket* adja meg, ezen túlmenően a fordítón számon kérhető (és megfelelő komolysági fokon elsősorban saját magán számon is kéri), hogy az eredetihez hasonlóan, vagy egyes esetekben az eredeti szellemében él-e egyéb költői eszközökkel, reprodukálja-e az eredeti vers gondolatmenetének ívét. Nézzünk egyetlen kiragadott példát egy költői alakzat sikeres vagy sikertelen fordítására. Rimbaud nagy versének, *A részeg hajónak* a 9–13. versszaka rendre passé composéval, azaz múlt idejű igével kezdődik, a 8. pedig jelen idejűvel (je sais, j'ai vu, j'ai rêvé, j'ai suivi, j'ai heurté, j'ai vu). Tóth Árpád fordításában a 6 versszakból összesen 3 kezdődik igével, a többi ige a sor közepére vagy sorokkal lejebb vándorol.

Dante *Poklának* híres három sorát –

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*

így fordította Nádasdy:

*Általam jutsz a kínok városába,
Általam jutsz az örök gyötrelembe,
Általam jutsz a kárhozott csapatba.*

Az anaforát olyannyira hűen adja vissza, hogy az eredetihez pontosan hasonulva a 11 szótagos sornak majdnem a felét, 5 szótagot fed le a költői alakzat. Elődjénél, Babitsnál ugyanez így szól:

A vita előzményeihez lásd a *Jelenkor* 2018. márciusi és áprilisi számaiban megjelent írásokat.

Én rajtam jutsz a kínnal telt hazába
én rajtam át oda, hol nincs vigasság
rajtam a kárhozott nép városába.

Hogy hűen adta-e vissza az anaforát? Ízlés kérdése. Kétségkívül rövidebb az ismétlődő szekvencia (3 szótag), az utolsó sorban ráadásul kimarad a sorkezdő névmás. Ugyanakkor a harmadik sorban az olasz is változik valamelyest (*ne* helyett *tra* az előljárószó). És ami fontosabb: a sulykolásszerű ismétlés összességében érzékelteti a Pokol kapujának omniprezenciáját.

Ezzel mindössze azt szerettem volna, továbbra is általánosságban, bemutatni, hogy a magyar versfordítás gyakorlata elvileg eddig is törekedett a Nadasdy által tágan értelmezett formai hűségre. Tény, hogy általában, mint a Rimbaud-vers esetében, a formai követelmények konfliktusából (például szótagszám versus költői alakzat, mondattan, nyelvtan stb.) utóbbi kerül ki „vesztesen”, azaz ha a fordító képtelen volna másképp tartani a szótagszámot, azt például az anafora kárára teszi. Egyet tudok érteni Nadasdyval abban, hogy ez ugyanakkora veszteség, mintha a mentrumképlet sérülne. Kényes ízlésű fordítót, amilyenek Tóth Árpád is ismerem, kétségkívül bánt egy ilyen kompromisszum.

A konkrét Verlaine-vers korábbi fordításainak vizsgálatánál Nadasdy a strukturális formahűtlenséget több szempontból demonstrálja.

Megítélésem szerint talán a legfontosabb, maradéktalanul helytálló megállapítása a magyar fordítók (rím)kényszeres szinonimagenerátorával kapcsolatos. Egyértelmű, hogy a magyar változatok helyenként már-már tűzijátékyszerűen puffogatnak szinonimákat, miközben a francia *Chanson d'automne* szinte egyáltalán nem él ezzel az eszközzel. A legkreatívabb példa a Tóth Árpád variánsának felütése:

Ősz húrja zsong,
Jajong, busong

Tóth három igét használ ott, ahol Verlaine csak egyet. És ezzel nem egyszerűen az a baj, hogy az igeburjánzás más stílusú, hanem hogy ez a szecessziós *pas de trois* tompítja a vers komorságát: hatására a vers végén nem egy fekete kabátos magánzó oldalog kifelé az életből, hanem egy pompás jelmezű mondén sasszézlik.

Amit Nadasdy a vers ígéről mond, összességében szintén nagyon igaz: alapvetően inkább passzivitást, inerciát, az ősz elszenvedését, semmint átélését sugallják. Ugyanakkor, ha a konkrét példákat nézzük, érzésem szerint valahogy minden relativizálódik. Nem tudom egyértelműen eldönteni, hogy a „je me souviens” (emlékszem), vagy a „je m'en vais” (elmegyek) hol helyezkedik el a gépiesség-aktivitás skálán. Viszont úgy érzem, ha ezeket, valamint azt, hogy „sonne l'heure” (üt az óra), „je pleure” (sírok), „m'emporte” (visz engem) inkább történésnek értelmezzük, ahogy Nadasdy, akkor nemigen róhatók fel a korábbi fordításokban használt olyan szavak, mint „suhán” (a szél), „megyek”, de akár a „járók”, vagy a (szél által) „felkavart” sem feltétlenül.

Szintén nagyon helytálló, amit Nadasdy a „jours anciens”-ról mond, vagyis hogy a „múlt napok”-at a legtöbb magyar változattal szemben nem értelmezi valamilyen pozitív jelző. Csak valószínűsíthetjük, hogy Babitsot és Téreyt a rím kényszerítette (mindkettőnél rímhelyzetben áll a pozitív tartalmat hordozó szó – „rágondolok... a sok... jóra”, „zokogok, ha tűnt napok fölragyognak”), sőt talán Tóth Árpád is, bár nála a „tűnt kéj” a sor elejére esik. Annyiban viszont ő is lépéskényszerben van, hogy az előző sor vége (szintén a rím miatt) nála „a sok”. Kérdés, két soreleji szótagban miért kellett épp pozitív tartalmú főnevet használnia („kéj”). Írhatott volna a „tűnt kéj” helyett egyszerűen „múlt nap”-ot is, azzal egyrészt tartalmilag teljesen pontos lett volna, másrészt két túlságosan is korhoz kötött, porlékony,

szecessziós szó (túnt, kél) helyett két semlegesebbet, masszívabban használt volna. Csakhogy nézzük végig a Verlaine-fordítását (és majd' minden művét), és lássuk be, hogy számára az „éjfélnap kél” rím elfogadhatatlan lett volna, a „kél” előtti szótagban é-t keresett, és így már persze egész más a helyzet. Másrészt a „túnt” és a „kél” Tóth Árpád korában nem feltétlenül volt elavult, azóta lett az, kétségtelenül köszönhetően a túlhasználatnak, amelyből Tóth valóban igencsak kivette a részét. Mindamellett az a teljesen szubjektív gyanúm, hogy lehet valami tudatalatti oka is annak, hogy ennyi fordító élt a pozitív tartalmú értelmezés eszközével. A „des jours anciens” ugyanis megfelel a régi franciában használt „du temps jadis”-nak, és ez Villon két nagy verse, a *Ballade des seigneurs du temps jadis* (Ballada túnt idők lovagjairól) és a *Ballade des dames du temps jadis* (Ballada túnt idők szép asszonyairól) nyomán a francia olvasók számára egyértelműen pozitív tartalmat hordoz – nincs szükségük arra, hogy ezt a költő explicitte is tegye. (Érdekes, hogy Szabó Lőrinc, aki a *Chant d'automne*-ban egyébként tartózkodott az értelmező jelzőtől, itt becsempészte a *Ballade des dames du temps jadis* magyar címébe a franciában egyáltalán nem szereplő „szép” melléknevet.)

Az eredeti Verlaine-vers enjambement-jait elemezve Nádasdy azt emeli ki, hogy egyetlen igazi, bár annál élesebb áthajlást tartalmaz: „pareil à la / Feuille morte”. Valóban, a névelő elválasztása a főnévtől igazi transzgresszió, valószínűleg még az időben Verlaine-t követő Mallarmét vagy Valéryt is kirázta volna a hideg tőle; a magyar költészetben jó fél évszázaddal később fogadtatta el Szabó Lőrinc – nem véletlen, hogy a *Chanson d'automne* fordítójaként is ő élt legszabadabban az áthajlással.

Mindezzel megint csak nem azt akarom mondani, hogy például az igék aktivitása vagy az áthajlások terén Nádasdy helyenként téved, hanem azt, hogy még az ilyen látszólag evidens elemek megítélésében is van nagy adag szubjektív elem.

Persze kit ne zavarnának a formahű fordítás hagyományának egyfajta megdermedéséből származó öntvényhibák? Nézzünk csak egy versszakot (a másodikat) a Nádasdy által nem elemzett Szily Ernő fordításából:

*Elfulladok
Ha óra kong
Bús éjfelet.
Multam halott
Romja alatt
Hadd könnyezzek.*

Szilyt nyilvánvalóan az vezérelte, hogy az általa érzékelt francia vers ritmusában, rímképzetével visszaadja a versszakból kiolvasható jelentést. Csakhogy szinte semmi sem sikerül neki. Azt már említettük, hogy a vers nem úgy jambikus, ahogy több fordító, így Szily is érzékelté – a 3. és 6. sorok trochaikusak. Szilynél a rímek is meghökkentők. Ha egy egy-két évtizede írt versben olvasnánk az elfulladok / óra kong, vagy a halott / alatt rímeket, akár még csettintենék is a modernségük miatt. Talán igaz ez a harmadik rímpárra is – érdeemes jóhiszeműen feltételezni, hogy itt valahol szövegromlás van, és a „bús éjfelet”-re „hadd könnyezek” csap rá (egy z-vel); ellenkező esetben („hadd könnyezzek”) nagyon nehéz kezű volna ez a megoldás.

Voltaképp Szily rímtechnikája megelőzi a koráét; csak az a baj, hogy a Verlaine-ét is. A francia rímek sokkal művesebbek, teltebbek, Szily slendriánsága épp olyan stílusterés, mint amelyet, szóhasználata miatt, Nádasdy joggal hány Tóth Árpád szemére (épp ellenkező előjellel: Tóth magyar szavai – busong, zsong, túnt kél – éppenséggel kimódoltabbak, szecessziósabbak, mint az eredetiéi).

Ami pedig a jelentést illeti, csak jelzesszerűen. Bús éjfélnap – se nem bús, se nem éjfélnap; ez a sor Szilynél egyszerűen betoldás. A „sonne l'heure” ebben a fordításban a második sor-

ba csúszott fel („Ha óra kong”), csak hát a főnév elé bús kongással kívánkozik a névelő. „Multam halott / romja alatt” – ez viszont több mint fél évszázaddal korábban előlegezi meg Ishiguro regénycímének ha nem is az eredetijét, de a magyar fordítását: *Napok romjai* (*The Remains of the Day*). Kár, hogy mindebből az eredetiben egy szó sincs. Szily melegségre legyen mondva, hogy fordítása 1944-ben készült, amikor a város még csak majdnem volt romok alatt, az idő már teljesen.

És igaza van Nádasdynam: a szűken értelmezett formahűség miatt elsősorban az eredeti vers gondolatmenetének áttekinthető utcatérképe mosódik el, a nyelv rendezőpályaudvarán akad el egy-egy tolatómozdony. Például a legfrissebb *Őszi chanson*-fordítások közül a Nádasdy által – joggal – legsikerültebbnek ítélt Térey verziójának utolsó versszakából:

*S már indulok,
Rossz szél suhog,
S messzekerget,
Mint dérlepett
Holt levelet,
Földre fektet.*

A magyar változat első két sorába bekerült egy időhatározó („már” – a franciában nincs) és egy plusz ige („suhog”). Nádasdy felrója, hogy ez utóbbi túl aktív, de nem említi meg, ami pedig a létező fordításokkal kapcsolatos legfőbb kritikája: hogy a rímváz megtartása a gondolati váz megroggyanásával, az ok-okozati viszony elsikkadásával jár: *azért* indulok, *mert* rossz szél suhog, pontosabban azért, mert „messzekerget” – magyarul „vihar hajt engemet”. A második három sorban pedig Téreynél a falevél kap extra jelzót („dérlepett”), amely a késő őszi környezetet inkább télibe fordítja. Ám ennél jóval nagyobb változás, amit Nádasdy szintén említés nélkül hagy: hogy megváltozik, megbonyolódik a mozgás iránya. Ezáltal viszont itt inkább kora őszi lesz a kép (hulló falevelek), és ami fontosabb, a hasonlat párhuzamos vektorai illogikusan szétnyílnak: úgy vagyok vízszintes, ahogy a falevelek függőlegesek.

Nádasdy azt feltételezi, hogy Térey (vagy Szily, vagy Tóth Árpád) formahűség-felfogása csak a hangtanra terjed ki, a mondattanra viszont nem. Szerintem ugyan kiterjed, csak épp hangtan és mondattan konkurálása esetén rendre az előbbi érvényesül az utóbbi kárára; de nem ez a lényeg. Hanem hogy a rossz megoldások nem a szűkkeblűen értelmezett formahűségből adódnak, mint inkább helytelen kompromisszumokból, kírleletlenségből, a szerkesztés fázisának elmaradásából, adott esetben a képességek korlátozottságából, pillanatnyi indiszponáltságból, vagy sok esetben az adott vers meglévő fordításainak területhódításáiból. Téreynek például, amikor nekiült, több mint egy tucat magyar *Chanson d’automne* megoldásaitól – szóválasztásaitól, rímjeitől – illett magát távol tartania. Mintha egy kalapácsvetőnek egy porcelánmúzeum kistermének ablakán keresztül kellene dobnia – épp az a csoda benne, hogy megcsinálta.

Lehet, hogy vannak versek, amelyeknek a fordítása egy-egy nyelvben eléri a szaturációs pontot. Mint a zenében: egy-egy Beethoven-szimfóniát időnként annyiszor játsszanak lemezre, a meghatározott szabályrendszeren belül annyira végigvisznek minden permutációt, hogy egy ideig képtelenség újat mondani róla, hacsak ki nem lépünk az adott paradigmarendszerekből – ahogy saját Verlaine-fordításával Nádasdy.

Nádasdy türelmetlenségét az úgynevezett formahű fordítások iránt az teszi hitelessé, hogy poeta (és traductor) doctusként könnyedén meg tudna felelni a formahűség szabályainak – már amennyiben például az *Isteni színjáték* fordításának bármilyen vonatkozásában beszélhetünk könnyedségről.

A türelmetlenség Nádasdy újrarendelési munkásságában manifesztálódik. Ennek eddig két jól elkülöníthető fázisát különböztethetjük meg.

A Shakespeare-drámák teoretikus szempontból itt semmiképp sem mérvadó: a rím nélküli *blank verse* magyar reprodukciója Nádasdy számára gyerekjáték. Ahol elődei gondolatilag nem elég világosak, ott nem a formahűség kényszerének, hanem egyéb okoknak (rendelkezésre álló szótárak, kommentárok, filológiai mérvadó angol kiadások, internet stb. hiánya), esetleg a nyelvtudás vagy a nyelvérzék pillanatnyi kihagyásának, vagy a szerkesztetlenségnek, a színházi megrendelés sürgető hatásának estek áldozatul.

Dante-fordításánál az eredmény annyiban mindenképp őt igazolja, hogy míg Babitsnak joggal vetik a szemére a szecessziós indázást, a bonyolult mondatszerkezeteket, az áthajlásokat, addig Nádasdy szövege feltétlenül áttekinthetőbb, és ennyiben az eredetihez közelebb áll.

Nem tudom, az *Őszi dal* e folyamat harmadik fázisának szükségszerű megjelenése-e. Szerintem nem.

Elsősorban azért nem, amit Nádasdy a vers lényegének kapcsán állít: hogy tudniillik nem a zene az. Pedig maga a cím állítja magáról: *Őszi dal*.

Ha egy olasz énekes reménytelen kiejtéssel éneklő *Máté-passió* egyik áriáját, egészen biztosan nem fogják megkérni arra, hogy inkább recitativóban mondja – úgy biztosan érthetőbb. Néhány Edith Piaf- vagy Bob Dylan-dal, egy-egy tangó szövege meglepően banális, hatásmechanizmusuk helyenként talán épít is arra, hogy a zenének köszönhetően milyen elementáris metamorfózison megy át a textus.

De ha nem zenei, hanem költői műfajként tekintjük a dalt, akkor sem a Nádasdy által a *Chanson d'automne* lényegének tekintett „szabatos, korrekt megfogalmazás” jut eszünkbe legfontosabb jellemzőjeként. Általában sem – Verlaine-nél pedig épp az ellenkezője. *Ars poeticája (Költészetten)* így kezdődik:

De la musique avant toute chose!

Kosztolányi fordításában:

Zenét minékünk, csak zenét!

Amit Nádasdy a Verlaine-vers fegyelmezett nyelvtanáról, takarékos retorikájáról mond, egyáltalán arról, amire a francia irodalomtörténet előszeretettel utal az „arányérzék” enigmatikus kifejezésével, az kétségtelenül központi eleme volt a XVII. századi klasszikusoktól (elsősorban Racine-től, aki mégiscsak drámákat írt) Victor Hugón át egészen akár Baudelaire-ig. De hiszen épp ez ellen lázadt Verlaine és Rimbaud, ezzel fordult szembe nyomukban szinte minden költő! Azzal, amit ők deklamációnak, dagályosságnak, prózaíságnak (a francia irodalom mindig is prózaközpontú volt!), szóval antilírának, zeneileg monotonnak, dal- sőt egyenesen versszerűtlennek érezték. Zene és jelentés viszonyáról így ír Verlaine a *Költészetten*ban:

*Ha szókat írsz, csak légy hanyag,
és megvetőn dobd a zenének.*

Kosztolányi fordítása lényegében pontos.

Tény, hogy kevés megvalósíthatatlanabb és megvalósulatlanabb *ars poeticát* ismerünk, mint a művészetben-magánéletben nem éppen a következetességéről elhíresült Verlaine-ét. Hiszen például megsemmisítő gúnnyal intézi el a rímet –

Ó jaj, a Rím silány kolomp,
süket gyerek, oktondi néger,
babrál olcsó játékszerével
s kongatja a szegény bolond –

egy rímes versben. De nem csupán arról van szó, hogy a költészet zeneisége mellett érvel, hanem éppen a mondattannal, a szerkesztettséggel, a retorikai alakzatokkal szemben:

Szónoklat? Törd ki a nyakát

A francia itt az „éloquence” szót használja, amely magyarul „ékesszólás” volna, de érzésem szerint nagyon jól döntött Kosztolányi, hiszen a francia szó, a magyarral ellentétben nem a díszítettséget, hanem a beszéd felépítettségét jelenti.

A *Költészet*tan, ez a vers szövegszerúsége elleni támadás a *Hajdan és nemrég* kötetben, közel két évtizeddel Verlaine első könyve, a *Chanson d’automne*-t is tartalmazó *Szaturnuszi költemények* után jelent meg. Ám a dalszerúség fontosságát jelzi, hogy első tizenegy verseskönyvéből (az utolsó nyolcat az irodalomtörténet sokkal kisebb jelentőségűnek tartja) kettőnek a címében is szerepel a dal: *A jó dal (La Bonne Chanson)* és *Dalok Óhozza (Chansons pour elle)*. Egyik legfontosabb kötetének címe pedig, a *Szövegtelen románcok*, egyértelműen mutatja, hogy Verlaine a költészetet a textuális mondanivalótól a zeneiség irányába kívánja elmozdítani. Nem tartom kizártnak, hogy Mendelssohn ciklusa, a *Dalok szöveg nélkül* nyomán. Csakhogy nem elhanyagolható különbség, hogy Mendelssohn a zenét kívánta szövegteleníteni, Verlaine viszont magát a szöveget. Ebből a szempontból következetesebb, és nem mellékesen kecsgetetőbb kísérletnek tűnik Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont és mások törekvése, akik a prózaverssel a költészet predesztinált muzikalitása ellen léptek fel, és nem melleleg minden egyes vers önálló gondolati-indulati zenéjét kívánták előtérbe helyezni.

Azt hiszem, ideális esetben a fordító azért kezd neki egy vers átültetésének, mert érez benne valami személyes kihívást. Az eredeti mű hatása alá kerül, úgy érzi, fontos volna, ha a saját nyelvén is megszólalna. És ez a saját nyelv a tárgyalt példában nem egyszerűen a magyar, hanem annál sokkal személyesebb: Tóth Árpád, Babits, Szabó Lőrinc, Térey stb. nyelve. (Lehet persze a kihívásban hiúsági faktor is: lássuk, meg tudom-e [én is] csinálni.) Ennyiben tehát a műfordítás, hasonlóan más interpretációs művészeti ágakhoz, természeténél fogva értelmez. Éppen ezért én a versfordítás és az átköltés között máshol húznám meg a határt, mint Nádasdy. Szerintem mindaddig versfordításról van szó, amíg az elkészült szöveg nem érzékelteti, hogy az eredeti mű más nyelven való újratereztésén túl egyéb intenciója is van, nem aktualizálni akar, az eredeti verset nem csupán egy saját, önállósult versgondolat csírájának tekinti. Ellenkező esetben érzésem szerint túlságosan korlátoznánk a fordító szabadságát. És ez persze nem emberi jogi szempontból probléma, hanem mert kiiktatja a fordító kongenialitását.

Apollinaire-be annak idején a *Jel* című versének utolsó sora miatt szerettem bele:

És felszáll a galamb leszáll az éjszaka

Fantasztikus ez a páternosztér, ez az ellenirányú szimultán mozgás. A kép éles, a nyelvi masinéria gördülékeny – épp ilyesmit tart fontosnak Nádasdy a Verlaine-versben. Nagy kár lett volna, ha rím és ritmus áldozatául esik, gondoltam. Csak évekkkel később, amikor már tudtam franciául, néztem meg az eredetit. Így szól:

Les colombes ce soir prennent leur dernier vol

Vagyis körülbelül „a galambok ma este repülnek (szállnak fel) utoljára”. A többes számból egyes szám lett. De az egyed miért ne reprezentálhatná a fajt? (Lásd „Isten, áldd meg a magyart”). A magyarban elsikkad az, hogy utolsó repülésről van szó. Legalábbis nyelvi-leg-hangulatilag mégiscsak belevész az a galamb a leszálló éjszakába. Abba az éjszakába, amely franciául még csak este, amely kap egy igét és verszáró elemmé lép elő. És mindez nyilván abból a kényszerből, hogy Vas István a második sor végére („lelkemnek évszaka”) rímeljen. Ha a fordító nem kényszerül erre a *tour de force*-ra, sosem születik meg ez a sor. Lehetséges, hogy átköltés – végül is a fordítás-átdolgozás végpontjai között ki-ki ízlése szerint állítja be a csúszkát. De az eredeti szellemének szerintem megfelel. És nemcsak informál, hanem élményt ad. Vers, a saját jogán is.

K A P P A N Y O S A N D R Á S

SZÉP HŰTLENEK ÉS DERÉK TRAMPLIK

Remek dolgot cselekedett Nádasy Ádám, amikor a márciusi *Jelenkorban* közreadta gondolatait Verlaine *Őszi dal* című költeményének fordításáról. Egyrészt emlékeztetett bennünket, hogy irodalmárként akár az irodalom *saját* kérdéseiről is beszélgethetünk, másrészt életre keltette a műfordítói műhelytanulmány évtizedek óta kimúltnak tűnő műfaját. A jótékony provokáció nyomán született írásokat – minthogy a magamé is köztük van – nem tisztom értékelni, de sajnálnám, ha említetlenül maradna az a barátságos és tanulságos nyilvános vita, amelyet április 16-án folytattunk le Ádámmal a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Fordítástudományi Tagozatának rendezésében. Ebben a mostani írásban a tanulságok levonására teszek kísérletet, követve a vita logikáját, de jórészt elhagyva a vitatkozó modalitást.

Induljunk ki abból, amiben teljesen egyetértünk: a „nyugatos” műfordítói doktrína revízióra, a megörökölt műfordítás-korpusz jelentős része pedig újr fordításra szorul. Ez nem valami egetverő újdonság: a revízió gondolata azonnal felmerült, mihielyt a kultúrpolitika egyáltalán lehetővé tette, hogy ilyen gondolat formát öltjön, és Rába György vagy Somlyó György hatvanas évekbéli írásai ebben a tekintetben alig veszítettek aktualitásukból. Jegyezzük itt meg, hogy már ők is óriások vállán álltak: a műfordítás-kultúra kizárólag a nyugatosok tehetsége és szorgalma révén juthatott el arra a lépcsőfokra, ahol a nyugatosok felülbírlása megfogalmazódhatott, ráadásul a revíziót – legalábbis műfordítói gyakorlatukban – már Szabó Lőrinc, Vas István és mások is megkezdték. Az azóta eltelt idő azonban újabb érveket adott a kezünkbe, és itt különös súllyal esnek latba az információ elérésének új módozatai, valamint a megszerezhető sztenderd műveltség radikálisan megváltozott szerkezete. Egy évszázaddal ezelőtt eleink úgy vélték, a műfordítás cukormáz, amellyel be kell vonni a kulturális idegenség keserű piruláját. Ezzel a nézettel éppolyan radikálisan szakítanunk kell, amilyen radikálisan megváltozott világunkban a kulturális idegenség helye és szerepe. A műfordítás nagy esélye manapság éppen abban áll, hogy a kulturális idegenségen keresztül vezethet vissza valamiféle közös lényeg felismeréséhez.