Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Mezei Gábor

FORDÍTÁS ÉS ANYAGISÁG – SZABÓ LŐRINC MŰFORDÍTÁSAI

Irodalomtudományi Doktori Iskola
A doktori iskola vezetője: Dr. Kállay Géza PhD, egyetemi tanár
Általános Irodalomtudomány Doktori Program
A doktori program vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár
A bizottság elnöke: Dr. Kállay Géza PhD, egyetemi tanár
A bizottság tagjai és tud. fokozatuk: Dr. Molnár Gábor Tamás PhD, egyetemi adjunktus
Dr. Kappanyos András DSc, tudományos főmunkatárs
Dr. Lénárt Tamás PhD, egyetemi tanársegéd, a bizottság titkára
Dr. Hárs Endre PhD, egyetemi docens
Dr. Eisemann György DSc, egyetemi tanár
Dr. Bartal Mária PhD, egyetemi tanársegéd
Témavezetők és tud. fokozatuk: Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár
Dr. Józan Ildikó PhD, egyetemi adjunktus

Budapest, 2015. december 8.

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Mezei Gábor
MTMT-azonosító: 10032293
A doktori értekezés címe és alcíme: Fordítás és anyagiság – Szabó Lőrinc műfordításai
DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2015.198
A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola
A doktori iskolán belüli doktori program neve: Általános Irodalomtudomány Doktori Program
A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár; Dr. Józan Ildikó PhD, egyetemi adjunktus
A témavezető munkahelye: ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követőn egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2015. december 8.

a doktori értekezés szerzőjének aláírása

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó…….4

Tükör, fordítás, idegenség – William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei……..17

Illeszkedés és különbözőség – egy hypogramma fordításának mediális aspektusai…...34

Fordítás és (re)produkció – az írás terében előálló materiális inskripcióról……51

Mediális fordítás – hang és írás között……74

A textus által színre vitt test – médiaantropológia és mediális megelőzöttség……90

Fordítás és fiziológia – Samuel Taylor Coleridge és Szabó Lőrinc *Regé*jében…….105

Az írás anyagiságának előzetessége – egy Faust-jelenet és a *Rubáiyát* fordításai……123

Bibliográfia……144

Köszönetnyilvánítás……...153

ELŐSZÓ

A disszertáció témaválasztásával kapcsolatban felvetődhet a kérdés, mi teszi aktuálissá egy Szabó Lőrinc „kisebb lírai versfordításairól” szóló értekezés megírását. A kérdés egyik felére könnyen adódhatna a válasz, miszerint az *Örök barátaink* című fordításkötetről, illetve általában Szabó Lőrinc fordítói munkásságáról a kortárs, a szövegek kiadását időben közvetlenül követő recepciótól eltekintve viszonylag kevés írás született, az újabb szakirodalom pedig szintén nem, illetve alig foglalkozik az itt tárgyalt aspektusokkal, fordítás és anyagiság összefüggéseivel. Korántsem meglepő – bár nem feltétlenül szükségszerű –, hogy a költészetét tárgyaló szövegek mellett szinte elenyésző azon tanulmányok száma, amelyek fordításait taglalják. És bár az itt olvasható fejezetek a fordítást és a nyelv médiumát illető jóval általánosabb összefüggésekre irányítják a figyelmet, és ezt az igen gazdag gyűjtemény csupán néhány darabján keresztül teszik, mégis kínálhatnak olyan nézőpontokat, amelyek a fordításról való gondolkodáson kívül Szabó Lőrinc fordítói munkásságával, vagy akár költői működésével kapcsolatban is relevánsak lehetnek. A szóba hozott Shakespeare-szonettek, Coleridge *Rege a vén tengerészről* című elbeszélő költeménye és Omár Khájjám, illetve Fitzgerald *Rubáiyát* című szövege Szabó Lőrinc fordításában a dolgozat kérdései szempontjából iránymutató fordításeseményekkel szembesítettek; olyan fordítói működésről van itt ugyanis szó, amely igen erőteljesen támaszkodik a nyelv anyagiságára.

FORDÍTÁS ÉS ANYAGISÁG

A magyar műfordítástörténetet alakító azon értekezők – Szentkuthy Miklóstól Kardos Lászlón és Rába Györgyön át Kulcsár-Szabó Zoltánig –, akik Szabó Lőrinc fordítói munkásságával behatóan foglalkoztak, mindannyian kiemelték, hogy nála a tartalom, a jelentés kibontása, az értelmezői attitűd kerül előtérbe a fordítás folyamatában, és ezáltal eltávolodik a *Nyugat* szerzőire jellemző fordítói stratégiáktól. A jelen dolgozat következtetéseinek alapját képező lírai szövegek azonban éppen nem ezen, a forrásszöveg jelentését, és a fordítás értelmező funkcióját előtérbe helyező attitűd

megnyilvánulásai, de sokkal inkább a nyelv vizuális és akusztikus működéseinek meghatározó szerepéről értesítenek. Éppen az a „misztikus matéria” kerül itt tehát előtérbe, amelynek az *Örök barátaink* első kötetének előszavában Szabó Lőrinc a „tartalomjelző szavakkal” szembeni elsőbbségéről beszél, és amely a „fogalmi közlés” kereteit szűknek találó „költői fordítás” elsődleges közegeként szolgál. Az érzetek megnevezése helyett ugyanis a nyelv anyagisága ezen reflexió szerint „érzékeltet”, „érzéki idegzsongást” idéz elő, és ezzel a lírafordításnak egy olyan aspektusára irányítja a figyelmet, amely azon túl, hogy olvasás és percepció összefüggésein, vagy akár primér, fiziológiai válaszokon keresztül történik, a nyelv „teremtő” működését helyezi előtérbe. Ezzel pedig ahhoz a nyelvfogalomhoz kerülünk közel, amely a következőkben a nyelv médiumának konstituáló működéseként neveződik majd meg. Ezt a teremtő működést Szabó Lőrinc olyan „újjáteremtésként” érti, amely a nyelv ritmusával, zeneiségével, azaz megintcsak az anyagisággal kapcsolódik össze, amely a saját nyelv működéseként képes arra, hogy irodalmi nyelveket teremtsen; a fordításnak egy olyan koncepciója rajzolódik itt ki, ahol nem az értelmezés elsőbbsége, de nem is az átvitelként értett jelentésviszonyok lesznek mérvadóak, hanem a saját nyelv anyagiságának önműködései.

A lírafordítás e fordítói önreflexió szerint éppen ott kezdődik, ahol a fogalmiság, a jelentés mellett a nyelvi materialitás is megmutatkozik. Az egyik fő kérdés pedig ebből következően épp az lehet, milyen viszony is tételezhető jelentés és anyagiság, értelmezés és nyelvi materialitás között. A Szabó Lőrinc által használt „újjáteremtés” fogalom belső feszültségeivel ebből a szempontból is érdemes lehet az újragondolásra. A teremtés aktusa, amely egy korábban még nem létezőt előállító működésként tételezhető, itt mégis valamiféle megújításként érthető, tehát ez a létesítő gesztus az előszó szerint mégsem előzmények nélküli, de egyszerre fogható fel teremtésként és egyfajta átdolgozásként. Azzal együtt, hogy a saját nyelv „evokál, teremt”, ez a fordításfogalom magában hordozza azt is, hogy maga a forrásszöveg mindig már eleve jelen lesz, mindig meg fogja előzni a fordításszöveget, ami azonban, a következőkben kidolgozásra kerülő fordításkoncepció szerint nem jelenti azt, hogy ez a létesítő működés olyasmire vonatkozna, amit a forrásszöveg is már eleve magában hordozott. Az *Örök barátaink* az alábbi fejezetekben tárgyalt darabjai azt fogják ugyanis megmutatni, hogy ez a nyelvi materialitásból származó konstituáló működés mind a forrás- mind a célszövegnek megkerülhetetlen működése lesz, és így a saját nyelvben is szükségszerűen olyasmit állít elő, ami a forrásszövegnek nem is lehetett része.

A disszertáció alapkérdéseinek relevanciájáról szólva azonban meg kell említenünk egy másik területet, a fordításelméletet is, ami igen régóta és viszonylag folyamatosan van jelen – hol kisebb, hol nagyobb érdeklődést keltve – ahhoz, hogy aktualitására rá kelljen kérdeznünk. Jelen kontextusban azok az irányok, amelyek fordításfogalmukat valamiféle fordítói szubjektum működésére, vagy egy ágens jelenlétére vezetik vissza – amely szemléletmód a kortárs magyar fordításelméletben Kappanyos András *Bajuszbögre, lefordítatlan – Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* című értekezésében jelenik meg –, különböző okokból, nem bírnak magyarázó érvénnyel. Hol a saját és idegen viszonyrendszere, hol a nyelv médiumának önműködéseit előtérbe helyező nézőpontok termelnek ki ugyanis olyan kontextusokat, amelyek a kérdés az ágencia lehetséges aspektusai felől való megközelítését nem teszik lehetővé. Még ahol első ránézésre a szubjektum-központúság mintegy bizonyítékaként előtűnni látszik is Szabó Lőrinc figurája, ahogy a levegőbe írva gyorsírás-technikáját gyakorolja, és mégha nagy valószínűséggel van is hatása e gyorsírásos technikának a fordításszövegekre, a *Fordítás és fiziológia* című fejezet írásjelenetként képes csupán szóba hozni ezt az összefüggést, azaz nem szubjektumokra, hanem testi gesztusokra, az írás technikáira és gyakorlataira utalva.

A fordítói szubjektumtól való eltávolodás mozzanata az *Örök barátaink* második kötetéhez írt előszóban is megmutatkozik, hiszen annak ellenére hogy Szabó Lőrinc saját magát nevezi meg a kötetben hozzáférhetővé váló „világirodalmi tudat” origójaként, azt is hozzáteszi, hogy ez a centrális pozíció ebben a fordítói önértelmezésben csupán a következőképpen foglalható össze: „az vagyok, ami nem én vagyok”. Ez a megállapítás éppen azt az értelmezői döntést kérdőjelezi meg, amelynek eredményeként Schein Gábor egy a későbbiekben fordítás és idegenség összefüggései mentén szóba hozott tanulmányában a fordítás „humanista elméleteinek” példájaként kezeli a szóban forgó szöveget. Ha ugyanis az idegenségtapasztalat az én pozíciójának felfüggesztését, a szubjektum saját határain kívül kerülését eredményezi, akkor már nem „emberi eseményként” tételeződik a fordítás folyamata, hanem éppen a korábban szóba hozott nyelvi anyagisághoz köthető önműködésre helyeződik a hangsúly. A szubjektum háttérbe szorulását tehát ez az uralhatatlan „misztikus matéria”, a nyelv létesítő működése teszi szükségessé, amit az itt szóba hozott fordítói önértelmezéseken kívül az alábbi fejezetekben olvasott lírafordítások is egyértelművé tesznek. A nyelv médiuma

ugyanis, amint e szövegek párhuzamos olvasása is meg fogja mutatni, olyan konstitutív működésként kap szerepet e fordításviszonyokban, amely a fordítói szubjektum centrális pozíciója helyett az antroposz mediális megelőzöttségéről értesít. Az *Örök barátaink* előszavainak itt idézett részletei mindezek alapján meglepő közelségbe kerülnek ehhez a médiaantropológiai távlathoz, amely a dolgozat következtetései szempontjából is igencsak meghatározó lesz. Ezen túl pedig egy olyan, a médiaelméleteken keresztül elérhető nyelvfogalommal is kapcsolatba hozhatók, amely többek között Walter Benjamin, Friedrich Kittler és Sybille Krämer szövegeinek belátásain keresztül kerül itt majd kifejtésre. És bár ez a fordítói önreflexió nem kell hogy szükségszerűen olvasható legyen jelen értekezés kontextusa felől, ebben az esetben Szabó Lőrinc saját tevékenységét illető önértelmező gesztusai meglepő mértékben illeszkedni látszanak a médiumként értett nyelv itt használatba vett, késő huszadik századi fogalmához. A nyelvnek tulajdonított „teremtő" funkció, konstituáló működés miatt pedig azok a – mai napig közkézen forgó – fordításelméleti pozíciók, amelyek a nyelv helyett a fordítói szubjektum felől kísérlik meg meghatározni a fordítás fogalmát, ezen nyelvelméleti belátások után már nem bírnak magyarázó érvénnyel. A Rába György nevéhez köthető „szép hűtlenség" fogalma például jellemzően emberi tulajdonságokon és viselkedésmódokon keresztül beszél olyan fordításviszonyokról, amelyek nyelvi meghatározottságát éppen ezen antropomorfizáló gesztusokkal igyekszik elfedni. Így azonban éppen azért kénytelen megmaradni koncepciójának belső feszültségei között – bár e feszültség hátrahagyása valószínűleg nem is állt szándékában –, mert ebben a modellben, ahol az „eredeti" jelentéstől való eltérések valamiféle morális vétségként fogalmazódnak meg, amely vétségeket aztán esztétikai értékekkel, illetve költői kvalitásokkal lehet csupán ellensúlyozni, nem is kerülhet látótérbe az az összefüggés, hogy ezek az uralhatatlan nyelvi önműködések, mivel mind a forrás-, mind a fordításszövegek anyagisága által meg fognak mutatkozni, maguk teszik lehetetlenné a megfeleltethetőség igényének fenntartását. A szubjektivitás lehetséges megnyilvánulásai pedig innentől kezdve csupán a médiaantropológia alapvető belátásai felől lesznek megközelíthetők; a médiumként értett nyelv uralhatatlan önműködései a mediális megelőzöttség tapasztalatával szembesítenek. A nyelv anyagiságának Szabó Lőrinc által „misztikusnak" nevezett működése ilyen módon kerülhet összefüggésbe a fent idézett, saját pozícióját háttérbe szorító, vagy akár eltörlő, kissé enigmatikus, önellentmondásos megfogalmazással („az vagyok, ami nem én vagyok"), amit a fordítás tapasztalatának összefoglalásaként a szubjektum szerepéről mond.

Ha fordítás és anyagiság viszonyaira kívánunk rákérdezni, mindenképpen fel kell tennünk a kérdést, milyen válaszokat remélhetünk ez ügyben a fordításelmélet felől. Amint arra a későbbiekben még ki fogok térni, a nemzetközi fordításelmélet kortárs irányai Susan Bassnettől Lawrence Venutiig, vagy akár Emily Apterig korántsem tárgyalják azokat a nyelvi anyagiságot előtérbe helyező irányokat, amelyek jelen értekezés kontextusát képezik. Ezek a jellemzően a kulturális idegenséget tematizáló nézőpontok éppen ezért kevésbé voltak itt relevánsak. Inkább a kortárs irodalomtudományok számára máig fontos kihívást jelentő médiaelméletek szerepelnek itt vonatkoztatási pontként, elsősorban azon belátásuknak köszönhetően, hogy a nyelv mint médium sosem pusztán hordozóként van jelen az irodalmi – vagy más – szövegekben, hanem konstituáló, létesítő működésként. A fordításelmélet szempontjából azért jelent oly nagy kihívást ez az összefüggés, hiszen innentől kezdve nem két, hordozóként közreműködő szöveg közötti üzenetek, jelentések átviteleként kell értenünk a fordítást, hanem éppen e létesítő működések eredményeként. Ebből az irányból válhattak különösen fontossá az írás kortárs koncepciói is, amelyek az írás térbeliségén keresztül mutatnak rá annak anyagiságára, ezzel az irodalomtudomány számára is igen fontos felülethez biztosítva használható fogalmi hálót; az írásjelenetek szintén sokak által kutatott koncepciói, Szabó Lőrinc fordítói gyakorlatának éppen feltérképezés alatt álló dokumentumaival együtt pedig további belátásokhoz vezethettek el ebben a tekintetben, miközben egyértelművé tették, fordítás nem pusztán nyelvek, vagy akár tipográfiai jelek, de az írás különböző gyakorlatai között is történhet. A fordításról való gondolkodás az értekezés nézőpontja szerint az irodalom- és médiatudományok ezen aktuális irányai felől juthat hozzá új aspektusokhoz, amelyek remélhetőleg mintegy visszafelé is hasznosulhatnak.

KONCEPCIÓK

A disszertáció első fejezeteiben még erőteljes hangsúlyt kaptak a hermeneutika és a dekonstrukció nézőpontjai, ezekben a fejezetekben azonban éppen ez, a fordításról való gondolkodás szempontjából a munka folyamán egyre fontosabb szerepet kapó aspektus, a nyelv anyagisága nem jutott szerephez. Nem is feltétlenül azért, mintha példának okáért Gadamer *Igazság és módszer* című szövegében ne találnánk utalást a vers „volumenére”, testére, hangzására. És nem is azért, mintha az anyagiság mint nézőpont

a korai fejezetekben igen nagy szerepet kapó Paul de Man és a kevésbé szisztematikusan megidézett Jacques Derrida szövegeiben ne jelenne meg. De ahogy Gadamernél nem találkozunk a szöveg anyagiságának részletesebb, az ehhez szükséges új fogalmi hálót létrehozó tárgyalásával, úgy a dekonstrukció képviselői sem segítenek hozzá egy a szöveg anyagiságát középpontba helyező diskurzus kialakításához. Ezt szóba hozó szövegeik, amint azt a *Fordítás és (re)produkció* című fejezet igyekszik is megmutatni, a materialitás aspektusának kifejtése közben, legyen szó akár Kant, akár Victor Hugo szövegeiről, mindig át- illetve visszacsúsznak a metaforikus, retorikai olvasás területére, amelyet – legalábbis látszólag – elhagyni szándékoznak.

Éppen azért volt arra szükség, hogy olyan koncepciók is szóba kerüljenek, amelyek fordítás és anyagiság szempontjából is relevánsak lehetnek, mert a párhuzamos olvasás újra és újra a nyelv médiumának működéseivel találta szemben magát, és egyre inkább egyértelművé vált, hogy ezen aspektusok szisztematikus kifejtése nélkül a szövegek együtt olvasása csak részlegesen történhet. A disszertáció elején található fejezetektől, de leginkább a legelsőtől éppen ezért a többi fejezet számos szempontból elmozdulást mutat, ami azonban, bár elsőre egyenetlenségnek tűnhet, reményeim szerint pusztán annak lenyomataként érthető, hogy a szóban forgó kérdésirányok maguk változtatták át folyamatosan a kérdezés módját; egy-egy fejezet végére előálltak olyan összefüggések, amelyek kizárólag a nézőpont folyamatos alakításával voltak továbbgondolhatók. Ahogy fordítás és idegenség aspektusaihoz hiába keresnénk kapcsolódási pontot az írásjelenet fogalma felől, úgy Szabó Lőrinc gyorsírásos gyakorlatának a fordításszövegekben, vagy a szövegek margóin tetten érhető lenyomatai is kevéssé lehetnek érdekesek a hermeneutika fordításfogalma számára. Nyilvánvalóan túl sokat vállalna magára a szöveg, ha ezen elmozdulások egyfajta szisztematikus kifejtéseként kezelné magát, ha azt állítaná, hogy fejezetei a dekonstrukciótól a – többek között a tipográfiai jelekben terepet találó – kortárs íráskutatásokig egy terület lefedéseként, vagy bármiféle kontinuum megmutatásaként lenne érthető. A vizsgálódást, illetve a kérdezés módjának változásait ugyanis nem ezen elméletek és koncepciók egymásra épülésének módja, egymással való feszültségük, vagy viszonyuk határozta meg – noha sok esetben ebből a szempontból is adódtak következtetések –, hanem az, hogy az olvasás során felmerülő kérdések és összefüggések felől nézve mennyire bizonyultak teherbírónak.

És bár a disszertáció fejezetei különféle nézőpontok felől közelítenek a szóban forgó tárgyhoz, mégis nagyon hamar megmutatkozott, hogy amennyiben

fordításszövegekről, és egyáltalán összehasonlító olvasásról van szó, a szöveg anyagisága – a fordítás esetében egy igen különös párhuzamosságban, ahol a soha meg nem feleltethető jelentés mellett mindig és szükségszerűen ott van a szövegek úgymond kettős anyagi jelenléte – nem csak hogy megkerülhetetlen, de új szempontokhoz segíthet hozzá. Olyan szempontokhoz, amelyek egyszerre adhatnak a komparatisztika számára újabb fogódzókat, és teszik az összehasonlítást olyan aspektusokat illetően aktuálisabbá, amelyek az irodalomtudomány számára sem elhanyagolhatók. A fordításviszonyt létesítő szövegek anyagiságának tekintetbe vétele a fordításkritika a megfeleltethetőségből kiinduló, hierarchizáló ítéleteit egyszerűen okafogyottá teszi, hiszen a szövegek saját ritmusuk és vizuális jelenlétük által vesznek részt ebben a viszonyban. Ezen textuális működések mind a forrás-, mind a fordításszöveg saját anyagisága által állnak elő. Ennek következményeképpen pedig azt mondhatjuk, hogy a szövegek egyfajta párhuzamos jelenlétéről beszélhetünk a fordításviszonyok tekintetében, amely párhuzamosság megértése jelen vállalkozás egyik legfontosabb célja. A fordításszövegek saját működéseinek előtérbe, és egyben a forrásszövegek mellé helyezése pedig olyan nézőpontot tesz elérhetővé, amely a világirodalmi szövegeket illető gyakorlatainkon is változtathat. A párhuzamos jelenlét tételezése egyúttal egy javaslatot is magában hordoz, amennyiben a fordításszövegek önálló olvashatóságát is feltételezi, ami a fordításról való gondolkozásban sok esetben kétségekkel övezett eljárásként mutatkozik meg. Mivel azonban a fordításszövegek saját anyagiságából eredő textuális működései – amint a disszertáció legtöbb fejezete igyekszik majd rávilágítani – olyan produktivitással szembesítenek, amely a szövegek akusztikus és vizuális jelenlétével hozható összefüggésbe, ezek a kétségek oldódni látszanak.

Az itt említett célok és szempontok szerint legrelevánsabb, a fordításról való gondolkodást illető irányok azonban nem a fordításelmélet területeiről származnak. A kortárs fordításelmélet akár kritikájaként is érthető, de azt kell itt mondanunk, hogy Walter Benjamin majd száz éves, *A műfordító feladata* című szövege messze a legaktuálisabb fordítás és anyagiság összefüggéseinek tekintetében. Lawrence Venuti, a kortárs fordításelmélet legnagyobb hatású alakjának tevékenysége, illetve vizsgálódásainak irányai jól mutatják, hogy a fordításról való gondolkozás ma alig különbözik azoktól az igen nagy hagyományokkal bíró irányoktól, amelyek a fordítás kultúrák közötti közvetítő szerepét helyezik előtérbe. A szóban forgó Venuti ugyanúgy a kulturális idegenség fogalma, illetve logikája köré szervezi értekezéseit – miközben

aligha járul hozzá bizonyos, Schleiermacher óta elérhető belátásokhoz –, mint számos kortársa, akik közül Günter Figal használja és gondolja újra leghatékonyabban ezt a hermeneutika klasszikusai óta sokak által tárgyalt irányt. A manapság közkézen forgó reprezentatív fordításelméleti szöveggyűjtemények pedig rendre olyan szövegeket tartalmaznak, amelyek más-más fogalmi köröket felhasználva – és a hermeneutikától különböző mértékben eltávolodva – szintén a fordítás kulturális aspektusaihoz kapcsolhatók, mint például Antoine Berman, vagy a már említett Susan Bassnett, akihez André Lefevere-rel együtt a fordítástudomány kulturális fordulata köthető, és akik ilyen módon a Kappanyos András által kulturális fordítástudománynak nevezett területhez köthetők. Ezen kívül a fordítás szociológiai háttere kerül egyre inkább középpontba, elég ha Gideon Toury, André Lefevere, Pascale Casanova, vagy Giséle Sapiro nevét hozzuk itt szóba, de szintén kiterjedt területnek nevezhetők a fordítás és politika kapcsolatát körüljáró munkák. A disszertáció kérdésirányai felől nézve azonban ezek kevésbé lehettek hasznosíthatók, így a téma kifejtésekor a tájékozódás egészen más irányt vett.

Fordítás és anyagiság szempontjából Benjamin fent említett, a lírai szöveg jelentésétől, a kijelentéstől, a közlés funkciójától való eltávolodást hangsúlyozó szövege mellett egy a nyelvelméletét tárgyaló írása is fontos szerepet kap kiindulópontként, *„A nyelvről általában és az ember nyelvéről”* című munkájának fontos belátása ugyanis, hogy a nyelv nem eszköze a közlésnek, hanem mintegy saját magát közli, és ilyen módon teremtő, létesítő működéssel bír. Ehhez a belátáshoz pedig kapcsolódni látszanak a kortárs médiaelmélet belátásai is, konkrétan az a Friedrich Kittlertől eredő összefüggés, hogy a médiumok – ahogy a nyelv, a nyelv médiuma is – nem pusztán az üzenet vagy jelentés hordozóiként, hanem konstitutív, létesítő működésekként írhatók körül. Lírafordításokról beszélve itt számos textuális működés szóba hozható, a szonettformától, a sorok hosszán át a rímszerkezeten keresztül a szöveg hangzásáig, vagy akár a szövegek az itt következő olvasatokban kiemelt szerephez jutó vizuális jelenlétéig. A médium konstitutív jelenlétéből pedig az következik, hogy a fordítás nem a jelentésátvitel, nem valamiféle már meglévő, készen álló tartalom egy másik nyelvbe történő áttételeként, illetve átviteleként, hanem egy olyan szöveg létrejötteként érthető, amely saját anyagi működései által létesít fordításviszonyt. Ennek megmutatása érdekében a disszertáció különböző szövegek olvasásakor különböző koncepciókat szerepeltet a kultúrtechnikaként értett írástól a médiaantropológia összefüggésein át az írásjelenet fogalmáig. E koncepciók mindegyikére igaz lesz az a fordítás és anyagiság, a

fentiekben előrejelzett szempontjából is meghatározó belátás, miszerint az írás (illetve médium és technika) egy a jelentéshez (az antroposzhoz) viszonyított előzetességben mutatkozik meg.

AZ *ÖRÖK BARÁTAINK* MINT SZÖVEGTÉR

Ez a szövegek anyagi jelenlétére koncentráló olvasás azonban érdekeltségei miatt szükségszerűen feszültségbe kellett hogy kerüljön az irodalomtörténet perspektíváival, a történeti aspektusok mintegy háttérben hagyását viszont mindezeken túl maga az *Örök barátaink* is alátámasztja. Szabó Lőrinc fordításkötete ugyanis olyan világirodalmi vállalkozásként érthető, amely a kortárs világirodalmi kutatások – noha a diszciplína képviselői többnyire nem neveznék tevékenységüket kutatásnak – nem pusztán módszertani eljárásai, de sokkal inkább elméleti belátásai felől is érdeklődésre tarthat számot, sőt, kihívást jelenthet. Ezek a leginkább David Damrosch, vagy Franco Moretti által képviselt irányok a tárgyalt szövegek mennyiségére hivatkozva – van hogy pusztán gyakorlati okokon (Moretti), máskor egyfajta globális perspektíván keresztül (Damrosch) – a történeti aspektusok figyelmen kívül hagyásával helyeznek egymás mellé a világ legkülönbözőbb pontjairól, és a legkülönbözőbb korszakokból származó szövegeket. Ez nem jelenti azt, hogy az összehasonlítások bizonyos szerzőknél nem vesznek számba időben változó jellegzetességeket, vagy hogy ne reflektálnának ilyesmire, de annyit biztosan, hogy a szövegek kiválasztásakor ezen szerzők esetében sem a történeti szempontok fognak dominálni; nem a hatástörténet, illetve a történeti logika helyezi itt tehát egymás mellé a szövegeket. Mindez korántsem független a sokak által szóba hozott, az összehasonlító irodalomtudományt és a nemzeti irodalmakat tárgyaló tudományosság között gyakran erőteljesen jelen lévő különbségektől. Tendenciaként tehát mindenképp megállapítható, hogy ezek a megközelítések az időbeliség, a történetiség szempontjait hátrahagyva helyezik egymás mellé az összehasonlításra kerülő irodalmi szövegeket, tulajdonképpen egyfajta egyidejűségben helyezve el őket. Az is megfigyelhető, hogy mindeközben milyen gyakran folyamodnak a jelenségek leírásakor, illetve saját tevékenységük megnevezésekor metonímiákra támaszkodó nyelvezethez és fogalmisághoz. Ez ugyanúgy jellemző Stephen Owenre (lokális irodalmak és globális perspektíva), mint Pascale Casanovára (központ és periféria, területi egyenlőtlenség), vagy akár Marcel Detienne-re (akinél az

összehasonlítás első lépése egy terület meghatározása), mint a fentiekben szóba hozott két szerzőre. Franco Moretti esetében, aki a nemzeti irodalmakat olyan fákként ábrázolja, amelyeknek földrajzi diszkontinuitásra van szükségük, míg a világirodalmat földrajzi kontinuitáson alapuló hullámmozgásként, ez a hangsúlyos térbeliség még azzal is kiegészül, hogy bizonyos – általában Bourdieu szellemében világirodalmi szövegek terjedését illető – folyamatokat különböző diagrammokkal, grafikonokkal és térképekkel kísérel meg ábrázolni, ezzel mégha nem is reflektált módon, de az írás, a notáció térbeliségét téve az irodalommal való foglalkozás alapjává. Ezek a komparatisztika többek között Spivak által is szükségesnek vélt útkeresését illető válaszkísérletek tehát annyiban mindenféleképpen összekapcsolhatók, hogy a történetiség helyére a jelen térbeliségét helyezik. Az *Örök barátaink* pedig ehhez nagy mértékben kapcsolódni látszik, hiszen olyan szövegegységet hoz létre, ahol amint látni fogjuk, a legkülönfélébb szövegek kerülnek egymás mellé, és képeznek közös szövegteret.

Ebben az egy térbe helyezett, egymástól igen távol eső szövegekből felépülő korpuszban az irodalomtörténet aspektusai ugyanúgy háttérbe szorulnak, mint a jelen értekezésben tárgyalt, könyvtárnyi szakirodalommal rendelkező klasszikusok esetében. A dolgozat ugyanis, keretei miatt, akkor sem vállalkozhatott volna ezen szövegek recepciójának alapos feldolgozására, ha kérdésirányai szempontjából ez szükséges lett volna. Mivel azonban itt az egymás mellé kerülő szövegek olvasása, és ebben a szövegek által kialakított, egy könyvbe – illetve két kötetbe – sűrűsödő térben, a szövegek párhuzamos jelenléte éppen az anyagiság aspektusai miatt szorítja háttérbe az időbeliséget, a szövegek irodalomtörténeti vonatkozásait, maga az *Örök barátaink* elő is hívja ezt az olvasásmódot. Onnantól kezdve ugyanis, hogy a szövegek vizuális és akusztikus működései kerülnek előtérbe, az egymástól egyébiránt számos szempontból igen távoli versfordítások Po Csü Ji-től Baudelaire-ig anyagi jelenlétük által helyeződnek egymás mellé, ami persze nem jelenti azt, hogy az ezen szövegműködésekhez kapcsolódó értekezések ne szerepelnének a disszertációban. Nem csak arról van itt szó tehát, hogy Szabó Lőrinc kisebb lírafordításainak gyűjteménye olvashatatlan szövegkorpusznak bizonyulna, ha szövegeit történeti kontextusukkal, illetve recepciójukkal együtt olvasnánk – amit a kortárs világirodalmi diskurzusok viszonylagos egyetértésben hagynak hátra a szövegek összehasonlítása és együtt olvasása érdekében –, de arról is, hogy ez a közös anyagi jelenlét sem ezt az olvasásmódot erősíti. Az *Örök barátaink* szövegei pedig már csak azért is ilyen módon

lesznek hozzáférhetők, mert maga a kötetelrendezés is ezt erősíti. A versfordítások itt korántsem szerzők, vagy korszakok alapján kerülnek egymás mellé, a legkülönbözőbb szerzők szövegei követik egymást, általában tematikus-motivikus kapcsolódási pontokon keresztül. Shelley verseinek fordításai nem Byron, de nem is Coleridge vagy Wordsworth mellé kerülnek, hanem például Horatius- és Tu Fu-fordítások mellé. A szerzők pedig a szövegek alatt, csak vezetéknévvel szerepelnek, ezáltal is a szomszédos versek közötti kapcsolódást, a szövegek egymás mellé helyezhetőségét, sőt, egy közös szövegtér kialakítását helyezve előtérbe. Ez a jelenség, a szövegek párhuzamos jelenléte pedig egy versnek és fordításának összehasonlító olvasásakor is előtérbe kerül, illetve ha lehet, ilyen esetekben még inkább indokolt. És nem pusztán azon triviális okból kifolyólag, hogy ha egy Goethe-verset Szabó Lőrinc fordításával együtt olvasunk, akkor óhatatlanul előtérbe kerülnek az összehasonlítás olyan aspektusai, mint a rímszerkezet, vagy a tördelés, a verssorok összevetése, és a különbségek feltérképezése – ami persze egy Shakespeare és egy Wyatt-szonett párhuzamos olvasásakor is releváns szempont lehet –, de azért is, mert mint látni fogjuk, a hangzás, vagy a tipográfia olyan felületet biztosít a szövegek számára, amely a szemantika szintjének szükségszerű különbségei mellett is lehetővé teszi azt, hogy fordításviszonyokról beszéljünk, hogy egy szöveget egy másik szöveg fordításaként kezeljünk. És mivel mindezek miatt a fordításviszonyok, illetve ezen viszonyok a nyelv anyagiságát illető aspektusainak vizsgálata került itt előtérbe, nem Shakespeare vagy Coleridge több száz éves recepciójának, de nem is a Szabó Lőrinc-kutatás eredményeinek szisztematikus feltérképezése ad választ a dolgozat kérdéseire; a szóba hozott szövegek materialitásával és a kapcsolódó kultúrtechnikákkal foglalkozó értekezések kaptak jelen kontextusban szerepet. Másrészt pedig, bár a tárgyalt szövegek külön kötetekben is megjelentek, az itt megképződő közös tér, illetve az ebből adódó olvasási lehetőségek miatt minden esetben az *Örök Barátaink* kötetben szereplő szövegváltozatok kerülnek majd középpontba.

AZ ÍRÁS MINT KULTÚRTECHNIKA

A médiatudomány különböző koncepcióinak jelenléte miatt azonban felvetődhet a kérdés, mennyire érhetők el használható távlatként a médiatörténet összefüggései. Mivel ugyanis minden fejezet olyan 20. századi fordításszövegek olvasására vállalkozik,

amelyek több száz éves klasszikusok mellé kerülnek, az adott szövegek és korszakok média- és technikatörténeti (könyv-, illetve nyomdatörténeti, vagy például a rádió médiumát tárgyaló) hátterei, illetve ezek összehasonlításai felé is elmozdulhatna az olvasás. És bár a dolgozat szándékában állt egy ilyen irányú vizsgálódás – a korai tervek szerint Shakespeare és Coleridge tárgyalt szövegei mellé egy 1700, és egy 1900 körüli szöveg is került volna –, hamar megmutatkozott, hogy ez az olvasásmód szükségszerűen abban merülne ki, hogy a szövegek helyett médiatörténeti tényeket, kontextusokat illetve epizódokat helyez egymás mellé, ami a nyelv anyagiságára koncentráló olvasást rövidre zárta volna. A kortárs Shakespeare-kutatás jelenleg leginkább David Scott Kastan nevével fémjelzett kapcsolódó irányai a tárgyként értett könyv, a szedés, a tördelés, a szövegvariánsok és a kiadástörténet kontextusához kapcsolhatók, vagy akár a papírminőség változásaihoz, amely összefüggések az itt működtetett párhuzamos olvasás szempontjából megintcsak kevéssé releváns távlatokat kínálnak az összehasonlítás számára. Vannak azonban olyan, a kor technikai környezetére vonatkozó kutatások, amelyek az egyes szövegek olvasásakor jelentősek lehetnek. Példának okáért a – *Hamlet*tel is kapcsolatba hozható – kis méretű, jegyzetelésre használt, letörölhető viasztábla, vagy a Coleridge esetében említett mesmerizmus, vagy akár Szabó Lőrinc gyorsírás-technikája kapcsolódnak a szóban forgó olvasatokhoz, az összehasonlító olvasás azonban következetesen elkerülte azt, hogy a szövegek helyett ezek a technikai megoldások kerüljenek egymás mellé. Méghozzá azért, mert ebben az esetben készen álló vonatkoztatási rendszereket hoznánk működésbe, amelyek a két szöveg párhuzamos olvasásából eredő következtetések helyett technikatörténeti analógiák és különbségek sokaságát kínálnák – a nyelv anyagiságának a fordításban betöltött szerepét illetően ezek nem juttattak el komolyabb belátásokig. Így tehát, bár számos helyen előkerülnek médiatörténeti összefüggések, illetve akár utalás szinten megemlítődnek bizonyos, a technikai környezetet illető kontextusok, a párhuzamos olvasás végkövetkeztetéseinek minden esetben a szövegekre való vonatkoztathatósága volt az elsődleges szempont.

A disszertáció már a második, *Illeszkedés és különbözőség* című fejezetében szembekerül a fordítás és anyagiság kérdésével; nem véletlen, hogy éppen ez a szöveg veszi használatba Walter Benjamin *A műfordító feladata* című munkájának legtöbb aspektusát. Benjamin a jelentésbeli megfeleltetéstől eltávolodó koncepciója éppen azt teszi lehetővé, hogy a fordításviszonyokban részt vevő szövegek anyagisága is előtérbe kerülhessen. Innentől kezdve a dolgozat célja az, hogy az irodalmi szöveg

materialitásának mibenlétéhez közelebb jusson, amint a fentiekben erre már utaltunk, különböző, leginkább a nyelv médiumának működéseit tematizáló koncepciókon keresztül. Ez az itt kialakított, többek között az írás térbeliségére, a műveleti területként, vagy notációként értett írásra, az írás vizuális – illetve a nyelv akusztikus – jelenlétére és gesztikus, instrumentális működéseire koncentráló nézőpont egy olyan, a nyelv anyagiságából eredő önműködésre mutatott rá, amely minden egyes szóba hozott szövegpár esetében létesítő, konstituáló funkcióval látta el a szövegeket. Akár az írás térbelisége, akár instrumentális viszonyaiból eredő uralhatatlansága, akár a tipográfia felértékelődése, vagy a hangok szintjén való olvasás kapott központi szerepet egy-egy szöveg olvasásakor, a nyelv médiuma, a nyelv anyagisága minden esetben meghatározónak bizonyult; a hangoztathatatlan vizualitásában, korporeális gesztussá redukálva, a tipográfia automatizmusain, vagy egyfajta akusztikus sűrítettségen keresztül megmutatkozó nyelvi anyagiság a mediális megelőzöttség tapasztalatával szembesít. És bár azt a legkevésbé sem állíthatjuk, hogy a nyelv anyagisága a tipográfiai működésekben merülne ki, az *Örök barátaink* darabjaiban olyan szembetűnő gyakorisággal kerül előtérbe, hogy újra és újra – bár remélhetőleg az önismétlést éppen a különböző koncepcióknak köszönhetően megkerülve – az olvasás tárgya kell hogy legyen. Akár a Szabó Lőrinc által használt gyorsírás gyakorlata, vagy médiatörténeti, az írás technikai hátterét illető okok vannak is e jelenség hátterében, annyit az elkövetkező fejezetek bizonyosan megmutathatnak, hogy a tipográfia az írás, illetve a nyelv anyagiságának más aspektusaival együtt konstituáló szerepet tölt be. Az írás praxisának az író test működéseiből eredő automatizmusa a tárgyalt szövegek olvasása során az írás grafikus jelenlétének létesítő működéseivel kerül párhuzamba. Mindezek mögött pedig egy a Nietzschétől Kittleren át a kortárs médiaantropológiáig nyomon követhető – *A textus által színrevitt test* című fejezetben kifejtett – belátás húzódik: az antroposz technika általi, mediális megelőzöttsége. Az értelmezés műveleteként tételezett fordítás gyakran kétségek nélkül elfogadott elgondolását pedig éppen a nyelv anyagiságának működései miatt írja felül az akusztikus és vizuális jelenlét aspektusait is magában foglaló mediális fordítás jelensége.

„…az egész világirodalmi tudatot csak a tükre, csak
az egyes ember teremti, csak a felfogó szellem…
…én, aki e sok csodának középpontja és ura vagyok,
lényegében csak az vagyok, amit magamba-koordinálok:
vagyis az vagyok, ami nem én vagyok.”

Szabó Lőrinc[1]

Ha túl kívánunk lépni azon a fordításkritika számára soha nem megkerülhető – a gyakorlat szempontjából mindenképpen releváns – kérdésfeltevésen, ami a fordítás jelenségét kizárólag a nyelvi közvetítés sikerességén keresztül látja megközelíthetőnek, akkor azon a ponton, ahol az összehasonlítás egyfajta minőségi kritériumok alapján történő értékelésben, illetve a fordítás hibáinak listázásában látszik kimerülni, éppen bizonyos különbségek elemzésével juthatunk mind az együtt olvasott szövegeket, mind a fordításelméletet érintő új belátásokhoz. A forrásszövegtől való eltérés ebből a nézőpontból, a fordításkritikai kérdezésmódtól eltávolodva, nem feltétlenül hibaként lesz érthető, hiszen amint a későbbiekben látni fogjuk, ezeket az eltéréseket sok esetben a célszöveg nyelvi közege teszi szükségessé. Éppen ilyenkor válhat az elemzés alkalmassá arra, hogy a két szöveg közötti, változásokban megmutatkozó viszonyulást előtérbe helyezze, illetve hogy a közvetítés egyirányú modelljéről lemondva a kétféle nyelvi jelenlét különbségeire, a fordítás nyelvének aktuális poétikai jellegzetességeire, és a fordításszöveg által újonnan megteremtett nyelvi pozícióra helyezze a hangsúlyt.

Mindehhez azonban a fordítás eredetihez képest elfoglalt helyét, illetve az eredeti pozícióját érintő változásokat is újra kell gondolni, hiszen ahogy azt a „megfizethetetlen adósság”[2] derridai fogalma megmutatja – ami első ránézésre a fordítás lehetetlenségének és bábeli szükségszerűségének a magyar szakirodalomban igen sokáig „a fordítóra mint *szubjektumra*”[3] vonatkoztatott feszültségét hívhatja elő –, nem vonható

[1] SZABÓ Lőrinc, *Bevezetés az* Örök Barátaink *II. kötetéhez.* = UŐ., *Örök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Budapest, Osiris, 2002. 9-10.
[2] Jacques DERRIDA, *Mi a „helyreállító” fordítás?* Kalligram 2007. 2. 46. ford., JENEY Éva
[3] KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A saját idegensége. (A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a kései modernségben).* = UŐ., *Irodalom és hermeneutika.* Budapest, Akadémiai, 2000. 259.

le olyan következtetés, miszerint a fordításszöveg csupán egyfajta alárendeltségben lenne elképzelhető. Derrida ugyanis *A velencei kalmár* elemzésével párhuzamosan azt is megmutatja, hogy a fordítás esetében olyan „eladósodásról van szó, melyben a csereértékek összemérhetetlenek”[4], ezzel a kitétellel a célszöveg nyelvi közegének működését, és autonóm szerepét is elismerve. A lírafordításra vonatkoztatva pedig mindez olyan belátásokat hozhat, miszerint az eredeti szöveg poétikai hagyománya éppúgy szerepet kap az itt lejátszódó folyamatok során, mint a fordításszöveghez tartozó poétikai tradíció, amelyet a fordításnak „bizonyos mértékben ki kell elégítenie, ha valóban költészetként akar fellépni”[5].

Paul de Man *A műfordító feladatá*nak újraolvasásakor fordításkritikai észrevételeken keresztül jut el odáig, hogy a tiszta nyelv edényének cserepeiként[6] értett forrásnyelvi és a fordításszöveget illető változatok nem alkotnak egészet, hiszen „a töredékek töredékek, és lényegük szerint azok is maradnak”[7]. És bár arról nem beszél, hogy mindez hogyan írja felül a Benjaminnál jelen lévő hierarchikus viszonyulást – mely szerint „míg a költői szó a saját anyanyelvében a változásokon át is megőrzi magát, a legnagyobb fordításnak is az a sors jut, hogy nyelvének növekedésébe oldódjék és a megújult nyelvben enyésszen el”[8] –, az amfora-metafora lebontásával, a hasonlóság alapú megfeleltetésről való lemondással és a töredékek közötti kapcsolatok alapvetően metonimikus jellegének kiemelésével úgy alakítja át az angol fordítás által megidézett értelmezési sémát, hogy eredeti és fordítás egyenrangú változatokként jelenhetnek meg[9]. Ez a lépés mindenképpen szükséges ahhoz, hogy a hangsúly a fordításszövegben megmutatkozó nyelviségre helyeződhessen át, hiszen ez az a pont, ahonnan valóban az lesz a fő kérdés, hogyan képes a fordítás „szeretőn és az egyes részletekbe menően kiképezni, a saját nyelvében, az eredeti műben kialakult így-értés módját”[10]. Az „*Art des*

---

[4] DERRIDA, *I. m.*, 47.
[5] James S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. 24-25. idézi: JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás.* = KABDEBÓ L. – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR- SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna (szerk.), *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest, Anonymus, 1998. 133-145.
[6] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*. = UŐ., *„A szirének hallgatása”*. Budapest, Osiris, 2001. 80. ford., SZABÓ Csaba
[7] Paul DE MAN, *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról.* = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás.* Budapest, Balassi, 2007. 264. ford., KIRÁLY Edit; Paul DE MAN, *„Conclusions” on Walter Benjamin’s* „The Task of the Translator”. Yale French Studies 2000. 97. 32.
[8] BENJAMIN, *I. m.*, 75.
[9] A fordításelmélet különböző alapvetésű megközelítései az elmúlt évtizedekben egymással párhuzamosan „a fordítás olyan fogalmát alakították ki, melyben a fordításmű nem számít alsóbbrendűnek előzményével szemben.” JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet.* Budapest, Balassi, 2009. 249.
[10] BENJAMIN, *I. m.*, 80.

Meinens”[11] benjamini fogalmának szempontjaink szerint legfontosabb hozadéka itt az lehet, hogy a közvetlen összehasonlíthatóság és az „így-értettek”[12] („das Gemeinte”) azonosíthatóságának igényén túl a szövegek közötti különbségeket a nyelvhasználati módok, nyelvi tapasztalatok különbségeiként láttatja, ezzel megszabadítva a fordításelemzést attól a kényszerű választástól, hogy vagy megfeledkezzen e különbségekről, vagy hibaként értékelje azokat. És bár a fordításszöveg utólagossága önmagában véve, és a későbbi érvelés szempontjából is fontos tényező, a forrásszövegtől elválasztó időbeli távolság Gadamer által tárgyalt hermeneutikai jelentősége ezáltal szintén meghatározó szerephez juthat. Szabó Lőrinc szonettfordításai – amint az itt leírt szempontokat érvényesítő elemzések ezt majd meg is mutatják – minderre olyan példaként szolgálhatnak, ahol az azonosíthatóság és a fordításszöveg irányába történő közvetítés érvényességének kérdései a tükrözés Shakespeare-nél megjelenő alaphelyzetének újraírásain keresztül egyszerre több szempontból is feltehetők, illetve azon kívül, hogy ezen újraírások által a működésben lévő nyelvi tapasztalatokról és az „így-értés módjainak” különbségeiről értesülhetünk, e különbségek tükrében a fordítás eseménye, a fordításszöveg státusza, és a szövegek együttes jelenlétének következményei is új megvilágításba kerülhetnek.

A 62. szonettben és annak fordításában tematizálódó tükörhelyzet kapcsán azáltal merülnek fel ezek a kérdések, hogy a Szabó Lőrinc szonettjében megvalósuló tükörbe nézés eseményétől eltérően az eredetiben az önmagával szembesülő én képmásával azonosulni látszik, önmegszólítása én-képét erősíti: „’Tis thee, myself, that for myself I praise…”[13]. Míg a „myself” névmás ugyanis ebben az esetben egyszerre vonatkoztatható az én-re, és annak tükörképére, Shakespeare szövegének fordításában ez egész másképpen alakul, hiszen egyrészt itt személyes névmás szerepel, ami már nagy kezdőbetű nélkül is a fogalomszerűséget, és ezzel az önmagától való eltávolítást, az én és képmás közötti, a birtokviszony által is lehetővé tett különbségtételt erősítené, másrészt ez a névmás csak a tükörképre utal, amit a második személyű „téged”, e névmás tárgy esete, illetve maga a rámutatás egyértelműen le is választ a beszélőről: „Te vagy az Énem, téged magasztallak…”[14]. Ezt az értelmezést csak tovább mélyíti, hogy míg az angol szövegben a „myself” a vesszők elhelyezkedése, illetve a második

[11] Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*. = *Gesammelte Schriften* Bd. IV. 1. Frankfurt/M., 1972. 14.
[12] BENJAMIN 2001., 76.
[13] William SHAKESPEARE, *Sonnet 62.* = Stephen BOOTH (szerk.), *Shakespeare’s Sonnets.* Yale University Press, New Haven; London, 2000. 56.
[14] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 388.

esetben visszaható névmásként való működése által az önmegszólító modalitást erősíti, a magyar szövegben a fent jelzett különbségeken kívül a vessző elmaradásával is fontos átalakuláson megy át az eredeti kijelentés, így mindezek eredményeképpen a beszélő oly módon mond le egységes én-képéről, hogy a tükörképre ruházza azt át, a tükörképpel azonosítja és csak a tükörképben látja megmutatkozni, tehát a szubjektum itt csupán osztottságában lesz megjeleníthető. Shakespeare szonettjének aposztrofikus intonáltsága így beteljesíteni látszik Jonathan Culler meglátását, miszerint az aposztrofé működése az én megalkotásában vagy színrevitelében fejti ki hatását[15], Szabó Lőrinc fordítása viszont az én átruházásának performatív aktusa által szétfeszíti az önmegszólítás alakzatát, és az aposztrofé a megszólaló pozícióját megosztó, kétirányú működését mutatja fel. Az aposztrofé tehát a szonettfordítás záró soraiban nem a szubjektumot konstituáló, azt egységessében megerősítő megszólításként, hanem olyan – az önmegszólító modalitástól eltávolodó – megszólalásként funkcionál, amely az aposztrofált én-t csupán a megszólítás tárgyaként megjelölve, egyedül a tükörképre vonatkoztatva, leválasztja a megszólalás alanyáról. De mivel mindezt oly módon teszi, hogy maga a megszólalás mindvégig neki, az alanynak tulajdonítható, ez a feszültség végül kettéválasztja, megkettőzi a szubjektum pozícióját, melynek eredményeképpen a tükörkép különállása a szöveg végén ennek autonóm működésében is megmutatkozhat: „…a te tavaszod fest csak fiatalnak.” Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy Szabó Lőrinc szövegében a problémátlan ráismerés helyett a megosztottság tapasztalata dominál, melynek következményeként egy a megszólaló alannyal párhuzamos jelenlétre képes, illetve a szubjektum megjeleníthető alakszerűségét egyedül magán viselő én-pozíció, azaz ennek „kívülhelyezettsége”[16] miatt egy jellegzetesen későmodern én-alakzat jön létre. A tükörbe nézés eseménye tehát itt azzal szembesíti a beszélőt, hogy saját maga számára csupán valamely médium – a tükör, illetve a nyelv – közbejöttével lehet elérhető, saját én-képe csak valamely médiumon keresztül jöhet létre, és ily módon azzal is, hogy „az ember közvetítve van önmagához, olyan eltávolodottság ez (önmagától), amely ugyan nem engedi meg neki, hogy átugorja saját árnyékát, de azt igen, hogy lássa.”[17] A szubjektum pozícióját szétválasztó belső feszültség éppen ebből az eltávolodottságból származik, amely nem csak amiatt áll elő, hogy a szubjektum rálát

[15] Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* London, New York, Routledge, 2001. 157.
[16] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése.* = u.ő. *Szöveg – medialitás – filológia.* Budapest, Akadémiai, 2004. 205.
[17] Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, Bd. VII. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2003. 463. idézi: KULCSÁR SZABÓ, *Az „immateriális beíródás”. I. m.*, 51.

saját magára – hiszen Plessner elgondolása szerint az önmagához közvetített ember számára saját érzelmei is valamely nem feltétlenül nyelvi kifejezésformán keresztül adódnak –, hanem hogy az aposztrofé önmegszólító, és egyben megosztó működése közben a megszólaló át is ruházza saját én-pozícióját az elé kerülő – a tükör és a nyelv mediális működése által eleve róla leválasztott – képmásra. A fordítás versbeli beszélője ezek után csupán saját közvetett jelenlétének tapasztalatával, a közvetítettség felismerésének eseményével szembesülhet, míg az eredetiben a „glass" (és nem *mirror*) szó használata az áttetszőség képzeteit felkeltve is tovább erősíti az értelmezést, miszerint az én oszthatatlanságában való megmutatkozása nem ütközik különösebb, a közvetítő közeg által képzett akadályokba. Ez a két szöveg között mutatkozó különbség pedig a nyelvhasználati módok, a szubjektum elgondolhatósága, a médium szerepe, illetve ezek történeti változása szempontjából egyaránt hordoz tanulságokat.

A csupán a tükörkép által jelen lenni képes versbeli beszélő más szonettfordításokban is hasonló tapasztalatokkal szembesül, mely szembesülést a 77. szonett fordítása viszi színre a legradikálisabban. Itt a tükör[18] egészen másként értett szerepével találkozhatunk, a magyar szövegben ugyanis már a szöveg antropomorfizáló felütése által egy önálló, a szubjektumot megváltoztató cselekvésre képes, irányító funkcióra tesz szert e médium, és a kettőspont használatával a szöveg ki is emeli e változásokat előidéző szerepét: „A tükör int: szépséged színe vesz…"[19]. Shakespeare szonettjében a tükör jelenléte nem jár ilyen következményekkel, mivel ez a jelölten a szubjektum birtokában lévő, annak alárendelt használati eszköz – egy ellentétes irányú ok-okozati összefüggés eredményeképpen – csupán követi az öregedés folyamatát: „Thy glass will show thee how thy beauties wear…"[20]. A tükrözés működésének, illetve a reflektált én-képeknek e kétféle tapasztalata között már ezen a ponton is igen nagy a különbség, és ez a szövegek olvasása során csak tovább mélyül. Míg például az angol „The wrinkles which thy glass will truly show…" sor a tükörbe néző arcának hű megmutatásáról, a médiumba vetett bizalomról tudósít, mely médium az ő tulajdona, az ő fennhatósága alatt áll, a magyar fordításban megfordul ez a viszonyrendszer, és a tárgy birtokolja, zárja magába a szöveget író, megszólított én-ként elénk kerülő szubjektumot. Hiszen „a tükör sok mély ráncában szemed / ásító sírok seregére lát…"

[18] Rayna Kalas értelmezésében, aki a 16. század végi Angliában újdonságként jelen lévő tükör optikai médiumáról is értekezik, a tükör ebben a szonettben egyfajta (regeneratív) produktivitással ruházódik fel. Rayna KALAS, *Poetic Offices and the Conceit of the Mirror.* = UŐ., *Frame, Glass, Verse. The Technology of Poetic Invention in the English Renaissance.* Cornell University Press, Ithaca; London, 2007. 106-132.
[19] SZABÓ, *I. m.*, 549.
[20] SHAKESPEARE, *I. m.*, 67.

versmondat az előző esetben megmutatott, a szubjektumon kívüli pozícióban történő azonosítást azáltal is tovább alakítja, hogy itt a tükörbe néző attribútumaként értett ráncok csak a képmáson vannak jelen, a képmás grammatikailag kifejezett tulajdonát képezik, a szem viszont az elemzésnek ezen a pontján szintén csak a grammatikai okokat figyelembe véve még egyértelműen az önmegszólításon keresztül megmutatkozó én-hez tartozik, tehát a szubjektumon kívüli pozíció itt is megképződik, a látás kiindulópontjának lokalizálhatósága viszont egyáltalán nem adódik ilyen egyértelműen. Azt mondhatjuk, hogy a beszélő egy éppen zajló folyamatként írja le és egyben értelmezi a szituációt, hiszen bár a szöveg antropomorfizáló, aposztrofikus felütése, és a grammatikai én-pozíció megosztottsága a 62. szonett kívülhelyezés által megkettőzött, önmagára rálátó szubjektumának tapasztalatait idézi meg, az itt tárgyalt, a látás eseményét tematizáló sor ugyanakkor egy képpé alakuló testet mutat, amelyet éppen eltöröl az én-képet átsajátító médium. Azzal pedig, hogy ha időlegesen is, de csupán az agy és a szem, a percepcióhoz szükséges szervek maradnak birtokában, már önmagában is az a belátás rögzül igen radikális módon, hogy a szubjektum képmásával való találkozása során messze nem az azonosság tapasztalatával szembesül, hanem azzal, hogy saját maga számára csupán közvetített látványként, a percepció aktusában elérhető, a látás így értett eseménye pedig egy következő lépésben olyan, saját pozíciójától megfosztó folyamatot indít el, amely éppen az én-kép láthatóvá válásában gyökerezik. E folyamat történései már csak az azonosság és tükröződés kérdésköre miatt is felidézhetik Narcissus mítoszát, amelyet újraolvasva McLuhan a tükör mint kiterjesztés – illetve a többek között Freudot is megidéző Kittler szavával protézis[21] – olyan működésére mutat rá, melynek következményeképpen a tükörbe néző érzékei „annyira eltompultak, hogy az végül saját kiterjesztett, vagy megismételt képmásának szervomechanizmusává vált.”[22] Ez a Szabó Lőrinc szövegében zajló átsajátítás hasonlósága miatt lehet analóg folyamat, melynek hatására a szubjektum a protézisként működő médium mellett először a látás funkcióját betöltő segédeszközként van jelen, de csak míg az teljes egészében át nem veszi szerepét. Én és tükörképe tehát az én-kép létrejötte miatt nem képzelhetők el együttes jelenlétben, ez a tükörhelyzet ugyanis úgy írja újra az előző szonettfordításban megvalósuló kívül helyezés folyamatát, ahol a tükörbe néző pozíciója osztottságában bár, de megmaradhatott, hogy nem egyszerre lesz jelen a két pozíció – hiszen a megszólalás eredményeképpen végül csak a tükörbeli

[21] Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok.* Budapest, Magyar Műhely-Ráció, 2005. 19. ford., KELEMEN Pál
[22] Marshall MCLUHAN, *Understanding Media.* London – New York, MIT Press, 1994. 45.

képmás rajzolódik meg –, hanem egy olyan üres hely jön létre, ahonnan a látvány csak az ebben a pozícióban szinekdochikusan nem funkcionáló, antropomorf jellegétől megfosztott szem által érhető el, és minden, ami a tükörben megjelenik, innen fog hiányozni. Ez a hiány pedig azzal a belátással válhat teljessé, hogy az elemzett sor a testrészek tükörben való összeillesztését is magában hordozza lehetőségként, tehát olvashatjuk ezt a folyamatot úgy, melynek eredményeképpen a tükör ráncai végül magukba zárják a szemet, és ezáltal a sírokra látás eseménye is csak innen történhet. És mivel a látvány rögzítésére alkalmatlan agy („Amit nem tud megőrizni agyad…"), és a szövegben tematizálódó halál képzete is a tükörbe néző szubjektum megszűnése felé irányítják a figyelmet, amely megszűnés ellentételezéseként a könyv és a papír közvetítő közegei kapnak hangsúlyos szerepet („bízd ez üres lapokra…"), ezen médiumok végül ugyanúgy a szubjektum helyett lehetnek jelen, mint annak életre kelt tükörképe. A tükörbe néző tehát – Narcissushoz hasonlóan – ezen a ponton „beleilleszkedett önmaga kiterjesztésébe, és ezáltal zárt rendszerré vált"[23], a szöveg pedig ily módon performálja is a papír lapjainak tematikusan megjelenő, az „elmét megőrző" működését.

Az itt leírt folyamat részben kapcsolódni látszik a tükör-stádium alaphelyzetéhez, hiszen „[e]z a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámításába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek…"[24]. Az egységességében megmutatkozó alak itt is csupán a tükörben fellelhető, a tükörbe néző – Lacannál koordinálatlan mozgású gyermek – pedig e tükörképen keresztül juthat el a testkép totalitásának fantáziájáig. A két tükörhelyzet azonban gyökeresen más tapasztalatot hordoz, hiszen Lacan elméletében a tükörkép az azonosulás lehetőségét biztosítja, ami azzal együtt is gyökeresen más tapasztalat, hogy a szubjektum e megképződése önmaga félreismeréséből táplálkozik. Ez a különbség leginkább ott mutatkozik meg, hogy az azonosulás a személyiségfejlődés egy állomásaként, illetve a szubjektum újra és újra megvalósuló félreismeréseként tételeződik, ami nem csak a tükrözés eseményének irányultsága és kimenetele szempontjából jelez teljesen más irányt – hiszen Szabó Lőrinc szonettjének szintén a darabjaira széthullott test képében színre vitt, tükörbe néző szubjektuma végül annak ellenére eltűnik, hogy mindeközben meg is képződik tükörbeli

[23] *Uo.*, 45. McLuhan Narcissus tükörképét olyan kiterjesztésként érti, amely a túlstimulálás, az irritatív behatások miatt ön-amputációként működik, tehát a tükrözés mint mediális esemény a szubjektumra tett hatásait körülírva a szonett itt kifejtett tapasztalataihoz hasonlóakról ad számot.

[24] Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.* Thalassa, 1993. 2. 8. ford., ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva

képmása –, hanem az elmélet kérdésirányait tekintve is, amelyek leginkább a soha nem abszolutizálódó szubjektum kialakulásának egy olyan történetét hozzák létre, melynek drámai csomópontjai a szocializáció folyamatában jutnak szerephez. Ezek az antropológiai érdekeltségű kérdések tehát nem feltétlenül adnak ebben az esetben választ a szonettfordítások által generált, a szubjektum nyelvi konstituálódását illető kérdésekre. Az ortopédikus testképet tételező lacani elmélet így nem csak azért nem működhet analógiaként, mert a 77. szonett tükörképe semmiféle szubjektumképző hatással nem bír, hanem azért sem, mert a szubjektumnak, illetve a szubjektum nyomának kizárólagos hordozója itt a fentiek alapján az ennek kiterjesztéseként, protéziseként értett médium lesz. És mivel a lacani ortopédikus, azaz totális, tökéletes én-kép – a Shakespeare-szonetthez hasonlóan – a szubjektummal párhuzamosan van jelen, a szonettfordításban viszont csupán e protézis helyettesítő működése által – azaz a szubjektum eltörlésével – állhat elő, így a szöveg e kép megrajzolásával a szubjektum konstituálódása helyett beszél ennek közvetítettségéről, és ezzel mediális feltételezettségét állítja, illetve azt, hogy a szubjektum nem, csak az őt helyettesítő tükör és papír protézisei elérhetők. Mindezek alapján pedig azt mondhatjuk, hogy a 62. szonett fordításában megmutatkozó kívülhelyezett én-pozíció szintén optikai viszonyok mentén szerveződő szubjektumszerkezetéből kiindulva, illetve ezt radikálisan felülírva a tükrözés eseménye a 77. szonett esetében úgy valósul meg, hogy a tükör médiuma én és képmás párhuzamos jelenlétét ennek megalkotása után és éppen a szubjektum saját közvetítettségének tapasztalata által, illetve e tapasztalat létrejötte közben függeszti fel. A tükörbe néző pozíciójának megszűnése, illetve képmásával való helyettesítése olyan eseménye a szövegnek, amely a médiumok szerepének történeti különbségei mellett a későmodern szubjektumfelfogás a recepció által felvetett kérdéseit is újabb nézőpontból világítja meg[25], főleg Kittler megjegyzésének fényében, mely szerint „az egyetlen, amit ezekről [a lélek vagy az ember definícióiról – M. G.] tudhatunk, azok a technikai apparátusok, amelyekről a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek.”[26]

Hasonló szerepe lehet Szabó Lőrinc szonettfordításának egy másik, az előzőhöz több ponton kapcsolódó kérdést illetően is, hiszen a Shakespeare szövegében a 62. szonetthez hasonlóan megvalósulni látszó önmegszólítás alakzata a későmodern nyelvi

[25] *A huszonhatodik év* szonettjeinek központi kérdése, „én” és „te” szituálhatóságának szempontjából a *Bolond tükör* az a kulcsszöveg, amelyen keresztül e problematika – jelen elemzéshez hasonlóan – éppen a képmás szerepe felől közelíthető meg.
[26] KITTLER, *I. m.*, 26.

környezetbe emelve itt azzal a problémájával szembesítheti az olvasót, miszerint a megszólalás alanyának szólama a megszólítás aktusa mögött, illetve – Culler fent idézett véleményét újra szóba hozva – a megszólítás által mindvégig jelen van ugyan, de a tükörbe néző, megszólított én pozíciója időközben megszűnni látszik. A megidézett alakzat fogalmi keretein belül maradva csupán azt a megállapítást tehetjük, hogy a két pozícióra paradox módon nem vonatkoztathatók ugyanazok a feltételek. Maga a tükörben látott kép megrajzolásával párhuzamosan zajló eltűnés pedig éppen a versbeli beszélő ezen a ponton önmegszólítónak már nem nevezhető szólama által történhet meg, ami ebben a tükörhelyzetben annyiban érvényesül e folyamat ellenére, amennyiben mindeközben a tükörbe néző helyett jön létre annak képmása. A szonett önmegszólító felütése ezen ellentmondás miatt a megszólított – „a tükör sok mély ráncának" és az „ásító sírok seregének" tükörszerkezete által megvalósuló, illetve e tükörszerkezet antropomorf képein keresztül végbemenő – eltűnése után nem folytatható, azaz csupán prosopopeia-ként olvasható tovább, hiszen a megszólalás performatív aktusának következményeképpen a megszólaló nem csak a tükörkép által feltételezett, majd elnyelt arcot törli el a tükörkép megalkotása közben, de saját arca is csak a „síron-túlról-jövő-hang fikciójaként"[27] képződhet meg, tehát a szöveg az aposztrofé lebontásával egyidejűleg eljut a prosopopeia trópusáig. Ennek a – fenti elemzésben is jelölt – folyamatszerűségnek a lehetőségét pedig éppen az aposztrofikus felütés teremti meg, hiszen az aposztrofában működő „*most* nem az időbeli folytonosság egy pillanata, hanem a diszkurzusban, az írásban megjelenő *most*"[28]. Ez az aposztrofában rejlő, mindig aktuális jelenlét teszi igazából képessé az általa beszélőt a pozícióját érintő változásra, illetve ez garantálja szólamának performatív erejét, de ezzel együtt a prosopopeia felé történő elmozdulás lehetőségét is. Az ily módon megvalósuló folyamatszerűség miatt pedig az a határ kerül itt megvilágításra a szöveg kezdeti, önmegszólító intonáltsága által, amelyet a de Mant értelmező Culler „a holt vagy élettelen létezőket címző aposztrofé, és a holt vagy élettelen létezőknek hangot adó, őket beszédre késztető prosopopeia között"[29] mutatkozó belső összefüggésnek nevez. Az önmegszólító viszonyulás, majd ennek hiánya ugyanis a megszólított képpé (írássá) formálása, illetve tükörbe (sírba) írása után már nem teszi lehetővé az aposztrofé általi én-képzést, ezért a szólam folytathatósága szükségszerűen csak a maszk

[27] Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás.* Pompeji, 1997. 2-3. 102. ford., FOGARASI György.; Paul de Man: *Autobiography as De-facement.* Modern Language Notes, 1979. 5. 927.
[28] CULLER, *I. m.*, 168.
[29] *Uo.*, 169.

megképződésének köszönhetően, a tropológia közbejöttével, és az antropológia hátrahagyásával tartható fenn. A két pozíció között fennálló feszültséget tehát a holtaknak arcot adó prosopopeia trópusa juttatja el a szöveg végén bekövetkező, – a fordításban a fent leírt én-törlés által színre is vitt – elmúlást tematizáló nyugvópontra, illetve az az „üres lap", amely a versbeli beszélő szempontjából, és az írás performatív aktusára reflektáló megszólalásai alapján a tükörhöz hasonlóan olyan médiumként funkcionál, amely a vers végére – a papír teleíródásával – át is veszi a megszólaló helyét. Az önmegszólítás működésének kérdésessége,[30] az én megosztottságának leírhatósága,[31] vagy akár saját maga mediális közvetítettségének tapasztalata, illetve e tapasztalat a szubjektum elgondolhatóságára tett hatása szempontjából ily módon több, a recepcióban is hangsúlyos szerepet kapó szöveg újraolvasható az itt elemzett fordítások tükrében. Ez pedig jó példája lehet annak, hogy a forrásszövegektől való távolságból kiindulva a fordításelemzések eredményei – mégha jelen vizsgálódás keretei ezt a kitekintést nem is teszik lehetővé – az életmű egésze, illetve mindeközben a későmodern nyelviség leírhatósága szempontjából is hoznak új belátásokat. Ezen felül pedig, ahogy azt a forrásszöveg és a fordításszöveg által működtetett nyelvi tapasztalatok közötti különbségek is láthatóvá tették, a fenti fordítások szükségszerűen újraértik az idegen által szóba hozott „így-értés módját", mely folyamat során a saját jellege éppen az ettől való eltávolodás mértéke és iránya által mutatkozik meg.

A fenti példákban előkerülő különbségek az „így-értettek" azonosíthatóságának igényéről lemondva váltak elemezhetővé, mely különbségek mellett, illetve ezeken keresztül idegen és saját a fordításelméletben használt fogalmainak segítségével a szövegek között létesülő viszonyrendszer is leírhatónak látszik. E kétpólusú modell gyökerei Schleiermachernél kerülnek elő, aki író és olvasó közötti, mindkét irányban történő közeledő és távolodó mozgásként írja le a fordítás folyamatát[32]. Saját és idegen polaritásának ilyen alapokon történő elgondolása – persze a kétféle nyelvi közeg viszonyulásaira értve – jelen szempontok szerint azért is fontos momentum, mert nem

---

[30] SZABÓ Lőrinc költészetében *Az Egy álmai* kapcsán merül fel az önmegszólítás alakzatának problematikussága. Ennek összefoglalását lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbség – másként.* = UŐ., *Tükörszínjátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében.* Ráció, Budapest, 2010. 94-96.

[31] KABDEBÓ Lóránt a *Te meg a világ* kötet verseit a dialogikus költészeti paradigmához köti, ahol a két, egszerre jelen lévő szólam nem zárja ki egymást. Ehhez Lásd: KABDEBÓ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél"*, Argumentum, Budapest, 1992. 36-37.

[32] Friedrich SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens.* = Hans Joachim STÖRIG (szerk.), *Das Problem des Übersetzens.* Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1963. 47.; Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről.* = JÓZAN – JENEY – HAJDU, *I. m.*, 128. ford., DÖMÖTÖR Edit

csak az idegennel való szembesülés következményeképpen önmagát megértő saját jellegére[33] enged rálátást, hanem az idegen szerepére is.[34] Hiszen bár „a fordítás mindig elsajátítási kísérlet, melynek célja, hogy magához, saját nyelvéhez, a lehető legsajátabban, legalkalmasabban, leghelyénvalóbban (legrelevánsabb módon) szállítsa az eredeti szöveg legsajátabb értelmét…”[35], ez az idegen értelem sem gondolható el statikus konstrukcióként. És mivel idegen érvénye is csak a saját közbejötte által, a fordítás megtörténtével képződhet meg, és mert „az idegenséget csakis a saját nyelven keresztül lehet felkutatni és megtapasztalni”[36] ez az idegenség innentől csupán a sajáttal együttes jelenlétben, az idegen pozícióját is érintő közös működésként képzelhető el. A saját oldalán ez az együttes jelenlét az idegennel való találkozás hatására azáltal idézi elő a pozíciójából való elmozdulás folyamatát, hogy „a fordításnak – minthogy nincs módja kilépni az anyanyelvből – azt kell saját nyelve tapasztalatává tennie, hogy az idegen olyasmivel bír (s jórészt ez teszi őt igazán idegenné), amivel a saját nem…”[37], mely belátás következményeképpen „a saját *abszolút voltának felfüggesztése* szükségszerűen csak az idegen igazság érvényesülése árán, sőt, annak köszönhetően következhet be.”[38] (Kiem.: az eredetiben) Az idegenség így értett, a saját korábbi pozíciójától eltávolító tapasztalatát bíró fordításmű tehát „nyelvek között, és egyúttal a saját nyelven kívül” lesz szituálható, mely pozícióból a „saját nyelv idegenként mutatkozik meg”[39]. A saját nyelv idegenségének tapasztalata Szabó Lőrinc *Örök barátaink* I. kötetéhez írt előszavában is tematizálódik. A „tartalomjelző szavakban” bízó fordítást a „költői fordítással” összehasonlítva ugyanis azt az észrevételt teszi,

---

[33] A fordítás – a fordítás nyelvének poétikai tradícióit ugyanezen összefüggés miatt megvilágító – folyamatában ugyanis „[a]z idegen világ a saját világunkban jelenik meg, s ezáltal mutatkozik meg, mi is a világ.” (Günter FIGAL, *Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban.* = JÓZAN – JENEY – HAJDU, *I. m.*, 314. ford., ENDREFFY Zoltán; Günter FIGAL, *Übersetzungverhältnisse. Vom rechten Umgang mit dem Fremden im Eigenem.* Existentia, 1996-97. 6-7. 153.) Ehhez azonban fontos hozzátenni, hogy a fordításmű – ahogy azt a következőkben látni fogjuk – saját és idegen pozíciói között, az idegen hatására a sajáttól is eltávolodva szituálható, amint azt Figal szövegének egy későbbi – itt is idézett –, a saját idegenszerűségére vonatkozó megjegyzése is alátámasztja.

[34] A „másik nyelvvel” való találkozásról Szirák Péter éppen Szabó Lőrinc tudósításai kapcsán ír: SZIRÁK Péter, *Elmozgó határok. Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása.* = IMRE László; GÖNCZY Mónika (szerk.), *Tanulmányok a XX. század köréből.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009. különösen: 80-81.

[35] DERRIDA, *I. m.*, 43.

[36] LŐRINCZ Csongor, *Enkidu üzenete. Idegenség az irodalomban: fordítás és interpretáció között.* = BEDNANICS Gábor; KÉKESI Zoltán; KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.), *Identitás és kulturális idegenség.* Osiris, Budapest, 2003. 185.

[37] KULCSÁR SZABÓ 2000., 266.

[38] *Uo.*, 267.

[39] Ezt a saját nyelven kívüli pozíciót Frey a „fordító” megnevezéssel jelöli, ami nem mint szubjektum kap értelmet, hanem a saját az idegennel való találkozás hatására önmaga nyelviségétől elmozduló pozíciójaként. Hans Jost FREY, *Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungtheorie.* = Christiaan L. Hart NIBBRIG (szerk.), *Übersetzen: Walter Benjamin.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 2001. 149.

miszerint az utóbbi inkább „érzékeltet, s ezzel túlmegy a fogalmi közlés határán: evokál, teremt”[40], tehát a – szükségszerűen valamiféle változást előidéző – idegenségtapasztalat hatására („a költő nagyon élvez egy idegen lelket, formát, verset s mutogatni akarja tetszését.”) olyan tartalmakat hoz létre, amelyek korábban nem voltak meg a sajátban, sőt, ebben a formában az idegenben sem. Ezen újdonságként előálló tartalmak az idézet szerint a fogalmi közlésen túl, csupán az érzékeltetés által mutatkoznak meg, nem pedig a saját nyelv eszközeinek igénybevételével. Olyan új, a saját eredeti pozíciójától különböző, attól eltávolodó nyelvi közeg áll tehát elő a fordításmű létrejöttével, amely egy a saját számára idegen nyelviség által tételeződik, mely fordításelméleti belátáshoz az előszó azon megjegyzése is kapcsolódni látszik, miszerint a fordítás képes arra, hogy „irodalmi nyelveket” teremtsen, azaz a sajáton kívül fejti ki nyelvteremtő működését. Schein Gábor Szabó Lőrinc műfordítói gyakorlatát saját és idegen fogalmain keresztül vizsgálva állapítja meg, hogy az *Örök barátaink* szerzője fordításaiban „tudatosan megőrzi az idegen idegenségének nyomait a sajátban, nem igyekszik teljes mértékben asszimilálni a szöveget, érzékelteti, hogy a művet eredetileg nem magyarul írták.”[41] E megjegyzéshez a korábbi belátások figyelembe vételével kapcsolódva azt mondhatjuk, hogy az idegenség nyomait magán viselő saját többé nem sajátként lesz érthető, az idegennel szembesülve ugyanis nem csak önmaga megértését, de újraértését, újraszituálását is elvégzi a fordítás eseményének köszönhetően, melynek eredményeképpen a fordításon keresztül történő megmutatkozás során „más összefüggésben jelenhet meg s ezáltal talán idegenszerűvé is válhat”[42]. A fordítás pedig mindezek alapján egy köztes, a sajáttól és – ahogy a fenti elemzésekből kiderült – az idegentől is különböző, ezektől elmozduló nyelviségben látszik megvalósulni, ezzel a fordításszöveg e két pólus között egy a schleiermacheri modellben még nem szereplő, újonnan előálló, a sajáton kívüli pozíciót létrehozva végül a saját számára is másként, a sajáton túlmutató, idegenségében megnyilvánuló nyelvi tapasztalat formájában lesz elérhető. Derrida az általa is megidézett – és a csereértékek összemérhetetlenségét illető,

---

[40] SZABÓ Lőrinc, *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez.* = UŐ., *im.* 6.

[41] SCHEIN Gábor, *A saját és az idegen. A fordítás humanista elméletei: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző.* Jelenkor, 2000. 7-8. 773-774. A tanulmány Szabó Lőrinc fordítást illető elméleti munkáiban – az itt is idézett, utóbbi kijelentés alapján – egyértelműen a Nyugat humanista tradícióit látja érvényesülni, mivel állítása szerint „az idegenséggel való találkozás itt sem kényszerít a saját azonosságából való kimozdulásra”. És bár a bevezetés szubjektivitást központba állító beszédmódja – mégha értekező megszólalásról, illetve szerzői előszóról van is szó – mindenképpen a jelzett hagyományhoz kapcsolható, az itt elemzett idézetben megnyilvánuló új, a sajáton túlmutató tartalmak – ráadásul a fordítás által véghez vitt – „teremtése” mint tapasztalat mégiscsak előidézi a saját pozíciójából való elmozdulást.

[42] FIGAL, *I. m.*, 316.

a korábbiakban tárgyalt belátásain keresztül meg is kérdőjelezett – modell működését az eredeti szöveg értelmének a fordítás saját nyelvébe történő szállításával, közvetítésével írja le, ezzel Heidegger a fordítás eseményét a folyó metaforájával magyarázó, annak két pólusát a folyó két partjaként megnevező elgondolását is dialógusba hozva. Heideggernél azonban a két part közötti közlekedés soha nem megérkezéssel, hanem minden esetben valamiféle tévútra jutással, „bolyongással, illetve többnyire hajótöréssel végződik."[43] És bár ez a következtetés itt a fordítások – a fentiekben éppen Derrida nyomán kétségbe vont – szükségszerű sikertelenségével kerül összefüggésbe, hiszen ezen elgondolás szerint azok „vagy nagyon rosszak, vagy kevésbé rosszak; de rosszak mindenképp", e plasztikus leírás nyomán – és e metaforikánál maradva – mégis egy a két part között tételezhető pozíció létrejöttéről ad számot, amely azonban jelen elméleti keret szerint nem feltétlenül a hajótörés, de még csak nem is a tévútra jutás által teljesíti be küldetését. Ez a fordításszöveg által kialakított pozíció ugyanis itt nem a fordításszövegbe történő átvitel feladatát beteljesíteni képtelen működésként, hanem egy a saját és az idegen pozícióitól is eltávolodott nyelviség létrehozójaként érthető.

A saját és az idegen pólusai között létrejövő fordítás azonban az eredeti pozícióját sem hagyhatja statikus változatlanságban, és nem csupán azért, mert éppen a fordítás eseménye által konstruálódik meg annak idegensége, hanem mert a fordítás gesztusa – a Benjamint olvasó de Man szempontjai szerint annak kanonizáló, befagyasztó hatása, illetve kritikai (értelmező[44]) jellege miatt – „fölmutatja a benne ható, első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást"[45]. Ennek az instabilitásnak azonban már csupán a fordítással való együttes jelenlét is jó okot adhat, hiszen a különbségeivel együtt megmutatkozó fordításszöveggel egy olyan közös, az eredetit felülíró értelemkonstrukció alakul ki, amely innentől kezdve éppen e különbségek nélkül lenne elképzelhetetlen, az eredendő jelentés pedig – amit a forrásszöveg önmagában, a fordításszöveggel való együttes jelenléte előtt tudhatott magáénak – nem lesz utánalkotható. Az eredeti ettől a ponttól kezdve legfeljebb úgy értelmezhető, mint a fordítást időben szükségszerűen megelőző szöveg, mely összefüggés egy másik, a fordításszöveg utólagosságát kiemelő nézőpontból úgy fogalmazódik meg, hogy „[a] fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az

[43] Martin HEIDEGGER, *Heraklit. Der Anfang des abendländisches Denkens. = Gesamtausgabe, Bd. 55.* Frankfurt/M., Klostermann, 1979. 45.
[44] Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fordítás és (ön)értelmezés. A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban.* Tiszatáj, 2008. 7. 63-83.
[45] DE MAN 2007., 253.

utóéletéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát”[46], mely megjegyzés ehhez a gondolatmenethez annyiban kapcsolható, amennyiben a forrásszöveg a fordításszöveg létrejöttével megszűnő – a szó a fordításkritika által használt értelmében – eredeti érvényére vonatkozik. Nem arról a kérdésről van tehát szó, hogy megfeleltethető-e a fordításszöveg a számára idegen forrásszövegnek, sokkal inkább a kérdés lehetetlenné válásáról, amely azon a ponton következik be, mikor is a forrásszöveg sem áll már rendelkezésre az eredeti módon a fordítás megtörténtével. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy nem csak a saját nyelvi pozícióján is túlmutató fordítás tükrében jelenik meg megváltozott formában az idegen, ahogy az a szonettfordítások példáin láthatóvá vált, hanem egy a – sosem statikus konstrukcióként működő – idegen pozícióját érintő feszültség is megmutatkozik. A saját közbejötte által, illetve a fordításszöveg létrejöttével ugyanis az idegen eredendő jelentése csak megváltozott, újraértelmezett formában lesz elérhető, azaz maga az eredeti értelem válik elérhetetlenné.

Hans Jost Frey a Benjaminnál előkerülő – és a Narcissuséval bizonyos értelemben közös, de azzal mindenképpen (persze nem a fikció szintjén) dialógusba lépő – Echo történetének azt a momentumát emeli ki, miszerint a visszhang esetében, ha azt a fordításra vonatkoztatjuk, nem a visszaadáson van a hangsúly, hanem a „máshogy” történő visszaadáson[47]. Az idegen megváltozott formában történő visszatükrözésére a fenti szövegeken kívül is találhatunk még akár szintén a tükrözés helyzetét újraíró – és egyben a fordítás eseményéről is számot adó – példákat, melyek közül a 3. szonett és fordítása mindezeken túl az idegen pozíciójáról, e pozíció változásairól is számot adhat. A forrásszöveg első két sorában ugyanis („Look in thy glass and tell the face thou viewest / Now is the time that face should form another…”[48]) a felszólítás szerint a tükörbe[49] néző saját arcának mondja, hogy ugyanez az arc („that face”) hozzon létre maga helyett egy másikat („another”), vagyis ahogy a szöveget továbbolvasva kiderül, egy utódot. Szabó Lőrinc szövegében azonban ez a két sor másképp értelmezhető, hiszen a felszólítás itt nem valamiféle külső entitásra vonatkozik: „Nézz tükrödbe, s mondd az arcnak, melyet látsz, / most kell mását megszerkesztenie…”[50]. A szonett

[46] *Uo.*, 256.
[47] FREY, *I. m.*, 148.
[48] SHAKESPEARE, *I. m.*, 7.
[49] A „glass” szó a 3. szonettben egyszerre utalhat tükörre és üvegre. Ehhez, illetve az üveg Shakespeare-korabeli jelenlétéhez, az üveghez mint technikai, optikai háttérhez lásd: Rayna KALAS, *„Shakes-speare’s Sonnets” and the Properties of the Glass.* = UŐ., *I. m.*, 189-195.
[50] SZABÓ, *I. m.*, 210.

fordításában tulajdonképpen a tükörbe néző szólítja fel a tükörképet, hogy szerkessze, változtassa meg saját képmását, azaz magát a tükörbe nézőt, a „képnek” olyan „mását”, akinek halálával maga a kép is eltűnik („Halj magad, s képed együtt hal veled.”) Ez a tükörkép ezáltal nem csak követi a tükörbe néző változásait, hanem ő maga is visszahat rá, változásra bírja, olyan többszörösen reflektált én-képet hozva ezzel létre, ami nem lehet semleges az azzal szembesülő szubjektum szempontjából. Nézés és nézettség kölcsönösségéből Rilke Apolló-torzójának antropomorf, és egyúttal az emberi pozícióra visszaható jelenléte lép fel a változtatás ugyanilyen módon a helyzetből fakadó igényével. Azt mondhatjuk, hogy az ehhez hasonlóan külsővé tett, a tükrözött pillantását viszonzó tükörkép a 3. szonettben is e kölcsönösség által alakítja, formálja alanyát, ezen események cselekvő előidézője azonban ebben az esetben maga a külsővé tett pozíció lesz, ami mindezeken túl nem csak megváltoztatja, hanem a *meg*szerkesztés a felszólítás által szükségessé tett aktusa („most kell mását megszerkesztenie…”), és a visszatükrözött képmás birtokosaként való, ezzel a képet egyszersmind megelőző jelenléte által a tükörbe néző újraalkotását, létrehozását helyezi kilátásba, aki e tükörhelyzet után már nem lehet identikus önmagával. A 77. szonett példájához hasonlóan tehát egy autonóm, „arcként” megnevezett – ezzel a nézőből nézetté váló szubjektumról leválasztva, és a felismerést lehetetlenné téve kellően idegenné, függetlenné és antropomorffá tett –, a szubjektum kezdeményező, a tükörhelyzet feltételeit meghatározó szerepének átvételére képes, a szubjektum helyett cselekvő tükörkép jön létre. A 3. szonettben megvalósuló tükörbe nézés eseménye közben mindezek alapján oly módon történik meg az esemény hatására megváltozó szubjektum önmagától való elkülönböződése és képmássá alakulása, hogy pozíciójának újraalkotását a felszólítás szerint az önállósuló – Lacan elméletében „elidegenedett identitásnak”[51] nevezett – tükörkép végzi el, mely önállósulási lehetőség végpontjaként a 77. szonett tükre, illetve a tükörbe nézés közben eltűnő, a tükörkép létrejötte által jelenlététől megfosztott szubjektuma nevezhető meg. E szonettfordítások tükörhelyzetei tehát nem a felismerő – illetve Lacannál félreismerő – azonosulással, de nem is önmaga megismerésével szembesítik a szubjektumot, a tükör ugyanis nem a megmutatkozás, a mimetikus leképezés helye lesz Szabó Lőrinc szövegeiben; sokkal inkább olyan mediális tapasztalat lehetőségének hordozója, melynek köszönhetően a szubjektum pozíciójának és szerepének radikális újraértése mindhárom esetben megtörténik. És

[51] LACAN, *I. m.*, 8.

mivel e tapasztalat soha nem a szubjektum önképének megerősítését szolgálja, így mindig teret enged a tükör médiuma által létrejövő, akár helyette jelenlévő, újonnan megképződő pozíciónak.

Ezen belátásokat a fordítás eseményére vonatkoztatva azt mondhatjuk, hogy a fordításszöveg olyan eltávolodott, különbségeivel együtt jelen lévő tükörképet mutat a forrásszöveg felé, amely nem hagyhatja azt változások nélkül, így a saját közbejöttével, illetve a fordítás pozíciójának létrejötte által – ahogy azt de Man tanulmányából kiindulva korábban már megmutattuk – az idegen sem lesz eredeti érvényében elérhető. A fordításszöveg így értett alakító, a fenti tükröképhez hasonlóan újraalkotó, illetve – mivel „minden fordítás már eleve értelmezés…”[52] – újraértelmező működése tehát a forrásszöveg pozícióját, szerepét is érinti. A fordításszöveg ugyanis azzal, hogy egy a forrásszövegből kiinduló, és az új nyelvi közegbe való átlépéssel egyben szükségszerűen azon túlmutató, azt felülíró, új értelemkonstrukció egyedüli hordozója, átveszi az eredeti elsődleges jelentéshordozó – azaz a teljes jelentést birtokló – szerepét, és azt e tekintetben helyettesítve, önállóan funkcionál. A saját pozíciójától eltávolodott, autonóm fordításmű tehát az ennek teret adó – hiszen az új értelemkonstrukció betöltésére önmagában képtelen, annak csupán hiányát hordozó – idegen újraértésével megfosztja azt eredeti szerepétől, ezáltal az idegen, a tükörbe nézőhöz hasonlóan, már nem lehet identikus eredeti önmagával, azaz az idegen pozíciójának eredeti érvénye szűnik meg. Ez az összefüggés a három itt elemzett, a szonettfordításokban megjelenő tükörhelyzet esetében – ahol az „eredeti halálában” (77. szonett) ezen működések ugyanúgy megnyilvánulhatnak, mint az eredeti pozíciójának átruházásában (62. szonett), vagy akár a szerepek felcserélésében (3. szonett) – épp annyira érvényesíthető, mint a fordítás ezek analógiájaként értett eseményére, hiszen a tükör ezekben a helyzetekben soha nem megmutatja, hanem a tükörkép, illetve e médium kiterjesztésként, vagy protézisként való működése által helyettesíti az azzal szembesülő tükörbe nézőt, ezzel a fordításhoz hasonlóan le is mondva az azonosíthatóság igényéről. Az idegent eredeti érvényétől megfosztó fordításszöveg saját és idegen között tételezhető pozíciója a fordításelméletben működő kétpólusú modellektől eltérően az eddigiekből következően nem a forrásszöveg értelmét a fordításszövegbe – vagy az idegenből a sajátba – történő egyirányú átszállítás eszközlőjeként képzelhető el, hanem egy olyan köztes nyelvi pozícióként, amely a (tükrözött kezdeményező szerepét

[52] Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer.* Budapest, Osiris, 2003. 426. ford., BONYHAI Gábor

átsajátító) tükör médiumához hasonlóan a (tükörbe nézőből szervomechanizmussá alakuló) eredeti helyettesítését (kiterjesztéssel való ellátását) az abból hiányzó új, teljes (ortopédikus) értelemkonstrukció megteremtésével végzi el. A sajáttól és az idegentől való távolságot pedig a fordításszöveg éppen azáltal alakítja ki, hogy az így létrejövő, rajtuk túlmutató értelemösszefüggés és nyelviség egyedüli birtokosaként áll elő, és hogy ezeket e rajtuk kívüli pozícióból csupán ő képes feléjük közvetíteni. A saját és az idegen nyelviségétől is elmozduló, a saját számára idegenségében megmutatkozó, és ezáltal új nyelvi tapasztalat közvetítésére képes fordításmű ugyanis olyan nyelvi esemény eredményeként érthető, amely képessé válik egy a résztvevőkön túlmutató, a résztvevőket megváltoztató értelemkonstrukció, sőt, nyelv megteremtésére. Ebből a termékeny feszültségből újonnan előálló nyelv pedig, amelyen e dialógus során „valami megszólal, egyik beszélgetőpartnernek sem szabad rendelkezésű tulajdona”[53], de sokkal inkább egy a neki teret nyitó sajátot és idegent újraértő, illetve a helyettesítés eseménye által e hermeneutikai modelltől különböző módon előálló olyan autonóm pozíció, amely utólagos létrejötte következtében nem ezek birtokaként lesz jelen, hanem egy visszaható, az idegent eredeti szerepétől megfosztó működés kezdeményezőjeként. A korábban idézett figali definíciót továbbgondolva tehát azt mondhatjuk, hogy a fordítás az idegen világ szóba hozása, és a saját világában való megjelentetése által nem is csupán megmutatja, mi a világ, de a saját pozíciójából elmozdulva mind az idegen, mind a saját világának újraértéséhez, és egyben az eredeti értelem elfedéséhez is hozzájárul.

[53] *Uo.*, 419.

ILLESZKEDÉS ÉS KÜLÖNBÖZŐSÉG – EGY HYPOGRAMMA FORDÍTÁSÁNAK MEDIÁLIS ASPEKTUSAI

Evidens – sőt ez maga az evidencia –, hogy nem lehet a gazdaságost és a nem-gazdaságost, az ugyanazt és az egészen-mást, stb. együtt elgondolni.

Jacques Derrida[54]

A hasonlóság a XVI. századi nyugati kultúrában betöltött középponti szerepének tárgyalása során Michel Foucault számbaveszi annak alapfogalmait, azokat a gondolkodást meghatározó szemantikai kereteket, amelyek a század végére alakultak ki. Elemzése során négy „lényegi alakzatot" tárgyal, melyek között az első a *convenientia*, azaz a megfelelés: „Azok a dolgok a „megfelelők", amelyek egymáshoz közelítve szomszédosak; széleikkel érintkeznek, rojtjaikkal összevegyülnek, egyikük vége jelöli a másik kezdetét."[55] Ez a meghatározás az illeszkedés más fogalmakkal szólva metonimikus struktúráját írja le, ugyanakkor a szomszédos dolgok hasonlóságán, megfeleltethetőségén keresztül inkább valamiféle metaforikus viszonyulást tételez, annál is inkább, mivel ez a szomszédosság a tulajdonságok terjedését is lehetővé teszi, tehát az átvitelként értett metaforához is *hasonlóvá* válhat. A convenientia fogalmának ez a – mai olvasó szempontjából nyilvánvaló – eldöntetlensége azonban a fordítás kérdését is érinti, főleg Walter Benjamin méltán sokat elemzett metonímiáján[56] keresztül, ahol is forrás- és fordításszöveg egy összetört edény cserepeiként értelmeződik, a fordítás feladata pedig e töredékek összeillesztéseként. A fordításelmélet történetének azért válhatott ilyen fontos eredményévé ez a metonímia – mégha az általa elérhető, illetve elérhetővé tett belátások érvényesítése azóta is várat

[54] Jacques DERRIDA, *Az El-különböződés.* ford., GYIMESI Tímea. = BACSÓ Béla (szerk.), Cserépfalvi, Budapest, 1991. 56.
[55] Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok.* Budapest, Osiris, 2000. 36. ford., ROMHÁNYI Török Gábor
[56] Paul de Man a *Die Aufgabe des Übersetzers* angol fordításának kritikáján keresztül fejti ki, hogy Benjamin szövegében a cseréptöredékek illeszkedését, és nem egymásnak való megfeleltethetőségét leíró „szerkezet metonímikus, érintkező, azaz egymást követő dolgokat kapcsol össze, s nem metaforikus, egyesítő, amely a dolgokat hasonlóságuk alapján eggyé olvasztja." Paul DE MAN, *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról.* ford., KIRÁLY Edit = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás.* Budapest, Balassi, 2007. 263.; Paul DE MAN, *„Conclusions" on Walter Benjamin's* „The Task of the Translator". Yale French Studies 2000. 97. 43.

magára mind a fordításról való gondolkodás, mind a könyvkiadás gyakorlata tekintetében –, mert éppen ezt az eldöntetlenséget nem érvényesíti a fordítás területén. Az – egészként soha nem előálló – edény cserepeire is igaznak bizonyulnak ugyanis a fenti leírás azon kitételei, miszerint e töredékek illeszkednek egymáshoz, érintik, „részleteikben is követik egymást", Benjamin azonban hozzáteszi: „de azért még nem kell hasonlítaniuk…"[57] A convenientia fogalmától tehát az alaphelyzet változatlanságával párhuzamosan éppen a hasonlóság, a metaforikusság igényének eltűnése által távolodunk el, ezzel együtt azonban felmerül a kérdés, hogy ha a két szöveg hasonlósága, illetve megfeleltethetősége nem tartozik a fordítás kritériumai közé, akkor hol is szituálható az az illeszkedési felület – csak hogy a metonímia a későbbiekben sem megkerülhető, jelen esetben leginkább a térbeli kapcsolódást lehetővé tevő működésénél maradjunk –, amely a Benjamin által is megkövetelt pontosságot lehetővé teszi. *A műfordító feladata* ezt a pontosságot éppen a hasonlóságról, azaz az értelem visszaadásáról való lemondásban látja megvalósíthatónak, ezzel a kérdéses érintkezési pontot megszabadítva a már eleve lehetetlen közvetlen szemantikai megfeleltetés mindenféle szándékától. Az itt elemzett 15. Shakespeare-szonett, illetve annak Szabó Lőrinc fordításával való együttolvasása adhat valamiféle támpontot az így értett szomszédosság jellegének feltérképezésekor, hiszen a két szöveg között létrejövő érintkezés ebben az esetben egy mediális fordítás által tesz eleget az illeszkedés benjamini kritériumának, miközben teljességgel lemond a szemantikai megfeleltethetőség igényéről. E szövegesemény során fordítás- és forrásszöveg együttes jelenlétén kívül a két szonett közötti különbségek, az olvasás materiális és az értelmezés immateriális jellegének körülírhatósága, illetve ezek *megértési* lehetőségei is eddig szokatlan perspektívából tűnhetnek elő.

A szonettekben gyakran tematizálódik a szépség elvesztéseként értett öregedés, a szöveg, illetve a papír médiumának e veszteségtől megmentő ereje, a szépség rögzíthetőségébe vetett bizalom, vagy e bizalom megrendülése. A két 15. szonett esetében sincs ez másképp, ezen összefüggések feltérképezésekor azonban nem feledkezhetünk meg arról a szélesebb kontextusról, amelyet a – széleikkel érintkező – szövegek motívumvándorlások által működővé tett kapcsolódásai hoznak létre, így a szóban forgó két szonettet a 14. és a 16. szonettekkel együtt érdemes olvasni, mely olvasás csak ebben a tágabb kontextusban képes megjelölni az idő és a romlás elleni

[57] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*. ford., SZABÓ Csaba = UŐ., *„A szirének hallgatása"*. Budapest, Osiris, 2001. 80.

küzdelem eszközeit; azaz a „száraz dalokat”[58]. A 15. Shakespeare-szonettet záró mellékmondatban ez a küzdelem a dalok győzelmével látszik lezárulni, amennyiben egyfajta agrokulturális metaforikával élve a szépség birtokosának beoltását, „újjáoltását”, újjáformálását végzi el e beszédaktus által: „…I engraft you new.”[59] Ezt az újjáformálást, a szövegbe írás megtartó eseményét a szó többszörös jelentése és működése által is rögzíti az állítmány, amennyiben a görög *graphein* szó játékba hozását is lehetővé teszi[60], azaz akusztikus jelenléte és nyelvi előzményei által hívja fel a figyelmet a grafikus rögzítettség tényére, illetve e rögzítettség a megszólítottra való kiterjeszthetőségére. Derrida fogalomhasználata szerint pedig „az oltás *[greffe]* és a graphé (a *graphion*ból: írótű) egyszerű etimológiai egységként adódik”[61], az oltás, az oltvány fogalma nála ezen megfontolások alapján az írás, az írófvessző fogalmával azonosítható. Ezt a szó által felmutatott kettősséget, a két jelentés párhuzamosságát mindezeken túl a következő szonett is megerősíti, amennyiben egyszerre örökli meg az agrokulturális metaforikát – melynek végpontja a megszólított dezantropomorfizációja lesz („és még sok parlag kert, sok szűzi vágy / megteremné élő virágaid…”[62]) –, és az írás megtartó erejének tematikáját. Szabó Lőrinc szonettjének zárlata azonban a küzdelem kimenetelét tekintve ettől egészen eltérő módon alakul. Míg ugyanis a forrásszövegben a beoltás eseménye mindenképpen azt feltételezi, hogy a megszólított halála nem következett be, a fordítás zárószava egyértelművé teszi ennek ellenkezőjét, ezzel a két szöveg alapvető különbségét mutatva fel: „…mert szeretlek, én feltámasztalak.” Ezt a szemantikai különbséget a 14. szonett is élesen láttatja, amennyiben – a forrásszövegtől eltérően – a megint csak záró helyzetben lévő jóslatot jövő időben fogalmazza meg, ezzel mintegy áthelyezve, és előre jelezve az esemény megvalósulását, rámutatva a következő szonettre, illetve arra, hogy a szonettek egymásba fonódása a fordítás szövegében is megvalósul: „…véged a szép s igaz múlása lesz.”[63] Ezzel a szövegek központi kérdésfeltevéseit érintő különbséggel egyrészt a

---

[58] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 428-429. A 15. és a 16. szonettek itt is egymás mellé kerülnek.
[59] William SHAKESPEARE, *Sonnet 15.* = Stephen Booth (szerk.), *Shakespeare's Sonnets.* Yale University Press, New Haven; London, 2000. 16.
[60] Garrett STEWART, *„To Hear With Eyes.”* = UŐ., *Reading Voices. Literature and the Phonotext.* Berkeley; Los Angeles; Oxford, University of California Press, 1990. 42. Stewart itt Booth a szonettekhez írt kommentárjára hivatkozik, de a szó működésének mediális vonatkozásaira nem tér ki (Stephen BOOTH: *Shakespeare's Sonnets.* New Haven, Yale University Press, 1977. 155-158).
[61] Jacques DERRIDA, *A disszeminció.* Jelenkor, Pécs, 1998. 194. ford., BOROS János, CSORDÁS Gábor, Orbán Jolán
[62] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 429.
[63] *Uo.*, 490.

következő szonettel való kapcsolódási feltételek is nagymértékben átalakulnak, másrészt forrás- és fordításszöveg szemantikai megfeleltethetősége is lehetetlenné válik. A metaforizáció, illetve a jelentés, az „összefüggés", illetve pontosabban a „jelentés-összefüggések"[64] tekintetében történik itt „szövettépés", abban az értelemben, ahogyan *A műfordító feladatát* Benjamin *Sors és jellem* című írásával együtt olvasó Rodolphe Gasché azt megfogalmazza: „A lefordíthatóság nem más, mint egyfajta vágy a műalkotásban ama szimbolikus viszonyok lerombolására, amelyek a műalkotást mint mitikus hálózatot, vagy – röviden – mint szöveget alkotják."[65] Ezen összefüggések lerombolásának, a fordítás e „negatív potencialitásának"[66] eredményeképpen mutatkozik meg forrás- és fordításszöveg különbözősége, ami azonban Benjamin következtetéseinek ismeretében még nem feltétlenül gátja annak, hogy a két szöveg „összeilleszthető", a fordítás pedig a forrásszöveg szövegösszefüggései nélkül is működőképes lehessen. A kérdés tehát innentől kezdve az lesz, található-e olyan illeszkedési felület, amely a szemantikai megfeleltethetőséget illető igények nélkül is eleget tud tenni a benjamini kritériumoknak, teljesülhet-e ez az érintkezés, lehetséges-e az illeszkedés a hasonlóság ilyen radikális tagadása mellett, illetve hogy amennyiben ez lehetséges, hogyan, illetve hol szituálható ez a felület.

Stewart Shakespeare szövegének fonikus működését felfejtő elemzése számos olyan pontot mutat még meg a 15. szonett esetében, ahol „a nyelv*ben* megmutatkozó efemer jelleg, a „jelenlévő", a materiális válik elsődleges tapasztalattá"[67]. A szemantikai megfeleltethetőség hiánya által előálló feszültség akár nyugvópontra juttatása, akár további növelése azonban leginkább egy olyan szöveghelyen keresztül érvényesíthető, ahol a nyelv grafikus karakterének közbejötte által válhat szabaddá egy olyan felület, amely a két szöveg érintkezését lehetővé teszi. A romlás és az idő a fiatalság, a szépség elpusztítását célzó küzdelmét a forrásszöveg ugyanis a következő sorral írja le: „Where wasteful Time debateth with Decay, / To change your day of youth to sullied night…", ahol a „debateth" (küzd) szó alatt, illetve a „DEbAteTH"[68] szóban a „death" (halál) szó

---

[64] Rodolphe GASCHÉ, *Szövettépés.* ford., MOLNÁR Gábor Tamás = BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés.* Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 477.
[65] *Uo.*, 485.
[66] MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia.* = UŐ., *„barátian megfelezni a dolgot"*. Anonymus, Budapest, 2006. 90.
[67] STEWART, *I. m.*, 39.
[68] *Uo.*, 49. Stewart itt több, főleg paragrammatikus, grafikus és fonikus működéseket felmutató lehetőséget megjelöl, a tárgyalásuktól azonban eltekint, mivel érvelését az első két sor olvasására alapozza. Jelen elemzésben azonban erre a kompaktságában mégiscsak kitüntetett szerepű hypogrammára, illetve ennek olvasására kerül sor, mely választást – amint azt a későbbiekben látni fogjuk – az is

is el(ő)tűnni látszik. Ezt az anagrammatikus lehetőséget a szomszédos szonetteken, illetve a fent leírt tematikán, motívumrendszeren és kontextuson kívül a szóalak szokatlansága is valószínűsíti, hiszen a mai angol nyelvben az egyes szám harmadik személyű állítmány „debates" alakban használatos. A jelenség megnevezésekor fogalmi tisztázatlanságba ütközünk, amely a szó szerkezetéből adódó többféle értelmezhetőséggel is kapcsolatba hozható. Az anagramma mint lehetőség azért tűnik kevéssé pontos megoldásnak, mert a szónak csak bizonyos betűi kerülnek itt újrafelhasználásra, noha Saussure kitétele szerint ebben az esetben az érintett szavak minden elemét fel kellene használni[69], a paragramma és a hypogramma közötti választás pedig egymástól való megkülönböztethetőségük miatt tűnik nehéz feladatnak, bár a Riffaterre terminológiáját elemző de Man megfogalmazásával élve ez a megkülönböztetés „nem létfontosságú"[70]. A „hypogramma" fogalom használatakor már Saussure jegyzeteiben is jelentkezik terminológiai eldöntetlenség, hiszen itt egyszerre lehetséges a *hypographein* (aláírás) szóból való levezethetőség, és a „kiemelés" értelemben való használat is[71]. Jelen esetben ez utóbbi fogalom, illetve az általa nyújtott szempontrendszer tűnik a legrelevánsabbnak, és nem csupán formai okokból, az anagramma kötöttsége, és a paragramma szóhatárok átlépését is lehetővé tevő flexibilitása miatt, hanem azért is, mert a „death" szó kiemelése, avagy elrejtése az itt vizsgált szövegek tekintetében központi szerepet játszik, akár eldönthetetlen marad a kérdés, melyik eshetőség is érvényesül, akár nem. A „kiemelés" értelemben való használhatóságot Saussure-nél a *hypographein* egy másik jelentése, az arcvonások arcfestékkel való kiemelése teszi lehetővé, a görög szó pedig „ebben a jelentésében közel áll a *prosopon*hoz, a maszkhoz vagy archoz". A prosopopeia által végbevitt arcadás gesztusa azonban azt is magában foglalja, hogy „az eredeti arc hiányozhat vagy lehet, hogy nem is létezik"[72], a hypogramma tehát már kiemelő funkciójában is hordoz egyfajta eldöntetlenséget. Ha azonban a *hypographein* szó egyik jelentéséről sem kívánunk teljes mértékben lemondani, olyan fogalmi feszültség keletkezik, amely legmarkánsabban akkor mutatkozik meg, ha az „aláírás" jelentést nem csupán

---

indokolja, hogy a fent leírt szempontok, a fordításszöveg és az itt tárgyalt fordításelméleti összefüggések tekintetében is a legfontosabb szöveghelyről van szó.

[69] Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure.* Frankfurt/M; Berlin; Wien, Ullstein Materialen, 1980. 24. ford., Henriette BEESE

[70] Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció.* ford., NEMES Péter = UŐ., *Olvasás és történelem.* Budapest, Osiris, 2002. 411. lábjegyzet.; Paul DE MAN, *Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading.* Diacritics, 1981. 11. 4. 25.

[71] *Uo.*, 421.; ill. 30.

[72] *Uo.*, 420.; ill. 30.

„szignatúra” értelemben használjuk, hanem a görög nyelvi előzményekre támaszkodva valamiféle elfedettségként (alá írásként, illetve de Man kapcsolódó megjegyzése alapján szub-textusként). Ezt a terminológiai kettősséget, illetve a hypogramma elrejtő funkciójának létjogosultságát pedig éppen a Shakespeare-szövegből idézett példa világíthatja meg – ezzel az elmélet fogalmi eldöntetlenségeinek ügyében is állást foglalva. A halál (death) szónak a „debateth” alakban való grafikus megjelenésével ugyanis a szó szemantikai feszültségeinek és fonikus működésének köszönhetően a kiemelés/elrejtés kérdése nem eldönthető. A grafikus olvashatóság megkérdőjelezhetetlensége, és a halál a szövegben való beteljesületlensége mellett az is fontos szempont, hogy a „death” szó éppen a (halál elleni) „debateth” (küzd) szóban kerül felbomlásra, betűi itt szakadnak el egymástól, ami az idő és a romlás legyőzéseként, szétszabdalásaként is érthető, illetve az sem elhanyagolható, hogy a „death” hangoztathatósága – de nem olvashatósága – a szétszabdaltságon túl azért is több mint kétséges, mert a „debateth” vonatkozó hangjai nem megfeleltethetők a benne elrejtett szó hangjaival, tehát kizárólag grafikus érzékelhetősége garantált. A hypogramma fent jelölt, illetve annak elfedő funkcióját tekintve némileg megfoghatóbbá hangolt terminológiai kettősségét megerősítve, de e kétirányúságot két, tisztán elkülöníthető médium számlájára írva – és ezzel működési lehetőségeit is tovább árnyalva – tehát azt mondhatjuk, hogy a „death” szó fonikus elfedettsége, és szemantikai vonatkozásai, illetve ugyanennek grafikus kiemelése olyan párhuzamos és ellentétes hatású jelenségei a szövegnek, amelyek e mediális feszültség működő jelenléte által éppen a folyamatban lévő küzdelem nehézségeire irányíthatják rá a figyelmet. A halál végkimenetele mindezek alapján ugyanis kódolva van az idővel és a romlással való küzdelemben, e végig jelenlévő lehetőség beteljesületlenségét azonban a szöveg zárlatán kívül az öröklét védjegyeként megjelölt költészet – az írás (graphein), a ráírás, a felülírás küzdelme – mellett a csak töredezettségében megjelenő „death” szó kimondatlansága és kimondhatatlansága is garantálja.

A hypogrammába ily módon grafikusan beíródó, széttöredezett szótest azonban Szabó Lőrinc szövegében egészen másképp mutatkozik meg, ez a különbség pedig nem csak a zárlat radikális jelentésbeli eltérése által körvonalazható, hanem a „múlás eszméjének” konkrét megnevezése által is. Azzal azonban, hogy itt nem az „elmúlás” szó, vagy valamely szinonímája szerepel, nem az esemény végső kimenetele, egy pontban kijelölhető eredménye, hanem annak folyamata kerül rögzítésre, ilyen módon inkább egy a „romlással” összekötő – hangzás által is jelölt – szemantikai kapcsolatot

képezve meg. E folyamatszerűség a küzdelemmel való párhuzamosságban, illetve a küzdelemnek a „múlással” való, későbbiekben kifejtésre kerülő szoros kapcsolata által csak tovább erősödik, a „debateth” fordításában azonban a „halál” semmiféle materialitáshoz nem jut: „melyben küzd már a romlás s az idő, / hogy mocskos éjbe fojtsa szép napod…” A szonett tehát a hypogramma mediális feszültsége nélkül folytatódik, miközben e helyett a küzdelem hosszan kitartott feszültségét mutatja fel – a szöveg végén ugyanis egy variatív ismétléssel erősíti meg ennek folyamatosságát: „s küzdve az idővel, mely elragad…” Ezt a feszültséget egészen a szöveg utolsó szaváig kitartja, hogy aztán e szóban összetorlódó jelentések, a halál és a feltámadás párhuzamos bejelentése által erősítse fel, mert noha az idő működésének szimultaneitása mindvégig tetten érhető, a – kiindulópontot hangsúlyozó, és a küzdelem folyamatába foglalt – „elragadás” önmagában nem szavatolja a küzdelem végső kimenetelét. A szonett úgy jut el az utolsó szóval megtörténő feltámasztás aktusáig – melynek bizonyítékaként akár a 16. szonett megszólítottjának pozíciója is szolgálhat –, hogy időközben a halál ki nem mondott eseménye is lezajlik. Ez a halálesemény azonban egy szemantikai kifejtetlenség, sőt, kihagyás által kimarad a szövegből, és így csak a záró bejelentésen, illetve erős szemantikai feszültséget teremtve a feltámasztás gesztusán keresztül, ennek közvetítésével értesít annak megtörténtéről. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a halál a hypogramma kétirányú működése által meghatározott jelenlétéhez hasonlóan kiemelés és elrejtettség egymással ellentétes irányai a fordítás szövegében is kijelölhetők, a mediális feszültség helyett azonban ennek a két, egymás ellenében érvényesülni vágyó működésnek a szemantikai feszültség adhat felületet. Mert bár a halál itt a Shakespeare-szonettől eltérően, és egyúttal a megfeleltetés igényéről lemondva beteljesíti hivatását, azaz mindenképpen szerephez jut, e hangsúlyos funkció mellett a szemantikai kihagyás, a halál eseményének – melynek megtörténtéről éppen e kinyilatkoztató aktuson keresztül értesülhetünk – a feltámadás eseményében, vagy akár ez alatt való elrejtettsége, illetve a „múlás” megnevezés elbizonytalanító effektusai, a folyamatszerűség a halál végkimenetele helyett történő hangsúlyozása révén a fordítás ennek elfedettségét is színre viszi. A küzdelem folyamata alá íródó, és ennek végpontjában elfedettségével együtt is megkerülhetetlenül jelen lévő halált a feltámasztással összekötő viszonyára pedig a szöveg két korábbi, a fentiekben már részben tárgyalt, az egész folyamatot leképező sora is előreutalni látszik, „a múlás eszméje mindig elő- / ragyogtatja legdúsabb tavaszod…” mellékmondat végére ugyanis a múlás szintén egyfajta elrejtettségben fog megmutatkozni. Ezt az

elrejtettséget az szavatolja, hogy a feltámasztással könnyedén kapcsolatba hozható, és a halállal ily módon ellentétes értelmű tavasz – nem csupán a sor linearitását, de kettejük viszonyát tekintve is – a múlás „elé” kerül, illetve e két pólus ellentétességének és párhuzamos jelenlétének következményeként felülírja azt. Ez a felülírás azonban nem jelenti a halál eltörlését, hiszen azzal, hogy a tavasz „előragyogtatása” is innen történik, annak működő jelenlétére is szükség van, tehát tulajdonképpen a halál a hypogramma szerkezetében is megvalósuló aláíródásáról beszélhetünk, mely elrejtettség mellett a szó konkrét megjelenése annak kiemelését is lehetővé teszi, ezzel a hypogrammához hasonló módon leképezhető, közös játéktérbe helyezve a két összetevő a jelentések által garantált egymás ellen ható működését. Ez alapján, illetve a fentiek figyelembe vételével azt mondhatjuk, hogy a tavaszban, a feltámadásban eredményre jutó küzdelem a következő sortól egészen a szöveg utolsó szaváig a hypogramma funkcióit leképezve magában foglalja, keretezi a halál működéseit („melyben küzd már a romlás s az idő…”), tehát a két ellentétes jelentésű, mindkét szonett tengelyét képező szó, illetve ezek egymásra, vagy egymásba íródása a jelentések tekintetében hasonló következményekkel történik meg, a mediális rétegzettség helyett azonban e folyamat színterei a fordítás esetében a szemantikában lesznek kijelölhetők. Ez a szemantika eszközeivel kifejtett keretezettség pedig itt sem teszi megválaszolhatóvá azt a kérdést, hogy a halál háttérbe szorításáról, zárójelbe tételéről, vagy annak térhódításáról van-e szó, így a forrásszöveg ezen eldöntetlenségét a fordításszöveg is magában hordozza. A hypogramma materiális jelenlétéhez, annak grafikus, fonikus működéseihez tehát Szabó Lőrinc szövegének immateriális működései kapcsolódni látszanak, mely immaterialitásnak fontos jelölője lehet, hogy a halál pusztán grafikus érzékelhetősége a „múlás *eszméjével*” kerülhet az olvasás során párhuzamba. Azzal hogy a halál grafikus jelenlétének és fonikus érzékelhetetlenségének feszültsége a fordításszövegben a fent leírt immateriális vonatkozásokon keresztül realizálódik, olyan mediális fordítás jön itt létre, amely anélkül teszi lehetővé a benjamini értelemben vett illeszkedés kritériumainak beteljesülését, hogy a két szöveg megfeleltethetőségére igényt tartana.

A forrásszöveg „összefüggéseinek” – metaforikájának, illetve a hypogramma szerkezetének – lerombolása e szonettfordítás példája alapján is szükségszerű stádiuma a fordítás folyamatának, ennek negativitása azonban nem csupán e szükségszerűségben kell hogy feloldódjon, hanem azáltal is, hogy jelen példa szerint a „szövettépés” aktusa – többek között a Shakespeare-szöveg zárlatában megmutatkozó agrokulturális metaforikának a tavasz, a feltámadás áttételes felidézésével való helyettesítése, és a

halál beteljesítése által – megteremti, illetve magában hordozza a szövet újraszövésének, vagy méginkább újjászövésének lehetőségét, sőt szükségszerűségét, mégha a hypogramma esetében ez a lehetőség nem is ugyanazon „anyag” felhasználásával teljesül. Az újjászövés fenti példáin kívül a forrásszöveg zárlata, és ennek metaforikája is újra szóba hozható ezen a ponton, hiszen annak ellenére, hogy a fordításszöveg utolsó szava ettől egyértelműen eltérni látszik, e metaforika nyomai, illetve a beoltás eseménye a szöveg más helyein mégis tetten érhetők. Mert bár a „friss nedvben ragyog” szószerkezet, noha nem sorkezdő pozícióban, de a forrásszövegben is szerepel, a „legdúsabb tavaszod” kifejezés, annak a növényvilágot idéző jelzőjével már csak a fordításban lelhető fel, ahogy az a teljes azonosítás is („ha látom, egy az ember, s a növény…”[73]), amely az angol szövegben csupán egy közös attribútumra utaló hasonlatként olvasható: „When I perceive that men as plants increase…”[74] A fordítás tehát – azzal együtt, hogy lemond e megújító aktus megnevezéséről, és ami zárlatát illeti, a forrásszöveg metaforikájáról is – e szövegműködések által, és ahelyett, hogy közvetlenül a megszólítottat célozná, saját szövegét oltja be a növényi világ jelenlétével, ezzel téve lehetővé azt az elmozdulást, amely a Shakespeare-szöveggel együtt eljuttatja a 16. szonett korábban említett dezantropomorf képhasználatáig. Az ember növényi attribútumokkal való felruházása így Szabó Lőrincnél – bár nem a beoltás metaforája, hanem egy azonosítás, és a használt kifejezések által – mégis elvezet a megszólított ezen agrokulturális metaforikán keresztül történő, a következő szonettben beteljesülő megmutatkozásáig; az oltvány transz*plant*ációja, noha más-más felület érintésével, illetve különböző eszközökkel, de mindkét esetben véghezviszi dehumanizáló működését.

Gasché a forrásszövegre vonatkozó fordíthatóság-fogalma tehát innen nézve, e fordításszöveget illető, és a szövettépés által feltételezett, vagy akár meghatározott lehetőség közbejöttével már kevésbé tűnhet fel a rombolás és a fordíthatóság feszültségéből eredő, a fordítást érintő negativitás hordozójaként[75]. Szabó Lőrinc szövegében ugyanis az újraszövés által létrejövő, a fentiekben tárgyalt illeszkedés a szövettépés szükségszerűségéből eredő különbözőségek jelenlétével párhuzamosan képez igen széles felületet, amely többek között éppen a szonettek központi

[73] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 428.
[74] SHAKESPEARE, *I. m.*, 16.
[75] Ezen a ponton kapunk választ Molnár Gábor Tamás Gasché szövettépés-fogalmát illető kétségeire: „Kérdés azonban, hogy ez a képesség normatív szemponttá tehető-e a fordításelméletben, hiszen alapvetően minden fordításban meglévő negatív potencialitást nevez meg.” MOLNÁR, *I. m.*, 90.

összefüggéseit magában foglaló hypogrammából, és annak mediális fordításából kiindulva képződik meg. A két szöveg közötti, az illeszkedés és a különbözőség jegyeit egyaránt magán viselő kapcsolathoz leginkább a hypogramma fordításszöveg általi olvasásán keresztül juthatunk közelebb, mely olvasásnak egyik legszembetűnőbb jellemzője e szöveghely fenti elemzése alapján az lehet, hogy számára a grafikusan, töredezettségében megjelenő „death" szó is hozzáférhető, amely a hypogrammának, illetve a szövegnek egy csak materiálisan érzékelhető rétegeként funkcionál. Innentől kezdve pedig ez a fordításesemény azzal a kérdéssel szembesíthet, hogy vajon – a David E. Wellbery elgondolása szerint valamiféle szembenállásban megmutatkozó fogalmakkal szólva – az olvasás materiális és az értelmezés immateriális működései mennyiben különíthetők el valóban egymástól, mi is történik, mikor a „szöveg felfejtésének módozataként értett olvasás kilép az interpretációnak alárendelt szolgaságából"[76], illetve hogy miként írható körül ez az alárendeltségtől ily módon megfosztott viszonyulás a két szöveg között párhuzamosan megvalósuló materiális és immateriális működések tükrében. Ezt a hypogramma szerkezete által garantált párhuzamosságot, „a jelenlét-effektus, és a jelentés-effektus közötti oszcillációt"[77], amelyet Gumbrecht a költészet sajátságaként nevez meg, a fordításszöveg egy olyan, saját szövegében végig fenntartott, az oszcilláció „provokatív instabilitását" a szemantika instabilitása, feszültsége által érvényesítő folyamaton keresztül képes működtetni, amely a halál beteljesülésével végződik. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a forrásszöveg, illetve a hypogramma grafikus rétegét olvasva, a szöveg materialitásából kiindulva a fordítás annak egy oldalágát képzi meg, leágazását hozza létre, illetve megintcsak a Shakespeare-szonett metaforikájával élve – bár ezúttal e metaforát a két szöveg viszonyára alkalmazva – beoltja, „újjáoltja" a szövegtestet, a szótestet, ezzel tulajdonképpen végrehajtva, szövegeseményként megvalósítva a forrásszöveg zárlatának beszédaktusát. A beoltás eseménye, „a burjánzó allogén kiszámított beültetése" azért garantál bizonyos, a forrásszöveget érintő változásokat is, mivel e szövegesemény révén „a két szöveg átalakítja, torzítja egymást, megfertőzik egymást tartalmukban"[78]. Ez a hypogramma szerkezetét felfejtő leágazás a Benjamin és Gasché által tárgyalt fordíthatóság fogalma alapján, miszerint „egy bizonyos, az eredeti

[76] David E. WELLBERY, *Interpretation versus Lesen. Posthermeneutische Konzepte der Texterörterung.* = L. DANNEBERG, F. VOLLHARDT, H. BÖHME, J. SCHÖNERT (szerk.), *Wie International ist die Literaturwissenschaft?* Stuttgart; Weimar, Metzler, 1996. 129.
[77] Hans Ulrich GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* Stanford, Stanford University Press, 2004. 107.
[78] DERRIDA, *I. m.*, 343.

művekben benne rejlő jelentés a lefordíthatóságukban nyilvánul meg”[79], tulajdonképpen egy a forrásszöveghez tartozó lehetőség beteljesítéseként van itt jelen, és mivel a „lefordíthatóság nem az eredeti beteljesítésére törekszik, hanem arra utal, hogy a műalkotás olyasvalamiben keresi a beteljesülést, ami más, mint az eredeti”[80], a „beoltás” aktusának megújító („I engraft you new”), de ezzel párhuzamosan a kiindulópontot, a leágazás helyét is működésben tartó szerepe egyaránt megmutatkozhat. És bár a fordíthatóság Gasché szavával élve egyfajta vágyakozás, ami valami újra irányul – és amely vágyakozás a fordításszöveg fent bemutatott különbözőségeinek köszönhetően beteljesülni látszik –, azzal hogy az „eredeti műben”, vagy sokkal inkább a forrásszövegben – jelen példánk szerint a hypogrammában – rejlik, illetve a fordítás létrejöttével innen kiindulva, a forrásszöveg működéseit leképezve áll elő maga az új jelentés-összefüggés is, a különbözőség a szövettépésen túl, az ezen túlmutató illeszkedés lehetőségét is magában hordozza. Ezt az illeszkedést pedig Benjamin szövegének tangens-hasonlata mozdítja el megint csak a metonímia térbelisége felé, egyben plasztikussá téve a különbözőséggel való együttes működésének lehetőségét, illetve azt, hogy az illeszkedés a szükségszerűen megvalósuló különbözőségtől soha nem függetleníthető: „Ahogy a tangens a kört futólag és csak egyetlen pontban érinti, és ahogy bizonnyal ez az érintés, de nem a pont, írja elő törvényét, mely szerint egyenes pályája ível tovább a végtelenbe, úgy érinti a fordítás illékonyan s az értelemnek csak végtelen apró pontján az eredetit, hogy a hűség törvénye szerint a nyelvmozgás szabadságában kövesse legsajátabb pályáját.”[81]

A 15. szonett szövegeinek olvasási tapasztalata ezen a ponton azt mutathatja meg, hogy a fordításszöveg a hypogrammát felfejtő, annak egy a forrásszövegben a szemantika szintjén nem érvényesülő részét továbbíró működése az ezáltal szükségszerűen létrejövő különbségek miatt távolodik el a forrásszövegtől. A hypogramma kétirányú működésének, eldöntetlenségének, a jelenlét-effektusok és a jelentés-effektusok közötti oszcilláció instabilitásának – a gaschéi vágyakozás-fogalomtól sem független – provokatív jellege azonban egy olyan pontot mutat a szövegen, mely pont materiális rétegéből kiindulva a fordításszöveg illeszthetővé válhat. Az általa képzett leágazás illeszthetősége ilyen módon a – beoltás eseményéhez hasonlóan itt is garantáltan előálló – új jelentés-összefüggésekkel együtt éppen ezen új

[79] BENJAMIN, *I. m.*, 72.
[80] GASCHÉ, *I. m.*, 484.
[81] BENJAMIN, *I. m.*, 81-82.

összefüggések a szemantika instabilitásán keresztül történő megmutatkozása által teljesülhet. Ez az instabilitásában megnyilvánuló szöveghely az említett effektusok oszcillációja miatt pedig még hordozhat a két szöveg illeszkedését, viszonyát, illetve ezek materiális és immateriális aspektusait illető belátásokat, mely belátások éppen Benjamin tangens-példájának figyelembe vételével bontakozhatnak ki. A tangens-példa azért is lehet itt releváns, mert a fent tárgyalt metonímia által megmutatott cseréptöredékek kapcsolódó felületeit *érintkezési* pontokká teszi, egyszerre utalva e felület kiterjeszthetőségének korlátaira és a kapcsolat jellegére. A hypogrammáról való leágazás ezt a pontszerűséget már mindenképpen magában hordozza, az pedig, hogy az érintkezés milyen módon vonatkoztatható erre a pontra, annak immateriális és materiális viszonyai határozzák meg. Azzal, hogy ez a „végtelen apró pont", amit a fordítás csak „futólag" érint, a Benjamin-szöveg más helyei alapján nem kapcsolódik szükségszerűen az értelemhez, hiszen a „fordításnak a közlés szándékától, az értelemtől igen nagy mértékben" el kell tekintenie, sőt, nem az „értelem intencióját" kell megszólaltatnia[82], egyrészt lehetővé teszi, hogy az „így-értés módjára", illetve az így-értés módjainak illeszkedésére, „a nyelvmozgás szabadságára", „legsajátabb pályájára" helyeződjön a hangsúly, másrészt ezt a pontot alkalmassá teszi arra, hogy az érintés beteljesítőjeként ez a kapcsolódás valamiféle materialitáson keresztül valósulhasson meg, és ezáltal lesz lehetséges, hogy „csak az érintés, de nem a pont", a grafémák, de nem a jelentés-effektus írja elő ennek törvényét. A cseréptöredékek érintkezési felülete, illetve a kör és a tangens apró közös pontja ezt a felületet térbeliségében tünteti fel, ahogy a hypogramma szerkezetében is kijelölhető a szó testének azon része, amely az érintkezés a grafémák által érzékelhetővé tett felületét megképzi. És bár az illeszkedés a hypogramma, illetve a két szöveg egészére vonatkozik, a materiálisan olvasható „death" grafémasor képzi meg azt az érintkezési pontot, amelyhez kapcsolódva a fordítás – a leágazás a forrásszöveg jelentés-összefüggéseitől, az értelem intencióitól eltekintő különbségképző működésével párhuzamosan – az illeszkedést megvalósítja. Ez a hypogrammának csak materialitásában hozzáférhető rétege az érintkezés közvetlenségét csupán az érzékelésen, a materiális olvasáson keresztül teszi lehetővé, ebben a fordításszöveg által megvalósított olvasásban így a jelentés nem csak hogy „nem teszi zárójelbe, nem tünteti el a jelenlét-effektust"[83], de ez utóbbi a forrásszöveggel való érintkezés módozataként mutatkozik meg. Ezen szövegesemény tehát – melynek

[82] *Uo.*, 80.
[83] GUMBRECHT, *I. m.*, 108.

eseményszerűsége a megidézett elméleti keretek és a vizsgált szöveghely grafikus jellege miatt nem folyamatként, időbeli elmozdulásként nyilvánul meg – Shakespeare nyelvének materialitására mutat rá, illetve ezzel szembesülve olyan tapasztalat birtokába jut, „amelynek foganatosítása a poszthermeneutikai olvasás feladata”[84]. Wellbery tézisei szerint az így értett materiális olvasás azért mutat túl a hermeneutika értelemfeltáró gyakorlatán, mert a „szöveg a megértés számára hozzáférhetetlen momentumait tematizálja”[85]. És bár e belátások annyiban jelen szövegeseményt tekintve is igazolódni látszanak, amennyiben a szóban forgó grafémák valóban csak materialitásuk által működhetnek, a hypogramma a fentiekben tárgyalt kétirányúságáról azonban e tekintetben sem feledkezhetünk meg.

Ez a szerkezet ugyanis nem csupán azért válhat e ponton újra megkerülhetetlenné, mert a „death” szó grafikus kiemelése és ugyanennek fonikus elfedettsége olyan párhuzamos működések, amelyek már maguk is garantálják a jelentés-effektusokkal való oszcillációt, és nem is csak azért, mert működéseik párhuzamos *és* ellentétes jellege miatt nem is nélkülözhetik ezen effektusokat, hanem azért sem, mert az itt megmutatkozó párhuzamos ellentétesség a materiális olvasás működésének kizárhatatlansága mellett a jelentés-effektusok játékba hozását is bizonyítja. Mindez a fordításszöveg által végbevitt olvasásesemény felől könnyen beláthatóvá válhat, hiszen amellett, hogy a „death” grafémasor csak a forrásszöveg materiális rétegén keresztül lehetett hozzáférhető, azaz egy „a megértés számára hozzáférhetetlen” szövegmomentum is létjogot nyerhetett, a – feltámasztás szükségessége miatt kétségbevonhatatlan – halál beteljesítésével párhuzamosan a fordítás a hypogramma oszcilláló működését is leképezi. Benjamin szóhasználatával élve tehát a fordításszöveg a különbözőségek általi távolodása közben oly módon válhat illeszkedővé, hogy létrejöttének törvényeit az „érintés” – a „death” szó grafikus jelenléte –, „de nem a pont” – azaz nem ezen jelenlét az oszcilláció instabilitásától független működése – írja elő. Szabó Lőrinc fordítása ilyen módon egyszerre hagyatkozik rá a forrásszöveg materialitására, illetve a jelenlét- és jelentés-effektusok feszültségére, éppen ezáltal valósítva meg az illeszkedés feltételeit, hiszen a halál foganatosítása mellett a grafémák a mediális feszültségtérből való kiemelésén, a hypogramma felfejtésén kívül ezen instabilitás számára a szemantikai aspektusok eldöntetlenségein keresztül szerez érvényt. A forrásszöveghez való hozzáférhetőség tehát a materiális olvasás, az

[84] WELLBERY, *I. m.*, 132. Wellbery itt ugyanezen Shakespeare-szonett más szöveghelyeit elemzi.
[85] *Uo.*,, 137.

érintkezés nélkül nem lehetne megvalósítható, a költészet mediális sajátságait leképező, jelen szövegek tekintetében igen nagy súllyal bíró oszcilláció működése miatt azonban egy a szövegének illeszkedését célzó fordítás ez utóbbitól sem vonatkoztathat el. E működés szempontjából azonban meg kell jegyeznünk, hogy a töredezettségében megjelenő „death" szó grafikus jellege és fonikus funkcióinak hiánya olyan kizárólagos térbeliségben helyezi azt el, amely nem teszi lehetővé, hogy a „debateth" – e fonikus funkciók hiányát okozó – hangoztathatóságából és immateriális vonatkozásaiból eredő időbelisége felé valamiféle közös határ képződhessen, és mivel a térbeli elhatárolhatóság pedig szükségképpen valamelyik réteg elfedését hozza magával, a kiemelések és elfedések kétirányú instabilitása alól egyikük sem mentesíthető. A közös határ kijelölhetetlensége mellett azonban, és annak ellenére, hogy ez az instabilitás is szerepet kap a fordításszöveg által megképzett leágazásban, e töredezettségében megjelenő szóhoz való hozzáférés mégis kizárólag a materiális olvasáson keresztül történhet. És bár a két réteg működései egymás ellenében, illetve egymással feszültségben fejtik ki hatásukat, amennyiben ez a materialitásában, vizuálisan érzékelhető grafémasor – és ezen a ponton az olvasásesemény közben megnyilvánuló feszültség mibenlétére is fény derül – használja a „debateth" grafémáit, ez utóbbi pedig fonikus, grafikus és immateriális funkciói által akadályozza a „death" szótestként való megmutatkozását, és noha ily módon lehetetlenné válik, hogy a két réteg egyszerre – egy időben vagy térben – lehessen olvasható, a működéseik közötti oszcilláció mégis mindkettő érvényesülését garantálja. Azt mondhatjuk tehát, hogy amellett, hogy e jelenlét-effektust érzékelő olvasás tapasztalata valóban hasznosul a fordításszövegben, a fentiekben leírt mediális fordítás révén a hypogramma oszcilláló, a jelentés-effektust is játékba hozó instabilitása is teret kap. Az itt megmutatkozó összeférhetetlenség mindezek alapján az olvasásesemény azon momentumára hívhatja fel a figyelmet, hogy bár a két réteg között nem tételezhető olyan határ, amely biztonsággal kijelölhető volna, és ezáltal lehetővé tehetné a rétegek közötti választást a fordításszöveg általi olvasás számára, a hypogramma szerkezetéből adódóan – és éppen ez oldhatja fel az itt megnyilvánuló összeférhetetlenséget – ezek a rétegek mégis hozzáférhetőnek bizonyulnak. Az „értelem határai"[86] mindezek alapján a szöveg materiális vonatkozásai felől ugyanúgy nem jelölhetők ki pontosan, ahogyan a megértés számára ezen materiális réteg is szükségszerűen rejtve marad, mely összefüggések leginkább azzal

[86] *Uo.*, Wellbery hetedik tézise szerint a poszthermeneutikai olvasás e részéről lehetségesként elgondolt határkijelölés által a hermeneutika dekonstrukcióját hajtja végre.

magyarázhatók, hogy az „értelmezés temporális létmódja”[87] és a „materiális medializáció diszkurzusa” miatt, amely „a térbeli vonatkozás dominanciájával társul”[88], e két diszkurzus éppen térbeliség és időbeliség tekintetében különböztethető meg egymástól[89]. Az immateriálison kívüli, az érzékelő viszonyulást érvényesítő pozícióból pedig a fent említettek értelmében éppen e megkülönböztetés miatt nem mutathatók meg a hermeneutika diszkurzusának határai, mely diszkurzuson ilyen módon – Wellbery vélekedésével ellentétben – a „poszthermeneutikai olvasás” sem „léphet túl”[90]. Másrészt azonban az oszcilláció azt a vizuális tartományt képes – éppen a határok instabilitása miatt – közössé tenni, amely az egyik réteg fonikus, grafikus és immateriális, a másik csupán grafikus hozzáférhetőségét – és az ezek között fellépő feszültséget – lehetővé teszi; a térbeli és időbeli aspektusok szimultán működésével, illetve az oszcilláción keresztül történő működésben tartásával így mindkét réteg létjogosultságot nyerhet. A fordításszöveg által olvasott hypogramma mediális aspektusai, illetve ezen aspektusok a fordítás által elvégzett leképezése éppen ezáltal mutatják meg, hogyan válhat az oszcillatív működéseket sajátságként felmutató költészet a jelenlét- és jelentés-effektusok, olvasás és értelmezés, materiális érzékelés és hermeneutika közös felületévé, mindeközben „feszültség” és „oszcilláció” – Gumbrechtnél szinonímaként használt fogalmainak[91] – viszonyát, illetve e fogalmak működésmódját is tovább árnyalva.

Az oszcilláció tehát a materiális és immateriális tartományok közötti határok kijelölhetetlensége ellenére mindkét réteg hozzáférhetőségét garantálja, a fordításszöveg pedig csupán azáltal teljesítheti az illeszkedés feltételeit, hogy annak működését a szemantika eszközeivel viszi színre. E fordításesemény azonban nem csupán egy az adott szöveghelyhez rendelhető „általános megfelelő” felmutatásával, és ezzel párhuzamosan a forrásszöveg „egyediségeiről” való lemondás által zárja rövidre annak olvasását, ahogyan azt Kittler a fordítás szövegműködései kapcsán megállapítja, hanem az – e tekintetben is a fordítás ellenpólusaként értett – transzpozíció fogalmát is megidézve a fentiekben megmutatott oszcillatív működésekhez való hozzáférés, illetve ezen működések a fordításszövegben történő érvényesítése közben „az elemek közötti

[87] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?* = UŐ., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010. 48.
[88] *Uo.*, 47. lábjegyzet
[89] *Uo.*, 49.
[90] WELLBERY, *I. m.*, 137.
[91] Vö. GUMBRECHT, *I. m.*, pl. 108-109.

belső viszonyokat” is „leképezi”[92]. Fordítás és transzpozíció a két szöveg párhuzamos olvasása után többek között azért sem nevezhetők szükségszerűen elkülöníthetőnek, mivel Szabó Lőrinc fordítása – amellett hogy az immateriális tartományban teremti meg a hypogramma materiális vonatkozásai által előálló feszültséget – az oszcillációért felelős elemek közötti összefüggéseket is elérhetővé teszi, tehát ebből a szempontból a transzpozícióhoz hasonló működéseket mutat. Ez utóbbi ilyen módon Kittler állításával ellentétben nem „lép szükségszerűen a fordítás helyére”, hiszen amint az láthatóvá vált, a fordítás képes arra, hogy másféle „anyagi feltételeknek (Materialitäten)”[93] megfelelő rétegek számára is érvényt szerezzen. Az itt elemzett fordításesemény tanulsága szerint a barázdák geometriájának „fonográf általi visszaadása” – mégha a „visszaadás” ez esetben nem is egy másik médium közbejöttével történt meg – nem fogható fel egyértelműen a „fordíthatóság paródiájaként”[94]; fordítás és transzpozíció nem egymást kizáró jelenségekként mutatkoznak meg. Kittler Faust példájával illusztrált, illetve a János-evangélium fordításába kezdő Faust példájából levezetett, a hermeneutika gyakorlatával, illetve ennek értelmezésével analóg működéseket felmutató fordításfogalma – amelyen keresztül a fordítást a lutheri szóról szóra elsajátítás, a szóhoz való ragaszkodás parancsának, a sola scriptura elvének visszavonásaként[95] érti – az itt elemzett szonettek esetében nem alkalmazható. Ahogy ugyanis a két szöveg olvasása megmutatta, a materiális olvasás e fordítás során tapasztalható működésének jelenléte[96] éppen a szövegek érintkezési felületét képező hypogrammához való illeszkedést, a szóhoz való ragaszkodást garantálta, ami egyben azt is jelenti, hogy az illeszkedés benjamini igényének való megfelelés feltételei nem teljesülhettek volna ilyen módon az olvasás materiális működései nélkül, és csupán az értelmezés immateriális működései által. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy e fordításszöveg nem is csak azért nem kezelhető pusztán a forrásszöveg értelmezéseként, mert „az az oltvány, mely magyarázatot színlelvén vagy kínálván egy másik szöveghez és önmagához fűz kommentárt, *egyben* olyan adalék is, mely túllép ezen a

[92] Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900.* Wilhelm Fink Verlag, München, 1987. 271.
[93] *Uo.*,
[94] *Uo.*, 323.
[95] *Uo.*, 15.; 26.
[96] Egy a fordítás és materialitás összefüggését tárgyaló igen ritka értekezés Fredrik Hertzberg *Moving Materialities* című munkája, ahol azonban a materialitás a nyelv anyagiságai mellett részben kulturális tartalmak átvitelét, részben társadalmi, intézményes működéseket jelöl: Fredrik HERTZBERG, *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry.* Ábo, Ábo Akademi University Press, 2002. 41-45.

magyarázaton”[97] (Kiem.: M. G.), de azért sem, mert ez a szükségszerűen előálló, a fordításszöveg létrejötte által eleve garantált adalék-jelleg ebben az esetben többek között a materiális érzékelés megvalósulásából táplálkozik. Az oltványok működésének természete miatt tehát, és azáltal hogy a forrásszöveg materiális és immateriális rétegei is hozzáférhetővé váltak, e fordításviszony már nem írható le értelmezésként; mivel a hermeneutika diszkurzusa mellett, és azzal kölcsönhatásban a materiális olvasás diszkurzusa is szerepet kapott, a fordítás ezen a ponton már – a kittleri analógiától eltérő módon – nem egyszerűen a hermeneutika interpretációs eljárásainak alkalmazásaként érthető, hanem az olvasás és az értelmezés funkcióit egyszerre betöltő szövegeseményként. Az itt kialakított fordításfogalom pedig már képes számot adni azon szövegviszonyokról, amelyek a két szonett közötti érintkező – a materiális olvasás közbejöttével, illetve Benjamin példáin keresztül térbeliségében megmutatkozó – szomszédosság feltételeit illeszkedés és különbözőség párhuzamos jelenléte által megteremtik.

[97] Jonathan CULLER, *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után.* Osiris, Budapest, 1997. 194. ford., MÓDOS Magdolna; Jonathan CULLER, *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism.* Cornell University Press, Ithaca, New York, 1986. 137. (Enyhén módosított fordítás.)

SZÓKRATÉSZ: …Kratülosz és Kratülosz képmása: nem volna-e inkább két külön dolog az ilyesmi, tudniillik ha egy isten nemcsak az alakodat és a színedet képezné le benne, mint a festők, hanem azt is, ami belül van… nos, vajon ez a kettő most Kratülosz és Kratülosz képmása lenne-e, vagy két Kratülosz?
KRATÜLOSZ: Szerintem bizony két Kratülosz.

Platón [98]

Victor Hugo *Egy flamand ablak üvegére* (*Ecrit sur la vitre d'une fenetre flamande*) című versének elemzése során Paul de Man a transzparencialitásában rejtve maradó nyelv koncepciója felől egy olyan szövegesemény bemutatása által jut el a nyelv materialitásának az olvasás kimenetelét meghatározó tapasztalatáig, amely esemény során a szöveg a „materiális inskripció" működését a „figuralitás elkerülésével"[99] viszi színre. Ez a retorikai olvasás szempontjából sem indifferens következtetés azért is lehet termékeny egy a nyelv médiumát szem előtt tartó olvasás számára, mert a saját láthatóságát hangsúlyozó nyelvre az ablaküvegen megjelenő íráson kívül, illetve az írással párhuzamosan, és az írás által magára a megmutatkozó üvegfelületre is felhívja a figyelmet. Írás és hordozófelület elválaszthatatlan megmutatkozása azonban Hugo szövegének elemzése szerint a címben szereplő *écrit* szó által történhet meg, azaz nem konkrétan az írás, a versszöveg materialitása, hanem annak tematikus tételezése, a cím jelentése, immateriális működése által; az inskripció ez esetben a figuralitás elkerülését nem a nyelv materialitása, hanem e materiális működésre való utalás, rámutatás által végzi el.[100] Jelen dolgozat egy olyan szöveg – a 24. Shakespeare-szonett Szabó Lőrinc

[98] PLATÓN, *Kratülosz.* SZABÓ Árpád fordítását átdolgozta: HORVÁTH Judit. Atlantisz, Budapest, 2008. 99.
[99] Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció.* = UŐ., *Olvasás és történelem.* Budapest, Osiris, 2002. 432. ford., NEMES Péter; Paul DE MAN, *Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading.* Diacritics, 1981. 11. 4. 35.
[100] Az Hugo-vers „inskripciójához" sok szempontból hasonló üvegre írást hajt végre John Donne „*A Valediction of my name in the window*" című szövege. A szöveg vonatkozó olvasatát – amely az anyagiságot de Man olvasatához hasonlóan a figurativitásban oldja fel – Rayna Kalas végzi el. Rayna

általi fordításának – elemzését tűzi ki céljául, amely – Shakespeare szövegétől eltérően – nem csak megmutatja, tematizálja az inskripció folyamatát, hanem annak előállítását, materiális megjelenítését is színre viszi. Ez az előállítás ilyen módon láthatóságában teszi elérhetővé az írás médiumát, képes érzékelhetővé tenni annak önműködéseit, ezen működések tereit és az olvasást alapjaiban érintő jelenlétét; az írás médiuma nem csupán közvetítő, de előállító, konstituáló szerepében is megmutatkozik[101]. Mindezekkel párhuzamosan pedig bizonyos, a fordításelméletet illető alapösszefüggések is megidéződnek, hiszen a latin *producere* szóból származtatható[102] előállítás fogalmának nézőpontjából a fordítás folyamata, fogalma is újragondolható. És nem csupán azon analóg viszony alapján, amely az említett két szöveg – mely szövegek éppen a megszólítottak valamiféle reprezentációját próbálják meg különböző eszközökkel megvalósítani –, illetve a fordításszöveg és az előállítás fogalma között fennáll, de ezen fogalom felől is, hiszen ebből a nézőpontból a reprodukcióként értett fordítás koncepciója is felülíródhat. A két szonett által használt eszközök, amelyek a reprodukció figurális, és az előállítás (produkció) materiális működéseiként írhatók le – mely utóbbi csak a fordításszöveg számára elérhető –, éppen azt mutathatják meg, hogy a Walter Benjamin nyelvelméletének és fordításkoncepciójának mediális vonatkozásait értelmező Sybille Krämer következtetésével[103] ellentétben a fordítás folyamata – ez esetben többek között az írás médiumának megkerülhetetlensége által – előállításként, produkcióként, és nem reprodukcióként gondolható el. Fordítás és írás ezen megkerülhetetlen, produktív, előállító működése itt éppen azáltal léphet túl a forrásszöveg figuralitásán, hogy azzal saját szövegében képes dialógusba lépni, mindeközben olyan *felületet* képezve meg, amely e figuralitással vagy párhuzamosan, vagy ellentétes módon, de ezt mindenképpen „elkerülve”, az inskripció nem pusztán megidézett, de megjelenő materialitása által jön létre.

KALAS, *Coda: The Material Sign and the Transparency of Language.* = UŐ., *Frame, Glass, Verse. The Technology of Poetic Invention in the English Renaissance.* Cornell University Press, Ithaca; London, 2007. 199-205.

[101] Sybille KRÄMER, Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur* = UŐ., (szerk.), *Bild – Schrift – Zahl.* München, Fink, 2003. 14.

[102] Hans Ulrich GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* Stanford, Stanford University Press, 2004. xiii.; Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít.* Budapest, Ráció, 2010. 7. ford., PALKÓ Gábor A szó etimológiája Gumbrecht könyvének alapösszefüggéseként szolgál, noha a könyv a fogalmat illusztráló példái nem feltétlenül következetesek. A fogalom pontosítása Sybille Krämer a következőkben tárgyalásra kerülő ellentétpárja (Darstellung-Herstellung) alapján végezhető el.

[103] Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008. 190.

A reprezentáció vizuális módozatai – a textuális rögzítés módozataival ellentétben – „látszólag a közvetlen reprodukciót”[104] célzó eszközökként funkcionálnak. Ez a közvetlenség a vizuális reprezentáció hasonlóság alapú működése során egy olyan feltételezett végpontként képződhet meg, amelynek elérése a megfeleltethetőség beteljesüléseként lenne értékelhető, azaz olyan reprezentációként, ahol a reprodukció létrejötte semmit nem ad hozzá a reprezentálthoz[105], ahol ez a mimetikus struktúra által megkettőzött jelenlét – a többek között Derrida által megkérdőjelezett Rousseau-i művészetfelfogáshoz hasonlóan – nem befolyásolja a reprezentált jelenlétét. A tökéletes re-prezentációként értett reprodukcióba vetett bizalom az említett 24. Shakespeare-szonett kiindulási pontjául szolgál, amennyiben a vizuális reprezentáció figurálisan megidézett eszközéből kiindulva, és e figuralitás terében maradva reprodukálja a versbeli beszélő megszólítottját, amely reprodukció aztán helyettesítheti is a reprezentáltat, ezáltal pedig a megőrzés vágyát teljesítheti be. Ez a figuralitás e szonett esetében egy festmény létrehozásaként tételeződik, amely azonban ezzel párhuzamosan a vizuális reprezentáció egy másik technikáját is szóba hozza: „Mine eye hath play’d the painter, and hath stell’d / Thy beauty’s form in table of my heart…”[106]. Egyrészt ugyanis a *stell* szó használata miatt a festő tevékenysége valamiféle vésésként lehetne leírható, másrészt pedig ez a rögzítő tevékenység[107] nem a szív felületét érinti,[108] hanem e felületbe (*in* table) történő bevésésként mutatkozik meg. A szó etimológiája azonban egy másik jelentésréteget is elérhetővé tesz, hiszen a görög *stēlē* domborműves oszlopra is utalhat – ezzel a megőrzés, a rögzítés funkcióit az emlékezés funkciójával kiegészítve –, tehát e reprodukció tulajdonképpen a vésett felület, a hordozó anyagából áll elő, ráadásul a megszólított formájának (*form*) – vagy egy másik szöveghely alapján alakjának (*shape*) – leképezése, a hasonlóság elvének érvényesítése által. Ez a vizuális

[104] Jay David BOLTER, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print.* Mahwah; London, Lawrence Erlbaum Associates, 2001. 59.
[105] Jacques DERRIDA, *Of Grammatology.* Baltimore, John Hopkins University Press, 1997. 203.
[106] William SHAKESPEARE, *Sonnet 24.* = Stephen Booth (szerk.), *Shakespeare’s Sonnets.* Yale University Press, New Haven; London, 2000. 23-24.
[107] A lélekbe írás momentumának kifejtését, és irodalmának számbavételét Simon Attila végzi el Platón *Phaidros* című dialógusa alapján, ahol a lélekbe vésés aktusa szintén az emlékezettel, illetve ezen túl a tudással, a megértéssel párosul. SIMON Attila, *A lélekbe írt* logos. *Adalék Platón* Phaidros*ának „íráskritikájához”*. = UŐ., *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában.* Budapest, Ráció, 2009. különösen: 154-158.
[108] Rayna KALAS a szöveget értelmezi egyszerre tükröződő és átlátszó felületként. Értelmezésében az üvegablakok és a szemek üvegszerűsége a szonett „perspective” szavával kapcsolatba hozható lencsékkel és tükrökkel kerül párhuzamba: KALAS, *I. m.*, 176-185.

reprezentáció[109] tehát, amely mind anyagában – hiszen a reprodukció anyagaként itt a megszólaló teste funkcionál –, mind formáját tekintve követi mintáját, a megfeleltethetőség teljesülése által olyan reprodukciót hoz létre, amely képes helyettesíteni, megőrizni a reprezentáltat, ahol tulajdonképpen a jelölés struktúrájának közvetettsége nélkül, az imitáció közvetlensége, a közvetlenség ígéretének beteljesülése – és a megkettőzött jelenlét problematizálatlansága – által történhet meg a rögzítés művelete. Ez a tökéletes reprezentációként értett reprodukció – természetesen a figuralitás közbejöttének köszönhetően – végül egyértelműen azonosítódik a megszólítottal: „…the sun / Delights to peep, to gaze therein on thee…" Így tehát azzal együtt, hogy a szöveg zárlata által megmutatkozik valamiféle e reprodukciót illető veszteségérzés („They draw but what they see, know not the heart."), ennek oka a megszólított, a reprodukciótól független, már eleve megmutatkozó elérhetetlenségében keresendő, tehát nem ugyanazon okból áll elő, mint a műalkotás technikai reprodukcióját tárgyaló benjamini koncepció esetében. Shakespeare szövegében ugyanis – amellett, hogy a folyamat nem műalkotásra vonatkozik, sőt, a fentiek alapján nem is műalkotást hoz létre – a reprodukcióból nem a reprodukált „egyszeri jelenléte"[110] hiányzik, nem ebből a tapasztalatból fakad a veszteség érzete; a szubjektumpozíciókat, a megszólítottat illető megkettőzött jelenlét a helyhezkötöttségről való megfeledkezést, és a helyettesíthetőség lehetőségét hozza magával. Ez a folyamat tehát függetleníthető a reprodukált benjamini értelemben vett „Itt és Most"-jától, a reprodukció pedig ilyen módon egy problémamentesen működő re-prezentációként, újbóli jelenvalóvá tételként érthető. A festés, illetve a vésés, a domormű létrehozásának vizuális, mimetikus, a hasonlóságot előtérbe állító reprodukciós technikái mellett azonban a szonett szövege(i) alapján a textuális rögzítés lehetősége is felmerül. Amennyiben ugyanis nem kívánjuk kizárni a fent idézett szövegváltozatot preferáló szonettkiadásokból kimaradó *steeld*

[109] Hódosy Annamária emeli ki, hogy a szem, a látás szerepének hangsúlyozása a szonettekben „magára a szonettműfaj hagyományára is reflektál", amennyiben ahogy az általa idézett Oppenheimer fogalmaz, ez „az első olyan lírikus forma a Római Birodalom bukása óta, amelyet nem zenéhez vagy előadáshoz szántak, hanem néma olvasásra". Paul OPPENHEIMER, *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet.* Oxford UP, New York; Oxford, 1989. 3. Idézi: HÓDOSY Annamária, *Shakespeare metaszonettjei.* Gondolat-Pompeji, Budapest; Szeged, 2004. 83.

[110] Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.* KURUCZ Andrea fordítását átdolgozta: MÉLYI József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Letöltés ideje: 2011. június 1.; Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003. 11. Bár Benjamin koncepciója konkrét médiatörténeti korszakhoz kötődik, a reprodukció és az egyszeri jelenlét fogalmainak relációja a későbbiekben mégis fontos, a fordításelméletet illető hozadékokkal bírhat.

variánst sem[111] – amely mind a mai napig előfordul az eddigiekben elemzett *stell'd* és a *stelled* variánsokkal párhuzamosan –, úgy az általa megidézett *styled* szó jelentésén és etimológiáján (lt. *stylus*) keresztül a beíródás, az inskripció jelentés is létjogosultságot nyerhet[112], ezzel tovább gazdagítva a már egyébként is többrétegű, a rögzítés különböző technikáit felsorakoztató felütés értelmezhetőségének lehetőségeit. Akár a domormű, a vésés, akár az inskripció, a beíródás térbeliségéről,[113] materialitásáról van azonban szó, ez a materialitás Shakespeare szonettjében ugyanúgy kizárólag a figuralitás szintjén mutatkozik meg, ahogy a re-prezentáció, és annak vizuális vonatkozásai is; a nyelv, az írás materialitása, ezek produktív, előállító jellege, a figurális képiség transzparencialitását felülíró, megszüntető működése viszont – a de Man által elemzett Hugo-szöveghez hasonló módon – ebben a tekintetben nem jutnak szerephez.

Shakespeare szövegének ezt a reprodukció térbeliségét, a vésés a hordozót mélységében, anyagában érintő, a domormű formálódását lehetővé tevő figurális működését a szonett fordítása a *stell'd* szó ezen jelentésrétegeinek hiányában nem viszi színre: „Szemem a festőt játszotta, s szivem / lapjára karcolta be arcodat…"[114] A bevésés térbeli megvalósulása már csak azért sem teljesül egyértelműen, hiszen itt a hordozó eleve felületként, lapként mutatkozik meg, annak mélysége, térbeli kiterjedése nem hangsúlyozódik e megnevezés által, mint a forrásszöveg esetében, ráadásul a véset – illetve ennek mérsékelt intenzitását is érzékeltetve: karcolás – ez esetben a szív *lapjára* kerül. Ezzel párhuzamosan azonban az igekötő („*karcolta* be") a beíródásként való értelmezhetőséget is lehetővé teszi, tehát a karcolás materiális minősége is teret kaphat. A karcolás ez utóbbi, materiális vonatkozása viszont – a fent említett két szöveghez hasonlóan – itt is tematikusan idéződik meg, azaz a szöveg ezen pontján a felület anyagában való érintettségének csupán immateriális hozzáférhetősége garantált.

---

[111] Ez a változat szerepel az 1609-es Quarto kiadásban is.

[112] Illetve a *steel* szó által – egyéb szöveghelyek figyelembe vételével – a tükörre, annak foncsorozására, és ezzel együtt a mimetikus funkcióra való utalás is. Az említett szövegváltozathoz, és ezen utalásokhoz lásd például a következő kiadást: Katherine DUNCAN-JONES (szerk.), *Shakespeare's Sonnets*. London, Thomas Nelson, 1997. 159. A különböző fémekből készült tükrök technikai innovációjához, illetve az angol reneszánsz irodalomban – illetve Shakespeare korábban tárgyalt, 77. szonettjében – való megjelenéséhez lásd: Rayna KALAS, *Poetic Offices and the Conceit of the Mirror*. = Kalas, *I. m.*, 106-132.

[113] Itt érdemes megjegyezni, hogy Shakespeare korának írástechnikái között egy olyan, gyakran viasz felhasználásával készült, letörölhető – noha a törölt szöveg nyomait palimpszeszt-szerűen megtartó – írótábla is megtalálható, amibe íróvessző felhasználásával karcolták a bejegyzéseket, és amely nagyban hasonlít Freud „varázsnoteszéhez". Amellett, hogy például a *Hamlet* szövegében az emlékezet táblába írt jelként értelmeződik, a 122. szonett ezt az összefüggést az emlékek kitörölhetőségének kérdésével is kapcsolatba hozza. Ehhez lásd: Peter STALLYBRASS, Roger CHARTIER, John Franklin MOWERY, Heather WOLFE, *Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England.* = Shakespeare Quarterly, 55. 4. 2004, 379-419.

[114] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 251.

A szonett a további olvasás során azonban e materialitásra való rámutatáson kívül e materialitás előállítását is elvégzi, az inskripció megmutatkozása mellett ugyanis annak – hordozójával együtt történő – megjelenítése is megtörténik; „az írás grafikus médiuma" nem csak az inskripció megmutatását (Darstellung), hanem annak előállítását (Herstellung) is elvégzi[115]. Ahol pedig a szöveg saját anyagának, az írás médiumának láthatósága, térbelisége által képessé válik arra, hogy a nyelv immateriális működésein keresztül történő – és ezen kívül az írás fonografikus koncepciói szerint a beszélt nyelvre való[116] – rámutatáson túl a materiális előállítást is eszközévé tegye, ott az írás grafikus, vizuális karakterének megkerülhetetlensége, e notációs rendszer önműködő mechanizmusai, a notáció képszerűsége, ikonicitása (notationale Ikonizität)[117], és egyúttal az esztétikai tapasztalatot meghatározó jelenléte is előtérbe kerülhet.

A rögzítés térbelisége – amelyet Szabó Lőrinc szövegének fenti idézete a hordozó felületet érintő, illetve utóbb azt áttörő bevésésen keresztül tematizált – a fordításszövegben az inskripció materiális érzékelhetősége által is megnyilvánul, amely inskripció terét az *arc* szó grafémáinak a *k*arc*olta* szóban történő „megismétlődése" alakítja ki. Ennek az inskripciónak az említetteken kívül is megtapasztalható valamiféle immateriális ágyazottsága, amennyiben a szöveghely éppen az *arc* grafémáinak rögzítését tematizálja, másrészt pedig mert a „karcolta be" kifejezés olvasásának pillanatában, az olvasás linearitásának időbeliségében – a múlt idejű igealak által – az *arc* bevésődésének befejezett eseményéről értesülhetünk; az inskripció materialitása azonban az említett ismétlésesség által áll elő, az írás médiumának vizuális jelenléte pedig az így kialakult térbeliségben többféleképpen is kifejti működését. Egyrészt az inskripció írásesemény a hangoztathatóság, vagy akár a lineáris olvasás felől nézve elgondolhatatlan módon realizálódik, hiszen a *karcolta* olvasásakor a beírt szó még nem különül el az őt keretező grafémáktól, ezáltal e beíródás csak valamiféle – az olvasás linearitását megtörő – visszatérésen keresztül manifesztálódhat. A szó elkülönülése e lineáris szövegolvasás esetében azért nem történik meg feltétlenül, mert az arc szó grafikus érzékelhetősége ezen a ponton – az ismétlés tapasztalatával még nem rendelkező, és ezáltal az akár a szó immateriális működését is elégségesnek találó olvasás számára – szintén megkerülhető. Az ismétlés tapasztalatának közbejöttével

[115] Sybille KRÄMER, *'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift.* = Gernot GRUBE, Werner KOGGE, Sybille KRÄMER (szerk.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine.* München, Fink, 2005. 44.
[116] *Uo.*, 25.
[117] *Uo.*, 29. A fogalomról bővebben: Sybille KRÄMER, *>Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift.* = Horst BREDEKAMP, Sybille KRÄMER (szerk.), *I. m.*, 157-176.

azonban már nem tekinthetünk el a szó, és egyben az inskripció materialitásától, hiszen – és itt ismét az írás vizuális jelenlétének megnyilvánulásáról beszélhetünk – maga az ismétlés is grafémákra vonatkozik, amennyiben a *karcolta* szó határainak, és egyben immateriális vonatkozásainak figyelmen kívül hagyásával történik meg a grafémasor kikülönülése. A grafémák vizuális azonosításán – vagy akár akusztikus hasonlóságán – kívül azonban azért sem feledkezhetünk meg a szöveghelyet meghatározó materiális működésekről, mert ez a visszalépést szükségessé tevő, az olvasás linearitásából kikényszerítő szövegesemény mindezek mellett már önmagában is az írás médiumára, illetve az írás vizuális működésére, műveleti terére (Operationsraum)[118] utalja az olvasás folyamatát; a szöveg lineáris rendjéből bármilyen okból kilépő, vagy kilépni kényszerülő olvasás az írás médiumának vizuális struktúrájára, térbeliségére kell hogy hagyatkozzon. A linearitás szükségszerű megtörése a – „linearitásra nem redukálható”[119] – írás térbelisége felé mutat, mely térbeliséget a szavak, illetve grafémák – az elhangzó, a hangoztatott nyelvből hiányzó – szimultán elérhetősége, az egész szöveg szimultán láthatósága[120] garantál.

A szimultán láthatóság pedig egy igen különös okból is elő kell hogy kerüljön itt, hiszen a szonett mintegy grafikusan színre is viszi a szóba hozott, festett képet:

Mine eye hath play’d the painter and hath stell’d,
Thy beauty's form in table of my heart;
My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective that is best painter's art.
For through the painter must you see his skill,
To find where your true image pictured lies;
Which in my bosom's shop is hanging still,
That hath his windows glazed with thine eyes.
Now see what good turns eyes for eyes have done:
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me
Are windows to my breast, where-through the sun
Delights to peep, to gaze therein on thee;

[118] KRÄMER, *’Operationsraum Schrift’*… 31-32.
[119] *Uo.*, 52.
[120] *Uo.*, 35.

Yet eyes this cunning want to grace their art,
They draw but what they see, know not the heart.

Nem elhanyagolható ugyanis, hogy a „My body is the frame wherein 'tis held…" / „ott most testemmel én keretezem…" sorok által megnevezett test valóban egyfajta keretként kerül itt elő. Nem csak azért, mert a „kebel boltjában" lesz látható, amennyiben a két szonettben a *windows* / *ablak* szavak megismétlése jelöli ki az írás terében ezt a felületet, e szavak keretezik magát a szóban forgó képet. De azért is, mert ez a kép ráadásul a notáció ikonicitása által elő is áll, amennyiben az *eyes / szem* szavak kétszeri, egy sorban történő szerepeltetésén keresztül az arckép grafikus rögzítése az írás műveleti terében, és e keretek között is megtörténik.[121] A kép tulajdonképpen a kebel boltjában, az ablak szavak által keretezett térben láthatóvá is válik, az ott szereplő szemek létre is hozzák az arcképet. Azt mondhatjuk tehát, hogy Szabó Lőrinc szövege által jelen helyzetben e grafikusan előálló arcképek között is történik mediális fordítás. Amint a következő fejezetekben látni fogjuk, ez nem egyedüli esetként van itt jelen, más, a későbbiekben tárgyalásra kerülő fordításszövegek is igénybe veszik a grafikus megjelenítés lehetőségét, sőt, mivel sokszor a jelentés mellé helyezve szerepelnek, akár szemantika és grafikus megjelenés közötti mediális fordításként is működhetnek.

Ez a szimultaneitás viszont a – szöveg materiális működéseihez hozzátartozó – akusztikus ismétlődéssel éppen azért nem emelhető be egy vonatkoztatási rendszerbe, mert az csupán a szöveg hangzóssága által garantált, az akusztikus működés temporalitását, időlegességét igénybe vevő linearitásában mutatkozhat meg; az írás vizuális hozzáférést igénylő térbelisége ez alapján meg kell hogy kerülje a hangzósság időbeliségét, amely jelenségről az írás fonografikus koncepciói már nem tudnak számot adni. A szöveg átmeneti hallhatóságának, szimultán megszólaltathatatlanságának, *el*hangzó karakterének mellőzésével a – rögzítés vizuális technikáit mindezeken keresztül nem csupán tematikusan szóba hozó – fordításszöveg az ismétlés itt vázolt visszafelé ható struktúrájának következtében a szöveghely grafikus összetettségén keresztül fejti ki működését.

[121] Ehhez lásd a következő, bár nem Shakespeare szövegét tárgyaló elemzést: Georg WITTE, *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts.* = Susanne STRÄTLING; Georg WITTE (szerk.), *Die Sichtbarkeit der Schrift.* München, Fink, 2006. 173-190. Ezen kívül Shakespeare 126. szonettjének, illetve a hiányzó utolsó két sorának egy értelmezése is megemlíthető itt, hiszen a két utolsó sor helyét e szöveg esetében zárójelek jelzik, amelyek akár zárt szemekként is értelmezhetők, illetve láthatók. John ARCHER, *Technically Alive. Shakespeare's Sonnets.* Palgrave Macmillan, New York, 2012. 155.

A két szó közötti hasonlóság – amely a használt grafémák megint csak szükségszerűen a szöveg térbeliségét használó indexálhatóságát, egymásra vonatkoztatásának műveletét lehetővé teszi – a grafémák, és nem a szójelentés megismételhetősége által áll elő. Ezen grafémák a *karcolta* szóban történő előfordulása a szöveg linearitása és a szó anagrammatikus szerkezete mellett, illetve ez utóbbival összefüggésben a szóhatárok struktúráját illetően is egy csak az írás vizuális terében megmutatkozó törést okoznak, amennyiben a szóközök hiányán, az ismétlődésen, és a grafémák sorrendjének megfeleltethetőségén keresztül valósul meg materiális beíródásuk, amely e szóba való bevésődés eredményeképpen a szó, illetve a szöveg grafikus szerveződésére is felhívja a figyelmet. A fordításszöveg inskripciója tehát a beíródó szó materialitásán keresztül – a flamand üvegre írt Hugo-vershez hasonlóan – a nyelvi transzparencialitás elképzelésének irrelevanciájáról, illetve ezzel párhuzamosan a hordozó láthatóvá válásáról is számot ad, a *Hypogramma és inskripció* példájával ellentétben azonban mindezt az írás médiumán keresztül, a beíródás érzékelhetősége által valósítja meg. A de Man kései írásaiban gyakran előforduló materialitás-fogalom ugyanakkor nem csak ebben az esetben tételeződik a figuralitás elkerülésének példájaként, ezért mindenképpen szükségesnek tűnik a fogalom használata szempontjából releváns szöveghelyek áttekintése. Nem hagyható figyelmen kívül többek között a *Kant materializmusa* című tanulmány sem, ahol de Man e tartományon kívül helyezi el a fenséges dinamikájának azon mozzanatát, amikor is „a végtelen a kő materialitásába fagy”[122], az itt tárgyalt, a csillagos ég és az óceán teleologikus ítéletektől megfosztott látványát elemző kanti szövegrész azonban de Man olvasatában saját intenciói ellenére mégsem lehet másképpen elérhető, csak valamiféle helyettesítés által: „a természetet Kant valójában nem természetnek, hanem egy konstrukciónak, háznak látja.”[123] Még ha igazat is adunk azonban de Man azon gyanúsan kategorikus kijelentésének, hogy az elemzett szövegrészben „a természet épületté alakítása, ég és tenger boltozattá és padozattá transzformálása nem trópus”, és ilyen módon mentes mindenféle „helyettesítő cserétől”, – noha egyébként égbolt és tető, tenger és padozat egymásra vonatkoztatása legalábbis valamiféle térbeli viszonyulást feltételez – arról mégsem feledkezhetünk meg, hogy ő maga a látvány érzékelésének természetét elemezve nem az óceán, az égbolt, de mindezek *helyett* a kő materialitásáról beszél. A

[122] Paul DE MAN, *Kant materializmusa.* = UŐ., *Esztétikai ideológia.* Budapest, Osiris, 2000. 129. ford., KATONA Gábor; Paul DE MAN, *Kant’s Materialism.* = UŐ., *Aesthetic Ideology.* Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996. 127.
[123] *Uo.*, 128.; 126.

kanti „architektonikus látás” tehát de Man értelmezésében nem az érzékelés által teszi hozzáférhetővé a látvány anyagiságát, azaz nem ennek anyagszerűsége, hanem a tematikus megmutatkozás transzparencialitása, illetve ennek természete által kerülhet ki a figuralitás vonzásköréből, már amennyiben ez egyáltalán megtörténik. A fent megidézett írás-koncepció, és a materiális inskripció fogalma felől számonkérhető láthatóság, illetve ennek az olvasás terében történő esetleges érvényesítése – amellett hogy már a Kant-részlet példája is világosan mutatja, hogy de Man materialitás-fogalma nem feltétlenül az érzékelhetőség kritériumainak érvényesítését célozza – inkább de Man azon szövegeiben lehetnének tetten érhetők, amelyek ezen – a retorikai olvasás számára szükségszerűen kiindulópontként funkcionáló – vonzáskörből az írás, a lejegyzés materialitása által szándékoznak kilépni. A *Fenomenalitás és materialitás Kantnál* Kleist *A marionettszínházról* című szövegét olvasó passzusai éppen ezt a felületet, „a betű prózai materialitását” próbálják meg játékba hozni, mely játéktérben de Man állítása szerint „a jelentésteremtő trópusokat a mondatoknak és propozícióknak különálló szavakká tördelése, és a szavak szótagokká, végül betűkké zúzása váltja fel.”[124] A szöveg példaként felhozott szóösszetételei (*Zurückfall, Sündenfall,* etc.) azonban egyrészt nem szótagokra, hanem szavakra bomlanak szét, másrészt pedig az ezekből kieső *Fall* szó többes számú alakjából (*Fälle*) eredeztetett *Falle* (csapda) szó, amely „egyetlen néma betű hozzáadása” által jön létre, és a „betű hatalmának” bizonyítékaként, a „nyelv feldarabolásának”[125] eseteként, illetve textuális csapdaként szolgál az értelmezésben, Kleist szövegében nem szerepel, ráadásul maga a graféma a többes szám jelölőjeként már eleve funkcióval bíró részét képezte az őt tartalmazó szónak, tehát akkor sem kezelhető pusztán autonóm betűként, ha de Man eredeztetését elfogadjuk. És mivel a szótesttől ebben a – szövegszinten is szereplő – esetben (*Fälle*) nem válik el, azaz önmagában, „a test organikus egységétől elválasztva”[126], annak funkcióitól – a kanti fenséges dinamikájához hasonlóan – függetlenítve a marionettszínház bábjaival ellentétben nem elérhető, Kleist szövegének nyelvére nem vonatkoztatható „a test feldarabolásának” eseménye. Ilyen módon az itt feltételezett analógia a szövegben fellelhető grafémák materialitásának tekintetében nem

[124] Paul DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál.* = UŐ., *I. m.,* 79; Paul DE MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant.* = UŐ., *I. m.,* 90.
[125] Paul DE MAN, *Aesthetic Formalization: Kleist's* Über das Marionettentheater. = UŐ., *The Rhetoric of Romanticism.* New York, Columbia University Press, 1984. 290.
[126] DE MAN, *Fenomenalitás…* 77.; 88.

érvényesíthető; a nyelv szétdarabolását a grammatika[127] szabályai, a szöveg elemeinek funkciói uralják, ezért nem tekinthetünk rá „mindenféle használattól és céltól teljesen függetlenül”, és ezért nem juthatunk el de Man szándékai ellenére „az esztétikai látvány tiszta materialitásához”.[128] Azzal, hogy olyan grafémát elemez, amely az általa leírt módon csupán az értelmezés szövegében szerepel, de Man a kanti fenséges példájához – ahol a kő materialitásáról esik szó a látottak helyett – igencsak hasonló helyzetet teremt, tehát tulajdonképpen – Derridával szólva – egy sajátos „anyag nélküli materialitás”[129] példáit ismétli.

Az anyag nélküliség más esetekben pedig éppen a példák elmaradása által valósul meg, az *Esztétikai ideológia* Hegel-tanulmányaiban ugyanis – bár az itt megfogalmazott materialitás-fogalom jóval közelebb áll a fenti inskripció elemzéséhez használt írás-koncepció fogalomrendszeréhez – egyáltalán nem találkozunk „a nevek materiális lejegyzésének”[130] konkrét eseteivel. A Hegel emlékezés-fogalma mentén előkerülő – és Hegel munkásságában egyébként jelen lévő, noha nem a mai, kultúrtechnikai értelemben használt[131] – materialitás kérdésköre itt az emlékezetben történő rögzítéshez elengedhetetlen jelentéstől való elválasztás, a „hieroglifikus, néma inskripciókként”[132] értett nevek felől közelít a notáció jelenségéhez, ennek természete, vagy akár az olvasás folyamatában betöltött szerepe azonban nem kerül kifejtésre. A *Hypogramma és inskripció* által olvasott hegeli írásjelenet elemzése mindehhez több szempontból is kapcsolódik, egyrészt mivel de Man – az Hugo-példával ellentétben – ez esetben sem látszik érdekeltnek az inskripció jelenségének körüljárásában, másrészt pedig azért, mert maga az inskripció itt is a jelentéstől való elválasztás momentumaként érthető; az inskripció „az egész *Fenomenológia* szövegét a végtelenségig ismételt dadogássá változtatja: *ez* a darab papír, *ez* a darab papír és így tovább.”[133] Az „írott vagy bevésett (inscribed) nyelv” de Mant nem az írás materialitásával, hanem a papírral, a hordozóval

---

[127] Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái.* Budapest, Magvető, 2006. 341. Kleist szövegének szóban forgó összefüggését megidézve itt meg is jegyzi, hogy a marionett, „[a] gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika”.
[128] DE MAN, *Fenomenalitás…* 78.; 88.
[129] Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2). („within such limits”).* Ford., Peggy KAMUF = Tom COHEN, Barbara COHEN, J. Hillis MILLER, Andrzej WARMINSKI (szerk.), *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory.* University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2000. 350.
[130] Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel* Esztétikájában. = UŐ., *I. m.,* 94; *Sign and Symbol in Hegel's* Aesthetics. = UŐ., *I. m.,* 102.
[131] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés. Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia.* = UŐ., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben.* Budapest, Akadémiai, 2010. 41.
[132] *Uo.,* 95.; 102.
[133] DE MAN, *Hypogramma és inskripció…* 416.; 28.

szembesíti[134], azaz az általa idézett mondat második feléről – értelmezésének kulcsfogalmát saját pozíciójára is érvényessé téve – megfeledkezni látszik: „*Ezt* a darab papirost gondolják, amelyre *ezt* írom vagy helyesebben írtam…”[135] A mondat első szava deiktikus funkcióját de Mannál csupán a hegeli írásjeleneten keresztül tölti be, a notáció differenciáló működésére azonban nem fordít figyelmet. Ez a működés, a dőlt betű jelenléte ugyanúgy megkerülhetetlen, ahogyan a beszélt nyelv számára elérhetetlen papír is rászorul a felmutatás segítségére, és bár az érzéki bizonyosság beteljesítésére Hegel kritériumai szerint így is alkalmatlan, az írás de Man által figyelmen kívül hagyott vizualitásától nem tekinthetünk el, ez ugyanis a hordozó, az írott felület – egyediségében csupán az írás aktuális eseményében, Hegel írásjelenete, illetve a felmutatás aktusa által érzékelhető – jelenlétére saját írottságának hangsúlyozottsága, a tipográfiai megkülönböztetés által már önmagában is képes rámutatni. Maga az írás nem kerül de Man érdeklődésének homlokterébe, ami a hordozót jelölő *ezt* szó vizuális karakterétől való eltekintésen kívül abból is jól látszik, hogy a fenti mondat második, dőlt betűs szavát már nem idézi; a szó ezen előfordulása már semmiképpen nem olvasható deixisként, mivel csupán önmagára utal, illetve saját materialitásának, lejegyzettségének előtérbe helyezése által magára mutató jelként funkcionál, ezzel a papíron kívül a jelentésüktől megfosztott – tehát de Man fogalmai szerint inskripcióként funkcionáló – grafémákat is újra az írásjelenet részesévé téve. Ráadásul az írás eseményszerűségét a szöveg itt mintha mégis hozzáférhetővé tenné, amennyiben utalást tesz annak – aktualitásától, egyediségétől megfosztott, az írásjelenetből kiemelt, azaz a mindenkori olvasás számára is elérhetővé tett – folyamatszerűségére („*ezt* írom vagy helyesebben írtam…”), ezáltal végképp megkerülhetetlenné téve az írás, az írottság központi szerepét. Azt mondhatjuk tehát, hogy az idézett mondat értelmezésekor de Man ugyanúgy nem veszi figyelembe a két szó az olvasás számára hozzáférhető, és mindkét esetben kulcsfontosságú lejegyzettségének módját, a notáció működésének következményeit, illetve a hordozón megjelenő írás – Hegel fogalmi keretei között az érzéki bizonyosság kategóriáját elkerülő, az itt használt, kultúrtechnikaként értett írás koncepciója szerint azonban mindenképpen teljesülő – érzékelhetőségét, ahogy az anyag nélküli materialitás egyéb példáinál tette, tehát itt sem teszi az olvasástapasztalat részévé az olvasott szöveg, az írás materialitását. Az írásjelenet egyediségéből kiindulva, azt

[134] *Uo.*, 417-418.; 28.
[135] G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*. Fordította, SZEMERE Samu. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 63.; G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes.* Akademie Verlag, Berlin, 1964. 88. (szerk. Johannes Hoffmeister) Kiemelés a magyar és a német eredetiben.

megidézve tematikusan rámutat ugyan a papírra mint hordozóra, megmutatja (Darstellung) a papír aktuális érzékelhetőségét, de az olvasás itt és mostjában a hordozó felületen előálló (Herstellung) írás tárgyalásától eltekint.

Szabó Lőrinc szövege azonban a szövegbe vésődés eseményén keresztül a szöveg, illetve az írás vizualitását, térbeliségét is előtérbe helyezi, illetve igénybe veszi, itt tehát nem csupán megmutatkozik, de elő is áll a hordozó, illetve az írás anyagisága; ilyen módon „[a]z aiszthesis nem csak mint a logosz átlátszó ablaka, de mint 'homályos' műveleti terület is"[136] funkcionál, e térbeliségen keresztül is kifejti működését. A beíródó grafémasor ugyanis éppen azért áll elő materiális inskripcióként, mert saját anyaga nem tér el a beíródás helyének anyagiságától, a körülötte lévő grafémáktól, a Shakespeare-szövegben tematizált bevéséshez hasonlóan – ahol a rögzítés technikáit összekeverő figuralitás eredményeképpen végül szintén nem festés, azaz valamiféle új anyag hozzáadása által keletkező ráírás, elfedés történik – ezt az inskripciót egyetlen anyag, a beíródást létrehozó, és az ezeket körülvevő grafémák, illetve az írás materialitása hozza létre, a szöveghely saját anyagából, illetve saját anyagában. A figuralitás transzparencialitása által megmutatott beíródás de Mannál – azon kívül, hogy az *Egy flamand ablak üvegére* esetében csupán megmutatkozik, de nem állítódik elő – éppen ezen a ponton térhet el a fordításszöveg materiális inskripciójától, hiszen az üvegre írás példája mindenképpen ráírásként, valamiféle hozzáadásként értelmezhető. Ez a hozzáadás a hordozó üvegfelület materialitására mutat rá, méghozzá az írás materialitása által, azaz a nyelv transzparencialitásának lehetetlenségét állító de Man logikáját követve a – szöveg figuratív áttetszőségét hordozó, és az inskripció eseménye által megtörő[137] – felület e ráírás a verscím által garantált eseményén keresztül nyerheti el saját láthatóságát, materialitását, ami egyben azt is jelenti, hogy ezzel párhuzamosan az írás vizuális jelenléte a nyelv materialitásának bizonyítékaként lehet elérhető. Ez a ráíródás tehát tulajdonképpen a hozzáadás eseménye által ruházza fel hordozóját saját materialitásával, azzal együtt, hogy annak transzparencialitása csak ezen eseményszerűség, a ráírás utólagos, az értelmezés végén tételezett jelenléte miatt hozzáférhető; a fordításszöveg materiális inskripciója és annak szintén az írás vizualitása által meghatározott felülete viszont egyrészt már eleve rendelkeznek materialitással, másrészt ugyanazon anyag alkotja őket. Az Hugo-vers tematikusan megmutatkozó materiális viszonyai tehát mindezek alapján nem vonhatók kétségbe, a

[136] KRÄMER, *I. m.*, 31.
[137] DE MAN, *I. m.*, 431.; 35.

ráíródás azonban anyagában nem érinti a hordozó felületet. A fordítás a szöveg grafémái közé beírt inskripciója ezzel szemben az írás térbeliségében való jelenléte által nem valamiféle hozzáadásként működik, nem ráírást hajt végre, de a szó grafémáiból veszi el, az írás felületéből vési ki saját anyagát, anélkül, hogy a ráíráshoz hasonlóan elfedné a felületet, illetve ez esetben, szövegbe íródásról lévén szó, valamiféle szub-textust[138] hozna létre. Ezzel saját szerkezetét – és a két szövegműködést – illetően annyit mindenképpen előtérbe helyez, hogy a szöveghely a hypogramma Saussure által a szó etimológiájából (gr. *hypographein*) levezetett struktúráját nem képezi le, tehát alá-írásként nem működik, ilyen módon pedig csupán a másik említett jelentés jöhetne szóba, amely szerint a hypogramma „egy nevet, egy szót emel ki azáltal, hogy megpróbálja megismételni a szótagjait…”[139] A kiemelő funkció viszont nem függetleníthető a hypogramma előbbi funkciójától, hiszen a „szótagok” kiemelése (a Saussure-t fordító de Man az *under*score szót használja, amely szintén kiemelés és elfedés kölcsönösségére helyezi a hangsúlyt) a szó egészének elfedését hozza magával, az *arc* szóként való olvasása tehát a *karcolta* jelentésének hozzáférhetőségét szünteti meg, ezáltal megint csak valamiféle elfedést generálva. Ez az elfedő működés azonban a szöveg kontextusa felől nem értelmezhető, hiszen a szöveg által tematikusan megidézett, bevésődött arc e kontextuális térben saját bevésődésének aktusával nem kerül egy a hypogramma rétegeltsége által garantáltan előálló feszültségbe. A hypogramma rétegeket előállító, elfedést, ráírást végrehajtó működése éppen ezen a felületen lehetne megkülönböztethető – noha de Man szövegében ezek viszonya nem tematizálódik – a beíródás, a materiális inskripció működésétől, amely a hypogrammával ellentétben sem a kiemelés, sem az alá-írás műveletét nem teszi szükségessé. A materiális inskripció a *karcolta* szó olvashatóságát éppen a beírt grafémasor materialitása, illetve a szöveg anyagába való bevésettsége által teszi lehetővé, mindezt anélkül, hogy a hypogramma szerkezete, a rétegek egymásra íródása által garantált választási kényszer eredményeképpen saját elrejtését szükségessé tenné, és ilyen módon csupán szub-textusként lehetne hozzáférhető; az inskripció materialitása teszi lehetővé a rétegekre bomlás, és ezek egymást felülíró működésének mind a szerkezet, mind a szöveg kontextusa által szükségessé tett elkerülését.

De Man megjegyzése szerint a hypogramma kiemelő működése közel áll a prosopon működéséhez, az itt elemzett szöveghely viszont már csak azért sem tölti be az

[138] *Uo.*, 410.; 24.
[139] idézi: DE MAN *Uo.*, 421.; 30.

arcadás funkcióját, mert – még mindig a szöveg fent megidézett kontextusánál maradva – egy már meglévő arc rögzítésére vállalkozik. A kontextuálisan ilyen módon megkérdőjelezhető prosopopeia jelenlétét azonban maga a szerkezet ki is zárja, mégpedig ismétléses jellege miatt, amely az inskripció bevésést és törlést[140] egyaránt végrehajtó működésével kerül összefüggésbe. Az *arc* grafémasor az ismétlés által megkettőzött jelenléte ugyanis az egymásra vonatkoztathatóságon keresztül nem csak az inskripció előfeltételeként funkcionál, de ugyanezt az inskripciót az indexálhatóság művelete által meg is fosztja az önálló jelölés – és egyben a hypogramma feszültségének – szükségszerűségétől, amennyiben a *karcolta* grafémái közé annak saját anyagából beíródó grafémasor nem a megszólított arcára, hanem a szöveg arc szavára utal, ezáltal éppen indexálhatóságát lehetővé tevő materialitása által előzve meg a *karcolta* jelentésfunkciójának elvesztését, illetve a szó rétegekre bomlását. E tekintetben a materiális inskripció, ami sem „nem alakzat, sem jel […] sem hypogramma, sem mátrix…" de Man szavaival élve – bár inskripció-fogalmát némileg módosítva, annak materiális vonatkozásait pedig nem a nyelv tematikus, megmutató, hanem előállító működéseire értve – a „figuralitás elkerülését"[141] indexálhatósága, jelfunkcióinak beíródásával párhuzamos törlése révén hajtja végre, ilyen módon materialitása által lépve ki a figuralitás áttetszőségéből, és e szó rétegekre bomlásának kényszere alól. A prosopopeia funkcióit mellőző rögzítés aktusa az inskripció – a prosopopeia megkerülését a notáció képszerűségének szintjén leképező – szerkezete által lehetővé tett, és a mátrix-szereptől megfosztó indexálhatóság, az *arc* szó külső jelenlétén keresztül az arcadás, illetve az önálló jelentésképzés helyett egy eme külső jelenlétre utaló grafémasor beíródásán keresztül teljesül, amely összefüggéstől – amint az majd a későbbiekben kifejtésre kerül – természetesen reprodukció és reprezentáció kérdésköreinek vonatkozásai szempontjából sem lehet eltekinteni. A jelentések különbségei miatt jelentés alapján nem azonosítható (de a hasonlóság alapján indexálódó) két grafémasor materiális egymásra vonatkoztatása, azonosítása, a szó struktúrája, a kontextus, illetve az írás műveleti terének az indexálhatóság általi használatba vétele járul tehát hozzá a fordításszöveg materiális inskripciójának létrejöttéhez, amely éppen materialitása által teszi lehetővé a *karcolta* szó a jelentést is érvényesítő olvashatóságát. Azzal együtt pedig, hogy a Shakespeare-szöveghez

[140] KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Ismétlés*, intra*textualitás, inskripció.* = Uő. *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál.* Ráció, Budapest, 2007. A tanulmány Hegel jel-fogalmából, és annak de Man által adott, az inskripció fogalmát érintő értelmezéséből kiindulva jut el eddig az összefüggésig.
[141] DE MAN, *I. m.*, 432.; 35.

hasonlóan a beíródás, vagy bevésődés tematizálódása Szabó Lőrinc fordításában is megtörténik, ez a materiális inskripció egy olyan jelentésréteg az írás vizuális rendjében történő előállítását végzi el, amely a fordításszöveg csak ezen materiális vonatkozásai által hozzáférhető. A *stell'd* szó etimológiájából következő, domormű értelemben való használata, illetve a domormű bevésettsége, térbeli természete a fordításban az írás vizualitása által kaphat felületet, méghozzá az inskripció grafémák közé történő beíródása, és a *karcolta* szó grafikus sorrendjét megtörő, azt anyagában, más anyag hozzáadása nélkül érintő bevésése által. Az írás műveleti terében a két grafémasor indexálásán, vizuális, térbeli azonosíthatóságán keresztül a *stell'd* távoli *stylus* értelemben való használhatóságát – a két szöveg párhuzamos olvasása által is – felerősítve olyan inskripció jön itt létre, amely ezen vizuális működéseken keresztül a tér, a véset taktilitása mellé a notáció képszerűségét állíthatja oda. És bár ez a fordításesemény nem értelmezhető mediális fordításként, nem megfeleltethető a „taktilis tér vizualitásba fordításával"[142], amelyet McLuhan példája szerint a négyzet végezhetne el – és amely fordítás Derrida és Krämer az írás elsődlegességét eltérő alapokra helyező koncepcióinak némileg ellent mondva „az írás megjelenése előtt nem történhetett meg" –, hiszen a tér taktilitása a Shakespeare-szöveg esetében a figuralitás által idéződik meg, az írás vizualitása azonban – e figuralitás megkerülésével – mégis alkalmasnak mutatkozik arra, hogy mediális működése által állítsa elő e grafikus viszonyok által megteremtett térbeliséget. A fordításszöveg materiális inskripciója tehát ilyen módon a bevésődés tematikusan megmutatott térbelisége helyett saját szövegében történő előállítását végzi el.

A Shakespeare-szonett re-prezentációt, reprodukciót előtérbe állító működése Szabó Lőrinc fordítása esetében mindezek alapján éppen a rögzítés a materiális inskripción keresztül történő megvalósulása miatt nem kaphat felületet, a fordításszöveg ugyanis az inskripció aktusa, a láthatóságában előálló írás által e reprodukció létjogosultságát írja felül. Ez nem csak abban mutatkozik meg, hogy a vizuális re-prezentáció, a bevésés a hasonlóságot előtérbe állító működése a közvetlen reprodukció immateriális megmutatkozása mellett ez esetben a textuális rögzítés (a reprezentáció reprezentációja[143]) a hasonlóságtól, a reprodukciótól eltekintő jelképző funkciója is

[142] Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic Man.* Toronto, University of Toronto Press, 2010. 66. Ehhez lásd még Friedrich Kittler a médiumok közötti váltás leírására alkalmazott transzpozíció-fogalmát: Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900.* München, Fink, 1987. 271.
[143] Jacques DERRIDA, *Of Grammatology…* 295.

szerepet kap, de e jelképzés az indexálhatóság által előálló visszavonásában, és az inskripció materiális előállításában is; hiszen amit az itt megidézett koncepció szerint a kultúrtechnikaként értett „írás különböző módozatai reprezentálnak, az – egy lépéssel tovább – maga is megjelenik az írás terében."[144] A hasonlóság ugyanis egyrészt két grafémasorra vonatkozik, a megszólított reprodukciója tehát nem is cél ebben az esetben, illetve e helyett a textuális rögzítést végrehajtó *arc* szó grafémáinak megismétlése által csupán jelek hasonlóságáról beszélhetünk, másrészt pedig az inskripció jelfunkciótól megfosztó működése által ez a vonatkoztathatóság a jelöltek nélkül történik; a „jelölőtörlés"[145] – amelynek kiterjesztett, általános működése mögött Derridánál a logocentrizmus uralma áll –, a jelölő arctól való megfosztása (effacement) helyett a fordításszöveg a jelölő (az *arc* szó), és nem a jelölt rögzíthetőségét, azaz a reprezentáció reprezentációjának érvényesülését állítja. Az inskripció működésének eredményeképpen ugyanakkor ez a rögzítés a szó materialitására (az *arc* grafémasorra) vonatkozik, ezáltal tehát a jelölő helyettesítése is megtörténik, méghozzá az indexálhatóság, a grafémasor megkettőződése, és a beíródás – a jelölő pozícióját is érintő – előállítódása által. A közvetlen reprodukcióként értett re-prezentáció naivitását, ahol a reprezentáció a reprezentált hasonlóságát célozza, az inskripció – a hasonlóság viszonyrendszerének jelek közé utalásával – váltja fel, e reprodukció a reprezentáció vizuális struktúráit megidéző figuratív-tematikus működése helyére pedig a notáció képszerűségét használó szövegműködés materiális előállítása (produkciója) kerül[146]; a Shakespeare-szonett által megidézett domormű térbelisége, a reprodukció mint újbóli megjelenítés, illetve ez esetben ennek tematikus megmutatkozása a fordításszövegben a materiális inskripció előállítását, a rögzítés érzékelhetővé válását, jelenlétének megtapasztalhatóságát helyezi mellé.

Azzal, hogy Szabó Lőrinc szövege – miközben a reprezentált helyettesítésére képes reprodukció elgondolásától is eltávolodik – az írás műveleti terén keresztül e beíródás által végrehajtja a – már csak a jelölő helyettesíthetőségével járó – rögzítés

---

[144] KRÄMER *I. m.*, 31.
[145] DERRIDA, *I. m.*, 285-286.
[146] Szabó Lőrinc az *Örök barátaink*hoz írt korábban idézett előszavában a nyelv „teremtő", azaz létesítő, előállító működésével hozza összefüggésbe a nyelv anyagiságát, miközben éppen ezt a működést jelöli meg annak akadályaként, hogy a fordítás bármiféle „másolásként" lehessen értelmezhető: „… a költészet, a költői fordítás azonban érzékeltet, s ezzel túlmegy a fogalmi közlés határán: evokál, teremt. A nyelv, amellyel az új képet festi, amelyből az új szobrot önti, eleven és misztikus matéria, nem olyan, mint akár a legművészibb képmásolók grafitja, színes krétája vagy olaja." SZABÓ Lőrinc: *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez.* = UŐ., *Örök Barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 6.

aktusát, nem a Shakespeare-szonettben tematizált re-prezentáció folyamatának reprodukcióját végzi el, hanem e re-prezentáció térbeliségének saját anyagában történő materiális előállítását. Ezen összefüggést a két szöveg viszonyára értve azt mondhatjuk, hogy maga a fordításszöveg – az írás médiumának használata által – nem pusztán a hasonlóságot alapul vevő, reprodukáló, hanem szintén előállító működése révén hozható kapcsolatba Shakespeare szövegével; a reprodukcióként értett fordítás Sybille Krämer által megidézett fogalma[147] tehát felülíródni látszik. Ennek oka, hogy a fordítás eseménye az eddigiek alapján nem újbóli előállításként („Wiederherstellung"), hanem a fordításszöveg „egyszeri jelenlétét" annak materialitása által előállító működésként tételeződik, azaz éppen azért nem tekinthető valamiféle megismételt aktusnak, mert ahogy Krämer szövegének egy másik pontján *A műfordító feladatá*val kapcsolatban megjegyzi, amit a fordításesemény „újból" létrehoz, az korábban „még egyáltalán nem volt adott"[148]. Nem újbóli létrehozásról van tehát szó a fordításszöveg esetében – amely fogalom éppen Benjamin koncepciójától eltávolodva állítja előtérbe a fordítás hasonlóság alapú működését –, hanem egy szintén egyszeri jelenvalóvá tételről, előállítódásról. Ezen a ponton azonban megkerülhetetlenné válik az a fordításelmélet számára alapvető kérdés, hogyan érinti ez a belátás a fordításban részt vevő szövegek viszonyait, mennyiben beszélhetünk a különböző, a jelölőre, illetve a jelöltre vonatkozó reprodukciós működések mentén különbözőképpen előbukkanó helyettesítésről, illetve – amint az majd a későbbiekben megmutatkozik – helyettesíthetőségről. A teljesebb megértés érdekében azonban szükségszerűnek látszik először e funkció a helyettesítés-fogalmak és a fentiekben megidézett működések metszéspontjában, illetve a két szöveg párhuzamos olvasásának tapasztalatai alapján történő elhelyezése. A kérdés tehát az, hogy egyrészt mennyiben hordoznak közös felületeket a dekonstrukció, illetve Derrida a szupplementum funkciójától sem függetleníthető helyettesítés-fogalma, másrészt de Man a fentiekben megidézett helyettesítéseket végrehajtó olvasás-jelenetei a szóban forgó fordításelméleti összefüggésekkel, illetve hogy mindez a két szöveg között szituált mediális működésekkel párhuzamosan milyen, a fordításelméletet is érintő következményeket hozhat a szövegek státuszát, illetve a fordítás mediális vonatkozásait illetően.

Noha a *Grammatológia* beszélt és írott nyelv, gesztus és beszéd kontextusában, és nem szövegviszonyok összefüggésében juttatja szerephez a helyettesítés fogalmát, jelen

[147] Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung…* 190.
[148] *Uo.*, 185.

esetben mégsem pusztán az írás elsődlegességét ennek mediális aspektusain kívüli okokból állító logikája, hanem a helyettesítés fogalmának használata, e fogalomhasználat módja miatt is működőképes párhuzam, vagy ellenpont lehet. A Rousseau-t értelmező Derrida írás és beszélt nyelv tekintetében megjegyzi, hogy amennyiben az – éppen emiatt fenyegetővé váló – írás átveszi a beszélt nyelv helyét, az tulajdonképpen egy már önmagában jelölőként működő, azaz valamiféle helyettesítést végrehajtó szupplementum szupplementumaként funkcionál[149], ennek kritikájaként azonban hozzáteszi, hogy a helyettesítés mindig már eleve működésben van[150]; Rousseau helyettesítés-láncától eltérően az írás a *Grammatológiá*ban nem egy a gesztikulációt és a beszédet követő utólagosságban helyezkedik el, de a genealógiai okfejtést részben lebontva meg is előzi azt[151]. Ez az eleve működésben lévő helyettesítés azonban nem függetleníthető attól, hogy a helyettesítéseket mozgató hiány szintén mindig már eleve jelen van a beszélt nyelv efemer jellegében ugyanúgy, mint az írás testtől való elválasztottságában[152], és éppen ez lesz az a pont, ahol Derrida a nyelv alapműködéseként értett helyettesítés-fogalmának logikája különbözni látszik az itt kialakított fordításelméleti keretben megmutatkozó szövegviszonytól. Hiszen bár mindkét a fentiekben olvasott szövegben fellelhető valamiféle hiány, amely a másikkal való összehasonlításnak köszönhetően mutatkozik meg, ez a hiány – például Shakespeare szövegének a materiális inskripciót, vagy Szabó Lőrinc szonettjének a karcolás a jelentés szintjén megmutatott térbeliségét nélkülöző működése – önmagában nem már eleve hiányként, de a szövegek inherens részeként fogható fel, azaz tulajdonképpen e hiány a másik szöveg által végrehajtott „betöltése" által jön létre. Tehát sem abban az esetben nem játszik szerepet, ha feltételezzük a szövegek önmagukban való olvashatóságának lehetőségét, sem akkor, ha ragaszkodunk ahhoz a – párhuzamos olvasás által szükségszerűvé tett, és a fentiekben érvényesített – fordításelméletet érintő belátáshoz, hogy éppen a különbségekre – és nem a hasonlóságot szükségszerűen kiindulópontként kezelő hiányokra – rámutató párhuzamosság miatt nem tekinthetünk el a szövegek együttes jelenlététől.

Amellett azonban, hogy a szupplementum, a helyettesítés ebben a párhuzamosságban Rousseau koncepciójától eltérően nem valamiféle fenyegető, illetve – jelen összefüggéshez igazodva – a szövegek pozícióit veszélyeztető jelenlétként

[149] DERRIDA, *I. m.*, 281.
[150] *Uo.*, 215.
[151] *Uo.*, 238-239.
[152] *Uo.*, 234.

tételeződik, a megidézett helyettesítés-fogalmak használhatóságát az itt tárgyalt fordításviszony mediális vonatkozásai is korlátozzák. És nem is elsősorban azon okból kifolyólag, hogy az eleve működésben lévő hiány és helyettesítés írás és beszéd kapcsolatát magyarázó fogalmai olyan, a genealógia sorrendiségét magán hordozó távlatot nyújtanak, amely szövegekre vonatkoztatva, a párhuzamos olvasás és a mediális hozzáférhetőség működései miatt az olvasás, az észlelés jelen idejébe utalt szövegekre, az írás felületére és vizualitására nem vonatkoztatható. Hanem azért is, mert ez az írás elsődlegességét részben genealógiai okokkal magyarázó koncepció a *Grammatológia* centrális tárgyaként szereplő gramma „kettős létmódjának”[153] nem a hieroglifák anyagszerűségét előtérbe állító jelenlétére támaszkodik, ahogy ez – noha más okokból – a Hegelt és Kleistet olvasó de Mannál is megmutatkozik. Ez az összefüggés, amely Derrida koncepciójának jelen helyzetben történő alkalmazhatatlanságát a fentiek mellett magyarázza, de Man korábban elemzett, az – „anyag nélküli” – materialitás példáiként taglalt olvasásjelenetei esetében sem egyedül kizáró oka annak, hogy a helyettesítés általa működtetett folyamatai nem használhatók itt analógiaként. Azon túl ugyanis, hogy a materialitás helyett legtöbbször valamiféle figurális tartalom elemzését végzi el, tehát tulajdonképpen Rousseau a szupplementum fenyegető működéseit illető jóslatait látszik beteljesíteni, amennyiben az anyagszerűség a figuralitás által történő elfedését, áttetszővé tételét, és szándékai ellenére, illetve a materialitás itt használt koncepciójának nézőpontjából nem a figuralitás elkerülését végzi el, a figurális rend önmagában is különös jelentőségre tesz szert a fordításelmélet szempontjából, méghozzá transzformáció és helyettesítés fogalmainak elválasztása, illetve ezen elválasztás kritériumai miatt. A már idézett *Kant materializmusa* című szövegben a trópusok működése „helyettesítő cseréként” (substitutive exchange) tételeződik, és az ég boltozattá, a tenger padozattá „transzformálásához” viszonyítva mutatkozik meg. Ezen összevetés távlatából de Man helyettesítés-fogalma éppen a korábbiakban tárgyalt és megkérdőjelezett transzformációs aktus azon jellegzetességéhez képest kerül meghatározásra, hogy a helyettesítő cserével ellentétben az nem két résztvevővel rendelkezik, hanem egyetlen elem átalakulásaként írható le. Helyettesítés és transzformáció ezen összefüggései alapján egyértelműnek látszik, hogy a fordítást illetően az előbbi bírhat csupán létjogosultsággal, hiszen a trópusok – de Man Kant-olvasatától sem függetleníthető – működéséhez hasonlóan a két résztvevő, a két szöveg

[153] KULCSÁR SZABÓ Ernő, *I. m.*, 67.

együttes működése a párhuzamos olvasásban is alapvető kiindulópontként szolgálnak. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy fordításról beszélve az itt használt elméleti keretben a szövegek jelenlétének párhuzamosságával is számolnunk kell, ez a helyettesítés pedig ilyen módon egyrészt nem minden trópussal hozható analóg viszonyba, másrészt ezen együttes jelenlét, a – fordításelmélet szempontjából különösen termékeny összefüggésnek, relációnak tűnő – melléhelyező egymásmellettiség miatt és a szövegviszonyokra vonatkoztatva csupán helyettesíthetőségként fogható fel.

A fordításelmélet, és az itt tárgyalt fordításviszony nézőpontjából azonban ez a fogalom további kérdésekhez vezet, használhatóságának korlátairól pedig e viszony természetén, a fordítás mediális aspektusain keresztül értesülhetünk. A párhuzamosan megjelenő, fentiekben megmutatott két szövegrész ugyanis e párhuzamosság mellett olyan erőteljes különbségekre hívta fel a figyelmet, amelyek a helyettesíthetőség fogalmának érvényességi körét is meghatározzák. Hiszen bár a jelentést illető különbségek elviekben akár magyarázhatóak is lehetnének de Man figuratív alapú helyettesítés-fogalma alapján, ez a magyarázat sem konkrétan a szövegrészek jelentéskülönbségeit illetően, sem fordításviszonyokra értve nem érvényesíthető, másrészt pedig az a különbség, amely a szövegrészek medialitása tekintetében mutatkozik meg, semmiképpen nem magyarázható helyettesíthetőségként egyetlen itt megidézésre kerülő elméleti keretből kiindulva sem. Mivel a jelentéstartalmak de Man elgondolása alapján figuratív módon kapcsolódhatnának, azaz e kapcsolódást fordításviszonyokra értve a „helyettesítő cserében” részt vevő elemek nem egy szövegben szerepelnének, a vonatkoztatási területek szétválása miatt nem is helyettesíthetnék egymást; azt a jelentéskülönbséget, amely szöveg és fordítása között mutatkozik meg, ez a figuratív logika nem képes beírni a helyettesíthetőség rendjébe. A helyettesíthetőség kérdése azonban a mediális viszonyok szempontjából sem lehet elhanyagolható, és nem csak azért, mert a fentiekben tárgyalt szövegrészek mediális működései erős különbségeket mutatnak, amennyiben a szóban forgó materiális inskripció csupán a fordításszövegben áll elő, de annak ellenére is, hogy a bevésés ilyen módon megmutatkozó térbelisége nem Shakespeare szövegének mediális működéseivel, hanem annak jelentésével lép viszonyba. A szükségszerűen jelen lévő mediális működések fordításviszonyok tekintetében nem feltétlenül garantálják a médiaelméletek számára ismerős helyettesítő logika alkalmazhatóságát; a taktilitás vizualitásba fordításának elgondolása, vagy akár a kiterjesztésként értett médiumok szervfunkciók helyettesítését érvényesítő jelenléte McLuhan koncepciójában, vagy Kittler médiumok

közötti váltásként értett transzpozíció-fogalma jelen összefüggésben a vonatkoztathatóságot illető kitételek okán nem jelölhetők ki analógiaként. Ugyanakkor a megidézett helyettesítés-fogalmak által lehetővé tett nézőpontokból kiindulva, és ezektől – nem csupán a dekonstrukció kérdésfeltevéseinek, de Man anyag nélküli materialitása és Derrida hieroglifái által megmutatkozó érdekeltségei, de a médiaelméletek helyettesítő logikájának érvényességi köre miatt – eltávolodva elmondható, hogy a különbségekkel párhuzamosan a Shakespeare-szonettben a jelentés, Szabó Lőrinc szövegében pedig az inskripció materialitása által hozzáférhetővé tett térbeliség mégis magában hordozza annak lehetőségét, hogy egyfajta helyettesíthetőségen alapuló viszony álljon elő. Ez a fordításelmélet számára is hozadékkal bíró helyettesíthetőség-fogalom azonban amellett, hogy többek között érvényességi köre miatt sem a dekonstrukció, sem a médiaelméletek megidézett fogalmaival nem megfeleltethető – amelyek egyébiránt különböző pólusokat, jelentéseket illetve mediális működéseket játékba hozó logikájuk által hasonlóságot is mutatnak –, ez utóbbival mégis hordoz közös felületeket, amennyiben mindkét esetben különböző működések helyettesíthetősége kerül előtérbe. Mindezek alapján a fenti fordításelméleti megfontolásokat tovább alakítva úgy tűnik, hogy bár sem a szövegrészek jelentéseit, sem ezek mediális működéseit illetően nem tekinthetünk el a szövegrészek eltéréseitől, a mindkét esetben hozzáférhető térbeliség közbejöttével azonban mégis alkalmazható a helyettesíthetőség különböző – ez esetben csupán az egyik oldalon mediális – működéseket egymásra vonatkoztató logikája; Szabó Lőrinc fordítása az írás terében előálló materiális inskripció által helyezi el magát a Shakespeare-szonett mellett, így hozva létre a két szöveg egymáshoz viszonyított párhuzamosságát. A többek között az írás medialitását, a materiális inskripció mibenlétét, a párhuzamos olvasás és a helyettesíthetőség relációit illető kérdésfeltevések és lehetséges válaszok nyomán itt kialakított fogalmi összefüggések távlatából azt mondhatjuk, hogy a melléhelyező relációként, illetve párhuzamos jelenlétként értett fordításviszony az – akár a szövegek jelentéseinek és materiális jegyeinek különbözősége mellett megmutatkozó – helyettesíthetőség közbejöttével olyan módon, abban az esetben válhat lehetővé, ha a fordításszöveg (is) saját anyagából, saját anyaga által áll elő. A fordítás viszonyrendszere a szóban forgó médium jelenlétével írja ki magát szükségszerűen a fordításelmélet legkülönfélébb koncepciói számára kihívást jelentő – a jelentést, a mediális működéseket illető – hasonlóság alapú, reproduktív

reláció hatóköréből, amely médium produktivitása által tesz szert ebben az összefüggésben különös jelentőségre.

Mit is „mond" egy költemény? Mit közöl?
Nagyon keveset annak, aki érti. Ami benne
lényegi, az nem közlés, nem kijelentés.
Az a fordítás azonban, amely közvetíteni
akar, mégsem közvetíthetne semmi mást,
csak a közlést – vagyis valami lényegtelent.
Walter Benjamin[154]

Míg a fordítás fogalma a kortárs médiatudományos megközelítésekben ugyanúgy szerepet kap, mint az ezen koncepciók kérdésirányait meghatározó alapszövegekben, a fordítás elméletei ezt a médiaelméleti kontextusa által újraformált fogalmat – ellenpontként, vagy lehetséges párhuzamként egyaránt – igen ritkán hasznosítják, noha éppen ez az összevetés segíthetne hozzá az irodalmi fordítás mediális aspektusainak feltérképezéséhez. Az irodalmi fordításban akusztikus és vizuális jelenlétük által is résztvevő szövegek viszonyairól, a jelentések és mediális sajátságok között egyaránt létesülő fordításviszony természetéről nem a többek között Marshall McLuhan és Friedrich Kittler által használt fogalmak az irodalmi fordítás közegébe való visszaírásán, hanem a vonatkoztatási területek lehetséges hasonlóságain és különbségein keresztül értesülhetünk; e fordításfogalmak a nyelv médiumára, az irodalmi fordítás kontextusára való alkalmazhatósága tekintetében a médiumok között létesülő kapcsolat jellege jelenthet használható felületet. A fordításviszonyt létesítő szövegek akusztikus és vizuális jegyeinek szükségszerű egymás mellé kerülése, ezen mediális működések kitüntetettségének valamely szövegben megmutatkozó – a párhuzamos olvasásban mindig szembeötlő – esetleges hiánya már önmagában is a mediális fordításviszony leírhatóságát érintő tényezők, az akusztikus és vizuális működések egymás mellé kerülésének lehetősége pedig a fordítás fogalmának alapösszefüggéseit érinti. Samuel Taylor Coleridge itt megidézett szövegének részletei Szabó Lőrinc fordításával történő

[154] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata* = UŐ, *„Szirének hallgatása"*, Osiris, Budapest, 2001. 71. ford., SZABÓ Csaba

együtt olvasásuk során olyan fordításviszonyokra hívhatják fel a figyelmet, amelyek különböző mediális működések egymás mellé helyezése által állhatnak elő.

Friedrich Nietzsche az esztétikai viszonyként meghatározott percepció működését „dadogva-utánzó átfordításként [Übersetzung]”[155] határozza meg *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című szövegében, és míg a – médiumok közötti váltás példájaként is érthető – Chladni-féle hangfigurák nyelvkritikai vonatkozásainak taglalása közben a nyelv metaforikus működésére, és nem valamiféle fordításviszonyra utal, a fordítás fogalma a későbbiekben kép és hang vonatkozásában már használhatónak bizonyul. A kéz nélküli festő példája esetében – aki „az előtte lebegő képet énekléssel igyekezne visszaadni” – vizuális és akusztikus működések között tételeződik kapcsolat, noha ez esetben egy idegingerek hatására megvalósuló percepciós folyamatról van szó, azaz nem különböző médiumok viszonyára vonatkozik a fordítás fogalma, amelynek médiumok közé utalását a későbbiekben többek között Wittgenstein is elvégzi. A *Tractatus* szerzője a fent említett médiaelméleti összefüggéseket jóval megelőzve hozza szóba „a hangjegyek nyelvéből a hanglemez nyelvére való fordítás [Übersetzung]”[156] szabályait, miközben ezzel párhuzamosan a kijelentések összességeként értett nyelvet is vonatkoztatási pontként kezeli. Mert bár a „valóság képeként” szóba hozott, nyomtatásban megmutatkozó kijelentés – amely mellett a valóság modelljeként értett kijelentés elgondolása is szerepet kap – koncepciója első látásra nem tűnik érvényesnek, a zenei notáció példáján keresztül nyelv és világ viszonyára is kiterjeszti azt a „belső leképezési viszonyt”, ami a hanglemez, a zenei gondolat, a kotta és a hanghullámok között áll fenn.[157] És noha ezen összefüggések nyelvelméleti perspektívái a – megidézett médialméleti keretek számára idegen – nyelvi referencia távlatain kívül az itt megfogalmazott kérdés szempontjából éppen a nyomtatásban megmutatkozó, anyagiságában megjelenő írás kizáró tényezőként való kezelése miatt tűnhetnek kevésbé relevánsnak, a különböző médiumok közötti, vizuális és taktilis-akusztikus kódrendszerek részvételével lezajló váltás fordításként való elgondolása – mégha a nyelv médiumára, ennek akusztikus és vizuális sajátságaira ez a fogalom ilyen módon itt nem is vonatkoztatható – McLuhan és Kittler

[155] Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról,* Athenaeum 1992/3., 10. ford., TATÁR Sándor
[156] Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés.* Akadémiai, Budapest, 1989. 28. ford., MÁRKUS György
[157] *Uo.*, 27.

médiaelméleti alapszövegeiben, különböző irányokban történő továbbíródása által mégis szerepet játszhat.

Míg Wittgenstein számára a szimfónia a hangjegyek nyelvébe történő kivetítése fordításként tételeződik, „hangjel- (betű-) írásunk a hangnyelv képeként" való értelmezhetősége viszont már nem lehetséges, McLuhan ugyanúgy beszél látvány és hang, hang és mozgás, ízlelés és illat közötti[158], mint csak az írás médiumának megjelenése után elképzelhető, a taktilis terek és vizuális sajátságok között létesülő[159], illetve a „fonetikus ábécé" által a „hang és a vizuális kód"[160] között előálló fordításviszonyról. A *The Gutenberg Galaxy* szerzője ezzel tulajdonképpen a nyelv különböző mediális, akusztikus és vizuális működéseit helyezi egy, fordításként tételezhető vonatkoztatási rendszerbe, illetve ugyanazon szöveg különböző mediális működéseinek fordíthatóságát állítja. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy bár McLuhan Siegfried Giedion nyomán még a test mozgását vizualitásként előállító kinetográfiai folyamatokat is ugyanezzel a fogalommal jelöli,[161] a fordítás itt egy olyan médiatörténeti munka központi összefüggéseként van jelen, amely az írás megjelenésének médiatörténeti eseményét az érzékelés történeteként, tehát egy alapvetően antropológiai kiindulópontból beszéli el. Ebben a percepció-történetben olyan – a tipográfia megjelenéséhez hasonló – technikai vívmányok hoznak szükségszerűen fordulópontot, amelyek egy-egy érzékterület jelentőségének megnövelése – és az érzékszerv kiterjesztésének működése – által megbontják az érzékterületek között korábban mutatkozó egyensúlyt, és egy adott terület centrális helyzetbe kerülésével jelölik magát a médiatörténeti váltást, ezzel azonban kevésbé a különböző hordozók közötti váltások, mint inkább az érzékterületek közötti viszony változásainak történetét beszélik el. Az így előálló „genetikus és koherens narratíva", amely annak köszönheti elbeszélhetőségét, hogy „a torontói kutató nagy kedvvel rendezi koncepcióját […] bináris oppozíciók közé"[162], nem véletlenül beszél a fent idézett példák kivételével minden esetben vagy az általános értelemben vett emberi

---

[158] Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man.* Routledge, London – New York, 2001 (1964), 66.
[159] Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press, 2010 (1962), 66.
[160] *Uo.*, 22.
[161] *Uo.*, 44.; 80.
[162] FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa. Bevezetés Marshall McLuhan médiatörténeti kutatásaiba.* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter (szerk.), *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Budapest, 2003. 193.

tapasztalat[163], vagy az érzékterületek[164], vagy akár konkrétan a „fül mágikus világában” élő ember a „szem neutrális világába”[165] történő, nem pedig mediális működések között megvalósuló fordításról. Ennek ékes példája lehet az a szöveg vége felé olvasható, összefoglaló érvényű megállapítás, miszerint a „fonetikus ábécé” által „az auditív-taktilis világ és egy vizuális világ” között[166] áll elő a fent nevezett viszony, tehát az írás, a tipográfia technológiájának megjelenése kapcsán nem a hang és a betű, a nyelv médiumának akusztikus és vizuális működései között tételezhető viszony foglalkoztatja, hanem a világérzékelés változásai, tehát olyan, éppen e mediális sajátságok által konstituált vonatkoztatási pontok, amelyek minden esetben – sokszor konkrét antropológiai kutatásokat alapul véve – antropológiai tapasztalatokra helyezik a hangsúlyt. A kultúra az írás megjelenése által megmutatkozó, új fordítása,[167] illetve az érzékterületeket érintő változások McLuhan elgondolása szerint ugyanakkor mindezek miatt egy olyan médiatörténeti keretet feltételeznek, amelynek súlypontjai nem a hangzó beszéd rögzítéseként értett írás[168] – a későbbiekben még kifejtésre kerülő, illetve ellenpontként tételezhető – koncepciója mentén szerveződnek, hanem egy ezzel szorosan összefüggő, noha ugyanakkor ettől megkülönböztethető vonatkoztatási rendszer, a Nietzsche elgondolásában szintén központi szerepet játszó emberi percepció hangsúlyeltolódásai jelölik ki határvonalait.

McLuhan szövegéhez hasonlóan – és éppen e rögzítés-fogalom átalakításán keresztül – Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900* című könyve is utal egy a nyelv médiumával kapcsolatba hozható fordításviszonyra. Az alfabetikus rend egy megjegyzése szerint hangok fordítását végzi el, a fonémák mint ekvivalensek kijelölésével. Ez a fonéma által végrehajtott fordítási folyamat azonban nála Edison – az írás hagyományos eszközeit helyettesítő – fonográfjával kerül szembe, amely az előbbi megfeleltető funkciójával szemben valós hangokat rögzít.[169] Ezzel egyrészt különbséget tesz a – könyv első, az 1800-as lejegyzőrendszert taglaló részében kifejtett, és a második

---

[163] A tapasztalat nyelvbe fordításának egy lehetséges, a fordítás fogalmát univerzalizáló, nyelvelméleti keretként használó, ugyanakkor a nyelv mediális aspektusaitól eltekintő elméleti koncepcióját fogalmazza meg Paz. Octavio PAZ, *A fordítás – irodalom és irodalmiság = Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEI Éva, HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007. 221. ford., JÁNOSSY Gergely
[164] MCLUHAN, *Gutenberg Galaxy…* 5.
[165] *Uo.*, 18.
[166] *Uo.*, 252.
[167] *Uo.*, 40.
[168] Ong médiatörténeti munkája ezzel szemben a hangzó szó alfabetikus rendbe, az írás vizuális terébe történő áthelyeződését állítja, többek között a következő helyen: Walter J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London – New York, 2002. 120.
[169] Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1987. 238.

rész egy későbbi fejezetében újra kritika alá vont – ekvivalensekben bízó fordítás és a technikai rögzítés működésmódjai között, másrészt a hang fonémák, illetve – egy lépéssel tovább, és ebből következően – grafémák általi rögzíthetőségének, az írás többféle koncepcióját meghatározó elgondolását is megkérdőjelezi. És mivel a hang nem rögzíthető a fonéma, illetve a graféma által, az ekvivalencia-logika tulajdonképpen e rögzítés helyébe lép, így előállhat az e logika által funkcionáló fordításviszony, az azonban a szöveghely alapján nehezen lehetne tisztázható, hogy ez a viszony – azon kívül, hogy hang és fonéma között egyértelműen jelen van – vajon feltételezhető-e hang és graféma között is, hiszen bár a rögzíthetetlenség tekintetében a fonéma és a graféma is szóba hozható, ez nem jelenti automatikusan, hogy a fordításviszony tekintetében szintén. Ez a kérdés azonban újabb lehetséges kérdést generál, hiszen amennyiben ez esetben is fordításról van szó, akkor az sem látható egyértelműen, vajon milyen megállapítások tehetők fonéma és graféma relációját illetően. A kérdések megválaszolásához egyrészt a fonéma fogalmának egy másik előfordulása vezethet el, másrészt a fordítás fogalmának, illetve fordítás és transzpozíció különbségeinek számba vétele. Kittler Ebbinghaus egy vizsgálatának leírásakor jut arra a következtetésre, hogy a professzor, mivel hangosan olvasott, „természetesen fonémákkal dolgozott, ezek azonban írásként álltak előtte”,[170] amely megállapítás alapján könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy szövegében csupán funkcionális különbséget tételez fonéma és graféma között, hiszen a fonémákat leírhatónak látja, ezzel azonban rögzíthetőségüket állítja, azaz kiírja őket a fordítás viszonyrendszeréből.[171] Hang és fonéma között tehát a fordítás ekvivalencia-logikája, fonéma és graféma között pedig – a fonográf esetével nem véletlenül azonos módon – a rögzítés funkciója lép életbe. Arról azonban, hogy hang és graféma között milyen viszony tételezhető, a fonéma kérdését szóba hozó egyéb szöveghelyek alapján sem tudunk biztosat mondani. Nem véletlenül kerül elő e kérdésben Saussure neve, akinek a hangok közötti különbségek materiális jelekké történő átalakítására tett kísérletét Kittler eredménytelennek látja.[172] Ez alapján hang és graféma között nem feltételezhető rögzítés, a fordítás fogalmát viszont e példa kapcsán nem használja, hang és graféma viszonyáról tehát e keretek között annyi

[170] *Uo.*, 216.
[171] Ebbinghaus emlékezés-kutatásának módszertani bevezetőjében olyan értelem nélküli szótagokat említ, amelyek az ábécé mássalhangzóiból, magánhangzóiból és diftongusaiból állnak. A szótagokat alkotó elemek felsorolása alapján egyértelmű, hogy nem a – hang és graféma között közvetlen kapcsolatot tételező – fonetikus írásról van szó, azaz a Kittler által említett írásként megjelenő fonémák a fonémák grafikus rögzíthetőségének példájaként állnak előttünk. Hermann EBBINGHAUS, *Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur Experimentellen Psychologie*, Dunckner & Humblot, Leipzig, 1885. 30.
[172] KITTLER, *I. m.*, 260.

mondható, hogy egy a fonéma közbejöttével lezajló folyamat során a fordítás (hang és fonéma között) és a rögzítés (fonéma és graféma viszonyában) aktusa is relevánsnak mutatkozik. Azonban attól sem tekinthetünk el, hogy a Saussure-példa joggal vetheti fel az ekvivalencia-logika vonatkoztathatóságát, tehát a fentiekben ábrázolt, rögzítést és fordítást szembehelyező dichotómia alapján hang és graféma fordításviszonyának tételezhetőségét. E fordításviszony a nyelv médiumának akusztikus és vizuális működései közötti – Kittler elgondolása alapján történő – feltételezhetőségéről a fogalom egyéb előfordulásai alapján értesülhetünk.

Friedrich Kittler szövege – Wittgenstein fent idézett példáját részben továbbírva – a McLuhan médiatörténetét alakító logikának egyfajta technomediális leképezését nyújtó fonográf mellett a gramofont ellenpontként használva alakítja tovább a – könyv első részében a hermeneutika gyakorlatával azonosított – fordítás fogalmát. Edisoné után Berliner találmánya is a nyelvvel kerül összevetésre; Kittler a gramofon kapcsán a „betűk hangja" kifejezést idézőjelben használva, az e hangot rögzítő, megőrző [festhalten] működésben jelöli ki az eszköz funkcióját,[173] ezzel tulajdonképpen – rögzítés és fordítás korábbi szembeállítása alapján – a Wittgenstein által hangjegyek és hanglemez között tételezett fordításviszonnyal helyezkedve szembe. Hang és graféma viszonyáról ez alkalommal sem tudunk meg semmit, hiszen egy hangoztatott graféma, maga a hang – éppen a nyelvből a gramofon technomediális környezetébe átvezető – rögzítéséről és megőrzéséről értesülünk. De mivel a gramofon példájának alapösszefüggését egy későbbi szöveghelyen megfordítja, és a csupán csak a „hang betűinek" leképezhetőségére alkalmas, a hangokat – a fonémák esetében megvalósuló fordításhoz hasonlóan – megszűrő rögzítő apparátus példáját állítja szembe a mediális transzpozíció fogalmával[174], a szöveg e kérdésben továbbirányítja olvasóját fordítás és transzpozíció ellenfogalmai felé, és egyúttal egy újabb, a gramofon működését tárgyaló rész irányába. A lemez barázdájának „fonografikus visszaadása" itt a fordíthatóság és az általános megfelelők logikájának paródiájaként olvasódik, hiszen a barázda ezen szembeállítás szerint nem kezelhető a „hang grafikus fordításaként",[175] hanem csupán a mediális transzpozíció eseteként. Bár ez a megjegyzés kivezethetne a nyelvi vonatkoztathatóság köréből, hiszen a transzpozíció hang és barázda – nem pedig a kittleri fordításfogalom kereteiben értett hang és fonéma – viszonylatában megy végbe,

[173] *Uo.*, 238.
[174] *Uo.*, 291.
[175] *Uo.*, 323.

ezzel tulajdonképpen transzpozíció és fordítás dichotómiáját a technomediális eszközök és a nyelv működésének egyértelmű szétválasztása által ismételve meg, a transzpozíció fogalma azonban egy ponton – és megintcsak a gramofon példáján keresztül – újra kapcsolatba kerül a nyelvvel. A fogalom bevezetése után Kittler igen hamar a pszichoanalízis médiatörténeti vonatkozásai felé fordul, hogy az *Álomfejtés* két fogalma, az álomtartalom és az álomgondolat közötti reláción keresztül szemléltesse a transzpozíció működését, Freud leírásán keresztül mutatva rá arra, hogy a transzpozíció a fordítással ellentétben – noha Freud éppen ezt a fogalmat használja kép és szótag, vagy kép és szó helyettesíthetőségére[176] – általános megfelelők felállítása helyett az egyes elemek leképezhetőségére, illetve szóvá transzponálására, majd ezek belső viszonyaira helyezi a hangsúlyt.[177] Ezek után a pszichoanalízis gyakorlatának, módszertanának elemzésébe kezd, és a terápia – a látás funkcióit redukáló – alaphelyzetének, a páciens elhangzó szavainak elektroakusztikus rögzítése kapcsán a telefonkagyló és a gramofon analógiáján keresztül – amelyek a hangok megszűrése által okoznak csalódást – jut el a tolla után nyúló Freudhoz. Igencsak szembetűnő azonban az álomgondolat és álomtartalom határvonalán bevezetett transzpozíció-fogalom a vizualitás teréből történő kiírása – amelynek során a film analógiaként való használhatóságát tagadva a hangrögzítés technikájára utal –, kép és szótag összefüggésétől Kittler az álom(kép) hangoztatott, szóvá tett, akusztikus megjelenésére, és a hanganyag rögzítésére koncentrál, majd ennek elégtelenségére hivatkozva helyezi szembe a transzpozíció működésével. És bár mintegy megelőlegezi, hogy a nyelv képes mediális transzpozícióként működni, hiszen „képeket és zajokat”, majd „[s]aját logikájának lendülete által végül betűket vezet át könyvekbe”[178], az írás a pszichoanalízis módszertani kontextusába történő beemelése után végül mintha hasonlóképpen értelmeződne, amennyiben „a pszichoanalízis a hangok folyamából csupán azokat az elemeket jegyzi fel, amelyeket jelekké transzformálhat”.[179] Az egyes elemek leképezhetőségére alkalmatlan, technomediális vagy módszertani analógiaként, illetve részleges párhuzamként megjelenő nyelv példája mutat rá ilyen módon, hogy a rögzíthetőség a transzpozíció legfőbb kritériumaként kell hogy működjön. Éppen ez lehet az oka, hogy akár a fordítás, akár a transzpozíció lehetséges vonatkozásait hozza szóba, mindig a hang rögzítésének kérdéséhez jut el – legyen szó akár fonográfról, akár

[176] Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Helikon, Budapest, 1985. 199. ford., HOLLÓS István
[177] KITTLER, *Aufschreibesysteme…* 280.
[178] *Uo.*, 291.
[179] *Uo.*, 294.

gramofonról –, figyelmen kívül hagyva a rögzített adat hangoztatásának lehetséges távlatait. A transzpozíció fogalmának ez a rögzítő funkció tehát központi tényezője lesz, és míg a szótagokba írás aktusán keresztül juthat hozzá az – egyébként az értelem nélküli, kreált, titkos szövegekre is vonatkoztatott – „rébusz", az álom mélystruktúrája valamiféle bizonyossághoz, ez a – gyakran betűk közbejöttével megmutatkozó – álomkép és szótag között fennálló transzpozíciós viszony hang és graféma között nem áll fenn. A rögzíthetőség kritériuma tehát a nyelv médiumára vonatkoztatva nem teljesülhet, hiszen a vizuális csupán azt képes rögzíteni az akusztikusból, ami „a hangfolyamban már eleve írás volt".[180]

Többek között ez a kitétel írja ki a transzpozíció működését, és az ezt meghatározó rögzítés-fogalmat a fent tárgyalt, az ekvivalencia-logikán keresztül leírható fordítás viszonyrendszeréből. Mivel a hangoknak csupán azon része leképezhető, amelyekhez graféma rendelhető, illetve amelyek már eleve írásként voltak jelen, bizonyos hangok szükségszerűen kimaradnak a folyamatból, ahogy a folyamatot megfordítva azt mondhatjuk – bár Kittler a hangoztatott írás példáival, mint láthatóvá vált, nem foglalkozik –, az írás sem feltétlenül hangoztatható teljes mértékben. Amennyiben ugyanis mindezekkel összefüggésben nem a fonocentrikus,[181] a hangzó nyelvet különböző okokból elsőbbséghez juttató, illetve fonografikus[182] írás-koncepciók alapján értjük ezt a folyamatot, tehát az írást nem a beszélt nyelv grafikus rögzítéseként kezeljük, arról sem feledkezhetünk meg, hogy az írás médiuma láthatósága alapján szükségképpen előállít olyasmit, ami a hangzó nyelv számára elérhetetlen.[183] Ez a megállapítás azonban a fentiek alapján egyrészt még akkor is érvényes marad, mikor éppen a hang vizuális rögzítése történik, másrészt többek között éppen Kittler kitétele alapján ugyanígy elmondható a nyelv médiumának auditív működéseiről is a hang grafikus leképezhetőségének viszonylagossága miatt, amely összefüggésről az írás vizualitását előtérbe helyező kortárs írás-koncepciók jobbára megfeledkezni látszanak. Azt mondhatjuk tehát, hogy a transzpozíció a rögzítés funkciója köré rendezett fogalma hang és graféma viszonyára vonatkoztatva, a nyelv médiumának vizuális működései tekintetében a rögzíthetőség, az akusztikus működések tekintetében pedig a

[180] *Uo.*, 291.
[181] Ehhez lásd: Peter KOCH, *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste = Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, szerk. Peter KOCH, Sybille KRÄMER, Tübingen, Stauffenburg, 1997. különösen: 44-51.
[182] Sybille KRÄMER, *'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE, Werner KOGGE, Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005. 24-26.
[183] *Uo.*, 31.

hangoztathatóság igényéről kénytelen lemondani, ezzel viszont a valós hangokat rögzítő fonográf technomediális működésének és a hang és fonéma között zajló fordítás ekvivalencia-logikájának korábban felállított dichotómiáját érvényesítve a megfeleltethetőségben bízó fordítás kittleri fogalmának relevanciáját állítja. Ez a megállapítás pedig akkor válhat igazán szembetűnővé, ha felidézzük a transzpozíció egy – bizonyos szempontból hasonló, ám a nyelvi megszólaltathatóságtól eltávolodó – eminens példáját; Emil Strauß regényének Kittler által felidézett olvasás-jelenetében egy zenétől eltiltott gimnazista matematikai jeleket zenei notációként kezel, és miután egy egész oldalt végigdúdolt, bebizonyosodik hogy a matematikai összefüggések ilyen módon elérhetetlenek maradnak számára.[184] Ez a hangoztathatóság problémaköréhez jellemzően nem nyelvi alapokon kapcsolódó példa nyelv és fordítás összetartozásán, illetve nyelv és transzpozíció vonatkoztathatatlanságán túl arra az összefüggésre is kitűnően rávilágít, hogy a hozzáférhetőség e transzpozíciós színtéren mindig kizárólag az egyik médium esetében garantált, azaz nem lehetséges egyszerre matematikai és zenei műveleteket végezni egyazon notációs felületen.

Ez a dichotóm struktúra tehát a nyelv médiumához – beleértve annak írottságát és akusztikus jegyeit – a fordítás fogalmát kapcsolja hozzá, írás és hang viszonylatában helyezve el az ekvivalencia-logikát, illetve e mellett a rögzíthetelenség állandó jelenlétére figyelmeztet. Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy a szükségszerűen a nyelv mediális működései között történő fordítás mennyiben felel meg valóban az ekvivalencia elvének. Fordítás és transzpozíció fogalmainak összevetésekor azonban nem tekinthetünk el attól, hogy a nyelvek közötti fordítás esetében e vizuális és akusztikus működésekhez való, egy időben, illetve egy felületen történő hozzáférés nem csak hogy akár már egy szöveg olvasásakor is garantáltnak nevezhető, de mivel a fordításjelenetekben két szöveg vesz részt, a fordításviszony akár különböző mediális sajátságok egymás mellé kerülése által is előállhat, a megfeleltethetőség elvét tehát mediális működések, írás és hang tekintetében is próbára kell tennünk. A következőkben Samuel Taylor Coleridge *Rime of the Ancient Mariner* című szövegének részletei, illetve e részletek Szabó Lőrinc általi fordítása (*Rege a vén tengerészről*) alapján mutatkozhat meg egy ilyen fordításviszony, amely mint puszta előfordulási lehetőség már önmagában is releváns lehet rögzítés és ekvivalencia, hangoztathatóság és leírhatóság összefüggésében, és amely egyben hozzá is járul a fentiekben bemutatott

[184] KITTLER, *Aufschreibesysteme…* 276.

dichotóm struktúra újrarendezéséhez, illetve a fordítás- és médiaelméletek egy közös sűrűsödési pontjából kiindulva és e fogalmi hálónak köszönhetően akár a mediális fordítás egy lehetséges fogalmának létrejöttéhez is hozzájárulhat. Bár a részletesebb elemzéstől, a rendkívül összetett és rétegzett szövegek egészét figyelembe vevő olvasástól jelen keretek között el kell tekintenünk, annyit mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a *Rege* álom és látomás, érzékelhetőség és percepciós deficit, illetve láthatóság és láthatatlanság mentén felépülő narratívájában nem véletlenül kap különös szerepet a nyelv anyagisága. Az akusztikus és vizuális jegyek hangsúlyos jelenléte mind Coleridge, mind Szabó Lőrinc szövegében megfigyelhető, a fordításszöveg azonban nem csak hogy szintén nagy hangsúlyt fektet hang és írás mediális sajátosságaira, nem csak hogy nyelvet fordít, de saját nyelvének mediális működései, vizuális és akusztikus jelenléte által létesíthet fordításviszonyt.

Szabó Lőrinc fordításában – amellett hogy ugyanúgy gazdag akusztikus működésekben, mint Coleridge szövege – a szöveg írottsága, a tipográfia eszközeit is igénybe vevő vizuális anyagisága nagyobb súllyal esik latba, mint az angol szövegben. Számos szöveghely felidézhető lenne ennek illusztrálására, itt azonban csupán két – a fentiekben bevezetett összefüggések szempontjából különösen releváns – részlet kerül majd elő. Az első olvasott szöveghely a tipografikus jelek által létrehozott vizuális térbeliségen keresztül mutatja meg, hogy Szabó Lőrinc szövege saját anyagisága által helyezhető Coleridge szövege mellé annak fordításaként. A *Rege* történetének egyik legjelentősebb fordulópontját jelenti az albatrosz lelövése, melynek mintegy következményeképpen a vén tengerész hajója megáll, napokig vesztegel a nyílt tengeren. Coleridge szövegében a hajó beleragadni, beleékelődni (*stuck*) látszik a tenger vizébe: „Day after day, day after day, / We stuck, nor breath nor motion…”,[185] míg Szabó Lőrinc fordításában erre nem találunk utalást: „Nap-nap után, nap-nap után: / álltunk, – (csönd, végtelen) –…”[186] Ezen túl is találhatunk még egy kisebb jelentésbeli különbséget, hiszen bár a mozgás hiánya mindkét szövegrészben kifejtett (*álltunk*; *nor motion*), a „végtelen csönd” csak részben állítható a lélegzet, vagy a szellő – a kontextus szerint inkább utóbbi – hiánya (*nor breath*) mellé, azonban jóval szembetűnőbb különbség, hogy a tenger síkjába való beékelődés, a tengerben történő megrekedés képzetei a jelentés szintjén nem hozzáférhetőek Szabó Lőrinc szövegében. Ennél már

[185] Samuel Taylor COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner*, Sampson Low, Son & Co., London, 1857. 16.
[186] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai*. Osiris, Budapest, 2002. 160.

csak az a tipográfiai jelhalmozás a szembeötlőbb, ami a fordítás szövegében éppen mintha ezen képzetek a szemantika szintjén történő kifejtését tenné tökéletesen feleslegessé; a beszorulás itt tulajdonképpen záró- és gondolatjelek közé történő beszorulásként hozzáférhető, de a gondolatjel akár a tenger vízfelszínét is jelölheti, a két zárójel – a közéjük szorult szótestekkel – pedig magát a hajót. Azzal kell itt szembesülnünk, hogy a tipográfiai jelek révén a szöveg mintegy diszkurzusok közötti váltást hajt végre, hiszen akár grafikus ábrázolásként is hozzáférhető. A jelentés szintjén különbségeket mutató szöveg a nyelv mediális működései, vizuális jelenléte, az írás anyagisága révén nevezhető fordításnak; a fordításviszony tehát e szövegrészek esetében jelentés és mediális működés között tételeződik. Ilyen módon nem a jelentés feltételezhető szemantikai megfelelőjének felmutatása, a – Kittlernél a fordítás alapeljárásaként funkcionáló – ekvivalencia-logika elvének teljesülése által helyezhető Szabó Lőrinc fordítása Coleridge szövege mellé, még akkor sem, ha e tipográfiai jelek a tenger és a hajó képzeteire való utalás miatt nem saját jelenlétük, de valamiféle szemantikai összefüggés közbejöttével fejtik is ki működésüket. Az azonban biztosan állítható, hogy a fordításszöveg e szokatlan tipográfiai eljárása vizualitása által állhat elő fordításként, rögzítettségével és térbeli megjelenésének módjával a pozícióból való elmozdulás lehetetlenségére hívva fel a figyelmet, hangoztathatatlanságával pedig a „végtelen csönd” képzeteit erősítve.

Nem ez az egyetlen olyan szöveghely azonban, ahol a hangoztathatatlanság, a tipográfia vizuálisan hozzáférhető jelei kitüntetett szerepet kapnak a fordításszövegben. A számos lehetségesen felmerülő példa közül azonban a korábban felvetett összefüggések szempontjából itt egy olyan szövegrész kaphat különös jelentőséget, ahol egy különböző mediális működések közötti – szövegek között, illetve szövegeken belül megvalósuló – viszony kerül előtérbe, és ahol a tipográfiai jel saját, mindenféle jelölő funkciót nélkülöző jelenlétén van a hangsúly. Az ötödik részben a vén tengerész társainak holtteste egy éjszaka „átlelkesül”, a matrózok dolgozni kezdenek, a hajó megindul, hajnalban viszont újra mozdulatlanná válnak, és énekhangot hallatnak: „Around, around, flew each sweet sound, / Then darted to the Sun; / Slowly the sounds came back again, / Now mixed, now one by one.”[187] Az első sor erőteljesen akusztikus kódokat mozgat, a jelentés és az ismétlések, az alliterációk és a belső rímek által létrejövő hangzás mintegy alátámasztják, kiegészítik egymást, összekapcsolódásuk

[187] COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner…* 33.

azonban azáltal is tovább erősödik, hogy a felfelé szálló hangok körkörös mozgását (*around*) a sor hangzása is érzékelteti, amennyiben a sorkezdő szó belső rímet képez a sort záró szóval (*sound*), ezzel a visszatérést, a körkörösséget az auditivitás szintjén is előállítva. A versszak fordítása viszont nélkülözni látszik ezt az akusztikus telítettséget, a szálló hang a szemantika szintjén lehet elérhető, mivel a versszak csupán a szokásos rímszerkezetet követi: „Az édes hang mind körbeszállt / s a Nap felé repűlt / s lassan mind visszatért, – maga, / vagy a többivel elegyűlt."[188] A harmadik sorban azonban a szöveg vokális jelenlétére való rámutatás egy igen sajátos eljáráson keresztül valósul meg – ez alkalommal is a tipográfia közbejöttével. Ez a jelenlét ugyanis éppen hangoztatható és hangoztathatalan egymás mellé állításával áll elő, amennyiben a gondolatjel vizualitása olyan viszonyítási pontként tételeződik a szövegben, amelyhez képest annak szükségszerűen akusztikus működése – noha a vers hangzóssága itt nem kap hangsúlyos szerepet – is megmutatkozik; a vizualitás révén kerül előtérbe tehát a szöveg vokális struktúrája. Maga a tipográfiai jelölő sajátos elrendezésében – egy vessző után, és egy szó előtt – pusztán grafikus működése által, a versnyelv önreflexív[189] keretezettségén keresztül a versszöveg vokális jelenlétére hangoztathatatlansága által képes felhívni a figyelmet, illetve nem csupán a gondolatjelet követő szó (*maga*) akusztikusságára mutat rá, de ezzel együtt az egész versszak hangzásszerűsége is anélkül kerül az olvasás fókuszába, hogy e hangzásszerűség az akusztikus kódok fölerősítése, versnyelvi eszközei révén különösebben hangsúlyos lenne. És bár a ritmus szempontjából a gondolatjel természetesen a szöveg hangzósságát illetően sem nevezhető semlegesnek, és annak ellenére, hogy a versszak szükségszerű hangzóssága nem kap különösebb akusztikus megerősítést, hangoztathatalan és hangoztatható ilyen markáns együttállása vizuális és akusztikus működések feszültségeként áll elő. Szabó Lőrinc szövegének erőteljes vizualitása akár a szóban forgó versszakok mediális tendenciáinak összehasonlítása alapján is megmutatkozhat, mivel bár Coleridge szövegének akusztikus telítettsége is részben együtt jár bizonyos számú vizuális ismétlődéssel (*around – sound*) – noha nem feltétlenül, hiszen példának okáért az *each* és a *sweet* szavak vokális vonatkoztathatósága mellett semmiféle markáns vizuális azonosságról nem

[188] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 169.
[189] Oláh Szabolcs jegyzi meg mediális működések lehetséges költészettörténeti vonatkozásait taglalva, hogy „a hangzás, a képzet és az íráskép közege közötti váltások *versnyelvi önreflexióját*" a későmodern vers teszi költészeti témává. OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a „most" esztétikai tapasztalatában* = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása.* Ráció, Budapest, 2004. 117.

beszélhetünk –, a fordításszöveg esetében a gondolatjel előtti, mássalhangzókettőzés által előálló vizuális ismétlődések (*s lassan mind visszatért…*) – akusztikus és vizuális mediális működések különbségeiről is számot adva – az egyetlen akusztikus hatást elérő, sorkezdő kötőszóval ellentétben nem érzékelhetők a sor hangzóssága tekintetében. Már az itt idézett részletek alapján is szembetűnő különbség, hogy Coleridge szövegének akusztikus súlyozottságával szemben Szabó Lőrinc fordítása – ahogy az számos más szöveghellyel kapcsolatban is megállapítható – a vizuális kódok használatát részesíti előnyben, ezzel olyan, akusztikusan majdhogynem semleges szöveghelyet hozva létre, amelynek szükségszerű hangzóssága csupán a hangoztathatatlan, vizualitásában megmutatkozó tipográfiai jelhez képest kerülhet előtérbe. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a fordításszöveg itt idézett sorainak vokális telítetlensége ellenére e hangoztathatatlan tipográfiai jel színrevitelének módja által annak grafikus megmutatása történik, hogy maga a versszöveg már eleve akusztikus jelenlétként tételeződött, tehát éppen az írás anyagisága, vizualitása révén kerülhet előtérbe a szöveg akusztikus természete.

Coleridge vokálisan sűrített szöveghelye mellett Szabó Lőrinc szövege grafikus-vizuális jelenléte által állhat elő annak fordításaként. Viszont azon túl, hogy e versszak esetében vokális és vizuális működések között tételeződik fordításviszony – amit joggal nevezhetünk mediális fordításnak – nem tekinthetünk el a szövegek belső viszonyaitól sem. A fordításszöveg ugyanis olyan belső vonatkoztatási rendszert hordoz, amely vizuális és – bár hangsúlyozatlan, de éppen e tipográfiai jel által előtérbe kerülő – akusztikus mediális működések, illetve a jelentés részvételével alakulhat ki, míg Coleridge szövegének idézett részlete akusztikus sűrítettség és jelentés kölcsönviszonyában fejti ki működését. Ilyen módon a fordításviszony tulajdonképpen a szövegek belső viszonyai között áll elő, és ezzel kiírja magát Kittler a fentiekben bevezetett dichotómiájából, amely szerint az elemek belső viszonyait csupán a transzpozíció teszi tárgyává, az ekvivalencia-logika által uralt fordítás azonban nem.[190] Vizuális (hangoztathatatlan) és vokális kölcsönviszonya, illetve ennek feszültsége kerül itt egy mediális fordítás keretei között jelentés és akusztikus telítettség kölcsönviszonya mellé. Azáltal pedig, hogy a fordítás az egyik oldalon a tipográfia, a másik oldalon a hangzósság által garantált belső viszonyok között valósul meg, a kittleri dichotómia újabb ponton sérül, hiszen a különböző mediális működések közötti fordítás már

[190] Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme…* 271.

semmiképpen sem általános megfelelők kijelölése révén teljesül. Ráadásul ebben az esetben – a transzpozíció fogalmától ebből a szempontból eltávolodva – nem „üzenetek [Botschaften] médiumok közötti átviteléről” [191] van szó, hanem az ekvivalencia-logika irrelevanciájától sem függetlenül a szövegek belső, mediális és immateriális viszonyainak többek között a különböző mediális működések miatt a megfeleltethetőség teljes hiányának közbejöttével történő egymás mellé helyezéséről. Szabó Lőrinc szövegének itt idézett részlete saját belső viszonyrendszerének kialakítása – egy tipográfiai jelölő hangoztathatalansága és egy ennek köszönhetően hangzósságában megmutatkozó szó, illetve szövegrész közötti feszültség – által állhat elő fordításként. A fenti két esetben tehát az átvitel és az ekvivalencia logikájától eltávolodva – és Samuel Weber Benjamin *Art des Meinens*-fogalmán keresztül bevezetett kitételét igazolva – a fordítás nem valamiféle „jelentés kommunikálását” végzi el, hanem a „jelölés módjára”[192], illetve egy lépéssel tovább, magára a mediális szövegműködésre mutat rá. A második szöveghely pedig azt mutatta meg, hogy nem csupán a „jelölés módjainak” különbözőségei közötti összjáték „konstituálja a fordítás médiumát”,[193] de a különböző, konstituáló szerepük által jelen lévő mediális működések egymás mellé kerülése révén beszélhetünk mediális fordításról. Az a szöveg, amely a tipográfia vizuális jelenléte, az írás mediális működése, saját írottsága által áll elő fordításként, illetve amely szöveg esetében maga a hangoztathatatlan tipográfiai jelölő képes kiemelni magát a hangzósságot, éppen e kiemelés révén létesítve fordításviszonyt, annak köszönhetően nevezhető fordításszövegnek, hogy saját magát közli.[194]

Wittgenstein a kép hozzáférhetősége kapcsán jegyzi meg, hogy mikor egy kép közöl valamit, az nem szükségszerűen szavak közbejöttével történik[195], mely szükségszerűség a fentiekben röviden elővezetett második szöveghely esetében sem bizonyult releváns kitételnek, azaz a nyelv médiuma, szövegek, szöveghelyek

---

[191] *Uo.*

[192] Samuel WEBER, *Benjamin's –abilities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008. 90-92.

[193] *Uo.*, 91. Weber fordításfogalma is – noha erre közvetlenül nem utal – eltávolodik az átvitel képzeteitől, mivel magát a fordítást is médiumként kezeli, a médium fogalmát pedig nem valamiféle két hely közötti átvitelt lehetővé tevő közeg értelmében használja. ld.: *Uo.*, 81.

[194] Vö. Dieter Mersch a nyelvtudományok intranzitivitás-fogalma és Wittgenstein *Philosophische Grammatik* című munkájának képekkel kapcsolatos kitétele („Das Bild sagt mir sich selbst...”) alapján tett megállapításával, miszerint bizonyos esetekben az esztétikai tapasztalat „semmit nem mond, vagy mutat saját magán kívül”. Dieter MERSCH, *Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten* = Alexandra KLEIHUES, Barbara NAUMANN, Edgar PANKOW (szerk.), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung.* Chronos, Zürich, 2010. 301-302.

[195] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969. 164. Wittgeinstein az irodalomtudományra tett hatásához lásd Kállay Géza munkáját: KÁLLAY Géza, *Személyes jelentés.* Liget, Budapest, 2007. különösen: 129-151.

vonatkozásában is fennáll annak lehetősége, hogy a képhez hasonlóan a szöveg is saját magát közlő anyagiságában jelenjen meg; maga a tipográfiai jel – a gondolatjel maga – gondolat, jelentés, vagy bármiféle referencializálhatóság nélkül áll itt elő. És éppen ezáltal jöhet létre olyan mediális fordításviszony, amely mind a transzpozíció, mind a fordítás dichotóm struktúrába rendezett kittleri fogalmaitól megkülönböztethető, hiszen sem az általános megfelelők kijelölésében bízó fordítás, sem az üzenetek átvitelét végrehajtó, illetve a rögzítés funkcióját központi tényezővé tevő transzpozíció logikája nem alkalmazható a fentiekben leírt fordításjelenet kapcsán. Szabó Lőrinc fordításának ez a hangoztathatatlan vizualitása által megmutatkozó szöveghelye ugyanis egyrészt semmiféle ekvivalencia-logikának nem felelhet meg, nem is csak azért, mert ez az önmagát közlő térbeliség, ami saját magán kívül semmit nem mond, vagy mutat[196], nem teljesíti a szemantikai megfeleltethetőség kritériumait, de azért sem – és ezen a ponton már túl is lépünk Kittler fordítás-fogalmának szűkre szabott keretein –, mert Coleridge szövegének akusztikus működései sem mutathatók fel e térbeli sűrítettség ekvivalenseként. Másrészt amint a fentiekben már előkerült, a két hely közötti átvitelként értett transzpozíció fogalma sem látszik e különböző mediális működéseket egymás mellé helyező fordításjelenet kapcsán relevánsnak, mely fogalom már csak azért sem lehet vonatkoztatható ebben az esetben, mert amint az Kittler példái kapcsán láthatóvá vált, a – hang és graféma között soha nem teljesülő – hiánytalan rögzíthetőség kritériuma képezi ezen technomediális alapokra helyezett koncepció gerincét. Az itt olvasott szövegrészek esetében azonban a különbségek megléte miatt már eleve nem beszélhetünk hiánytalanságról, illetve ezen túl a két szöveg közötti viszony sem leírható e kritérium alapján. A rögzíthetőség fogalmi keretei e szövegek viszonylatában csupán Coleridge akusztikusan sűrített sorai esetében működtethetők, mely sorok akár olvashatók is a hangrögzítés, vagy legalábbis az alfabetikus rendbe történő fordítás igényének letéteményeseiként. Szabó Lőrinc szövege azonban az írás anyagisága, vizuális jelenléte, a tipográfiai jel hangoztathatatlansága – és a beszélt nyelv rögzítéseként értett írás koncepcióinak elégtelensége – mellett a hang rögzíthetetlenségére, a hang grafikus leképezhetőségének Kittler által megfogalmazott, a

[196] Dieter Mersch megállapítását illetően Wittgenstein idézett szöveghelyén kívül Heidegger fenomén-fogalmáról sem feledkezhetünk meg, aki a fenomén szó etimológiájából kiindulva a fenomént mint önmagán megmutatkozót, önmagában láthatóvá válót határozza meg: Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 2004, 45. ford., VAJDA Mihály és mások. Heidegger ezen fogalma azért előnyösebb, hiszen jóval beágyazottabb elgondolásról van nála szó, mint Wittgenstein itt idézett megállapításai esetében, amelyek bár megvilágító erejűek, az életműben való elhelyezkedésük, pontszerű megjelenésük miatt kevésbé képesek arra, hogy az őket megközelítő kontextusokat dinamizálják. Ehhez lásd: KÁLLAY, *I. m.*, 57-64.

nyelv médiuma esetében szükségszerűen előkerülő viszonylagosságára is rámutat; a fordításszöveg az ekvivalencia, az átvitel és a rögzíthetőség kritériumainak beteljesítése helyett a graféma, illetve a tipográfiai jel saját, önmagát közlő anyagiságát mutatja fel. Az a fordítás, amely a forrásszöveg akusztikus sűrítettsége mellé szövegének önmagában megmutatkozó hangoztathatatlanságát, az írás vizualitását, saját jelenlétét helyezi, éppen a különböző, akusztikus és vizuális – a szövegek belső viszonyait is magukon hordozó – működések, hang és írás ezen egymás mellé helyezése által létesíthet mediális fordításviszonyt. Ahhoz pedig, hogy e mediális fordításviszony működésmódjáról minél hatékonyabban képesek legyünk számot adni, a továbbiakban egy olyan koncepció kialakítására teszünk kísérletet, amely a nyelv anyagiságának aspektusait helyezi középpontba.

A TEXTUS ÁLTAL SZÍNRE VITT TEST – MÉDIAANTROPOLÓGIA ÉS MEDIÁLIS MEGELŐZÖTTSÉG

Az ember nem művész többé – műalkotássá lett…
A legnemesebb anyagot, a legértékesebb márványt
gyúrják és faragják itt meg, az embert…
Friedrich Nietzsche[197]

Az ember és médium viszonyának meghatározását célzó lehetséges kiindulópontok abban az esetben válhatnak igazán érvényessé az irodalomolvasás tekintetében, ha az antroposz színrevitelének különböző módozatait keresve arra tesznek kísérletet, hogy a nyelv mediális működéseiben mutassanak rá e színrevitel lehetőségeire. A test színházként való elgondolása helyett, amely szerint a test csak valamiféle képszerűségben, nyelvszerűségben, írásos módon, vagy elméleti szinten mutatkozhat meg,[198] az itt szóba hozott szövegek a jelentésen túl a nyelv anyagiságát, írottságát, sőt, hangzósságát állítják előtérbe. Shakespeare és Szabó Lőrinc 55. szonettjei, amellett hogy e színrevitelt tematikus szinten is szóba hozzák, a nyelv medális működéseit is igénybe veszik ebben a tekintetben; a színrevitel lehetőségeinek taglalása, és az antroposz a szövegek szándéka szerinti véghezvitele közben ez az anyagiság központi szerepre tesz szert. Mindeközben azonban a szövegek ember és médium viszonyának szembetűnő különbségeire is rámutatnak, ezáltal olyan média- és – éppen a fordításszövegen, illetve ezzel párhuzamosan Walter Benjamin egy szövegén keresztül hozzáférhetővé tett – nyelvelméleti távlatokat is szükségessé téve, amelyek e különbségek mibenlétére mutathatnak rá. E különbségek jelenléte miatt pedig azok a fordításelméleti belátások válhatnak csupán érvényessé, amelyek ebben a tekintetben szintén Benjaminhoz csatlakozva a fordításszöveg illeszkedését a szövegek közötti hasonlóság hiányában is lehetségesnek gondolják. Az itt említett – leginkább a nyelv mediális működéseit érintő – különbségek megértése, illetve e fordításjelenet középpontjaként kezelése pedig azért megkerülhetetlen, mert a két szöveg éppen ezeken

[197] Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus.* ford., KERTÉSZ Imre Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. 30.
[198] Dietmar KAMPER, *Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur.* = Hans BELTING, Dietmar KAMPER, Martin SCHULZ (szerk.), *Quel Corps?: Eine Frage nach der Repräsentation.* Fink, München, 2002. 171.

keresztül kérdezhet rá e viszony mibenlétére, miközben lehetséges kontextusokat hív elő és mozgósít.

Az ember és médium viszonyára irányuló érdeklődés gyökerei egészen odáig nyúlnak vissza, ahol ember és eszköz, ember és technika relációjának kérdései előkerülnek, az itt médiaantropológiaként[199] megjelölt távlat nézőpontjából azonban leginkább azok kerülhetnek elő, amelyek kortárs médiaelméleti perspektívák felől is használhatónak bizonyulnak. Alapvetően tehát azok a kérdésirányok, amelyek a technikát nem eszközként kezelik, a médium szerepét nem pusztán hordozó, vagy rögzítő funkciójában látják, hanem konstituáló, létesítő működésére mutatnak rá, illetve ezen keresztül ember és médium olyan viszonyára, amelyre éppen a fent nevezett Szabó Lőrinc-szonett irányíthatja rá a figyelmet, és amelyet elöljáróban az antroposz mediális megelőzöttségeként lehetne megnevezni. E viszony lehetséges előzményeinek gyors feltérképezéséhez, és e különbség érzékelhetővé tétele érdekében azonban érdemes olyan koncepciókat is megemlíteni, amelyek az ember pozíciójának centralitását hangsúlyozzák.

A nem pusztán eszközként értett technika[200] fogalma Ernst Cassirer *Form und Technik* című szövegében kerül előtérbe, aki Ernst Kapp állításaiból kiindulva jut el odáig, hogy a mindenkori technikait az emberi önmegismerés médiumaként nevezi meg,[201] amely elgondolást következetesen végigvezetve azt mondhatnánk, hogy „az ember csak annyiban érti meg magát, amennyiben önmagát technikailag megismétli…”[202] Cassirer, illetve Kapp, amellett hogy – a jóval későbbi Arnold Gehlenhez hasonlóan[203] – az ember mint organizmus megértéséhez hozzájáruló tényezőként tekint a technikára, ezzel kezdeményező funkciót tulajdonítva neki, ugyanakkor egész elgondolását az ember, illetve az emberi test centralitásából eredezteti, a használati tárgyat pedig a test képeként, egy organikus előkép után

[199] A médiaantropológia lehetséges más irányainak meghatározásához, összefoglalásához lásd: Nicolas PETHES, Annette KECK, *Das Bild des Menschen in den Medien. Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie.* = Annette KECK, Nicolas PETHES (szerk.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen.* transcript, Bielefeld, 2001. 17.
[200] Vagy Anette KECK és Nicolas PETHES megfogalmazásában a nem segédeszközként, hanem együttalkotóként értett technika. *Uo.*, 13.
[201] Ernst CASSIRER, „Form und Technik” = UŐ., *Aufsätze und Kleine Schriften.* Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 17. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004. 168.
[202] Norbert BOLZ, *Der Prothesengott. Über die Legitimität der Innovation.* Merkur 62. (2008) 9-10. 759.
[203] Arnold GEHLEN, „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie” = UŐ., *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1993. 97.

megformált mechanizmusként, szervek kivetüléseként (Organprojektionen) érti.[204] Ettől csak némileg tér el a többek között éppen Kappot olvasó, a „mechanika lelki fejlődéstörténetét" tárgyaló Ferenczi Sándor, aki „primitiv gépekről" értekezve jegyzi meg, hogy azok „nem szervek projekciói, hanem a külvilág egy részének a testhez kapcsolását, *introjekcióját* jelentik, ami által az én működési köre tágul…"[205] Nála tehát azzal együtt, hogy a „gép" hatással van az emberre, ez utóbbi központi szerepe ugyanúgy megmarad, mint az „istenprotézis" fogalmát bevezető Freudnál, mivel e fogalom szerint az ember, mikor eszközeit magára ölti, kivételes tulajdonságokhoz juthat, ezek az eszközök, vagy szervek azonban nincsenek hozzánőve.[206]

Az antroposz a médiumhoz képest értett centrális szerepéről beszél jóval később Marshall McLuhan is számos könyvében, különböző nézőpontokból. Ennek belátásához leginkább az *Understanding Media* című könyvében bevezetett, sokat idézett kiterjesztés (extension) fogalmából érdemes kiindulni,[207] amely szerint a különböző médiumok adott testrészek egyfajta meghosszabbításaként érthetők, illetve ahogy a könyv első fejezetének végén megjegyzi, minden médium valamely érzékterületünk *ki*terjesztése.[208] Igen szembetűnő, hogy e koncepcióban az emberi test szerveivel és érzékszerveivel központ és kiindulópont egyben, olyan centralitás, amely megelőzi a médiumot. Nincs ez másként *The Gutenberg Galaxy* című, médiaelmélete szempontjából szintén alapvető munkájában sem, ahol az aktuálisan megjelenő médiumok az emberi percepciót áthangoló működését alapul véve írja meg médiatörténetét, megintcsak az antroposzt helyezve az új médiumok hatására állandóan megváltozó középpontba. Ember és médium, ember és technika összetartozása esetleg az „autoamputáció" fogalma által kaphat szerepet McLuhan koncepciójában, amely folyamatot maga a test viszi véghez túlzott irritáció, vagy komforthiány hatására, és amely legalábbis a test technikájaként lehetne értelmezhető, ez azonban csak metaforikus szinten, illetve erősen redukált érvényességi körrel kap szerepet e koncepció logikájában, amely koncepció a médiumok megjelenésének körülményeit igyekszik meghatározni.[209] A médium, illetve a technika tehát ezekben az esetekben

---

[204] Ernst KAPP, *Grundlinien einer Philosophie der Technik : zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Westermann, Braunschweig, 1877. 24-28.
[205] Ferenczi SÁNDOR, *A pszichoanalízis haladása*. Dick Manó Kiadása, Budapest, 1919. 33.
[206] Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában.* ford., LINCZÉNYI Adorján = UŐ., *Esszék.* Gondolat, Budapest, 1982. 355.
[207] Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man.* Routledge, London; New York, 2001. 7.
[208] *Uo.*, 23.
[209] *Uo.*, 46.

olyan adalék, amely ha változtat is az ember pozícióján, illetve leginkább annak tulajdonságain, akkor is csupán valamiféle utólagosságban jelenik meg, még abban az esetben is, ha nem az antroposz mintájára jön létre; az ember ezekben az esetekben centrális helyzetben marad. Ehhez a centrális struktúrához pedig még a többek között McLuhan felől kérdező, a „poszthumán nézőpont" összefoglalását megkísérlő N. Katherine Hayles is csatlakozni látszik, hiszen ha a testet „eredendő protézisként" gondoljuk el, ahogy ő ezen összefoglalás során teszi, amelyhez minden további protézis hozzáadásával egy olyan „folyamathoz kapcsolódunk, amely már a születésünk előtt elkezdődött"[210], akkor a test fogalmának a protézis fogalmával való felülírásán kívül nem történik más e viszony tekintetében.

Az *Understanding Media*-val szinte egy időben ugyanakkor már megjelenik néhány olyan – Plessner és Leroi-Gourhan által jegyzett – elgondolás, ahol antroposz és médium, illetve ember és technika viszonyrendszere megváltozni látszik. A Leroi-Gourhant olvasó Bernard Stiegler esetében, aki 1994-es *La technique et le temps (Technika és idő)* című munkájában anélkül használja a test kiterjesztésének – nála egyébként jóval összetettebben megjelenő – fogalmát, hogy Marshall McLuhan-re egyetlen egyszer is hivatkozna, már bőven megkérdőjeleződik az ember a technikához viszonyított központi szerepe. Stiegler Derrida nyomán egy már eleve működésben lévő külsővé tételről beszél, amely külsővé tétel paradox módon egy azt megelőző belső híján történik meg,[211] ezen keresztül mutatva rá az emberi evolúcióban eszköz és ember fejlődésének egy olyan párhuzamosságára, ahol az eszköz feltalálása egyszerre történik az emberével,[212] sőt, ahol az ember feltalálását végzi el a mindenkori technikai. Ezen a ponton is túllép azonban a Stieglert időben szintén jóval megelőző Helmuth Plessner, aki 1967-es, a nem-nyelvi kifejezésmódokat vizsgáló szövegében[213] az ember saját magához való közvetítettségének[214] elgondolása által és mellett az antroposz mediális megelőzöttségének belátását is bőven előrejelzi. Plessner ilyen módon az ember és technika összetartozását, az ember technikára utaltságát hangsúlyozó, a technika nélküli,

[210] N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cibernetics, Literature and Informatics.* The University of Chicago Press, Chicago, London, 1999. 3.
[211] Bernard STIEGLER, *Technics and Time 1. The Fault of Epimetheus.* Stanford University Press, Stanford, 1998. 141.
[212] *Uo.*, 137.
[213] 461-477.
[214] Ehhez lásd: 451.

azaz önmagából kiinduló emberi létezést tagadó Martin Heideggerhez[215] hasonlóan a médiaelméletek számára különös jelentőségre tesz szert. Heidegger az itt említetteknél korábbi, *Kérdés a technika nyomán* című szövegében azt hangsúlyozza, hogy az ember sem rátalálni nem tud semmire, sem véghezvinni nem tud semmit a mindenkori technikai hiányában; „mert olyasmi, mint egy ember, aki egyes-egyedül önmagából kiindulva ember, nincs."[216]

Ember és technika, antroposz és médium így-értett viszonya már nem az ember – Friedrich Kittlerrel szólva – újbóli definíciójának meghatározása[217] felé mutat, hanem e viszony jellegére kérdez rá. Az eszközként értett technikától, a pusztán hordozó szerepében megmutatkozó médiumtól és az ember centrális szerepétől ilyen értelemben eltávolodó médiaantropológia jelen esetben a mediális megelőzöttség a médium konstituáló szerepéből származó alapállapotából indulhat ki. A fő kérdés pedig jelen keretek között az lehet, milyen értelemben hozható párbeszédbe ez az összefüggés irodalmi szövegekkel, milyen felületeken képes mozgósítani az itt vázolt kontextus az olvasást, illetve milyen irányban mozdítják el a következőkben szóba hozott szonettek a médium és antroposz relációjával kapcsolatban itt megfogalmazottakat. A médiumhoz viszonyított középponti szerepében megmutatkozó antroposszal szemben Szabó Lőrinc szövege olyan színrevitelt végez, amely éppen a médium konstituáló szerepe által történhet meg, ezzel egy – a technikaira, és persze a mediális működésekhez sok szempontból hasonló – nyelvi önműködésre mutatva rá, mely önműködés éppen e médiaelméleti párhuzamok révén válhat hozzáférhetővé.

Az 55. szonett és fordítása – amely szövegek átfogó olvasása helyett itt egyfajta párhuzamos, ezáltal bizonyos részleteket kiemelő olvasásra fog sor kerülni – a szövegek a megszólítottat megőrző funkciójára kérdeznek és mutatnak rá, miközben a két szonett a halállal és a feledéssel szemben különböző módon lép fel. A kiindulópont mindkét esetben az emberi testet formáló szobor, illetve oszlop rögzítő erejével való szembehelyezkedés; a szobrászat a költészet konkurens médiumaként van jelen. A két szöveg az ilyen módon megidézett antroposzt nem csupán a jelentés szintjén tartalmazza, de a szobor testszerűsége, illetve a megszólított jelenléte helyett a

---

[215] Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik.* = UŐ., *Die Technik und die Kehre.* Günther NESKE, Pfullingen, 1982. 5-37; Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán.* = TILLMANN J. A. (szerk.), *A későújkor józansága II.* Göncöl, Budapest, 2004. 111-134.
[216] *Uo.*, 32-33.; 130.
[217] Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok.* Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005. 26. ford., KELEMEN Pál

textualitás testszerűségét[218], anyagiságát, saját szövegét mutatja fel. A test a nyelv médiuma általi színrevitele azonban Shakespeare és Szabó Lőrinc szövegében igencsak különböző módon történik meg. Ezek a különbségek már abban is megmutatkoznak, ahogyan a megszólítottat megőrző emlékműveket megnevezik, hiszen míg Shakespeare szövegében a „monuments / Of princes”[219] kifejezés szerepel, ami – bár birtokos szerkezetként, hercegek emlékműveiként is olvasható – emberi alakra utal, Szabó Lőrincnél azáltal, hogy a „királyi” jelzőként funkcionál, és a hangsúlyosan mindenféle emberi alakot nélkülöző „oszlop”[220] szót találjuk, az antropomorf hangsúlyok elmaradnak. E hangsúlyok továbbá azért is hiányozhatnak a fordításszövegből, mert a megszólított alakja sehol nem jelenik meg, csak az alakját, illetve testét körbevevő tárgyakon keresztül értesülhetünk létezéséről. Ilyen tárgy a babérkoszorú, amely a Shakespeare-szonettben nem szerepel, illetve a háború által „tiport”, „szaggatott” házak, amelyek pedig az angol szövegben – szintén nem minden antropomorfizációtól mentesen – kőművesmunka eredményeként neveződnek meg („the work of masonry”). Ezt csak tovább erősíti, hogy – más szöveghelyekhez hasonlóan – az angol szöveg harmadik sorában található névmás – „But you shall shine…” – a magyar szövegben birtokos személyjelként jelenik meg – „tündöklőbb őreid e verssorok…” –, ezzel a megszólított helyett a szonettre, sőt, konkrétan saját szövegszerűségére hívva fel a figyelmet.

A szoborral, illetve oszloppal versengő, ezeket túlélni képes szövegre – „Not marble, nor the gilded monuments / shall outlive this powerful rhyme”, illetve „nem élik túl hatalmas versemet” – ugyanakkor egész másképpen mutat rá a két szonett; míg az angol szöveg tartalmakat („contents”) említ – ezzel a csak az angol szövegben szereplő „monument” szó etimológiai hátteréül szolgáló ’monere’, ’megfontolni’, ’emlékezetbe idézni’ jelentésekkel hozva létre párhuzamot –, a fordítás a „verssorok”, a nyelv anyagisága révén igyekszik fennmaradni. Ennek az önreflexív alakzatok között megmutatkozó, jelentés és anyagiság közötti különbségnek a továbbiakban is szerepe lesz, nem csak azért, mert a szövegek legalább még két pontján fordulópontot hozhat az olvasásban – noha mindeközben maga a különbség tovább is finomodik –, de azért is, mert szöveg és megszólított, a nyelv médiuma és az antroposz közötti viszony tekintetében is jelentőségre tesz majd szert.

---

[218] Christiaan L. Hart NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text.* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985. 20.
[219] William SHAKESPEARE, *Sonnet 55.* = Stephen BOOTH (szerk.), *Shakespeare’s Sonnets.* Yale University Press, New Haven; London, 2000. 48.
[220] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 425.

A szövegek önmeghatározásaként érthető „living record of your memory…”, illetve „emléked örök híradás” kifejezések révén egyre több különbséget mutat a két szöveg. A Shakespeare-szonett az emlék lejegyzéseként, rögzítéseként jelöli meg saját funkcióját, szobrokat túlélő erejét a „living” (’élő’) jelzővel fokozva és téve antropomorffá. De nem ez az egyedüli módja annak, hogy a megszólított színrevitelét elvégezze, hiszen ha a „record” szó etimológiáját tekintetbe vesszük, kiderül, hogy bár annak latin gyökere, a ’recordari’ a ’visszaidéz’, ’eszébe juttat’ jelentéseket is magával hozza, ezen immateriális emlékrögzítés mellett egy hangsúlyosan materiális lejegyzés, beíródás is történik.[221] Mivel ugyanis a latin ’recordari’ szó a ’cor’, ’szív’ szóból származik, és mivel a szöveg deklarált célja az antroposz megőrzése, nem tekinthetünk el attól, hogy a betűk szintjén e szövegben a test színrevitele, a szív szó anagrammatikus szövegbe írása, írásos rögzítése is megtörténik, és hogy a „living” (’élő’) jelző erre a folyamatos, nem csupán antropomorf, de élő testi jelenlétre is utal. A ’cor’ szó beíródásának eseménye pedig már csak azáltal is hozzájárulhat a szoborral való versengéshez, mert az inskripció magában hordoz valamiféle monumentum-szerűséget is.[222] Ez a szöveg közepén, az önmeghatározás pillanatában jelen lévő szó – amely ezen a ponton már a szöveg mediális működésére mutató önreflexióval él – ilyen módon magát a szonettet, annak anyagiságát, a nyelv médiumát, az írás térbeliségét használja az antroposz, a test színrevitelének eszközeként, vizuálisan megjelenő testszöveget[223] hozva létre. A szöveg utolsó sora, „You live in this…” a „live” (’élsz’) szó megismétlésével, és a szövegre vonatkoztatásával újabb önreflexív alakzatot létrehozva mutat rá a megszólított – a szobrászat által kínált térbeliség helyett – a szöveg terében történő színrevitelére. Az utolsó tagmondat pedig, „…and dwell in lover’s eyes”[224] mindezeken túl és mindezek mellett az írás térbeliségének vizuális kitüntetettségét hangsúlyozza, azzal együtt, hogy a szöveg önmeghatározását elvégző, korábban idézett

---

[221] John Archer, miközben a szonetteket olvasva szisztematikusan számba veszi azon, általa ritkának nevezett utalásokat, amelyek valamiképpen a nyomdatechnikával hozhatók összefüggésbe, igen gyakran anagrammákon keresztül teszi ezt meg. Így például a szintén az emlékezéssel összefüggésbe hozott nyomdagép-alkatrészek, vagy a – megszólított szemével azonosított – tinta megnevezései konkrét anyagi vonatkozásokat kínálnak, ahogy a „record” (’feljegyzés’, ’rögzítés’) szó esetében is. Ehhez lásd még: John ARCHER, *Technically Alive. Shakespeare’s Sonnets.* Palgrave Macmillan, New York, 2012. különösen: 131-132; 153. Ahogy pedig a *Fordítás és (re)produkció* című fejezet esetében láthattuk, a lejegyzés a kor írástechnikái miatt már önmagában is erősen materiális, plasztikus, a bevéséssel, a domborműszerűséggel kerül összefüggésbe.

[222] Ehhez lásd: Vilém FLUSSER, *Does Writing Have a Future?* ford., Nancy Ann ROTH. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. 18.

[223] Nibbrig könyvének alapkoncepciója ez: a testszöveg (Körpertext) kifejezést azonban Shakespeare 55. szonettjével kapcsolatban nem a nyelv mediális működéseiből kiindulva használja.

[224] SHAKESPEARE, *I. m.*, 51.

„rhyme” szó a rímek, a szöveg akusztikus működéseinek rögzítő funkciójára is rámutat. Ehhez az értelmezéshez a szonettek egy szélesebb kontextusa is kapcsolódni látszik, hiszen a szem a szonettekben a hallószervek funkcióját is betöltheti, ahogy a 23. szonett esetében is: „To hear with eyes belongs to love's fine wit”[225] („…szemmel is hall az okos szerelem”).[226] Amellett, hogy ezt az olvasatot sem zárhatjuk ki teljesen – és nem csak azért, mert Szabó Lőrinc szövege, amint látni fogjuk, hangzóssága révén éppen ezt a jelentést erősíti, de mert a szonett egészének akusztikus jelenléte aligha volna tagadható –, a szöveg ezen a ponton az írás a rögzítésben betöltött szerepe révén azon kommentárokat igazolja vissza, amelyek szerint a „rhyme” szó a szonettekben 'vers', 'költemény' jelentésben szerepel.[227] Noha a test az írás terét igénybe vevő színrevitele tehát mintegy magát a szöveget, a szonett egészét helyezi szembe a szoborral, attól nem tekinthetünk el, hogy ez a beíródással egybekötött folyamat a 'record' szó jelentéséhez híven valóban rögzítésként fogható fel, amennyiben előzetes tartalmak, a megszólított megidézett alakjának, illetve a szív szónak lejegyzését végzi el; a nyelv médiuma tehát ebben az esetben már meglévő jelentéseket rögzít.

Szabó Lőrinc szövegének szintén erőteljesen önreflexív nyolcadik sora azonban igen jelentős különbségeket mutat: „emléked örök híradás marad.” Elsősorban azáltal, hogy a rögzítés, lejegyzés jelentések helyett itt a „híradás” szó szerepel, azaz rögzítés helyett valamiféle – cselekvő alanyiságot nélkülöző – hangoztatásra utal a fordításszöveg, másrészt pedig azért, mert ez a híradás – és egyúttal e híradás médiuma – egészen másképpen viszonyul a megszólítotthoz. A fordításszöveg korábban említett első három sorához hasonlóan itt is egy jóval kevésbé antropomorf szöveghellyel találkozunk, hiszen azon túl, hogy az angol szövegben beíródásként megjelenő 'cor', illetve 'szív' szó nem fellelhető – és amellett, hogy a személyes névmás ismét elmarad –, a „living” ('élő') jelző helyett is az „örök” jelző szerepel, ami megintcsak túl van az emberi határain, és a szöveg végén előtérbe kerülő angyal számára nyit teret. Ráadásul itt a Shakespeare-szövegtől szintén eltérően nem is birtokos szerkezetben szerepel emlék és híradás („record *of* your memory”), de sokkal inkább azonosítódik a kettő, sőt, akár az emlék híradás általi felülírásaként is olvasható, aminek eredményeképpen csak a „híradás marad”. Ugyanakkor míg a Shakespeare-szonettben meghatározhatatlanok a birtokviszony pólusai, mivel a „record of your memory” kifejezés rögzített emlékként és

[225] SHAKESPEARE, *I. m.*, 23.
[226] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 254.
[227] Stephen BOOTH (szerk.), *I. m.*, 228, 347.

emlék, vagy emlékezet általi rögzítésként is olvasható – noha alapvetően a rögzítés szóban, illetve az írásos rögzítés momentumában őrződik meg a megszólított –, az „emléked örök híradás marad” sor által e birtokviszony mellé azonosítás kerül. A fordításszövegben emiatt a híradás emlékéről aligha lehetne beszélni, ugyanakkor az emlék általi híradás szintén kevéssé valószínű értelmezése a sornak. Amint arra a szöveghely jelentésén kívül ennek anyagisága – a továbbiakban kifejtett módon – szintén rá fog mutatni, a szöveg az azonosításon, és az emlék híradás általi felülírásán túl az önmagában álló, emlék nélküli híradás eseményével szembesít.

Ez a „híradás” ugyanis ráadásul a magyar szöveg központozása, a hetedik sor végén szereplő – és az angol szövegből hiányzó – kettőspont miatt ennek a sornak is valamiféle eredménye lesz: „s Mars kardja sujt, s gyors tüze ránk omol:…” Mivel a sor „r”, „s”, „d” hangjai a „híradás” szóban megismétlődnek, a háború részben az erőteljes akusztikus működésre építő elsöprő ereje után maradó következményeként, vagy akár maradékaként érthető az „örök híradás marad” kifejezés. A híradás ezen a ponton pedig már a hangok puszta hangoztatása, a hangok anyagisága által történik, tehát az emlék helyett szól, és ilyen módon hír nélküli híradásnak nevezhető, amely a Shakespeare-szonettel ellentétben hangsúlyosan nem a nyelv vizualitását, hanem annak akusztikus rétegeit használja.[228] Az előző sor hangjait megismétlő „híradás” szó, e hangok a két említett sorban történő erőteljes, halmozó hangoztatása által viszi színre ezt az emlék és jelentés, sőt, hír nélküli, emberi jelenlét hiányában, és e helyett a hangok anyagisága által történő eseményt; a szöveg tehát nem pusztán utal a híradás eseményére, de véghez is viszi azt a nyelv médiumának hangoztató, akusztikus működése által. Ez a hangoztató jelenvalóvá tétel – azon túl, hogy a szöveg harmadik sorában, az „őreid” szóban meg is előlegeződik, amennyiben éppen a „d” hang áll, az angol szövegben névmással kifejtett, megszólított helyén – a vers zárlatában kap igen fontos megerősítést: „Míg a harsonás angyal föl nem ébreszt…” Méghozzá nem csupán a „harsonás” szó akusztikus ismétlései által, illetve azáltal, hogy a „híradás” szó valamiféle akusztikus variánsaként érthető, hanem az angyal mint hírhozó (lt. angelus) megérkezésének, és a híradás jelentéshez juttatásának jövőbe helyezése révén is. A nyelv médiumának akusztikus

[228] A 128. szonett – ami nem véletlenül kerül az előbb megidézett 23. szonett közvetlen közelébe az *Örök Barátainkban* – kezdősorát lehet itt érdemes felidézni, ahol mind az angol, mind a fordításszöveg a zenét (a Szabó Lőrincnél nagybetűs írásmóddal megkülönböztetett megszólítottat) teszi meg önmaga megszólaltatójának: „Hányszor, Zeném, ha zenét játszol…” SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 255. És bár Archer értelmezésében a megszólított jelenik meg a cselekvés ágenseként, olvasatában hangszer és ember, technikai instrumentum és antroposz viszonya az arborikulturális metaforikán keresztül kerül elő viszonylagos összetettségben. ARCHER, *I. m.*, 149.

működései és immateriális, jelentéses rétegei a szöveg ezen pontján megerősítik egymást. Ráadásul ez a megint csak az emberin túli – és a testi, az anyagi határain túli – figura nem cselekvőként, a harsona megszólaltatása által kap szerepet a szövegben; a harsona a szó – korábban fontos funkcióval felruházott – hangjai által, saját anyagisága révén szólhat. Ezen a ponton mintegy beteljesül az a megelőlegezett megállapítás, amely a szonett elején – amellett hogy a kifejezés a jelentésen kívül akusztikus szinten is előrejelzi az „r", „s", „d" hangok önmagukat hangoztató, az antroposzt színre vivő funkcióját – a „verssorokat" jelöli meg annak tartalmai („contents") helyett a megszólított őreiként; Mars kardja a „tartalom" eltörlését végzi el, ezáltal a hangzást állítva előtérbe. A híradás a jelentés helyett a hangok anyagisága, a nyelv médiumának akusztikus működései által történik meg, közlemény nélküli hangoztatásként, ahol a nyelv saját magát közli.[229] A szoborral való konkurens viszony szempontjából pedig megállapítható, hogy míg a szobor, a monumentum egy nyelv nélküli, de antropomorf test által próbálja megőrizni a megszólítottat, a fordításszöveg antropomorf test nélküli nyelvtestet állít elő. És mivel a híradás mögül nem csak a jelentés, de ezzel együtt az antroposz is kiíródik, a szöveg saját materialitása által alkot testet, a megszólítottat tehát nem rögzíteni kívánja; a médium rögzítő szerepe helyett ilyen módon annak konstituáló működésére kerül a hangsúly. Ezt a tapasztalatot pedig egyébiránt más Shakespeare-szonettek is hordozzák, elég ha a 126. szonettet említjük. A szonett ugyanis két sorral rövidebb a többinél, és az 1609-es Quarto-kiadásban ez a két sor – Szabó Lőrinc fordításától eltérően – zárójelek között szerepel, sor hosszúságú üres helyekkel. Az utolsó meglévő sorban azonban a következő szót olvashatjuk: „*Quietus*", (az előtte lévőben pedig egy részben a hallásra utaló szót: „*Audite*"[230]). A megszólítottra vonatkoztatható 'csend' szó az utolsó sor hangoztathatatlanságával kerül itt kapcsolatba, ami pedig a megszólított teljes felszámolódásaként érthető – mivel nincs hang, nem létezik ő sem. Itt is az történik tehát, hogy a médium – a szonettforma ismeretéből is adódó – konstituáló működése, auditív jelenléte nélkül az antroposz jelenléte sem garantálható. Az 55. szonett szóban forgó fordítása pedig ehhez képest egy igen jelentős

[229] Szabó Lőrinc az *Örök Barátaink* első kötetéhez írt bevezetőjében a fordításszövegek „érzékeltető funkcióját" a „tartalomjelző szavak" szemantikai szerepével szemben helyezi előtérbe. Végkövetkeztetése szerint a nyelv, amelyet a fordító használ, „amelyből az új szobrot önti, eleven és misztikus matéria". A fordítás pedig nem működhet, ha „a hallgató nem látja a színt, nem hallja, nem érzi a nyelv, a képek, a tömörség és kapcsolásmód külön szuggesztív erejét és ízeit, nem veszi át azt az érzéki idegzsongást, ami a tárgyi, gondolati közölnivalón túl még szintén ott van a versben." SZABÓ Lőrinc: *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez.* = UŐ., *Örök Barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 6.

[230] SHAKESPEARE, *I. m.*, 109.

szempontból mutat különbséget, hiszen nem egy korábban létező hang megszűnéséről, egy a korábbiakban ágensként jelen lévő antroposz jelenlétének felfüggesztődéséről értesít. Ebben az esetben ugyanis az önmagát közlő nyelv, ennek saját, hangzó anyagisága, a nyelv médiumának akusztikus működései viszik színre, létesítik az antroposzt.

Az 55. szonett és fordítása között tehát leginkább rögzítés és hangoztatás viszonylatában, illetve antroposz és médium relációját illetően mutatkozik különbség. Ezen különbségek számbavétele előtt azonban újra fel kell tennünk a kérdést, milyen elméleti kontextusok lehetnek itt a leginkább relevánsak, illetve milyen kontextusokat hívnak elő az itt szóba hozott szövegek, amelyek aztán tovább mozdíthatják az olvasást, illetve milyen kontextusok újragondolásához járulhatnak hozzá az ilyen módon felmerülő szempontok révén. Amellett hogy a rögzíthetőség és elérhetővé tétel által a könyvnyomtatás, de legalábbis a papírra mint hordozóra való lejegyzés, illetve az ember jelenléte hiányában az emberi hangot megszólaltató rádió és – a betűk hangjait hallató – gramofon médiumai közötti médiatörténeti összefüggések felől is olvasható, ez a különbség az itt érvényesíteni kívánt szempontok felől médium és antroposz viszonya alapján válhat inkább kézzelfoghatóvá. Mert bár a médiaantropológia és az itt jelzésszerűen felvázolt médiatörténeti összefüggések, illetve a kultúrtechnikák története között mindenképpen feltételezhető valamiféle harmónia[231], a két szöveg között megnyilvánuló különbségek sokkal erőteljesebben mutatnak rá arra a médium és antroposz viszonyának elgondolhatóságát illető váltásra, amit a fentiekben szóba hozott Heidegger, Plessner és Leroi-Gourhan munkái előlegeztek meg. Annak ellenére, hogy a szövegek lehetővé tesznek egy olyan olvasást, amely az írásos rögzítés és a rádió, vagy a gramofon hangoztató működése, illetve a két szöveg mediális működései közötti analógiát állítja előtérbe, ez az analógia a médiatörténeti párhuzamok felmutatásán kívül az itt egymás mellé helyezett szövegek esetében nem kínál további összefüggéseket. A nyomda- és a rádiótechnika kapcsolódó vonatkozásainak összehasonlításakor nem tennénk tehát mást, minthogy két olyan, készen álló vonatkoztatási rendszert hoznánk működésbe, amelyek a két szöveg párhuzamos olvasásából eredő következtetések helyett technikatörténeti analógiák és különbségek sokaságát kínálnák. És bár egy ilyen

[231] Erhard SCHÜTTPELZ, *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. = Archiv für Mediengeschichte* No. 6: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)?, Weimar, 2006. 109-110.

összehasonlításnak bőven van létjogosultsága, jelen fejezet kérdésirányai szempontjából, azaz médium és antroposz viszonyának tekintetében a fentiekben bevezetett kontextus jóval relevánsabbnak tűnik. Míg a szóba hozott médiaantropológiai távlat, amely nem csak a szonettek által tematizált megszólított és szöveg közötti reláció kérdéséhez, de a szövegek anyagisága révén antroposz és médium viszonyának megértéséhez is hozzájárulhat, a szövegek közötti különbségek a mediális megelőzöttség összefüggésére hívhatják fel a figyelmet.

A médium és antroposz viszonyát illető különbségekkel kapcsolatban ugyanis azt mondhatjuk, hogy míg Shakespeare szonettje valamiféle előzetes tartalom rögzítését végezte el, a megszólított testének szövegbe foglalása – illetve ennek szándéka – által hozva létre testszöveget, a fordításszöveg saját anyagából kísérelt meg testet színrevinni, ez utóbbi tehát sokkal inkább tekinthető szövegtestnek. Szabó Lőrinc szövege ilyen módon az antroposz a médium általi megelőzöttségének tapasztalatát teszi hozzáférhetővé, mivel ebben az esetben, ahogy korábban megállapítást nyert, a nyelv médiumának akusztikus működései viszik színre az antroposzt. A mediális megelőzöttség éppen a médium azon szerepéből adódik, hogy az nem pusztán hordozó, vagy akár rögzítő eszközként működik a fordításszövegben, hanem konstituáló, létesítő működésként. Ezáltal pedig a fordításszöveg nem csak ember és technika eredendő összetartozásának elgondolására mutat rá, de egy lépéssel tovább az antroposzt a médium produktumaként tünteti fel, az antroposzt helyezi a médiumhoz képest utólagos pozícióba.

A test színrevitelének módozatai közötti különbségekre az említetteken kívül a szövegek utolsó sorai is felhívják a figyelmet, amennyiben az affirmatív „You live in this, and dwell in lovers' eyes" zárlat mellé a „versem és a szeretők szeme éltet" műveltető szerkezet kerül. A fordításszövegben szereplő mondat ezen a ponton mintegy rámutat a test a fentiekben véghezvitt színrevitelére, arra hogy ez a színrevitel a nyelv médiumának konstituáló működése révén teljesült, azaz a vers anyagiságára ruházza át ennek megtörténtét. Az affirmativitás és a nyelv anyagiságára való rámutatás, illetve a színrevitel módozatai közötti különbségek meglétéről tehát valóban csak Benjamin fent idézett elgondolása adhat számot, amely elgondolás a szövegek közötti hasonlóság hiányában is lehetségesként gondolja el a szövegek illeszkedését.[232] Ez a fordításjelenet mindezek alapján két olyan, a test színrevitelének lehetőségeit saját szövegében kereső

[232] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata.* ford., SZABÓ Csaba = UŐ., *„A szirének hallgatása."* Osiris, Budapest, 2001. 80.

szonett között áll elő, amely szonettek a konkurens szobrászat térbeliségével való szembehelyezkedést más-más eszközökkel viszik véghez. Az erőteljes jelentésbeli különbségek azonban éppen azáltal nem vezetnek egyik szövegben sem jelentés és anyagiság között előálló feszültséghez, mert önreflexív, önértelmező gesztusaikhoz szövegeik működései kapcsolódni látszanak. A jelentés szintjén az itt érvényesített szempontok alapján a legfontosabb eltérések abban nyilvánultak meg, hogy míg Shakespeare szövege rögzítésről beszél, Szabó Lőrinc szövege híradásról, ez a különbség azonban nem önmagában, nem egy a szövegek kiragadott elemei közötti eltérésként mutatkozik itt meg, de a nyelv anyagisága révén is előáll, hiszen míg a Shakespeare-szonettben a rögzítés a nyelv anagrammatikus, vizuális működése, az írás révén történik meg, a fordításszöveg hangzóssága révén működteti a híradást. A ’rögzítés’ és a „híradás” közötti jelentésbeli különbségek a médium és antroposz szövegekbeli viszonyai közötti eltérésekkel kerülnek párhuzamba, tehát a különbségek következetes felmutatása által kapunk két, szövegeikről, illetve mediális működéseikről tudó szonettet; szöveg és fordítása – amely testszöveg és szövegtest között fordít – saját anyaguk által végzik el a test színrevitelét. A jelentésbeli, és a nyelv mediális sajátosságait illető különbségek ilyen módon külön-külön mindkét szövegben kapcsolódni látszanak; a fordítás tartalmi rögzítés és verssorok létesítő, akusztikus működése között, illetve az itt érvényesített szempontok alapján tulajdonképpen médiaantropológiai pozíciók között történik.

Fordításelméleti szempontból azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy Szabó Lőrinc szövege létesítő, mediális működései révén viszi színre az antroposzt, tehát előzetes tartalmak rögzítése, vagy esetleges fordítása helyett saját anyagisága, saját hangzóssága által van jelen fordításszövegként. Mivel a szövegek puszta különbözőségét eredményező jelentésbeli eltérések önmagukban – ha létezne jelentés önmagában, mindenféle anyagiság nélkül – nem tennék lehetővé, hogy fordításszövegként helyeződjön Szabó Lőrinc szövege a Shakespeare-szonett mellé, ezért Benjamin a hasonlóság hiánya mellett is érvényesíthető illeszkedés-fogalmának[233] a nyelv anyagisága ad teret. De nyilván az sem véletlen, hogy Benjamin fordítás-fogalma éppen egy olyan nyelvi sajátságra mutat rá az itt tárgyalt szonetteken keresztül, amely nála többek között Mózes első könyvének teremtésaktusával kapcsolatban kerül elő. Ez a teremtésaktus, amely a fordításszöveg létesítő működésével összhangban

[233] Ehhez lásd az *Illeszkedés és különbözőség – egy hypogramma fordításának mediális aspektusai* című fejezetet.

„mély és világos vonatkozásban áll a nyelvvel”, Benjamin értelmezésében annak ellenére hordoz anyagiságot, hogy az ember teremtésén kívül sehol sincs szó „kifejezett vonatkozásról az anyagra,” a teremtés ugyanis a nyelv anyagiságának létesítő működésén keresztül történik.[234] Benjamin itt a teremtésaktus egy olyan ritmikájára utal, amely a szöveg ismétlései, visszatérő elemei révén jön létre; a teremtést a „Legyen – teremté – nevezé” szavak repetitív jelenléte végzi el. A fordításszöveg anyagiságának – ha nem is a ritmus alapján, de a hangzósság révén megvalósuló – működése ehhez hasonlóan létesítő, konstituáló funkcióval bír, noha azzal a kitétellel, hogy Benjamin ezen koncepciójának, illetve nyelvelméletének teológiai vonatkozásai az itt alkalmazott médiaantropológiai kontextusban aligha érvényesíthetők.

E létesítő működés anyagi feltételezettsége számára azonban azért is lehet itt fontos analógia az ember nyelvéről értekező Benjamin elgondolása, mert fent idézett szövege szerint a „nyelvi lényeg” nem egyenlő a verbális tartalommal[235], és mert éppen ez a nyelvi lényeg az, ami nem közöl, illetve nem a nyelv *által* közöl valamit – ez lenne Benjamin szövege szerint a nyelv tarthatatlan és üres „polgári felfogása” –, hanem a „nyelv*ben* közli magát”[236], azaz a nyelv nem valamiféle eszközszerűségben jelenik itt meg. És éppen ez az a pont, ahol a nyelv létesítő funkciója kapcsolódni látszik ahhoz a fentiekben megmutatott médiaantropológiai összefüggéshez, amely a fordításszöveg olvasásakor mutatkozott meg, miszerint a mindenkori technikai az ember számára nem eszközként van jelen, de az ember feltalálásának lesz eszköze, illetve a médium – ez esetben a nyelv médiuma – az antroposzhoz képest nem valamiféle utólagosságban kap szerepet, de rajta keresztül és konstitutív működése által az antroposz mediális megelőzöttségéről értesülhetünk. A médium produktumaként értett antroposz fogalmát, az antroposz mediális megelőzöttségét, amely a fent megidézett médiaantropológiai összefüggések felől lehetett megalapozható, éppen azáltal érvényesítheti a nyelv benjamini koncepcióján – vagy legalábbis annak itt idézett összefüggésén – keresztül, illetve ezzel párhuzamosan Szabó Lőrinc szövege, mert az önmagát közlő, illetve létesítő funkcióval bíró, az eszközszerűségtől eltávolodó nyelv kerül e szonettfordításban egy az antroposzt megelőző pozícióba. Így léphetett dialógusba egy irodalmi szöveg a szóba hozott médiaantropológiai belátásokkal, illetve ezáltal válhatott médiaantropológiai belátások megvilágítójává, vagy akár forrásává; médium és

[234] Walter BENJAMIN, „A nyelvről általában és az ember nyelvéről” = *I. m.*, 14.
[235] *Uo.*, 9.
[236] *Uo.*, 8.

antroposz viszonyának kérdései a nyelv médiumának működésein, létesítő, konstituáló jelenlétén keresztül lehettek itt újragondolhatók az adott, itt kialakított elméleti kontextusban.

A fent megidézett elméleti összefüggések szerint tehát a technika eszközként való felfogásától és a médium rögzítő, illetve hordozó funkciójától eltávolodva ember és technika lényegi összetartozása, a médium létesítő szerepe is megmutatkozhatott. A két szöveg, illetve a közöttük lévő különbség pedig arra világított rá, hogy ebből a konstituáló működésből adódóan az antroposz mintegy a nyelv, az irodalmi szöveg által is képes előállni, azaz a nyelv médiumának olyan önműködést tulajdoníthatunk, ami Plessner ember-fogalmával, az önmagához közvetített ember elgondolásával kerül dialógusba. Szabó Lőrinc szonettfordítása pedig egy az irodalmi szövegben rejlő másik lehetőségre is rámutatott, az antroposz színrevitelének egy olyan módozatára hívva fel a figyelmet, ahol a szöveg önmagát közlő anyagisága – vagy Benjaminnal szólva a magamagát közlő nyelv[237] –, illetve az antroposz mediális megelőzöttsége garantálja annak beteljesítését. Ebben az itt kialakított médiaantropológiai kontextusban és a fordításszöveg olvasása során mindezek alapján annyi bizonyosan láthatóvá válhatott, hogy az eszközszerűségből kiemelt, nem pusztán hordozó, de létesítő funkcióban megjelenő nyelv médiuma által az irodalmi szöveg – amellett hogy konstituáló működésén, illetve önműködésén keresztül itt az antroposz színrevitelének letéteményeseként jelölődik ki – a mediális megelőzöttség tapasztalatával szembesíthet.

A fordítás pedig a fentiek tükrében nem csupán jelentések, közlemények között történik, nem jelentések átviteleként érthető, de a nyelv anyagisága, a két szöveg mediális működéseinek létesítő jelenléte által is, amely mediális működések révén szöveg és fordításszöveg egymás mellé helyezése – jelentésbeli, és a szövegek anyagiságát illető különbségekkel együtt is – lehetségessé válhat. A szövegek ezen egymás mellé helyezhetősége – amely vizuális és akusztikus sajátosságaikból fakad – egy olyan párhuzamos olvasást tesz lehetővé, amely a nyelv konstituáló anyagszerűsége által helyezi el azokat a hozzáférhetőség jelenidejében. Az ebben az értelemben vett fordításjelenetek megmutatkozását, a szövegek párhuzamos jelenlétét tehát éppen az eszközszerűségből kilépő nyelv médiumának létesítő működése garantálja.

[237] *Uo.*, 9.

... bármikor ütközzenek is külső tárgyak
érzékeinkhez, akár a róluk visszaverődő
fénysugarak, akár finomabb részleteik
kiáramlása által, az a legbelsőbb és
legrejtettebb szerveink ezeknek
megfelelő mozgását eredményezi.

Samuel Taylor Coleridge[238]

TIPOGRÁFIA ÉS KORPOREALITÁS

A nyelv anyagiságának a *Mediális fordítás – hang és írás között* című fejezetben megmutatott erőteljes kiaknázása az oka annak, hogy a *Rime of the Ancient Mariner* fordítása Szabó Lőrinc *Rege a vén tengerészről* című szövegében megvalósulhatott. A *Rege* az ekvivalencia, az átvitel kritériumainak beteljesítése helyett a graféma, illetve a tipográfiai jel saját, önmagát közlő anyagiságát mutatja itt fel, ilyen módon helyezhető fordításként a forrásszöveg mellé. Ezen túl azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy tipográfia és hangoztathatatlanság a szövegek egy alapvető összefüggésével is kapcsolatba lép. Ahogy azt már korábban megemlítettük, ezek az érzékelést és percepciós deficitet, testi jelenlét és illúzió megkülönböztetésének lehetetlenségét középpontba állító szövegek ugyanis éppen a nyelv anyagiságának közbejöttével viszik színre a legalapvetőbb fiziológiai funkciók meglétének, vagy éppen felfüggesztődésének kérdését. Hogy a szóban forgó hajóút túlélhető-e, vagy végzetesnek bizonyul, az – amellett, hogy folyamatos és alapvető kérdése a szövegnek – az olvasás fiziológiai folyamatainak a szövegek anyagiságából eredő megvalósulásán keresztül is állandó eldöntetlenségként van jelen. Azon túl ugyanis, hogy ez az anyagiság az érzékelés aktusaira is igen gyakran felhívja a figyelmet, illetve a mellett, hogy a beszélők megnyilvánulásaiban tapasztalható szünetek és ritmustörések gyakran olyan

[238] Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria.* = H. J. Jackson (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 209.

hektikusságot kölcsönöznek e szólamoknak, amelyek éppen a túlélés kérdésességét, a halál közelségét és alapvető fiziológiai működések átmeneti felfüggesztődését állítják, e fiziológiai működések a szövegműködésekkel párhuzamosan az olvasás során is megvalósulni látszanak. És mivel számos példa mutatja, hogy e fiziológiai hangsúlyok Coleridge szövegében ugyanúgy megtalálhatók, mint Szabó Lőrinc fordításában, a korábbiakban megfogalmazott mediális fordításviszony tekintetében is hozhat belátásokat egy ilyen összehasonlítás. Az olvasás itt megalapozott kontextusa pedig mindeközben arra vállalkozik, hogy az eddigiekben kialakított fogalmi háló és elméleti koncepciók mellett és ezekre épülve olyan kontextusként lehessen jelen, amelyik egyrészt a textuális materialitás fogalmai mellé Coleridge korporealitás-fogalmát kísérli meg odahelyezni, másrészt egy inkább leíró, mint elméleti belátásokat mozgásba hozó olvasásra tesz kísérletet egy kapcsolódó írásjelenet deskripciója révén.

Láthatóság és láthatatlanság, jelenlét és hallucináció, anyagiság és anyagtalanság, élet és halál határainak kijelölhetetlensége gyakran tematizálódik a szövegben; nehezen eldönthető például, hogy a „Halál” és a „Kísértet-asszony” alakja, illetve a hajótest nélkül a vízen mozgó „vázhajójuk”[239], vagy éppen a haláluk után a fedélzeten dolgozó tengerészek, illetve a tenger felszínén sodródó lények („nyálkás puhányok”)[240] ebből a szempontból hogyan lehetnek meghatározhatók. Annak ellenére azonban, hogy a látottak fizikai elérhetősége nem minden esetben egyértelmű feltétele ezeknek az érzékelés-aktusoknak, percepciós működéseket mégis igen gyakran hoz szóba a szöveg. A fizikai jelenlét hiánya és az érzékelés aktusai között pedig egyfajta feszültség is képződik azáltal, hogy ez utóbbi anyagi vetületei kerülnek előtérbe. A percepciós működések ezen fizikai hangsúlyai ugyanakkor a szövegműködés anyagiságaival mutatnak párhuzamosságot; az érzékelés, illetve leggyakrabban a látás fizikai-fiziológiai aspektusai többek között a szöveg vizualitásával kerülnek összefüggésbe.

A konkrét szöveghelyek olvasása előtt – és annak ellenére, hogy már maga a *Rege* is bőven hordoz az itt felvetett kérdésekkel kapcsolatban belátásokat – azonban érdemes lehet Coleridge más szövegeit is, mintegy lehetséges kontextusként, röviden szóba hozni. Ezt pedig annál is inkább megtehetjük, mivel az anyagi, illetve a testi-korporeális előtérbe helyezése igen gyakran kap központi szerepet az életműben,

[239] SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I. A költő kisebb versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 163.
[240] *Uo.*, 161.

költészetében ugyanúgy, mint naplóiban és leveleiben.[241] Egyik korai, 1794-es levelében a következő megjegyzést olvashatjuk: „Hiszek benne, hogy a gondolat korporeális, azaz abban, hogy a gondolat mozgás”.[242] Amennyiben a gondolat maga is korporeális – miközben a mozgás instrumentális kóddá változik –, hozzáférhetősége is valamiféle fizikai kapcsolatot hordoz magában. Ezt a fizikalitást naplóinak számos, a „hús elméje” („mind of the flesh”)[243] fogalmát tematizáló bejegyzése is megerősíti, mivel ettől a ponttól kezdve az elme és a gondolat mint két korporeális entitás találkozásáról beszélhetünk. Ahogy Suzanne Elizabeth Webster megjegyzi, a megértés gyökerei Coleridge számára mindig a fizikai létezőben, a fiziológiai értelemben vett testben[244] találhatók, noha a naplókban az anyagi és a lelki kapcsolata az, ami igen gyakran középpontba kerül. A korporeális meghatározottságról és a fizikai kapcsolatokról beszélve viszont nem feledkezhetünk meg Coleridge *The Eolian Harp (Az eolhárfa)* című szövegéről sem. Ebben a korai versben a gondolat korporeális jellege mint „intellektuális szellő” („intellectual breeze”, a fordításban „szellemszél”) kerül megjelenítésre, amelyre a természet „organikus hárfái” („organic Harps”, ami Kiskun Farkas László fordításában egy kevéssé sűrített kifejtésben olvasható: „És hátha minden élőlény is itt / más-más formára készült hárfa csak?”) remegéssel válaszolnak[245] – mely értelmezés nem csak az itt használtba vett kontextus miatt mond ellent Jerome McGann értelmezésének, aki a „szélhárfa és a vers közötti összehasonlítás”[246] mellett érvel. Ez a valamiféle anyagiság által kiváltott korporeális reakció megintcsak a fizikai kontaktus eredményeként fogható fel, a szellő a hárfához ér, a gondolat érinti a „passzív agyat” („passive brain”[247], a magyar fordítás ezen a ponton más irányt választ, és „tétlen lélekként”[248] nevezi meg a fizikai kontaktus megtörténtének „helyét”). Így tehát azzal együtt, hogy semmiféle alanyiságról nem beszélhetünk, olyan megértés történik, ami

[241] A Coleridge munkásságának ezen időszakához köthető filozófiai munkák tekintetében lásd: Michael RAIGER, *The Intellectual Breeze, the Corporeality of Thought and the Eolian Harp.* = Coleridge Bulletin, New Series 20, Winter 2002, 76-84.
[242] Earl Leslie GRIGGS (szerk.), *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 1. Oxford, Calendron Press, 1956. 137.
[243] Suzanne Elisabeth WEBSTER, *Body and Soul in Coleridge's Notebooks, 1827-1834*, New York, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010. 82.
[244] *Uo.*, 105.
[245] Az idegrendszer modelljeként értett eolhárfa elgondolásához lásd: Shelley TROWER, *Nerves, Vibration and the Aeolian Harp.* Romanticism and Victorianism on the Net, 2009. 54. http://www.erudit.org/revue/ravon/2009/v/n54/038761ar.html Letöltés: 2014. október 17.
[246] Jerome MCGANN, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style.* Oxford, Clarendon Press, 1996. 21.
[247] Samuel Taylor COLERIDGE, *The Eolian Harp.* = H. J. JACKSON (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 28.
[248] Samuel Taylor COLERIDGE, *Az eolhárfa.* Ford., KISKUN FARKAS László. = *Wordsworth és Coleridge versei.* Európa, Budapest, 1982. 205-207.

számos nézőpontból inkább percepcióként fogható fel, illetve még ennél is fontosabb, hogy e percepció az érintésen alapul.

Ebben a kontextusban tehát, ahol a megértés helyét a fizikai érzékelés is képes átvenni, ez utóbbi, amellett hogy egészen más funkciókban is megjelenhet, sokkal gyakrabban kerül előtérbe. Ezt az előtérbe kerülést pedig a *Rege* szövege éppen az érzékelés fizikai aspektusainak a szöveg anyagiságával való párhuzamba állításával teszi kézzelfoghatóvá. Ennek megmutatása leginkább azon esetek kiemelése által lehetséges, ahol a szövegek a nyelv anyagiságának, illetve a következő szöveghelyek esetében leginkább vizuális működéseinek kiaknázása által keltik fel a figyelmet az érzékelés, illetve a látás fizikai aspektusaira. A mediális fordítás fentiekben tárgyalt eseteihez hasonlóan – és nem véletlen, hogy ez ismételten, és mind Coleridge, mind Szabó Lőrinc szövegére, illetve egész életművére nézve is igaznak bizonyul – itt is a gondolatjel tölt be igen fontos szerepet, ezzel tehát továbbra is a tipográfiai jelek szintjén történő olvasáson, azaz a szöveg anyagiságának érzékelésén keresztül kell hogy tovább haladjunk. Az olvasásnak ezt a szokatlan gyakorlatát, illetve ennek létjogosultságát talán egy olyan példával, a szöveg bevezető jelenetével lehetne leginkább igazolni, amely a későbbiekben több szempontból is fontos lehet.

A szöveg első jelenetében a Tengerész egy „lakodalmas vendégnek” próbálja elmondani történetét, ezért igyekszik felhívni magára a vendég figyelmét – végül egyszerűen „[f]énylő szemével fogja meg –”.[249] Tulajdonképpen nem pusztán egy a szöveg felütéseként funkcionáló vizuális percepciós jelenet tanúi vagyunk, mivel a Tengerész nem pusztán ránéz, de meg is érinti a vendéget a szemével; a vizuális és a taktilis ilyen módon történő összekeveredése az egyetlen módja annak, hogy figyelmét ébren tartsa.[250] A Tengerésznek ennek érdekében a „nászterem” felől hallható zeneszó akusztikus ingerével kell megküzdenie. Első lépésben „[a]szott kezével fogja meg”, de ez a megoldás nem bizonyul hatékonynak, a vendég elutasítja. De mikor szemével igyekszik ott tartani, a vendég nem tehet mást mint hogy némán hallgat – ezzel a jelenet vizuális elsőbbségére mutatva rá. Ugyanakkor a a szóban forgó sor alapján mégsem

[249] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*,, 157.
[250] Fulford éppen Coleridge egy előadásának szövegéből idézve, és később azt a *Rime* olvasásakor is szóba hozva kezdi tárgyalni az 1770-es évektől terjedőben lévő mesmerizmus jelenségét, egy elektromosságon, érintésen és szemkontaktuson alapuló gyógyítási folyamatot. Bár mintegy technikatörténeti adalékként nem elhanyagolható ez a leírás, a testszerűség és az anyagiság tárgyalása az itt felvetett kérdések – a történeti távlatokat kisebb magyarázó potenciállal hasznosítani tudó – nézőpontjából a szóban forgó szövegeken keresztül lehet eredményesebb. Lásd: Tim FULFORD, *Conducting the Vital Fluid: The Politics and Poetics of Mesmerism in the 1790s. = Studies in Romanticism*, Vol. 43, No. 1, *Romanticism and the Sciences of Life* (Spring, 2004), 57-78.

pusztán vizuális érzékelésről van itt szó, hiszen egy korábbi sor struktúráját ismétli, az „[a]szott kezével fogja meg” ugyanis szintén taktilitáson alapuló elérhetőségre utal. A kéz szemmel való felcserélhetősége azért történhet meg, mert a szem ugyanarra a célra használható, sőt, segítségével a Tengerész sikeresen tartja ott a vendéget, a vizuális és a taktilis határai ilyen módon – amint az Coleridge naplóiban is megfogalmazódik – feloldódni látszanak. A szem tehát jelen esetben alkalmas arra, hogy taktilitáson, érzékelésen alapuló kontaktust hozzon létre.

Ezen textuális és szemantikai okokon túl azonban a szöveg anyagisága, a tipográfia által is lehetővé válik a sor szó szerinti olvasása. A „szem”, illetve az „eye” szó után a negyedik versszak első sorának végén – az 1798-as első, illetve a modern kiadások alapjául szolgáló 1817-es második angol nyelvű kiadásban, illetve a magyar kiadásokban egyaránt – gondolatjel szerepel, amely az itt körvonalazott kontextusban különös erővel teszi megkerülhetetlenné az érzékelés fizikai aspektusait. Ez a gondolatjel puszta vizualitásában van itt jelen, olyan anyagiságként, amely önmagán kívül nem utal semmiféle jelentésre. Az írás médiuma kap itt központi szerepet térbelisége által, és mert láthatósága mellett semmiféle hangoztathatósággal nem rendelkezik. Ilyen módon egy olyan, a szöveg ritmusát megszakító szünetjellel szembesülünk itt, amely a jelenet vizuális hangsúlyaira a szöveg vizualitása által hívja fel a figyelmet; az érzékterületek szétválasztása a nyelv anyagisága révén is megvalósulni látszik, a jelenet fiziológiai aspektusai pedig a fordításszövegben is szerepet kapnak. Erre a szövegműködésre ugyanakkor a *Rege* a szöveggel párhuzamos, mintegy margináliaként megjelenő magyarázatai is utalni látszanak, különösen az angol szöveg esetében. Amíg a fordításban a vonatkozó magyarázat szerint „[a] lakodalmas vendéget megbűvöli az öreg tengerjáró ember szeme…”, az angol szövegben a „spell-bound” kifejezés szerepel, ami a ’megbűvöl’ jelentésen túl a ’spelling’ (’betűzés, helyesírás’) jelentés közbejöttével mintegy a tipográfia általi fogva tartottságra utal, azaz reflektálni látszik arra a körülményre, hogy a szemnek, vagy az – akár a gondolatjel által is jelölt – szemsugárnak köszönhetően tartja ott a vendéget a Tengerész, és egyben arra is, hogy a szöveg a vizualitás ugyanezen kizárólagos közbejöttét viszi színre. A tipográfia a szövegolvasásból kizárhatatlan működése, a szöveg vizuális érzékelésre, illetve a fiziológia kiemelt szerepére eső hangsúlyai pedig – amely vonatkozásokat a főszöveg és marginália, illetve jelentés és nyelvi anyagiság közötti mediális fordítás teszi jelen esetben még erőteljesebbé – a későbbiekben

tárgyalásra kerülő szöveghelyek alapján mind az angol, mind a magyar szövegnek fontos viszonyítási pontjai.

A vizuális érzékelés és a látás a fenti tipográfiai megoldással történő összekapcsolására számos példát találunk mindkét szövegben. És mivel Szabó Lőrinc fordításában ezekben az esetekben Coleridge szövegének megoldásait látjuk működni, azt mondhatjuk, hogy a fordítás a nyelvi anyagiság, az írás, a tipográfia szintjén is megvalósul. Amellett ugyanis, hogy ez a szövegekben egymástól függetlenül is előfordul, mint például az angol szöveg „Of what had else been seen–”[251], vagy a fordítás „A szemek – mily üvegesen!”[252] sorában, mindkét esetben a vizuális percepció valamiféle deficitjére utalva, gyakran ugyanazon a helyen kerülnek elő mindkét oldalon, ezzel a fordításviszony kialakításában is részt vállalva. Több alkalommal is előfordul, hogy a látás eseményének kiemelése történik ugyanazon a szöveghelyen a tipográfia eszközével, mint az „I turn'd my eyes upon the deck–”[253], illetve a „szemem / visszafordúlt, s – az égre! – mit / láttam a fedélzeten?!”[254] sorok esetében, mindkét szövegben ugyanolyan funkcióban és eredménnyel. A két szöveg közötti fordításviszony körülírhatósága szempontjából azonban több belátáshoz vezethetnek azok a szöveghelyek, amelyek a tipográfiai megoldásoknak köszönhetően helyezhetők egymás mellé. A szemek mozdulatlanságát és ezzel párhuzamosan a megszólalás elmaradását a szemantika eszközeivel szóba hozó „nor spake nor moved their eyes;”[255] sor fordításában olyan sűrítettséggel találkozunk, ahol az akusztikus és vizuális rétegek összekeverése mellett ismét az írás anyagisága, a megszólaltathatatlan gondolatjel teszi nyilvánvalóvá, hogy a feltámadó hajóslegények nem beszélnek: „– szemük némán figyelt –”[256]. A fentiekben említett első példához hasonlóan, amikor az angol nyelvű főszöveg és marginália között állt elő mediális fordításviszony, itt is olyan szöveghellyel, illetve fordításjelenettel állunk szemben, ahol a tipográfiai jel vizualitása és megszólaltathatatlansága hivatott érzékeltetni az akusztikus közlés elmaradását, tehát Szabó Lőrinc szövege ebben az esetben az írás anyagisága révén, az írás médiumának köszönhetően állhat elő fordításként. A vizuális érzékelésnek, illetve az akusztikus ingerek hiányának a hangoztathatatlan gondolatjellel való összekapcsolása – ahogy az

[251] Samuel Taylor COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner.* = H. J. JACKSON (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 60.
[252] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 161.
[253] COLERIDGE, *I. m.*, 61.
[254] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 174.
[255] COLERIDGE, *I. m.*, 57.
[256] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 168.

angol szöveg következő sorában: „No voice did they impart–”[257], vagy Szabó Lőrinc fordításának számos helyén is, például a „– nyögés sóhajnyi sem –”[258] sor esetében – azonban még egy, a fordítás szempontjából a legkevésbé sem elhanyagolható funkciót illetően is igen fontos szerepet kap.

Ez a hangoztathatatlan tipográfiai jel ugyanis, ahogy az akár a fenti példák esetében is egyértelmű lehetett, nem lehet semleges a szöveg, és természetesen a fordításszöveg ritmusa szempontjából sem, amennyiben ezek szerves elemeként mindenképpen megállásra készteti az olvasást, tehát valamiféle szünetjelként kap funkciót. Előfordulnak olyan esetek, ahol ez a szünet valamiféle határhelyzet előtérbe állítását végzi el, mint például a következő sorban, ahol a varázs megtörése a szöveg ritmusának és folytonosságának megszakadásával történik párhuzamosan: „S ekkor – megtört a varázs…”[259]. Ez leggyakrabban mind az angol, mind a fordításszövegben megtörténik, ahogy a következő esetben is, ahol a „the souls did from their bodies fly–”[260] sor fordítása – „lelkük kiröpűlt, –…”[261] – ugyanúgy a tipográfia eszközével kényszerít megállásra, azzal együtt, hogy egy további, Szabó Lőrinc fordításában nem ritka vesszőt is beiktat, ezzel a szokatlan megoldással téve még erőteljesebbé a szünetet. A gondolatjel, ami ez esetben a tengerészek halálának drámaiságát a szöveg folytonosságának megszakításán keresztül hivatott fokozni, máshol is kiegészül egy-egy vesszővel a fordításszövegben. A „hó és a félelmes hangok országába” érkezve az élőlények hiányát Coleridge szövege a „Nor shapes of men nor beasts we ken–”[262] sor végi tipográfiai jellel érzékelteti, a fordításszövegben viszont ugyanez a sorvégi megoldás megintcsak egy vesszővel egészül ki: „állat, növény: nincs semmi lény, –”.[263] Az élőlények létének tagadását tehát mindkét szöveg megállással, egy a szövegben beálló szünettel próbálja hozzáférhetővé tenni, azonban Szabó Lőrinc szövegében ez gyakran újabb tipográfiai megoldással egészül ki,[264] tehát azt mondhatjuk, hogy a

[257] COLERIDGE, *I. m.*, 62.
[258] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 164.
[259] *Uo.*, 164.
[260] COLERIDGE, *I. m.*, 57.
[261] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 164.
[262] COLERIDGE, *I. m.*, 48.
[263] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 158.
[264] Azt, hogy Szabó Lőrinc milyen nagy hangsúlyt fektet a tipográfiai jelek szintjén történő fordításra, jól mutatják a könyvtárában található Coleridge-szöveg gyorsírásos, lapszéli jegyzetei, amelyek Lipa Tímea kutatómunkájának, megfejtéseinek köszönhetően váltak számomra is hozzáférhetővé. Az adott szöveghelyen az áthúzásokból egyértelműen látszik, hogy Szabó Lőrinc több megoldás között válogatott, és a gondolatjel elhagyása helyett végül mindkét tipográfiai jelet megtartotta. A használt írásmód általános leírását lásd Lipa Tímea Babits előadásait tartalmazó kötetének bevezetőjében: LIPA Tímea,

fordítás tipográfiai jelek között is megvalósul. Számos olyan esettel is találkozunk, ahol a ritmustörés, a szövegbe iktatott szünetjel valamiféle megtorpanással kerül összefüggésbe. A hajóút elején a szélcsend következtében, ahogy a fordításszöveg margináliája is egyértelművé teszi, a „hajó hirtelen megáll", amit szintén a főszövegben szereplő gondolatjel és a vessző együttese tesz még inkább érzékelhetővé: „De megállt a szél, vásznunk lealél: / kínlódtunk, – micsoda kín!", majd két versszakkal később – az előző fejezetben részletesebben elemzett soron keresztül – egészen nyilvánvalóvá: „álltunk, – (csönd, végtelen) –".[265] A gondolatjelek itt olyan, a szövegben – a tipográfia diskurzusok közötti váltást eredményező működése révén grafikusan megjelenő hajó által is, amelynek mintegy ekphrasztikus párhuzamaként állhatna Coleridge vonatkozó szövegrésze – beálló szünetet eredményeznek, amelyek a megtorpanás, a megállás színrevitele mellett hangoztathatatlanságuk révén a szélcsend érzékelhetőségéhez is hozzájárulnak. A ritmustörés egy másik nyilvánvaló esete pedig az a fordításszöveg elején található sorpár, ahol a viharba keveredett hajó leírása a következőképpen történik: „s bár ellene árnya a talpa alatt, – / bukdosva előre tart…"[266] Itt az első sor folytonosságának gondolatjel általi megszakítása a járás folyamatának megtörésével kerül párhuzamba; a szövegben érzékelhető ritmustörés és a járás akadozásának együttese a tipográfia révén állhat tehát elő.

A szövegek szüneteit jelölő, illetve a ritmustörések véghezviteléért felelős gondolatjel ezen funkcióin keresztül azonban nem csupán a mediális fordításviszony létrejöttét teszi lehetővé az írás és a fordításszöveg saját anyaga által, de a bevezetőben tett utalásoknak megfelelően bizonyos fiziológiai aspektusok elérhetőségét is garantálja – tehát a „gondolatjel" elnevezésnek itt már több szempontból sincs deskriptív potenciálja. Amint a következő példákon keresztül látni fogjuk, a szöveg szünetei a levegőért kapkodás, a fulladás, a felsikoltás, a karba harapás vagy akár a megbotlás szituációiban általában a légzés, valamilyen hang kiadása, vagy a járás folytonosságának megszakadásával képez párhuzamot. És mivel a Tengerész élet és halál – gyakran kijelölhetetlen – határterületein zajló történetét olyan alapvető szükségletek határozzák meg, mint az ivóvíz, vagy a levegő, ezen fiziológiai aspektusok a szöveg anyagiságával való kapcsolatba kerülése semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül az olvasás során. A szövegek ugyanis az elbeszéltek olyan fiziológiai rétegeihez engednek

---

Babits Mihály irodalomelméleti előadásai: keletkezéstörténet és a kiadás alapelvei. = BABITS Mihály, *Egyetemi előadások 1919, Szabó Lőrinc gyorsírásos lejegyzése alapján.* Ráció, Budapest, 2014. 9-35.

[265] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*,160.

[266] *Uo.*, 158.

hozzáférést, amelyeket az írás médiuma, a tipográfia, tehát saját anyagiságuk által tesznek hozzáférhetővé. Az olvasás folyamatát tekintve pedig azzal az eredménnyel járnak, hogy általuk ezek a testi reakciók mintegy megtörténni látszanak, azaz a tipográfia az olvasás eseményének fizikai aspektusaival létesít kapcsolatot – ez pedig jelen kontextusban, ami többek között a Coleridge fenti, még a gondolatot is korporeális jelenségként, a gondolat átadását pedig fizikai érintésen alapuló folyamatként kezelő szövegei alapján körvonalazódott, korántsem meglepő fejlemény.

Itt érdemes újra megemlíteni a fordításszöveg egy olyan szöveghelyét, ami a korábbiakban más szempontból már előkerült. A „– nyögés sóhajnyi sem –” sorban ugyanis a tipográfiai jel nem csupán a hangoztatás elmaradását teszi még inkább egyértelművé a vizualitás előtérbe helyezése által, de a sóhaj, vagy a nyögés elmaradását a szövegben beálló szünettel állítva párhuzamba, mintegy a levegővételben beálló szünetet is színre viszi. A történet fiziológiai aspektusainak – ez esetben a tengerészek halálának – az írás anyagiságán keresztül történő érzékelhetővé tétele pedig korántsem csupán ezen a ponton előforduló, elszigetelt eseménye a szövegnek, és nem csak a fordításszövegben, de Coleridge szövegében is gyakori fejlemény. Az öbölgátat megpillantó Vén Tengerész hazatérésekor zokogva imádkozni kezd, a sor végén pedig ismét a hang megakadása kerül előtérbe: „And I with sobs did pray–”[267]. A zokogás a hang és a levegővétel önkéntelen megszakadásával, majd újraindulásával jár együtt, az itt szóban forgó szövegrész pedig éppen e zokogásjelenet közben hozza ismét működésbe a szünet eszközét, és magában a szövegben viszi színre ezt a megakadást. A levegő bennszakadása, amit a szöveg folytonosságában beálló szünet tesz hozzáférhetővé, azért is nyer itt különös jelentőséget, mert a történet főhőse éppen élet és halál, levegő és fulladás között vergődve kezd imádkozni, a zokogáskor megakadó, majd újrainduló légzés átmenetisége tehát a szöveg alapvető feszültségét tükrözi, illetve állítja elő a nyelv anyagisága révén. Ehhez hasonló tipográfiai megoldással találkozunk a fordításszövegben is, ahol a szomjúságával küzdő Tengerész kínjában magába harap: „karomba haraptam, – a vérre kitört / sikolyom…”[268]. A megintcsak vesszővel kiegészülő gondolatjel igen erőteljes törést eredményez, annál is inkább, mivel a sor közepén helyezkedik el. A sorba, aminek a vessző után folytatódnia kellene, a tagmondat helyett ismét egy szünetjel kerül, ezzel a vessző által előrejelzett folytatást hiúsítva meg, és ezáltal fokozva a törés intenzitását. Az, hogy éppen a karba harapáskor

[267] COLERIDGE, *I. m.*, 61.
[268] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 161.

történik a megakadás, ismét könnyen összefüggésbe hozható azzal, hogy harapáskor a beszédben kényszerű szünet áll be, az egyes szám első személyű elbeszélő pedig – aki ezáltal, a sor akár így is olvasható, mintegy élő közvetítést ad a történtekről – elnémul e kényszerű szünet idejére. Ez magyarázza, hogy miért „tör ki" a sikoly, hiszen éppen ez a szünetnyi csönd kell a kitörés hirtelenségéhez, illetve megintcsak a tipográfia kell ahhoz, hogy a jelenet drámaisága a szöveg anyagiságán keresztül érzékelhetővé váljon.

Olyan, az előbbi két példához sok szempontból kapcsolódó esetet is találhatunk, ahol mindkét szövegben egyszerre fordul elő a fentiekhez hasonló, a tipográfia közbejöttével történő szövegműködés. A Vén Tengerész hazaérkezésekor a révész siet megmentésére, hiszen hajója süllyedni kezd. A megmenekülés – ismét igen drámai – pillanatában a Tengerész meg akar szólalni, azonban végül nem jön ki hang a torkán, a révész pedig – mintegy helyette – felsikolt. Szabó Lőrinc fordításában egy tipográfiai vonatkozásait tekintve megintcsak jóval zsúfoltabb sorpárral találkozunk, amely zsúfoltság ez alkalommal nem pusztán a megakadás hirtelenségét fokozza, de a logikai viszonyok tekintetében is szerepet kap: „Ajkam mozdúlt; – ájúlt sikoly: / a révész összerogyott;…"[269] Coleridge szövegében, noha valamivel egyszerűbb megoldással, de szintén az újból sorközépi helyzetben előforduló gondolatjel közbejöttével válhat érzékelhetővé a szólamban beálló csend: „I moved my lips–the Pilot shriek'd / And fell down in a fit…"[270] Itt már az első idézett sorban egyértelművé válik, hogy a sikoly és a szájmozgás nem ugyanazon szereplővel hozhatók kapcsolatba, az pedig, hogy nem a Tengerész nyitott szájából hallatszik a hang, a két ágens megnevezése, és a grammatikai struktúra megismétlése általi szembeállítása mellett a tipográfia révén is érzékelhetővé válhat; a gondolatjel hangoztathatalansága ismét a sor kettészakadását hozza magával. A fordításszövegben ugyanakkor az első sorban a jelentés szintjén nem különíthetők el a szájmozgás és a sikítás alanyai egymástól, a pontosvessző és a gondolatjel itt csupán a Tengerész szólamában beálló szünetet jelöli. Csak a sorvégi kettőspont teszi egyértelművé, hogy a sikoly az összeeső révészhez is köthető, amit aztán a versszak folytatása tesz egyértelművé; az ájultan összerogyó révész kezd ültében aztán imába, illetve ezen kívül az a korábbiakban már több alkalommal megfigyelt tipográfiai jelhalmozás, ami a sort kettészakító szünetet ez alkalommal a pontosvessző révén még erőteljesebbé teszi. Ez a tipográfiai megoldás ráadásul ismét egy olyan jelenetben fordul elő, ahol a levegőhöz jutás, vagy a levegő bennszakadása, a vízbe fulladás a tét, a

[269] *Uo.*, 177.
[270] COLERIDGE, *I. m.*, 64.

Tengerész pár sorral korábban saját testét „vízi, hetes halottként” írja le, az „ájúlt” jelző pedig mintegy a – túl sokáig, már-már a fulladásig – visszatartott levegővétel önreflexiótól sem mentes következménye. A fentiekben is több alkalommal előkerülő, általában a vessző és a gondolatjel együttesét alkalmazó tipográfiai működés már-már olyan zenei notációként olvasható, ahol a levegővétel helye – a vessző – és a levegő benntartása – a gondolatjel – is jelölve van. A szöveg éppen ezeken a helyeken lesz hangsúlyos irányítója az olvasás fiziológiai aspektusainak, amely aspektusok különös pontossággal kapcsolódnak össze az aktuális jelenetek fiziológiai működéseivel.

Nem csupán arról van itt szó tehát, hogy a két szöveg közötti, gyakran szemantikai különbségek ellenére a tipográfia működése teszi lehetővé, hogy Szabó Lőrinc szövege fordításként lehessen olvasható, és hogy a fordításszöveg tipográfiai jelek között, illetve ezek révén létesít – gyakran jelentés és tipográfiai jel között előálló, azaz mediális – fordításviszonyt. A fordítás szempontjából is különös jelentősége lesz ugyanis annak, hogy amint a fenti példák némelyikében megmutatkozott, ezen tipográfiai megoldásokon keresztül a szóbanforgó fiziológiai folyamatok válnak elérhetővé. Ezáltal ugyanis egy olyan felület képződik közöttük, amely mintegy notációként, ugyanazon fiziológiai aspektusokat jelző és működtető szövegekként helyezi őket egymás mellé, ahol a tipográfia által előálló közös ritmus, és az általa érzékelhetővé tett – a jelenetekben, és akár az olvasás során is megvalósuló – fiziológiai folyamatok biztosítják a szövegek közelségét. Ez a közelség pedig az olvasás korporeális aspektusai, a percepció és a fiziológia által biztosított közelség révén jöhet létre, a jelentésbeli különbségekből adódó – hermeneutikai – távolság mellett és ellenére, a gondolat korporealitását és a megértés testi feltételezettségét hangsúlyozó Coleridge elgondolásától korántsem függetlenül.

FORDÍTÁS ÉS ÍRÁSJELENET

Annak azonban, hogy Szabó Lőrinc fordításában ilyen gyakran előfordul a fent nevezett tipográfiai megoldás, a gondolatjel[271] használata, egyéb, Coleridge ezen elgondolásához kapcsolódó okai is lehetnek. Ezek a magyarázatok olyan, erőteljesen gyakorlati irányok

[271] Érdemes itt megjegyeznünk, hogy a gondolatjelen kívül Szabó Lőrinc költészetében például a kettőspont is igen jelentős szerepet kap, például a *Lidérc* című szövegben. Ehhez lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az „én” kívülhelyezése.* = UŐ., *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben.* Akadémiai, Budapest, 2004. 196-209. különösen: 204.

felől érthetők meg, amelyek az írás praxisa, és írásrendszerek közötti különbségek révén válhatnak elérhetővé. Ez az itt működésbe hozott kontextusban korántsem idegen nézőpont éppen azért kapcsolódhat a Coleridge különböző műfajú szövegein keresztül bevezetett fogalmi rendszerbe – bár a műfajok közötti megkülönböztetésnek a következőkben megalapozásra kerülő, az írás elemi összetevőire koncentráló nézőpont felől nincsen jelentősége –, mert abban, igen meglepő módon, egyenlőségjel kerül gondolat és korporealitás közé. Amennyiben úgy kívánunk közelebb jutni ehhez az összefüggéshez, hogy mindeközben megkíséreljük megérteni azt, hogy ez a korporealitás hogyan kapcsolódhat a fentiekben olvasott szöveg, a nyelv anyagiságát erőteljesen igénybe vevő működéseihez, éppen egy a szóban forgó fordítással kapcsolatba hozható írásjelenet körüljárása, illetve leírása lehet segítségünkre. Gondolat és mozgás, illetve írás és korporealitás viszonyrendszerében egy ilyen leírásnak ugyanúgy lehet létjogosultsága, mint az írás és anyagiság közötti összefüggések tekintetében.

A leírás szó használata pedig jelen helyzetben különös jelentőségű lehet. Rüdiger Campe jegyzi meg az írásjelenet fogalmának használatával kapcsolatban, hogy az nem elméleti keretként működik, sokkal inkább egyfajta deskripciót tesz lehetővé[272] – amint az a következőkben is történni fog –, miközben az írás technikai hátterére, a használt írásrendszerre, illetve testi gesztusokra helyeződik a hangsúly. Egy ilyen leírás Coleridge némiképp enigmatikus, a líra nyelvi kódjait működtető megszólalásai mellé konkrét elemeket helyez, ezzel éppen a fentiekben szóba hozott tipográfiai működésekkel és az írás anyagiságával kötve össze a gondolat korporeális jellegét; az „organikus hárfaként” értett ember elgondolására éppen ebben a metszéspontban kaphatunk magyarázatot, az instrumentalitás mögött ugyanis az írás ágense szubjektumként eltűnni látszik. Az írás technikái, legyen szó akár a konkrét eszközről, az írás anyagiságáról vagy gyakorlatáról, nem csak mintegy részt vesznek az írottak előállításában, amint ez Friedrich Nietzsche egy sokat idézett 1882-es levelében is megfogalmazódik,[273] de egy lépéssel tovább, amint a következőkben talán újra bebizonyosodhat, működésük révén át is vehetik az irányítást. Szabó Lőrinc

[272] Rüdiger CAMPE, *Az írásjelenet. Írás.* ford. TAMÁS Ábel = KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA Gábor (szerk.), *Metafilológia 2*. Ráció, Budapest, 2014. 730-743.

[273] Ehhez lásd például: Martin STINGELIN, *Kugeläußerungen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine.* = Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER (szerk.), *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. 326-341. Többek között e tapasztalat egyéb dokumentumain keresztül tárgyalja Stingelin az írásjelenet fogalmát. Martin STINGELIN, *„Schreiben”. Einleitung*. = Martin STINGELIN, Davide GIURIATO, Sandro ZANETTI (szerk.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum”. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte.* München, Fink, 2004. 7-21. lásd különösen: 17.

fordításszövegének a fentiekben tárgyalt részleteit ugyanis – éppen a fenti olvasat szempontjából különösen fontos szerepet játszó tipográfia szempontjából – nagy valószínűséggel egy a fordító által használt írástechnikai megoldás befolyásolta, sőt határozta meg.

Amint az Lipa Tímea kutatásai alapján egyértelművé vált, fordítási munkái során Szabó Lőrinc egy – műfajoktól független, más területeken is használt – gyorsírást használ, ennek nyomai számos, könyvtárában megtalálható könyvben láthatók, ahogy Coleridge *Rime of the Ancient Mariner* című kötetében is. A szöveg melletti margináliák egy olyan írásrendszerben íródtak, amelynek legfőbb funkciója, hogy gyorsítja a lejegyzést, egyszerűsít, rövidítéseket eszközöl. Szempontjaink szerint azonban még ennél is fontosabbnak tűnik, hogy a szóban forgó sztenografikus technika, amelyen keresztül jelen esetben a fordítás folyamata zajlik, igen erőteljesen támaszkodik a vizualitásra, a papír térbeliségére, sőt, a test mozgására. A térbeliség szerepe – ami minden írásrendszernek sajátja – a Gabelsberger–Markovits-féle rendszerben olyan összetevők által is még inkább előtérbe kerül, amelyek a papíron való elhelyezkedésre, és a pusztán vizuálisan elérhető megkülönböztetésekre helyezik a hangsúlyt. Ebben az írásrendszerben a sztenogram elhelyezkedése, „térbeli pozíciója" azért lesz kulcsfontosságú, mert nem csupán az úgynevezett alapsorban helyezkedhetnek el a sztenogrammok, annak ugyanis, hogy ehhez képest feljebb, vagy lejjebb szerepelnek, megkülönböztető szerepe van. Vizualitása pedig többek között azért lesz kiemelt fontosságú, mert ugyanígy megkülönböztető szerepet kap az is, hogy vastagon, vagy vékonyan íródik-e le egy-egy sztenogram.[274] A szóban forgó térbeliség a korporealitással való összefüggéseiről pedig egy rövid, a gyorsírásról szóló rádió-előadásának – gépíratban ránk maradt – szövege tájékoztathat. Az írás elsajátítása érdekében ujjával a levegőbe írva – „a semmibe sztenografálva"[275] – gyakorolt, és időközben rájött, hogy „[n]emcsak a levegőben lehet írni, oda-vissza, nemcsak jobbról balra és vissza, hanem a testtől derékszögben el, vagy oda-vissza is." Innen pedig már csak egy lépés vezet addig a megállapításig, hogy „minden kis izmunkkal tudunk gyorsírni, a térdizommal is, orrunkkal is".[276] Ez az igen látványos, papír nélküli írásjelenet, ha nem is közvetlenül az írás anyagiságát igénybe vevő megoldásokon

[274] LIPA, *I. m.*, 20.
[275] SZABÓ Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 2003. 816.
[276] *Uo.*, 818.

keresztül, de mégis más fénybe helyezi a Coleridge kapcsán a fentiekben előkerült korporealitás, a mozgásként értett gondolat vonatkozásait.

A jelenet, amely az írás legprimérebb szintjén, a gesztusokon[277] keresztül válik itt hozzáférhetővé – és amely talán a tipográfia és korporealitás közötti összefüggésekre is képes lesz majd bizonyos szempontból rámutatni – a gondolat testszerűségének és a mozgásként való értelmezhetőségének igen plasztikus leírásaként olvasható. Nem csupán azért, mert amint arra a rádióelőadás is utal, Szabó Lőrinc „rendkívüli gyakorlata" – ami itt egyszerre utalhat a készségre, és magára a praxisként értett írásra – onnan „született", hogy mindent „szüntelen" a levegőbe írt, „[a]mit beszélgetés közben, járás közben, előadás-hallgatás közben" hallott, vagy saját maga mondott,[278] tehát az írásjelenetben egyfajta párhuzamosságba kerül beszéd és „semmibe sztenografálás", gondolat és gyorsírás. De azért is, mert a szóbanforgó rádióelőadás alapján a sztenogrammok írása erőteljesen automatikus működésként írható le – amint az a következő idézetekből is egyértelművé válik, amelyek a gyorsírás egyszerűsítő technikáira mutatnak rá.[279] Szabó Lőrinc egyértelműen abban látja a gyorsírás előnyét, hogy a technika alkalmazásának köszönhetően figyelmét már nem kell „a rögzítésre pazarolnia", amely megjegyzés alapján annyit biztosan megállapíthatunk, hogy itt nem a beszélt nyelvi elemek egyfajta „lekövetéséről" van szó. Ezek ugyanis nem a test gesztusaiként, automatizálódott praxisként rögzült gyorsírást megelőző, de azzal párhuzamos folyamatként működnek – sőt, amint arra a későbbiekben még megkísérlünk rámutatni, részben a létrejövő szöveget megelőző pozíciójukból, részben az írás anyagiságát érintő működésükből adódóan e szövegek létrehozásában is szerepük van. Szabó Lőrinc azért részesíti előnyben a gyorsírást, mert használata közben „nem kell odafigyelnie a technikai megoldásra",[280] amely megjegyzéssel az általa leírt, a test gesztusaira támaszkodó írásjelenetben a gyorsírás technikájának önműködésére hívja fel a figyelmet. E jelenet leírásához pedig több ponton is illeszkedni látszik Coleridge korábban idézett elgondolása, miszerint az – *Eolhárfa* című szöveg által a „passzív aggyal" kapcsolatba hozott – gondolat korporealitása azzal támasztható alá, hogy „a gondolat mozgás", hiszen az önműködő írás mint korporeális gesztus, mint a test mozgása válhatott itt csupán láthatóvá; ez az összefüggés Szabó Lőrinc fenti

[277] Az írásjelenetek Campe fogalommagyarázata szerint nyelv, instrumentalitás és gesztus instabil együttesén keresztül írhatók le.
[278] SZABÓ, *I. m.*, 816.
[279] LIPA, *I. m.*, 24.
[280] SZABÓ, *I. m.*, 817.

írásjelenetének leírásaként is érthető. Coleridge fent idézett levelének „gondolattest”[281] [*body* of *thought* – kiemelés az eredetiben] kifejezése pedig annyiban kaphat jelen összefüggésben konkrétabb értelmet, ha a test mozgása, az írás testi gesztusai valamiképpen a leírtakkal való viszonyukban mutatkozhatnak meg. Ehhez pedig érdemes lesz visszatérnünk a szóban forgó szövegekhez és margináliáikhoz, ezáltal hasznosítva és gondolva tovább Szabó Lőrinc fenti leírását és Coleridge vonatkozó megjegyzéseit; az író test gesztusai, a gyorsírás praxisának automatizmusa a grafikus jelenlétében megmutatkozó írás létesítő szerepével kerülhet összefüggésbe. E grafikus jelenlét számbavételével – és talán nem véletlenül egy olyan nézőpont bevezetésekor, amely az írás anyagiságát is figyelembe veszi – olyan összefüggések kerülnek elő, amelyek az írásjelenet és egyben az ezen keresztül megmutatkozó fordítási gyakorlat által bizonyos, az írást és a fordítást illető viszonyokra is rámutatnak.

Korporealitás és tipográfia a *Rege* olvasásakor megmutatkozó összefüggéseit ismét felidézve azt mondhatjuk, hogy a mind Coleridge szövegében, mind a Szabó Lőrinc által használt gyorsírásos rendszerben meglévő tipográfiai megoldások, amelyek ott részben az olvasás, részben a szóban forgó utazás közbeni fiziológiai reakciókkal kerültek kapcsolatba, ebben az írásjelenetben annyiban kaphatnak szerepet, amennyiben a levegőbe írás gesztusához releváns módon közelíthetők. Mivel azonban a csupán a testmozgáson keresztül megmutatkozó írásgyakorlat, amely mintegy három dimenzióban valósul meg, semmiféle nyomot nem hagy, a tipográfiai jelek itt csak egy-egy mozdulatsorra vonatkozóan, ezek lezárásaként, tagolásaként vannak jelen. Ezért noha Freud varázsnoteszéhez hasonlóan, ahol ugyanaz a felület hordozza újra és újra az írást, itt ugyanazt a teret használja újra és újra a gyorsírást gyakorló, a periodikusan ismétlődő törlés funkciójára, az írás eltüntetésére ez utóbbi esetben a nyomhagyás hiánya miatt nincsen szükség; az írás aktusa a test gesztusaként ismétlődik csupán. Ennek az összehasonlításnak pedig azért van itt különös jelentősége, mert az „emlékező-apparátus materializálódott darabjaként értett”[282] varázsnotesznek éppen azon tulajdonságai hiányoznak gyökeresen az itt leírt írásjelenetből, amelyek a szubjektum centrális szerepe felé mutatnának. Mivel sem rögzítés, sem törlés nem történik jelen esetben, az emlékezés és a freudi tudatalattiban való nyomhagyás távlatai sem érvényesíthetők; olyan diskurzus részeként értelmezhető tehát csupán ez az írásjelenet,

[281] GRIGGS, *I. m.*, 136.
[282] Sigmund FREUD, *Feljegyzés a „varázsnoteszről”*. ford., V. HORVÁTH Károly. = BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest, 1998. 285-287.

ahol mindezek helyett az írás technikái, és a test gesztusai kerülnek előtérbe. Ez a technomediális vonatkoztatási rendszer pedig arra is alkalmas, hogy az írás praxisának automatizmusaként megmutatkozó testi gesztus és grafikus működés között tételezzen kapcsolatot – amely összefüggés egyébiránt az írásjelenet fogalmát kidolgozó Campe alapszövegében a fent említett „instabil együttes" két széttartó elemeként kap szerepet –, és éppen amiatt, mert amint a következőkben látni fogjuk, a rögzítés funkciója helyett itt a nyelv médiumának konstituáló működéseire helyeződik a hangsúly. A test/írás megkülönböztetés jelen kontextusban inkább szoros egységként mutatkozik meg, nem szükségszerű tehát közöttük a választás, „»[í]rás« alatt" pedig ilyen módon nem feltétlenül „olyan mozgást értünk, amely a megkülönböztetések határát a test vagy a materialitás irányában lépi át."[283] Az író test – az antroposz *A textus által színrevitt test* című fejezetben szóba hozott mediális megelőzöttségéhez köthető – automatizmusai és a grafikus működés létesítő jelenléte ugyanis az írás olyan aspektusai, amelyek felől test és írás egyszerre lehetnek hozzáférhetők. A gyorsírásos margináliákat pedig – még ha konkrétan a fenti írásjelenethez nem is tartoznak ilyenek – azért is érdemes itt tekintetbe venni, mert a szóban forgó sztenografikus rendszerben más funkcióban megtalálható „gondolatjeleknek" visszatérő, az írásjelenet mozdulatsorait lezáró elemekként ugyanúgy lehet funkciójuk, mint a papírra írás esetében. Ennél azonban jóval konkrétabb és kézzelfoghatóbb jelenlétükkel szembesülhetünk akkor, ha grafikus működésüket vesszük szemügyre; Szabó Lőrinc saját írásjelenetének leírásáról tehát ezen a ponton érdemes lehet röviden visszatérünk a *Rege* fentiekben bevezetett gyorsírásos bejegyzéseihez.

Ezek a gyorsírásos, ceruzával írt margináliák azért lehetnek szempontjaink szerint relevánsak, mert egy olyan, a fordítás folyamatában részt vevő írásgyakorlatként vannak itt jelen, amelyek, mint látni fogjuk, erőteljesen alakítják a fordításszöveget. Szabó Lőrinc, ahogy más esetekben sem, a *The Rime of the Ancient Mariner*[284] fordításakor sem végzett teljes fordítást a könyv margóján, bizonyos sorok, vagy akár csak szavak fordítását végezte el csupán ilyen módon. A tipográfia – a jelen kérdésirányok számára különösen fontos – szempontjából pedig meg kell itt jegyeznünk, hogy a használt gyorsírásos rendszer más jeleket alkalmaz a központozásra. Ennek azért van itt jelentősége, mert amint a *Rime* és a *Rege* példái alapján ez egyértelművé vált, a

[283] CAMPE, *I. m.* 731.
[284] Szabó Lőrinc könyvtárának következő darabjában találhatók a gyorsírásos jegyzetek: COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*. New York; London; Toronto, Oxford University Press, [n. d.]

tipográfia tekintetében jelentős különbségek mutatkoznak a két szöveg között, ami – legalábbis részben – éppen a gyorsírásos margináliák közbejöttével magyarázható. Arról sem feledkezhetünk meg ugyanakkor, hogy amint ez korábban már megmutatkozott, Szabó Lőrinc különös figyelmet fordított a tipográfiára; a fent idézett „állat, növény: nincs semmi lény, –” sor végén található vesszőt és gondolatjelet a Coleridge-kötet margináliái szerint más ott lejegyzett és áthúzott verziók helyett választotta, azaz, amint erre már utaltunk, a fordítás itt tipográfiai jelek között is történik. És mivel az eddigiek alapján, illetve a *Mediális fordítás* című fejezetben is egyértelművé vált, hogy a fordításszöveg sokszor a nyelv anyagiságán keresztül old fel szemantikai különbségeket, a tipográfiai jelek ilyen irányú vizsgálata valóban indokolt lehet.

Amint azt a vonatkozó gyorsírástani munkák egyértelművé teszik, a Gabelsberger–Markovits-féle gyorsírásos rendszerben a mondatvégi írásjelek nem ponttal, hanem egy vízszintes vonallal jelölődnek, azaz a „választásjelek” Gabelsberger elvei szerint „körülbelül a közönséges íráséival megegyeznek, azon különbséggel, hogy a pont (.) helyett a vízirányos vonalat (– –) használjuk, egyrészt a mondatok világosabb elválasztása végett, másrészt mivel a pont rendszerünkben az „*a*” betűt és illetőleg a gyakori *a* és *az* névelőt jelenti.”[285] Ezek a „vízirányos vonalak” ezzel inkább a különösen fontos szerepet betöltő gondolatjelhez, mint a ponthoz kerülnek közel, és talán nem véletlen, hogy ez, a „közönséges írás” központozási gyakorlatától egyedül eltérő sztenogram kerül ilyen szempontból középpontba. Ez az összefüggés jelen esetben azért nem téveszthető szem elől, hiszen amint a fentiekben megmutatkozott, a szövegek éppen a korporealitás és a nyelv anyagiságát illető viszonyát érintette jelentősen ez a tipográfiai jel. Mivel egy olyan, szöveg és fordítása között egyfajta köztességben jelen lévő írásgyakorlatról van itt szó, amely központozási rendszerében éppen egy olyan elemét illetően mutat különbséget, amely egy Coleridge és Szabó Lőrinc szövegében fontos szerepet játszó tipográfiai megoldáshoz is köthető, nagy valószínűséggel többről van itt szó mint a jegyzetelés, vagy akár a rögzítés funkcióiról.

Azért is lehet ennek az összefüggésnek itt jelentősége, mert a gondolatjel előfordulásának helyében gyakran van különbség a két szöveg között, illetve mert előfordul, hogy egy adott helyen csak a fordításszövegben szerepel. Mivel a fordításszöveg gondolatjelei, amint azt feljebb is láttuk, gyakran a szövegek tagolását

[285] MARKOVITS Iván, *Magyar Gyorsirástan.* Bécs, 1867.

végzik el, illetve gyakran késztetnek a szövegben való megállásra,[286] funkcionális hasonlóságról mindenképpen beszélhetünk a gondolatjel, és a pont szerepét betöltő „vízirányos vonal között", még akkor is, ha az előbbi igen ritkán látja is el „a mondatok világosabb elválasztásának" feladatát, és inkább mondatközi helyzetben szerepel. Ezt a sorvégi, de gyakran sorközi helyzetben megvalósuló tagoló funkciót nem csak hogy egyértelműen betölti, de sokkal többször is veszi igénybe mint Coleridge szövege; míg a fordításszöveg gyakori technikai megoldásaként, annak jellegzetességeként működik, az angol szövegben csak három alkalommal kap ilyen szerepet. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a gyorsírás jelenléte a fordításszövegre nézve meghatározó, és mivel egyértelműen egy azt megelőző grafikus működésként funkcionál, – illetve mert ezek a működések a fordításszövegben is tetten érhetők[287] – létesítő szerepben van itt jelen.

A lapszéli sztenogramhoz tehát korántsem csupán rögzítő, hanem az író test automatizmusaival párhuzamos konstituáló funkciót is köthetünk, és éppen a szöveg egy olyan felületén, amely a korporealitás központi jelentősége miatt kerül itt kiemelt helyzetbe. Illetve azért is, mert – amint ez korábban láthatóvá vált – ezen tipográfiai megoldásnak köszönhetően funkcionálhatott Szabó Lőrinc szövege fordításszövegként, és ebben a funkciójában tulajdonképpen a gyorsírás közbejöttével állt elő. A *Rime* és a *Rege* esetében tehát a fordítás nem pusztán nyelvek, de kézírás és nyomtatott szöveg, írástechnikák, írásgyakorlatok között, a test gesztusai révén is történik, írásrendszerek közötti, mediális fordításként. A gyorsírásos margináliákon keresztül egy olyan írásjelenethez férhettünk hozzá, amely az írás anyagisága által mutat rá arra, hogy a fordítás mögött – illetve ebben a speciális esetben egy a fordításszöveget megelőző pozícióban is – az írás mindig létesítő működésként van jelen, az írás praxisa mintegy keretezi, magában foglalja a fordítás folyamatát, amelynek itt tárgyalt aspektusai csak írásjelenetek részeként válhatnak elérhetővé.

---

[286] Mindenképpen érdemes itt a gyorsírás mellett, és ezzel kapcsolatban egy olyan különbséget is megemlíteni, amely az írógéppel történő írás és a kézírás között áll fenn, annak a technomediális környezetnek ugyanis, ahol a fordítás létrejött, az írógép igencsak meghatározó eleme. Mivel pedig az – egyébként Coleridge korára jellemző – kézírással ellentétben gépeléskor a szóközhöz érve is funkciót kap egy billentyű, azaz a szavak közötti „szünet" is számít, és mintegy értéket kap a gépírás során, ebből a szempontból a „gondolatjel" gyakori használata is magyarázható. A szavakat elválasztó szóközhöz hasonlóan a gondolatjel is többek között a szöveg tagolását végzi, noha hosszabb „szünetet" eredményez, Szabó Lőrinc – akár gyorsírásos, akár nyomtatott – fordításszövegei esetében tehát az írógép és írástechnikája is érvényes vonatkoztatási pontként jelenhetnek meg.

[287] A fentiek alapján pedig megelőlegezhető, hogy a szóbanforgó tipográfiai megoldás, amely Szabó Lőrinc költészetében, sőt, legtöbbször újraolvasott verseiben is igen gyakori jelenség, hasonló okokból szerepel oly nagy számban az életmű más szövegeiben. A szóban forgó mediális kultúrtechnika költészettörténeti jelentősége tehát aligha vitatható.

AZ ÍRÁS ANYAGISÁGÁNAK ELŐZETESSÉGE – EGY FAUST-JELENET ÉS A *RUBÁIYÁT* FORDÍTÁSAI

A tartalomjelző szavak csak megnevezik az érzéseket; a költészet, a költői fordítás azonban érzékeltet, és ezzel túlmegy a fogalmi közlés határán: evokál, teremt.

Szabó Lőrinc[288]

Ahhoz, hogy írás és fordítás viszonyát, az írás meghatározó szerepét egy újabb irányból szemügyre vehessük, a következőkben két olyan szöveg olvasására teszünk kísérletet, amelyek – részben önmagukban, részben fordításaik révén – nem csupán szóba hozzák, de tetten érhetővé is teszik az írás anyagiságának a fordítást megelőző működését. A szövegek egymás mellé helyezéséhez azonban mindenképp szükség van némi előzetes indoklásra, Goethe *Faust*ja és Omár Khájjám – Szabó Lőrinc írásmódja szerint – *Rubáiyát* című szövege ugyanis számos szempontból nevezhetők egymástól igencsak távolinak. A *Faust* egyetlen itt szóba hozott, a dolgozószobában zajló közismert jelenete nem csupán azért olvasható együtt a perzsa szöveg Edward FitzGerald fordításán keresztül készült, az *Örök barátaink* első kötetében közölt fordításával, mert mindkettőben fellelhető egy az írásra irányuló önreflexió – ami a Faust-jelenet és a *Rubáiyát* olvasása szempontjából is kulcsfontosságú –, de azért is, mert maga az írás mindkét esetben a világ teremtésének, illetve létrejöttének különböző elgondolásaival kerül összefüggésbe. Ebben a kontextusban kapcsolódik össze írás és anyagiság olyan módon, ami bár jelentős eltérésekkel, de Goethe – illetve fordításai – és FitzGerald és Szabó Lőrinc szövegeiben is mintegy forrásként (Lebens Quelle), eredetként, illetve egy a jelentést illető előzetességben tünteti fel a nyelv anyagiságát és az írás praxisát. Az *Újszövetség* fordításába kezdő Faust jelenete, illetve a *Faust* vonatkozó szöveghelye és Szabó Lőrinc fordítása pedig már csak azért is egymás mellé helyezhetők, mert a szóban

[288] SZABÓ Lőrinc: *Bevezetés az Örök Barátaink I. kötetéhez.* = UŐ., *Örök Barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai.* Osiris, Budapest, 2002. 6.

forgó szövegek létrehozásában éppen a jelentést megelőző nyelvi anyagiság jut döntő szerephez.

A FORDÍTÁS MINT ÍRÁSJELENET – FAUST TOLLA

Az említett Faust-jelenet tárgyalásakor fordítás- és médiaelmélet összefüggéseiben Friedrich Kittler értelmezése megkerülhetetlen viszonyítási pontot jelent. *Lejegyző rendszerek 1800/1900* című munkájának első fejezetében fellelhető, a *Faust* közismert dolgozószoba-jelenetét tárgyaló olvasata azonban a következőkben mintegy ellenpontként fog szolgálni; bizonyos értelemben Kittler olvasása történik itt Kittlerrel szemben, aminek korántsem az a célja, hogy a könyv koncepcióját kérdőjelezze meg, hanem hogy Kittler fordításfogalmán keresztül és részben ennek ellenében hívja fel a figyelmet arra, hogy a fordítás soha nem kerülhet meg bizonyos gyakorlati jellegű, a nyelv anyagiságát, a nyelv médiumát illető összefüggéseket.

Kittler értelmezésének markáns, de a fordítás szempontjából erőteljesen leegyszerűsítő következtetései abból az igényből fakadhatnak, hogy a könyv koncepciója szempontjából igen fontos helyet foglal el a szóban forgó *Faust*-jelenet. A tárgyalt két – az 1800-as és az 1900-as – lejegyző rendszert elkülönítő értelmezés ezért erőteljes dichotómiát hordoz magában. Kittler szerint az 1800-as lejegyző rendszer kezdeteiről beszélhetünk itt, hiszen ez az a pont, amikor a fordítás hermeneutikává alakul.[289] Érdemes azonban itt, mintegy ellenpontként, egy másik értelmezést is megemlíteni. Ugyanezt a jelenetet – az előző fejezetben idézett, a gondolkodás és jelentés helyére a mozgást és az anyagiságot helyező levélrészleteitől korántsem függetlenül – Samuel Taylor Coleridge egészen másképpen olvassa egy feljegyzésében, sőt, a Kittlerével ellentétes értelmezést ad, mely szerint Luther „nem érti", amit fordít, mivel csak – talán a nyomdatechnika korabeli jelenlétével összhangban –„betűket számlál".[290] De máskor is előfordul, hogy a *Biblia* fordításával kapcsolatban ehhez hasonlóan ironikus, jellemzően erős értékhierarchiát működtető megfogalmazásokkal találkozunk értekező prózáiban. Egy helyen a „görög fordítóval" kapcsolatban jegyzi meg, hogy „szabadságra küldte értelmét, és hagyta, hogy a tolla vegye át annak

[289] Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1987. 15.
[290] *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, 5. kötet, W. G. T. SHEDD (SZERK.), Harper & Brothers, New York, 1884. 131.

helyét”.[291] Kittler és – az egyébként a *Faust*ot angolra fordító – Coleridge egymással szemben álló perspektívái alapján, még ha nem is kívánunk választani közülük, feltehetjük a kérdést, Faust mennyiben végez értelmezést és mennyiben úgynevezett betűszámlálást, vagy a nyelv anyagiságán alapuló tevékenységet, miközben az *Újszövetség* fordításába kezd; mennyiben a jelentés és mennyiben maga az írásaktusként értett írás, ahogy az angol fordítás alapján nevezhetnénk – ahol a kérdéses első sorban végül az „Act” [aktus] szó szerepel[292] („I write: In the beginning was the *Act*”)[293] –, vagy még inkább az írásjelenet az, ami ebben az esetben előtérbe kerül? A két olvasat egymás mellé helyezése vihet közelebb annak eldöntéséhez, hogy értelmezést végző fordításról, vagy a nyelv anyagiságán alapuló írásjelenetről van-e itt szó, de akár a két pozíció kizárólagosságának megkérdőjelezése felé való elmozdulást is elősegítheti.

A jelenetet az értelmezés folyamataként olvasó Kittler nézőpontja, illetve a *Lejegyző rendszerek* vonatkozó fejezete szerint Faust itt a *sola scriptura* elvéhez, a szóhoz való ragaszkodást hagyja hátra, és inkább valamiféle ún. „általános ekvivalenst” keres – ahelyett, hogy a részletek, a szöveget alkotó elemek kötnék le figyelmét. Mivel nem tudja, hogyan fordítsa a „kezdetben volt az Ige” sort, különböző változatokat próbál ki: „kezdetben volt az értelem”; „Kezdetben volt […] az erő”; „kezdetben volt a tett”.[294] Ahelyett, hogy a szöveg szavaira koncentrálna, a kontextus interpretációját végzi el. A *Teremtés könyvé*nek megértését kísérli meg, a „szó” a teremtés alaphelyzetében betöltött szerepét értelmezi, ilyen módon követve a hermeneutika hagyományait. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy Kittler itt valamiféle képzelt szöveget olvas, egy hipotetikusan létező – a *Lejegyző rendszerek 1800/1900* tárgyalt fejezetében egyébként szereplő – papírfecnit, amelyen csupán ez az egyetlen sor szerepel, a három elvetett és áthúzott szóval, valamint az utolsó változattal az áthúzott szavak felett. Ez pedig azt jelenti, hogy Goethe szövegét ennek leírásaként érti, azaz egy olyan írásjelenetről beszél, amelynek szövegszerű nyoma csak Kittler könyvében, illetve értelmezésében létezik. Látható tehát, hogy nem a *Faust* szövege az, amiből Kittler ezen a ponton kiindul, hanem egy olyan fordítási folyamat, amely tulajdonképpen el sem kezdődött, hiszen eredménye csupán az első sor négy változata.

---

[291] *Uo.*, 132.
[292] Az „act” kifejezést pedig Coleridge is használja Lutherrel kapcsolatban, hiszen vonatkozó feljegyzése szerint Luther nem írta, hanem aktussá formálta verseit: *Uo.*, 131.
[293] Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford. Walter KAUFMANN, Anchor, New York, 1990. 153.
[294] Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KÁLNOKY László, Európa, Budapest, 2006. 133.

A Faust által végzett értelmezési folyamat azonban, amelynek Kittler itt a leírását adja, maga is csupán egy írásjelenettel párhuzamosan, sőt, a következőkben bemutatásra kerülő írásjelenet által jöhet létre. Azt mondhatjuk ugyanis, hogy miközben Faust több alkalommal megpróbálja elkezdeni szövegét, újra és újra megállítva, majd ismét elindítva a folyamatot, nem *János Evangéliumá*nak a fordítása történik; egy teljesen új szöveg jön létre, amely a szóban forgó első sor változatait vagy lehetséges fordításait tartalmazza. Ugyanakkor mindeközben egy olyan fordítás készül itt el, amely éppen az új szöveg által áll elő; a szóban forgó szöveghelyen nem *János Evangéliumá*nak, hanem – ha a dichotómiát komolyan véve az értelmezésként értett fordítás helyett a nyelv anyagiságának működése mellett próbálunk érvelni – *Mózes I. könyvé*nek a fordítása zajlik, tehát a *Teremtés könyve* lehet az életnek az a forrása, amire Faust jelen esetben rátalál.

János Evangéliuma és a *Teremtés könyve* ugyanazon felütéssel kezdődik, mint a *Faust* itt idézett részlete: „Kezdetben…", a Faust által leírt utolsó változat pedig („Kezdetben volt a tett") már a *Teremtés könyve* első sorának fordításaként olvasható: „Kezdetben teremté az Isten az eget és a földet." Ugyanakkor azon túl, hogy ezen a ponton már az – itt Károli Gáspár fordításában idézett – *Biblia* legeleje felé mozdultunk el, egy ennél jóval számottevőbb okból is belátható, hogy a *Faust* szóban forgó szöveghelye mögötti forrásszöveg az *Ószövetség*ben található. A *Faust*ban az első mondat négy alkalommal ismétlődik, ezzel olyan ritmus jön létre, ami a *Teremtés könyvé*nek is sajátja a mindkét szövegben fellelhető, közös ismétléses struktúra miatt: „Kezdetben teremté Isten…"; „És monda Isten…"; „És látá Isten…" Ez az iteratív szerkezet ráadásul egészen hasonló módon épül fel a szövegekben, hiszen az ismétlődő sorok közötti első intervallum mindkét esetben hosszabb; a *Faust*ban itt négy sor található, míg a későbbiekben mindig három-három. A *Teremtés könyve* is ehhez hasonlóan, rövidebben ismétlődő egységekkel folytatódik a második ismétléstől, azaz mindkét esetben gyorsuló ritmusról beszélhetünk. Azt mondhatjuk tehát, hogy az első mondat után nem *János Evangélium*ának a fordítását olvassuk többé, mivel a *Teremtés könyvé*hez kerülünk egyre közelebb; nem az előbbi jelentés-összefüggéseinek, hanem ez utóbbi ritmusának fordítása zajlik. Ahelyett, hogy az *Újszövetség*et kezdené el fordítani, Faust egyszerűen csak utal a – soha el nem kezdődő – fordítás nehézségeire, miközben az *Ószövetség* fordítását készíti el.

És ezen a ponton érdemes ismét arra a megkülönböztetésre visszatérni, ami az interpretációként és betűszámlálásként értett fordítás között tehető. A Coleridge által

megfogalmazott betűszámlálásnak itt annyiban mindenképpen lehet létjogosultsága, hogy ha nem is a betű, de a sorok számlálása mindenképpen része a folyamatnak. A sorszámlálás gyakorlata pedig egy erőteljesen mechanikus működéssel egészül ki, hiszen Faust saját korábbi mondatainak másolását végzi el újra és újra. Tehát ahelyett, hogy konkrétan az első mondat szavait fordítaná, a szóban forgó, az írás körül összpontosuló jeleneten – illetve amint erre a továbbiakban részletesebben kitérünk, írásjeleneten – keresztül végzi el a fordítást, ahogy azt utolsó mondata önreflexív módon meg is mutatja számunkra, a magyar fordításban, a némettel ellentétben („Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat.”)[295] ezen a ponton is rámutatva a hordozó felületre: „S bátran leírom: „Kezdetben volt a tett!””[296] Ez a szövegrész azonban, amely magára az írásra irányul, és egyben a „tett” szóval mint a fordítás első mondatát záró megoldással a cselekvésre, vagy akár az írás saját szövegét létrehozó praxisára utal – tehát írásjelentként is leírható –, ráadásul nem is az egyetlen, az írást tematizáló eleme a szóban forgó rövid szövegrésznek, hiszen pár sorral feljebb már az írás konkrét eszközei, a papír, és a toll is megnevezésre kerültek.[297]

A toll azonban a tematizáláson túl is igen fontos szerepet kap ezen a ponton. Mivel Faust mintegy magát figyelmezteti, hogy tartsa irányítása alatt lúdtollát („Az első sort már jól ügyeld meg, / tollad szabadjára ne engedd!”)[298], az írásnak itt valamiféle önműködéséről beszélhetünk, innen nézve pedig a német szöveg első és hatodik sorát kezdő „Geschrieben steht…”, illetve a magyar fordításban szereplő, nem minden antropomorfizmustól mentes „Szól az Írás” is érthető az írás előzetes működésére való utalásként, abban az esetben, ha a magyar fordítás „Írás” szavát sem a Biblia szövegére, hanem a Faust által írottakra vonatkoztatjuk. A német szöveg hatodik sora pedig különösen érdemes lehet egy ilyen irányú olvasásra, hiszen a „Geschrieben steht…” felütés itt Faust első fordítás-verziójára vonatkozik („…Im Anfang war der *Sinn*”), mintha a félsor leírása – illetve ágens hiányában inkább íródása – már a felütés előtt megtörtént volna. Walter Kaufmann angol fordításában ehhez képest csak az utolsó, fent idézett sorban kerül elő az írás szó, míg Coleridge fordításában a szóban forgó sor első kettő verziója után („’In the beginning was *the Word*,’ ’tis written;…”; „’In the

[295] GOETHE, 1990, 152.
[296] GOETHE 2006. 133.
[297] Campe az írásjelenetek leírásakor az írás-praxis irodalmi tematizálásai mellett többek között az írás eszközeit, az instrumentalitást kezeli lehetséges viszonyítási pontokként. Rüdiger CAMPE, *Az írásjelenet. Írás.* ford. TAMÁS Ábel = KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA Gábor (szerk.), *Metafilológia 2.* Ráció, Budapest, 2014. 730-743.
[298] GOETHE, *I. m.*, 133.

beginning was *the Mind,*' 'tis written;…").[299] És bár a sor végi rövidítések alapján egyértelmű, hogy a beszélt nyelv regiszterei lépnek ez utóbbi esetben működésbe, ezen a két helyen ugyanis azzal az illúzióval szembesülünk, hogy az írás valamiféle megszólalást követ („it is" helyett, „'tis" szerepel, ami egyébiránt a sor hosszúsága miatt lehet fontos, és amit már csak a sorban felhalmozott tipográfiai jelek, és a kurzívval szedett két szó miatt sem kezelhetünk a hangzó beszéd rögzítésének megvalósulásaként), Coleridge fordítását továbbolvasva újabb, az írás szerepét, illetve a jelenetben betöltött funkcióját illető következtetésekre juthatunk. A harmadik verzió után ugyanis a következő önreflexív megjegyzéssel találkozhatunk: „Yet even while I write the passage down, / It warns me that I have not caught its meaning:…" Írás és jelentés viszonylatát illetően tehát a fordításszöveg itt az írás a jelentést megelőző működésére utal, hiszen azt állítja, hogy a szakasz („passage") – és nem csupán a szóban forgó mondat – írása közben annak jelentéséig még nem jutott el, Coleridge fordításában tehát, a Lutheréhez hasonlóan nagy rész hárul a tollra a fordítás munkájából. Ezzel a megkülönböztetéssel, illetve azzal, hogy a – Coleridge-fordítás utolsó sorában már az írás anyagiságát előtérbe helyező „inscribe" [bevés] igével jelölt – írást a jelentés elé helyezik, a fenti példák az írás-praxis tematizálásán túl azt a *Teremtés könyvé*vel kapcsolatos korábbi belátást erősítik, hogy az írásjelenetben az értelmező fordítás szerepét az írás látszik átvenni.

Az írás önműködésére, vagy előzetes működésére való reflexión túl pedig a toll szabadjára engedésének veszélye[300] és a segítséget nyújtó „szellem" egy olyan szembenállást hoz létre, aminek két végpontján a jelentés, illetve az írás praxisa található. Ez a szembenállás pedig könnyedén kapcsolatba hozható Coleridge a korábbiakban megemlített leveleivel, melyek szerint a „gondolat" nem más mint mozgás, illetve idézett feljegyzéseivel, ahol pedig az értelmet a toll, vagy akár a toll mozgása is helyettesítheti. Coleridge és Faust, illetve Coleridge és Kittler ebből a szempontból ellentétes, egymást kizáró elgondolásai közül a fenti olvasat Coleridge melletti érvelésként érthető, hiszen ha a *Faust* szóban forgó szöveghelyét nem egy írásjelenet leírásaként, hanem írásjelenetként olvassuk, akkor úgy tűnik, korántsem az értelmezésen van itt a hangsúly, nem a jelentés, illetve az interpretáció kerül

[299] *Faustus from the German of Goethe*, szerk. Frederick BURWICK, James C. MCKUSICK, ford. Samuel Taylor COLERIDGE, Oxford, 2007. 20-21.
[300] A toll uralhatatlanságához Goethe vonatkozásában lásd: Martin STINGELIN, *Schreiben. Einleitung = „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum". Schreibszenen im Zeitalter der Manuksripte*, szerk. Martin STINGELIN, Davide GIURIATO, Sandro ZANETTI, Fink, München, 2004. különösen 9-12.

középpontba a fordítás során, hanem a toll (lúdtoll) mozgása, és az írás a szöveg iteratív struktúrájából eredő ritmusa.

Az írás anyagiságának működése pedig éppen a *Teremtés könyvé*vel való összehasonlításban tűnik elő a legerőteljesebben, hiszen azt láthatjuk, hogy a *Faust* szövegében előkerülő ismétlésmintázatok, az ismétlés szóban forgó kódjai jelentésük nélkül lépnek működésbe, és a szövegek ritmusának fent megmutatott egyezései alapján a sorszámlálás gyakorlata veszi át a szemantikai megfelelők, az „általános ekvivalens" keresésének helyét – a sorok száma, és nem a sorok jelentése válik e fordításviszonyban alapvetővé. Faust tollának mozgását tehát a forrásszöveg ritmusa irányítja, a *Teremtés könyvé*nek ritmusa határozza meg az írás ritmusát a jelenetben. Miközben *János Evangéliumá*nak szavaira keres ekvivalenseket, Faust a *Teremtés könyvé*nek olyan fordítását végzi el, amely nem a jelentésen alapul, és amely csupán az ismétlésmintázatok egyezése miatt nevezhető fordításnak. A fordítás tehát nem általános vagy univerzális (szemantikai) ekvivalensek keresése között történik a fenti jelenetben – ami Kittlernek a fordítás ellen felhozott legfőbb érveként funkcionál –, hanem ezen mintázatok vagy kódok között. Faust szövege pedig mindezek alapján nem csupán a szövegezés szintjén jut el az – ószövetségi kontextusban egyébként is erősen összekapcsolódó – „szó" kifejezéstől a „tettig", de a fordítási folyamat közben is, hiszen éppen a szófordítás, a „szó" ekvivalenseinek a keresése helyét foglalja el a tett, azaz maga az írásjelenet, a toll mozgása, az írás praxisa.

Walter Benjamin a *Teremtés könyvé*t illető, nyelvfelfogásának fontos részét képező olvasatát sem hagyhatjuk itt figyelmen kívül, miszerint pontosan a szöveg ismétléseiből adódó nyelv ritmusa az, ami által a világ teremtésének aktusa megtörténhet.[301] És mivel a szöveg fordítása leginkább e ritmus működtetése által állhat elő – Faust szövege a szóban forgó ritmusfordításon keresztül az itt létrehozott kontextus összefüggései szerint el is végzi azt. Mindösszesen tehát azt mondhatjuk, hogy amennyiben egy ilyen fordítás sikere sorok és betűk számlálásán, a nyelv ritmusán, a toll mozgásán, az írás önműködésein múlik, akkor a fordítást végző Faust jelenetét szükségszerűen írásjelenetként kell értenünk, amely során az értelmezés hermeneutikája helyett az előzetességében megmutatkozó írás gyakorlata, a jelentésalapú fordítás helyett a szövegek ritmusa kerül középponti szerepbe; a fordítás tehát írásjelenetként válhat itt csupán a leírás tárgyává, ahol a ritmus, a nyelv

[301] Walter BENJAMIN, „A nyelvről általában és az ember nyelvéről" = UŐ, *„A szirének hallgatása"*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001. 14–15.

anyagisága, az írás tematizálása és praxisa kerül a szemantikai megfelelők keresésének helyére. És bár a Kittler által a két lejegyző rendszer között tételezett különbségek korántsem kérdőjeleződnek itt meg, az eközben felvázolt, a fordítást illető elgondolása a fentiek alapján felbomlani látszik. A fordítás kizárólag értelmezésként való elképzelése, úgy tűnik, megkerüli a tényt, hogy minden fordítás szükségképpen magában foglalja az írás legalapvetőbb, gyakorlati működéseit. Ahelyett azonban, hogy ezt a részben Kittler által felvázolt, de a *Faust*ban és Coleridge leveleiben is fellelhető dichotóm struktúrát, illetve ennek kizárólagosságát az értelmezés helyett az írás praxisának és a nyelv anyagiságának minden mástól eltekintő hangsúlyozása által jelen kontextusra is átörökítenénk, egy további írásjeleneten keresztül kíséreljük meg – az e dichotómiától függetlenül mégis előtérbe kerülő – írás és az értelmezés viszonyának a fordítás szempontjából meghatározó újragondolását.

A FORDÍTÁS HELYÉBE LÉPŐ ÍRÁS ELŐZETESSÉGE – A *RUBÁIYÁT*OT ÍRÓ MOZGÓ UJJ

Míg a Faust-jelenet fenti értelmezésein keresztül kialakított fordítás-fogalmak vagy kizárólag a jelentésre, vagy a nyelv anyagiságára támaszkodtak, a továbbiakban jelentés és írásjelenet aspektusait is szem előtt tartva, FitzGerald illetve Szabó Lőrinc *Rubáiyát*-fordításain keresztül igyekszünk rákérdezni az írás a fordításban betöltött szerepére. Azon túl, hogy ez a viszony a szóban forgó szövegeken keresztül átgondolásra kerülhet, illetve amellett, hogy megint egy írásjelenet közelebbi megértésére teszünk kísérletet, a szöveg egy további nézőpontból is hozhat belátásokat azáltal, hogy anyag és lélek, teremtés és elmúlás összefüggéseire kérdez, illetve mutat rá. Az anyag és teremtés aspektusait illető tematikus összefüggéseken túl azonban az érintett szövegek szövevényessége tekintetében is van közös pont a fenti olvasattal, amelynek a Bibliát fordító Faust jelenetét értelmező Kittler, illetve a Lutherről értekező, a *Faust*ot fordító Coleridge szövegei alakították ki a kontextusát. És bár ez a kontextus a továbbiakban is jelentős szerepet játszhat, maga az olvasott szöveg meghatározhatóságát illető szövevényesség a *Rubáiyát* esetében más, konkrétan a fordítást illető okokból áll elő. Legelőször is azért, mert Szabó Lőrinc nem Omár Khájjám szövegéből, hanem FitzGerald fordításából dolgozott – ami a fordításról értekező Walter Benjamin szerint

lehetetlen[302] –, így az elkövetkezőkben is kizárólag ez a két szöveg kerül majd olvasásra, másrészt mert az angol fordítás is több variánssal rendelkezik. FitzGerald szövegének első négy kiadása számos helyen jelentős eltéréseket mutat, akár versszakok beiktatásával, illetve törlésével együtt, az ötödik kiadás azonban már változatlan.[303] Szabó Lőrinc – miközben könyvtárában egyébként mind a négy különböző kiadás több nyelven megtalálható – az utolsó verzióból fordított az *Örök barátaink*ban szereplő *Rubáiyát*-szöveg alapján, és bár önálló kötetként három változatban is megjelent, a dolgozat kontextusa miatt, illetve azért, hogy egy az eddig tárgyalt szövegekkel közös kötettérben szereplő változat szerepelhessen itt, a továbbaikban ez a százegy négysoros versszakot tartalmazó angol és magyar *Rubáiyát*-verzió lesz a kiindulópontunk. Mivel pedig FitzGerald szövege nem kezelhető a perzsa szöveg fordításaként,[304] Szabó Lőrinc munkája csupán az előbbi fordításaként olvasható.

Már csak azért is ez tűnik a legalkalmasabb eljárásnak, mert Fitzgerald szövege – amelynek a Khájjám-szöveghez való viszonyát gyakran nem is a fordítás fogalmával jelölik[305] – miközben többek között a tulajdonnevek (Zál, Rusztum, Dsemshyd) és a címek, illetve a szöveget záró kifejezés (Rubáiyát; KUZA-NÁMA; TAMÁM SHUD) „megtartásával" is igyekszik eltávolodni az európai kontextustól, a perzsa szöveg jelentése helyett – természetesen egyebek mellett a sorok olvasásának irányától eltekintve – a formát helyezi előtérbe.[306] A „forma," vagy ahogy jelen kontextusban a nyelv médiumának előzetessége miatt szerencsésebb lenne megneveznünk, a szöveg anyagiságának előtérbe helyezése azonban a *Rubáiyát* esetében már csak azért is nevezhető előnyös megoldásnak, mert maga a szöveg is hasonlóképpen jár el. Hasonlóan, egyrészt tematikáját tekintve, hiszen a testi élvezetek hangoztatásán túl, illetve ennek mintegy eszközeként olyan ellentétpárokat képez, amelyek egyik oldalán a

---

[302] Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata.* = UŐ, *I. m.*, 82.

[303] Ehhez lásd a következő kiadás vonatkozó táblázatát: Edward FITZGERALD, *Rubáiyát of Omár Khájjám*, Oxford University Press, Oxford, 2009. 60-63.

[304] A fordításszöveg bevezetőjében Szabó Lőrinc úgy fogalmaz, hogy „az Omár-verseket nem Omár írta, hanem Edward Fitzgerald angol költő." SZABÓ Lőrinc, *Edward Fitzgerald – Omár Khájjám négysorosai* = UŐ., *Irodalmi tanulmányok, előadások, kritikák*, Budapest, Osiris, 2013. 7.

[305] Amint ebben a Torma Katalinnal történő egyeztetések is megerősítettek, FitzGerald, illetve Szabó Lőrinc fordításai mögé aligha helyezhető oda a perzsa szöveg. Már csak azért sem, mert Khájjám négysorosai egyrészt nem kezelhetők összefüggő szövegként, hiszen a versszakok sorrendjét nála a rímek határozzák meg; a továbbiakban leírásra kerülő narratív struktúra tehát csupán a két szóban forgó fordításszövegben érhető tetten. Ezen kívül pedig az is fontos különbség, hogy a versszakok száma a perzsa szövegek esetében még nagyobb eltéréseket mutat, tehát az angol szövegben rögzült számozási gyakorlat is csupán a magyar szövegével megegyező. Mindez megerősíti Szabó Lőrinc megjegyzését, miszerint FitzGerald nem fordítója, de sokkal inkább írója az „Omár-verseknek", Szabó Lőrinc szövege pedig ilyen módon nem a perzsa, hanem az angol szöveg fordításaként olvasható.

[306] Ehhez lásd: Herbert F. TUCKER, *Metaphor, Translation, and Autoekphrasis in FitzGerald's* Rubáiyát, Victorian Poetry, Volume 46, Number 1, Spring 2008. 76.

„Verskötet”, a „Kenyér” és a „Bor”,[307] másik oldalán a világot „értelmező” „Szent” és a „Bölcs” alakjai[308] találhatók, de említhetnénk akár a „Korcsma” és a „Templom” pólusokat, illetve az „Észt, a meddő Banyát” és a „Szőllő Lányát”, az utóbbi javára egymás mellé helyező sorokat.[309] E szembeállításon túl, azonban az is jellemző, hogy a szövegek, kisebb különbségekkel, egyre inkább kiterjesztik ezt a szembeállítást. Mindkét szövegben szerepel az emberi születés és halál viszonylatában a testet elhelyező sátor-metafora, amely Sátorba „egy Szultán, a Halál / Útját járva, egy napra ide száll…”[310] Szabó Lőrinc szövege azonban ezt a metaforát még inkább kiterjeszti azzal, hogy a szöveg legelső sorában a – FitzGerald egyetlen szövegváltozatában sem szereplő[311] – „Ég sátora” kifejezésen keresztül mintegy kiindulóponttá, sőt, világmagyarázattá teszi, ezzel a szöveg a teremtés anyagiságát tárgyaló, külön címet kapó (KUZA-NÁMA, azaz ’fazekakról írni’) része felé terelve a figyelmet. Ez a napfelkeltével összekötött ébredés-jelenet pedig egy komplett, a szöveg köré épülő, a szöveg két végpontján a csillagok képének megismétlése által is egyre inkább kontúros keret része lesz; az utolsó versszak – ami a továbbiakban igen fontos szerepet kap majd – a 72. „rubáj”, az „Ég nevű felfordult Kupa”[312] sorának beteljesítéseként, ezúttal a Hold felbukkanása után éppen arra szólítja fel a Szákit, hogy a beszélő sírja fölött álljon meg egy kupával: „…és fordíts földnek egy üres Kupát!”[313]

Mivel a 101 négysorosból álló szöveg ilyen módon egyetlen napot foglal magába, és a beszélő halálával végződik, a Szabó Lőrincnél mindent átfogó képpé tett Sátor-metafora tulajdonképpen az egész szövegre utal, hiszen a sátor vendége, miközben „egy napra ide száll”, egy egész emberi életet végigél. Ez az ember és anyagiság viszonyát jelző metafora pedig egy további képen keresztül utal vissza a *Faust*tal kapcsolatban már szóba hozott genezis-kontextushoz, hiszen a KUZA-NÁMA cím alatti, fazekakról szóló rész éppen Benjamin teremtés-értelmezéséhez kerül igen közel. A szakasz előtti, 81. rubáj szerint az Agyag-figurákká alakuló Fazekak beszélgetését egyértelműen teremtés-allegóriaként, vagy inkább magyarázatként teszi megfoghatóvá: „Mocskos Sárból gyúrt Embert a kezed”.[314] A „Gölöncsérnél” az Agyag-figurákon tűnődő beszélő számára a Fazekak szólamai az előző négysorosban olvasható megállapítás

[307] SZABÓ Lőrinc, *Örök Barátaink I.* 559.
[308] *Uo.*, 562.
[309] *Uo.*, 568.
[310] *Uo.*, 566.
[311] FITZGERALD, *I. m.*, 74.
[312] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 571.
[313] *Uo.*, 577.
[314] *Uo.*, 573.

illusztrációjaként olvashatók, a megintcsak Sárból gyúrt fazekak közül az egyik pedig a következő kérdést teszi fel: „Mennyi Agyag! – ki tudja, közülük / ki a Fazekas és ki a Fazék?!”[315] Ezzel nem csak az válik egyértelművé, hogy az anyag, illetve a sár ugyanúgy alapja a Fazekak készítésének és az ember „teremtésének”, de az is, hogy a mindkét esetben gyúrásként megnevezett tevékenység mögötti ágens is ugyanígy az anyaggal hozható összefüggésbe. De nem az agyag, illetve a sár az egyetlen, ami mintegy a létezést megelőző módon van jelen a szövegben, ennek egy példája lehet a bor, illetve a szőlő, illetve a beszélő következő megszólalása: „sors-szabta por- s lélek-vázamban ott // volt már a Szőllő, nőtt, és karjai / ölelnek most, – gyalázhat a Szufi …”[316] A 61. versszakban az „Ég gyermekének” nevezett „kacskaringós Szőllővenyige” pedig szintén hozzájárul az említett keret körvonalazásához, hiszen a 91. rubájban a szöveget záró gyászjelenethez is hozzákapcsolja: „Ha meghalok, ne máglyát gyújts körém: / Venyigét s Szőllőlombot hints fölém, moss le Borral…” Ez az ilyen módon „Ég” és „Szőllő” között is kapcsolatot teremtő motivikus háló tehát a teremtés kontextusán keresztül, illetve Szabó Lőrincnél „Ég” és „Sátor” képeinek összekapcsolásával általános érvényre jutva az anyagiságot egyfajta előzetességben tünteti fel.

A *Rubáiyát* olvasása azonban éppen azáltal segíthet írás és anyagiság viszonyának újragondolásában, mert az itt körvanalazott, az anyagiságot előzetességében megmutató kontextusa az írás tekintetében is releváns lehet. Egyrészt azért, mert számos olyan szövegrésszel találkozunk, ahol az írás praxisára való utalások tájékoztatnak írás és anyagiság, jelentés és írás viszonyáról, másrészt mert ezek az utalások a szövegek anyagiságán keresztül mintegy beteljesülni látszanak. Legelőször is fontos itt megjegyeznünk, hogy a korábbiakban az anyagisággal szemben feltüntetett „Ész” Szabó Lőrinc fordításában egyértelműen az írás mint korporeális gesztus ellenpontjaként lesz itt jelen, amint azt a következő idézet is egyértelműen mutatja: „A Mozgó Ujj ír; végez, s megy tovább; / s vissza nem csalja csak egy fél-Sorát / törölni Ész és Szív, s nincs annyi Könny, / hogy kiolthassa egyetlen Szavát.”[317] Írás és anyagiság összetartozása tehát e motivikus háló révén már ezen a ponton is egyértelmű, ugyanakkor FitzGeraldnál kevéssé erőteljes, hiszen fordításszövegében – és csupán ezen az egyetlen helyen – a „Wit” szó szerepel, míg az ’ész’ jelentésben jellemzően a „Reason”, illetve a

[315] *Uo.*, 574.
[316] *Uo.*, 572.
[317] *Uo.*, 571.

„Logic” szavak állnak. Szabó Lőrinc fordítása tehát, ahogy az „Égre” is, az írásra, illetve a „Mozgó Ujjra” is kiterjeszti az anyagiság vonatkozásában funkcionáló motivikus hálót. Mivel pedig az anyag alapvető jellegzetessége volt a fentiekben, hogy előzetességében mutatkozik meg, ennek az összefüggésnek is lehet további jelentősége az írás tekintetében.

Az előző idézetnél maradva megállapíthatjuk, hogy a *Faust* fenti írásjelenetéhez hasonlóan itt is az írás-praxis tematizálódik igen szembetűnően; míg Faust esetében az íróeszközre került a hangsúly, itt az írás gesztusa, a konrét testrész neveződik meg az írás ágenseként. Az írás instrumentumának – a korábbiakban Goethével is kapcsolatba hozott – uralhatatlansága jelen esetben a cselekvést végző végtagra ruházódik át, ezzel az írásjelenet „tiszta medialitásként” korporeális aktussá redukálva írható itt le.[318] Ez a teljes egészében testi, a test mozgását középpontba helyező gesztus neveződik meg tehát a jelenetben a szöveget létrehozó működésként; a *Rubáiyát* világának geneziséhez hasonlóan szövege is az anyagiságból eredeztethető. Az írás uralhatatlansága pedig még inkább hangsúlyossá válik a törlés, az idézetben egyértelművé tett lehetetlensége által. Kittler Faust hipotetikus cetlijéből kiindulva jegyzi meg, hogy az ember „látja a saját kezét az írás jelen pillanatában, és szükség esetén javításokat eszközölhet.”[319] Itt azonban, bár hangsúlyosan kézírásról van szó – ahogy egyébként Omár Khájjám esetében is – a működő végtag „ír; végez, s megy tovább…” és nem mozog visszafelé, hogy törölje a már leírtakat. Kittler értelmezéséhez hasonlóan, miszerint a törlés a hermeneutikai fordítás eszköze és megnyilvánulása (lenne) a Faust-jelenetben, ez az utólagos művelet – legalábbis Szabó Lőrinc fordításában – itt is az „Ész” hibákat feltáró, illetve javításokat eszközlő tevékenységeként jelenik meg. Az utólagos törlés, aminek Kittlernél az a célja, hogy eredményeképpen egyetlen jelentés váljon megnevezhetővé, itt az „Ész” csalásaként, illetve ennek beteljesületlen szándékaként („s vissza nem csalja csak egy fél-Sorát / törölni Ész és Szív…”) van jelen, a korporeális gesztusként megmutatkozó írás uralhatatlanságát nem befolyásolja tehát a jelentések keresésének eszközéül szolgáló törlés. Ennek az uralhatatlanságnak, illetve az írás korporeális gesztusából fakadó előzetességének pedig különösen erőteljes kifejezése lesz, hogy nem csak az „Ész” és a „Szív”, de a megint csak teljes egészében a test működésére

[318] Davide GIURIATO, *(Mechanisiertes Schreiben.) Einleitung. = „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN.” Schreibeszenen im Zeitalter der Typoskripte*, szerk. Davide GIURIATO, Martin STINGELIN, Sandro ZANETTI, Fink, München, 2005. 11. Giuriato itt az éppen Goethével szembehelyezett 1900-as lejegyzőrendszer jellemzésekor, az írógéppel kapcsolatos tapasztalatok alapján tesz hasonló megfigyeléseket.
[319] KITTLER, *I. m.*, 18.

visszavezethető „Könny” sem képes elvégezni ezt a törlést. Ebben a korporealitásra korlátozott írásjelenetben tehát az írás az „Ész” részvétele nélkül, illetve részvétele előtt látszik működni, ezzel az írást megintcsak előzetességében mutatva meg.

Az írás praxisát illető önreflexív megnyilvánulásokon kívül azonban a szövegben több olyan helyet találhatunk, ami nem csak törlés és jelentés, írás és anyagiság, de írás és jelentés viszonylatában is tovább alakíthatja ezt a két írásjelenet alapján létrehozott kontextust. Maga a törlés, illetve amint látni fogjuk, az előzetes jelentés hiányában inkább üres helyként megjelenő tipográfiai megoldások ugyanis egyszerre vonatkoznak a szövegben írásra és beszélőre, egyszerre vetnek véget az életútnak és a szövegnek, illetve viszik színre a versbeli beszélő halálát. És ahogy a korábbi Coleridge-fejezetekben, illetve Szabó Lőrinc fordításainak olvasásakor is a szokásosnál jóval nagyobb figyelem hárult a tipográfiára, illetve legfőképpen a gondolatjelre, itt is megkerülhetetlennek bizonyul; bár korántsem célzottan érkezik ismét e tipográfiai jelhez az itt kibontakozó értelmezés, erőteljes jelenléte ugyanúgy a szöveg lényegi aspektusait érinti a *Rubáiyát* esetében, ahogy a *Rege* olvasásakor is tapasztalhattuk. A következő szöveghelyek ezen jelenlét figyelembe vételével az írás anyagisága és a jelentés viszonyának árnyalása révén, illetve fordítás és materialitás összefüggésében segíthetnek hozzá e tekintetben új belátásokhoz.

A fenti írásjelenet mintegy továbbírásaként, sőt, akár befejezésének nyitányaként is érthető a 98. rubáj, amely tulajdonképpen a történet lezárásának négy versszakon keresztül tartó folyamatát indítja el. Ez a folyamat egyrészt a fentiekben körvonalazott motivikus háló szálainak találkozásán, másrészt az írás anyagiságán keresztül történik, ez utóbbi pedig ebben az írásjelenetben kapcsolható hozzá először magához az íráshoz, illetve ebben a négy rubájban jut egy az egész szöveg olvasását meghatározó szerephez. A „Mozgó Ujj” fenti tevékenysége által előálló írás gesztusához következetesen illeszkedve, és azzal együtt, hogy a megnevezett testrész itt jelzőjével és kontextusával együtt – hiszen a „Sors Tekercsébe” történő bejegyzési folyamatról van szó – valamiféle transzcendens felsőbbséghez köthető, az írásra ebben az esetben is korporeális gesztusként utal a szöveg: „s csak érné el, hogy a Szigoru Kéz / másképp jegyezzen, – vagy sehogy, soha!”[320] És itt érdemes összehasonlítást tenni az angol szöveggel, ahol a „Kéz” megnevezésétől igencsak különböző megoldással találkozhatunk, míg ugyanis a korábbi kiadásokban a „Writer” (’Író’) szó szerepel itt, a negyedik kiadásban már a

[320] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 576.

’Rögzítő’ („Recorder”)[321] tevékenységéről van szó. A korporeális gesztussá redukált írásnak, és a rögzítés tevékenységének – A textus által színre vitt test – médiaantropológia és mediális megelőzöttség című fejezetben megfogalmazott, jelentésrögzítés és a nyelv médiumának konstituáló működése között tételezett különbségtől korántsem függetlenül – igen távoli pólusai szerepelnek itt a két szövegben, ráadásul korántsem következmények nélkül. Szabó Lőrinc fordításának idézett sorát olvasva ugyanis azt a – FitzGerald szövegéből teljes egészében hiányzó – tipográfiai jelhalmozást sem hagyhatjuk figyelmen kívül, ami különösen pozícióját tekintve, az egész szövegre igen jellemző módon van itt jelen, de az sem véletlen, hogy éppen abból az angol szövegből hiányzik, amely rögzítésként jelöli meg a szóban forgó tevékenységet: „And make the stern Recorder otherwise / Enregister, or quite obliterate!” A gondolatjel, mivel a „másképp jegyezzen” felszólítás után található a magyar fordításban, olvasható e máshogyan történő tevékenység – illetve az angol szöveg szóhasználata szerint ’bejegyzés’ („Enregister”) – megvalósulásaként is. És nem csak a „bejegyzés” tranzitivitásából fakadó irányultsága, ahol mindenképpen valamilyen, az írás megtörténte előtt már létező és elérhető tartalom a tevékenység tárgya és eredménye, illetve a „jegyzés” mindenféle irányultságtól és tárgytól való mentessége miatt, ami pusztán a tevékenység kiemelésére korlátozódik, sőt, tárgya híján magára az írásra való utaltsága okán olvasható a „Rögzítő” helyett a „Kéz” tevékenységének eredményeként. Hanem azért is, mert a jelentésrögzítéssel szembeállított írás konstituáló működése a gondolatjel elhelyezkedése miatt különösen plasztikus módon mutatkozik meg, a tipográfiai jelhez ugyanis itt – és más szöveghelyek esetében is – utólag és közvetlenül kapcsolódik jelentés.[322]

A vesszőt és a gondolatjelet követő, a jegyzés felfüggesztésére vonatkozó félmondat a már leírt tipográfiai jelek utólagos értelmezéseként olvasható itt: „…másképp jegyezzen, – vagy sehogy, soha!” Amellett tehát, hogy ebben az írásjelenetben, amit a „Mozgó Ujj” tevékenységén keresztül akár az egész szövegre kiterjeszthetünk, az írás természetesen mindvégig működő anyagisága kerül előtérbe, hiszen igen szembetűnő módon kapcsolódik össze a gondolatjel a másképp történő jegyzésre való önreflexív felszólítással, érdemes itt újra felidéznünk a 16. rubáj a törlés

[321] FITZGERALD, *I. m.*, 88.
[322] Bár más szöveghelyek, fonotextuális jegyek, illetve leginkább a szöveg képi szintjének figyelembe vételével, Tucker is hasonló következtetésekre jut, mégha ezek egy igen metaforikus, sőt, saját metaforájába záródó érvelés eredményei is, ahol a tipográfiai jelek egy „textuális dráma” karakterei, illetve kórustagok. TUCKER, *I. m.*, 80.

lehetetlenségét illető utalását. A korporealitásra redukált írás uralhatatlanságaként szögezi le itt a szöveg, hogy a leírt „fél-Sorok” visszafelé történő törlése nem lehetséges. Ha Kittler hipotetikus cetlijét itt újra tekintetbe vesszük, igen szembetűnő ez a törlést illető különbség. Míg ugyanis Kittlernél az egyetlen jelentés megtalálása érdekében végrehajtott törlő tevékenység eredményeként áll előttünk a három áthúzott szó, a szóban forgó félsorban szereplő gondolatjel, noha a Kittler által rajzolt törlésjelhez vizuálisan igen hasonló, működését tekintve teljességgel különböző. Itt ugyanis, mivel nem az „Ész” által végrehajtott utólagos törlésről van szó, nem szerepel a vízszintes vonal alatt áthúzott szó, illetve jelentés, mert az utólagosan kapcsolódik hozzá. Tehát nem törlésjellel van itt dolgunk, ahol a törlés tárgya Derrida nyomán a törlés után is mindig olvasható marad,[323] hanem egy üres hellyel, ami utólag értelmeződik, tehát az írás anyagiságának előzetességéről értesülhetünk a szóban forgó szöveghely alapján. A Kittler által a hermeneutikai fordítás jellemzőjeként feltüntetett jelentéskeresés eszközéül szolgáló törlés helyett tehát egy csak vizuálisan hozzáférhető üres hellyel szembesülünk itt, ami az írás anyagiságának megnyilvánulása lesz; és mivel ez – Kittler példájával ellentétben – valóban egy fordításszövegben szerepel, nem hermeneutikai fordításról, hanem az írás anyagi jelenlétéről beszélhetünk ebben az esetben ugyanúgy, ahogy a Faust esetében is.

A versszakot záró félsor önreflexív utalását olvasva különös módon azzal szembesülünk, hogy a tipográfiai jel az írás befejezésének színreviteleként kerül megjelölésre. És bár csupán egyetlen szöveghely olvasása alapján – és mert számos, a tipográfiai jel elhelyezkedését tekintve hasonló eset áll még rendelkezésünkre – nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, és annak ellenére, hogy ez a saját szövegét utólagosan értelmező félmondat mintegy az írás felfüggesztéseként érti a gondolatjelet, az értelmezés utólagosságának tényét semmiképpen nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Ez ugyanis egyrészt erőteljesen kapcsolódik ahhoz a korábbiakban megfogalmazott öszefüggéshez, miszerint a tiszta korporealitásra redukált írás a jelentést („Ész”, „Wit”) megelőző működésként mutatkozik meg. Akár az írás felfüggesztéseként értjük a további példák alapján a gondolatjelet, akár finomítanak még ennek szerepén a szövegben található ön-interpretatív gesztusok, annyit már ezen a ponton is biztosan elmondhatunk, hogy jelenlétének módját az írás előzetességének megnyilvánulásaként értékelhetjük.

[323] Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*. ford., Gayatri Chakravorty SPIVAK. Baltimore; London, John Hopkins University Press, 1997. 23.

Hasonló belátásokkal szembesülhetünk – az írásjelenetet záró négy versszaktól egy pillanatra eltávolodva – a szöveg egy jóval korábbi pontján, ahol az élet mulandóságának metaforájaként a Szahara homokjára eső hó elolvadásának hirtelenségével és visszavonhatatlanságával kapcsolatban a következőket olvashatjuk: „mint Szahara poros arcán a Hó, / tündöklik és – nyom nélkül tűnik el."[324] Az írás anyagiságának ez a FitzGeraldnál is megfigyelhető előzetessége („Like Snow upon the Desert's dusty Face / Lighting a little hour or two – is gone")[325] itt azáltal válhat egyértelművé, hogy míg az előző esethez hasonlóan megintcsak valamiféle tagadó funkcióban álló tipográfiai jel előtt még a hó „tündökléséről" értesülünk, a sort kettészakító, és mintegy az eltűnés hirtelenségéért felelős gondolatjel után már nyomát sem látjuk. Maga az eltűnés tehát ezen a ponton a betűk eltűnésével együtt járó tipográfiai jel révén történik meg, e történés értelmezése azonban ez alkalommal is utólagos. Az értelmezés szerint ez az eltűnés „nyom nélkül" valósul meg, ami az előző szövegrész öninterpretatív megállapításától eltérően nem csupán egy folyamat felfüggesztéseként, illetve a hó olvadásának befejeződéseként mutatkozik itt meg, hanem olyan eltűnésként – amint a metafora által igen plasztikusan megjelenik – ami nem hagy nyomot maga után. A szöveg önreflexív megállapításából kiindulva tehát elmondhatjuk, hogy a gondolatjel itt nem valamilyen, a korábbiakban jelen lévő tartalom nyomaként van jelen, hanem a jelenlét hiányáról tájékoztat.

És éppen a jelenlét hiányára való vonatkoztathatóság miatt érdemes visszatérnünk itt a fenti írásjelenet befejezése felé mutató utolsó négy versszakhoz, ahol az írásjelenet megszakadásával egyszerre a beszélő haláláról szintén e hiány itt említett színrevitelén keresztül értesülünk. A már szóba hozott 98. rubáj gondolatjele után mind a magyar, mind az angol szöveg hátralévő versszakaiban a fentiekhez köthető szerepet kap a tipográfia működése. A következő versszakban példának okáért megintcsak valamiféle megszűnés manifesztációjaként olvasható mind FitzGerald, mind Szabó Lőrinc szövegében: „To grasp this sorry Scheme of Things entire, / Would not we shatter it to bits – and then / Re-mould it nearer to the Heart's Desire!", illetve „bizony szív szerint / szétzúznók a Dolgok bús Rendszerét / – s bölcsebben, de összeraknók megint!" És hasonlóképpen a jelenlét, itt már a beszélőhöz köthető hiányaként olvashatók a 100. rubájban is, ahol a napfelkeltével kezdődő *Rubáiyát* záróképének díszleteként megjelenő Hold a beszélőt keresi, aki az égitestre utalva felteszi a kérdést, vajon „még hányszor

[324] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 560.
[325] FITZGERALD, *I. m.*, 23.

keres / bennünket majd e Kertben – s *valaki* / többé soha, többé seholse lesz!" A fenti esetekhez hasonlóan itt is az írás anyagiságának előzetességével szembesülünk, a gondolatjel ugyanis megint üres helyként áll a beszélőt kereső Hold képe után, amit ebben az esetben is utólag lát el jelentéssel az ezt követő fél mondat. Ez az üres hely ugyanakkor olyan afonikus, hangoztathatatlan pontja a szövegnek, ami nem köthető a beszélő elhallgatásához, hiszen a szólama még, a következő versszak végéig, illetve a TAMÁM SHUD – paratextuálisan a szöveg végét jelző – kifejezésig folytatódik. Az írás előzetességének egy további nyilvánvaló okaként tehát – mégha ez inkább a gondolatjel a *Mediális fordítás – hang és írás között* című fejezetben tárgyalt hangoztathatatlanságához, mint a versbeli beszélőhöz is köthető – megállapíthatjuk, hogy az írás fonografikus koncepciói itt nem lehetnek jelen magyarázó érvénnyel.[326] Méghozzá azért, mert nem a beszélt nyelv, FitzGerald szövegében a „Recorder" megnevezéssel szóba hozott, de Szabó Lőrinc fordításából hiányzó rögzítéseként, hanem az írás anyagiságának a korábbiakban az írás uralhatatlanságából eredezetett önműködéseként mutatkozik itt meg az írás.

A versszak harmadik sorának végén kurzívval szedett *„valaki"* a versbeli beszélő pozíciójának elbizonytalanítása által – mind a magyar, mind az angol fordításban – egy olyan, a sorban még előtte szereplő tipográfiai jelen keresztül megkezdett folyamatának részese, ami a 101. rubáj, illetve az egész szöveg utolsó sorában éri el nyugvópontját. Ezen a ponton azonban az összehasonlító olvasásra is nagyobb feladat hárul, hiszen eddigi szempontjaink szerint lényegi kérdésben különbözik a két szöveg. Ez az írás anyagiságát illető különbség pedig korábbi, az írásra vonatkozó önreflexiókban megnyilvánuló eltérésekkel is kapcsolatba kerül, attól sem függetlenül, hogy míg az angol fordítás jelentésrögzítést végző szubjektumként jelöli meg az írás ágensét („stern Recorder"), a magyar fordítás a korporealitásra redukált írásra utalva egy testrészt jelöl meg ennek végrehajtójaként („Szigoru Kéz"). A mindkét szövegben szereplő „Mozgó Ujj", illetve „Moving Finger" tevékenységével szembehelyezett „Ész", illetve „Wit" pedig, amint a korábbiakban ezt megmutattuk – és mindezeken túl az az összefüggés, hogy míg az „Ész" komoly szerepet kap a magyar fordítás motivikus hálójában, a „Wit" csak ezen a ponton szerepel a FitzGerald-szövegben –, a *Rubáiyát* utolsó két sorában kap különös jelentőséget. Az „Ésszel" a fentiekben szembehelyezett, a korporealitásra

[326] A fonografikus íráskoncepciók kritikájához lásd: Sybille KRÄMER, *'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE, Werner KOGGE, Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005. 24-26.

redukált írás ugyanis e háló olyan csomópontjaival lép kapcsolatba, mint a „sátor”, ami szintén csak a magyar fordításban, de az „Éggel” is összefüggésbe került, ahogy az ember genezisével, az Agyag-figurákkal, a Fazekakkal, illetve éppen a szóban forgó 71. rubájt közvetlenül követő két sor szerint az – Ég „Kapujával” mintegy anagrammatikusan, illetve ahogy látni fogjuk, az írás terében is illeszkedő – „Kupával” is:

S az Ég nevű felfordult Kupa,
mely alatt nyüzsög az Élők Hada, –

A felfordult „Kupa”, és az „Ég” azonosítása nem csak az utóbbi nevének átruházásaként történik itt meg, hanem a gondolatjelen keresztül is, amit nem csak az itt idézett két sor esetében köthetünk hozzá, hanem például a következő helyen is: „s nem nyitja makacs / kapuit az Ég –”.[327] Az „Ég” és a „Kupa” pedig éppen az utolsó két sorban helyeződik el az írás terének egy és ugyanazon helyén, ahol még mindig a beszélő – amint látni fogjuk, az írás anyagiságában nyugvópontra jutó – keresése zajlik:

> „S ha mégy majd, mint a derűs Holdvilág,
> a vendég-csillagozta Füvön át,
> óh Száki, állj meg a helyemen, és –
> – és fordíts földnek egy üres Kupát!”[328]

A szöveg zárlata, ami az első versszakban felkelő Nap helyébe lépő Hold, és az ott az Égen lévő, itt pedig a földdel érintkezésbe lépő csillagok képét megidézve arra szólítja fel a pohárnokot, hogy a test sátorában egyetlen napot eltöltő vendégek közül a beszélő helyére érve végezze el a szóban forgó különös gyász-rituálét, már azelőtt végrehajtja ezt a felszólítást, hogy az elhangzana. A korábbiakban üres helyként meghatározott gondolatjel, amely meghatározást itt a szöveg saját maga is megerősíteni látszik („helyemen”), Szabó Lőrinc fordításában – az angol fordítástól eltérően – megkettőződik, kötőszavával együtt a harmadik sor végén, és a negyedik sorban is megtalálható, fordított sorrendben. Azon túl, hogy ez a fordított sorrend könnyen kapcsolatba hozható a sorrendváltást közvetlenül követő „fordíts” szóval, a sor, illetve a

[327] SZABÓ Lőrinc, *I. m.*, 567.
[328] *Uo.*, 577.

szöveg végéig tartó felszólítás utólagossága azért is egyértelmű ebben az esetben, mert az „üres Kupa” a beszélő „helyén” történő föld felé fordítását az egymás alatt szereplő gondolatjelek – azaz üres helyek – már korábban elvégezték. A „Kupa” és az „Ég” az előbbiekben említett felcserélhetőségét éppen az első gondolatjelben használja ki ugyanis a szöveg, a beszélő szintén és ismét egy gondolatjelben manifesztálódó üres helye felé helyezett tipográfiai jelben. Tehát míg a harmadik sorban található, felső gondolatjel a felszólítás utólagos értelmezése szerint egyszerre lehet itt jelen „Égként” és „Kupaként”, a negyedik sorban szereplő, alsó gondolatjel a – test sátrában, azaz a szöveg anyagiságában valóban a napkeltétől holdkeltéig tartó egy napon át, azaz a szöveg által elbeszélt időhatárokon belül tartózkodó – beszélő üres helye. A „Kupa” a beszélő üres helye felé, vagy akár a (holt)testét tartalmazó föld felé fordítása – amellett hogy egymás anyagiságának mintegy tükröződéseiként vannak itt jelen – tehát már azelőtt megtörténik, hogy a negyedik sor felszólítása elhangozna; az írás anyagiságának térbeli működése tehát ez esetben is megelőzi értelmezését, ahogy a beszélő tekintetében is, hiszen hamarabb látjuk üres helyét, mint hogy szólama véget érne.[329] Ez az itt megmutatkozó térbeliség pedig további okokból is különös jelentőséget kap, hiszen az idézett sorokban szereplő tipográfiai jelek megfeleltethetősége szavatol azért, hogy „Kupa” és holttest azonosíthatóvá váljanak. És nem csak a sorok egymás alatti elhelyezkedése teszi ezt lehetővé, de egy lépéssel tovább az is, hogy a szóban forgó térbeli viszonyokat, az „Ég” sátora alatt látható „Kert” képét, a Coleridge-fordítás korábban idézett hajó-képéhez hasonlóan („álltunk, – (csönd, végtelen) –”), a két gondolatjel elő is állítja. Ez a képszerűség pedig ezen a ponton a lehető legkonkrétabban érthető, hiszen mindkét esetben a szóban forgó, figurálisan megjelenő tartalmak grafikus megmutatkozásával szembesülünk. Amellett pedig, hogy ez a grafikus jelenlét mintegy megelőzi a figuralitás szintjén az utolsó sorban előálló kép hozzáférhetőségét, a szóban forgó fordításviszonyok tekintetében azt mondhatjuk, hogy az írás térbelisége révén a fordítás akár a figurális és a grafikus, a szöveg és a kép között is megtörténhet, amely jelenséget – noha ez már korábban is bebizonyosodott – a mediális fordítás fogalmával jelölhetjük. A *Fordítás és (re)produkció – az írás terében előálló materiális inskripcióról* című fejezet elején tárgyalt Hugo-vers olvasásakor de Man a figuralitás elkerüléséről beszél, noha a flamand ablak üvegére írt szöveg csupán a címe révén hordozza az inskripció materialitását. A figuralitás elkerülése, avagy a szöveg a

[329] Médium és antroposz viszonyához, az antroposz mediális megelőzöttségéről bővebben szintén *A textus által színre vitt test – médiaantropológia és mediális megelőzöttség* című fejezetben.

figuralitás mellé helyezhető grafikus jelenléte azonban a Coleridge- és a FitzGerald-szövegek esetében a nyelv materialitása által áll elő.

Az üres helyek a beszélő szólamának végét, és a beszélő a szöveg befejeződésével egyszerre bekövetkező halálát színre vivő működésének különös aspektusa, hogy a jelentéssel való utólagos behelyettesítésük kritériuma az lesz, milyen pozíciót foglalnak el az írás terében. És bár például az „Éggel" és az emberi testtel is azonosított „sátor" „alul" és „felül" is szerepelhet, a „Kupa" például csak a felső gondolatjel üres helyére kerülhet. Annak ellenére, hogy nagyon messzemenő következtetéseket nem érdemes levonni ebből az összefüggésből, mégis könnyedén érthetnénk ezt a működést az írás műveleti terének[330] kihasználásaként, ahol „ismeretlenek" kapnak térbeli – és egymáshoz viszonyított – elhelyezkedésüknek megfelelő „behelyettesítési értékeket", amely összefüggés további asszociációkra késztetheti a szöveg olvasóját, hiszen a perzsa szöveg matematikus szerzője, az Európában is használt algebra alapjain dolgozó Omár Khájjám korától és tevékenységétől nyilván nem volt távoli az írás ezen lehetőségeinek kihasználása. A perzsa szöveg hozzáférhetősége híján azonban ez az összefüggés meg kell hogy maradjon az asszociációk képlékenységében, ami azonban nem jelenti azt, hogy az angol és a magyar szövegek alapján az eddigiekben levont következtetések ne szolgálhatnának maguk is bőven belátásokkal.

Azon túl ugyanis, hogy az angol szöveg nem építi ki olyan következetességgel azt a motivikus hálót, amit Szabó Lőrinc fordítása a *Rubáiyát* végén mintegy a szöveg anyagiságában látszik feloldani, az sem véletlen, hogy a FitzGerald szövegében szereplő, a jelentés rögzítését, lejegyzését végző „Recorder" működése kevésbé – noha mégis jelentős mértékben – használja ki a szöveg anyagiságát mint a „Kéz" tevékenysége, ami korporealitásra redukált írásként mutatkozott meg ebben az írásjelenetben. Az íráspraxis automatizmusa, a kéz mozgásának önműködése a fenti példák szerint tehát ebben a szövegben is a nyelv anyagiságának létesítő jelenlétével kerül összefüggésbe; a „Mozgó Ujj" által hátrahagyott írást utólag már nem törli „Ész és Szív", az értelmezés nem tehet mást, mint hogy szembenéz az írás kultúrtechnikájának megkerülhetetlen közbejöttével, az írás működéseivel. Mindezekkel együtt mindkét fordításszöveg hasonlóképpen, és a *Faust* fenti olvasatának belátásaihoz illeszkedő módon tájékoztatja olvasóját írás és fordítás, fordítás és anyagiság, illetve – a szintén a Faust-jelenet kapcsán az előző alfejezetben kérdésként felmerülő – anyagiság és jelentés

[330] KRÄMER, *I. m.*, 29-32.

tekintetében. Az írás akár térbeliségében, akár az értelmezéshez, illetve a jelentéshez viszonyított előzetességében, akár hangoztathatatlan vizualitásában megnyilvánuló anyagisága olyan uralhatatlan, konstituáló működésként van jelen, ami alapján nem a hermeneutikává váló,[331] hanem az írásból mint praxisból és anyagiságból eredeztethető mediális fordítással, vagy akár a fordítás helyébe lépő írás (ön)működésével kell szembesülnünk.

[331] KITTLER, *I. m.*, 16.

BIBLIOGRÁFIA

John ARCHER, *Technically Alive. Shakespeare's Sonnets.* Palgrave Macmillan, New York, 2012.

Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.* KURUCZ Andrea fordítását átdolgozta: MÉLYI József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Letöltés ideje: 2011. június 1.

Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*. = UŐ., *„A szirének hallgatása"*. Budapest, Osiris, 2001. 71-83. ford., SZABÓ Csaba

Walter BENJAMIN, *„A nyelvről általában és az ember nyelvéről"* = UŐ., „A szirének hallgatása." Osiris, Budapest, 2001. 7-22.

Jay David BOLTER, *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print.* Mahwah; London, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

Norbert BOLZ, *Der Prothesengott. Über die Legitimität der Innovation.* Merkur 62. (2008) 9-10. 753-761.

Stephen BOOTH (szerk.), *Shakespeare's Sonnets.* Yale University Press, New Haven; London, 2000.

Frederick BURWICK, James C. MCKUSICK (szerk.), *Faustus from the German of Goethe*, ford., Samuel Taylor COLERIDGE, Oxford, 2007.

Rüdiger CAMPE, *Az írásjelenet. Írás.* ford. TAMÁS Ábel = KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS Ábel – VADERNA Gábor (szerk.), *Metafilológia 2.* Ráció, Budapest, 2014. 730-743.

Pascale CASANOVA, *Literature, Nation and Politics.* ford.: M. B. DEBEVOISE. = Uő, *The World Republic of Letters.* Harvard University Press, Cambridge, 2007. 34-44.

Ernst CASSIRER, „Form und Technik" = UŐ., *Aufsätze und Kleine Schriften.* Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 17. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004. 139-183.

Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria.* = H. J. Jackson (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985.

Samuel Taylor COLERIDGE, *Az eolhárfa.* Ford., KISKUN FARKAS László. = *Wordsworth és Coleridge versei.* Európa, Budapest, 1982. 205-207.

Samuel Taylor COLERIDGE, *The Eolian Harp.* = H. J. JACKSON (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985. 28.

Samuel Taylor COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner.* = H. J. JACKSON (szerk.), *Samuel Taylor Coleridge.* Oxford, New York, Oxford University Press, 1985.

Jonathan CULLER, *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után.* Osiris, Budapest, 1997. ford., MÓDOS Magdolna
Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* London, New York, Routledge, 2001.

David DAMROSCH, *How to read World Literature.* Wiley-Blackwell, Chichester, 2009.

Paul DE MAN, *Aesthetic Formalization: Kleist's* Über das Marionettentheater. = UŐ., *The Rhetoric of Romanticism.* New York, Columbia University Press, 1984. 263-290.

Paul DE MAN, *Fenomenalitás és materialitás Kantnál.* = UŐ., *Esztétikai ideológia.* Budapest, Osiris, 2000. 54-79.

Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció.* ford., NEMES Péter = UŐ., *Olvasás és történelem.* Budapest, Osiris, 2002. 395-432.

Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel* Esztétikájában. = UŐ., *Esztétikai ideológia.* Budapest, Osiris, 2000. 80-99.

Paul DE MAN, *Kant materializmusa.* = UŐ., *Esztétikai ideológia.* Budapest, Osiris, 2000. 118-130.

Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái.* Budapest, Magvető, 2006.

Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás.* Pompeji, 1997. 2-3. 93-107.

Paul DE MAN, *Walter Benjamin* A műfordító feladata *című írásáról.* = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás.* Budapest, Balassi, 2007. 240-267. ford., KIRÁLY Edit

Jacques DERRIDA, *A disszeminác*ió. Jelenkor, Pécs, 1998. ford., BOROS János, CSORDÁS Gábor, Orbán Jolán

Jacques DERRIDA, *Az El-különböződés.* ford., GYIMESI Tímea. = BACSÓ Béla (szerk.), Cserépfalvi, Budapest, 1991. 43-62.

Jacques DERRIDA, *Of Grammatology.* Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

Jacques DERRIDA, *Mi a „helyreállító" fordítás? Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig,* szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007. 362-398. ford., JENEY Éva

Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink (2). („within such limits").* Ford., Peggy KAMUF = Tom COHEN, Barbara COHEN, J. Hillis MILLER, Andrzej WARMINSKI (szerk.), *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory.* University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2000.

Marcel DETIENNE, *Constructing Comparables.* = David DAMROSCH (szerk.), *World Literature in Theory.* Wiley-Blackwell, Chichester, 2014. 99-113.

Katherine DUNCAN-JONES (szerk), *Shakespeare's Sonnets*. London, Thomas Nelson, 1997.

Peter STALLYBRASS, Roger CHARTIER, John Franklin MOWERY, Heather WOLFE, *Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England.* = Shakespeare Quarterly, 55. 4. 2004, 379-419.

Hermann EBBINGHAUS, *Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur Experimentellen Psychologie*, Dunckner & Humblot, Leipzig, 1885.

FERENCZI Sándor, *A mechanika lelki fejlődéstörténete.* = UŐ., *A pszichoanalízis haladása*. Dick Manó Kiadása, Budapest, 1919. 28-36.

Günter FIGAL, *Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban.* = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás.* Budapest, Balassi, 2007. 309-318. ford., ENDREFFY Zoltán

Edward FITZGERALD, *Rubáiyát of Omár Khájjám*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Vilém FLUSSER, *Does Writing Have a Future?* ford., Nancy Ann ROTH. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.

FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa. Bevezetés Marshall McLuhan médiatörténeti kutatásaiba.* = KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter (szerk.), *Történelem, kultúra, medialitás*. Balassi, Budapest, 2003. 191-201.

Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok.* Budapest, Osiris, 2000.

Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Helikon, Budapest, 1985. ford., HOLLÓS István

Sigmund FREUD, *Feljegyzés a „varázsnoteszről".* ford., V. HORVÁTH Károly. = BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Filum, Budapest, 1998. 285-287.

Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában.* ford., LINCZÉNYI Adorján = UŐ., *Esszék.* Gondolat, Budapest, 1982. 327-406.

Hans Jost FREY, *Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungtheorie.* = Christiaan L. Hart NIBBRIG (szerk.), *Übersetzen: Walter Benjamin.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 2001. 147-158.

Tim FULFORD, *Conducting the Vital Fluid: The Politics and Poetics of Mesmerism in the 1790s. = Studies in Romanticism*, Vol. 43, No. 1, *Romanticism and the Sciences of Life* (Spring, 2004). 57-78.

Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer.* Budapest, Osiris, 2003.

Rodolphe GASCHÉ, *Szövettépés.* ford., MOLNÁR Gábor Tamás = BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés.* Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 475-500.

Arnold GEHLEN, „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie" = UŐ., *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1993. 93-103.

Davide GIURIATO, *(Mechanisiertes Schreiben.) Einleitung. = „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN." Schreibeszenen im Zeitalter der Typoskripte,* szerk. Davide GIURIATO, Martin STINGELIN, Sandro ZANETTI, Fink, München, 2005. 7-20.

Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KÁLNOKY László, Európa, Budapest, 2006.

Earl Leslie GRIGGS (szerk.), *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 1. Oxford, Calendron Press, 1956.

Hans Ulrich GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* Stanford, Stanford University Press, 2004.

N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cibernetics, Literature and Informatics.* The University of Chicago Press, Chicago, London, 1999.

G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája.* Fordította, SZEMERE Samu. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

Martin HEIDEGGER, *Heraklit. Der Anfang des abendländisches Denkens. = Gesamtausgabe, Bd. 55.* Frankfurt/M., Klostermann, 1979. 44-45.

Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán.* = TILLMANN J. A. (szerk.), *A későújkor józansága II.* Göncöl, Budapest, 2004. 111-134.

Martin HEIDEGGER, *Lét és idő.* Osiris, Budapest, 2004, ford., VAJDA Mihály és mások.

Fredrik HERTZBERG, *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry.* Åbo, Åbo Akademi University Press, 2002.

HÓDOSY Annamária, *Shakespeare metaszonettjei.* Gondolat-Pompeji, Budapest; Szeged, 2004. 83.

James S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás.* = KABDEBÓ L. – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR- SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna (szerk.), *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest, Anonymus, 1998. 133-145.

JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet.* Budapest, Balassi, 2009.

KABDEBÓ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, Argumentum, Budapest, 1992.

Rayna KALAS, *Frame, Glass, Verse. The Technology of Poetic Invention in the English Renaissance.* Cornell University Press, Ithaca; London, 2007.

KÁLLAY Géza, *Személyes jelentés.* Liget, Budapest, 2007.

Dietmar KAMPER, *Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur.* = Hans BELTING, Dietmar KAMPER, Martin SCHULZ (szerk.), *Quel Corps?: Eine Frage nach der Repräsentation.* Fink, München, 2002. 167-174.

Ernst KAPP, *Grundlinien einer Philosophie der Technik : zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Westermann, Braunschweig, 1877.

KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan – Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer. http://real-d.mtak.hu/655/7/dc_566_12_doktori_mu.pdf.* Letöltés ideje: 2015. június 15.

KARDOS László, *Vázlatok, esszék, kritikák.* Budapest, Szépirodalmi, 1959.

Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900.* Wilhelm Fink Verlag, München, 1987.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok.* Budapest, Magyar Műhely-Ráció, 2005. ford., KELEMEN Pál

Peter KOCH, *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste = Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, szerk. Peter KOCH, Sybille KRÄMER, Tübingen, Stauffenburg, 1997. 43-82.

Sybille KRÄMER, Horst Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur* = UŐ., (szerk.), *Bild – Schrift – Zahl.* München, Fink, 2003. 11-21.

Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Sybille KRÄMER, *’Operationsraum Schrift’: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift.* = Gernot GRUBE, Werner KOGGE, Sybille KRÄMER (szerk.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine.* München, Fink, 2005. 23-57.

Sybille KRÄMER, *>Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift.* = Horst BREDEKAMP, Sybille KRÄMER (szerk.), *Bild – Schrift – Zahl.* München, Fink, 2003. 157-176.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?* = UŐ., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010. 40-78.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése.* = u.ő. *Szöveg – medialitás – filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben.* Budapest, Akadémiai, 2004. 196-209.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége. (A nyelv „humanista perspektívájának" változása és a műfordítás a kései modernségben).* = UŐ., *Irodalom és hermeneutika.* Budapest, Akadémiai, 2000. 255-269.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fordítás és (ön)értelmezés. A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban.* = UŐ., *Tükörszínjátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében.* Ráció, Budapest, 2010. 296-325.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Ismétlés,* intra*textualitás, inskripció.* = Uő. *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál.* Ráció, Budapest, 2007. 136-166.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbség – másként.* = UŐ., *Tükörszínjátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében.* Ráció, Budapest, 2010. 91-104.

LŐRINCZ Csongor, *Enkidu üzenete. Idegenség az irodalomban: fordítás és interpretáció között.* = BEDNANICS Gábor; KÉKESI Zoltán; KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.), *Identitás és kulturális idegenség.* Osiris, Budapest, 2003. 172-198.

Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.* Thalassa, 1993. 2. 5-11. ford., ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva

LIPA Tímea, *Babits Mihály irodalomelméleti előadásai: keletkezéstörténet és a kiadás alapelvei.* = BABITS Mihály, *Egyetemi előadások 1919, Szabó Lőrinc gyorsírásos lejegyzése alapján.* Ráció, Budapest, 2014. 9-35.

MARKOVITS Iván, *Magyar Gyorsirástan.* Bécs, 1867.

Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic Man.* Toronto, University of Toronto Press, 2010.

Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man.* Routledge, London; New York, 2001.

Jerome MCGANN, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style.* Oxford, Clarendon Press, 1996.

Dieter MERSCH, *Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten* = Alexandra KLEIHUES, Barbara NAUMANN, Edgar PANKOW (szerk.), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung.* Chronos, Zürich, 2010. 299-312.

MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia.* = UŐ., *„barátian megfelezni a dolgot”*. Anonymus, Budapest, 2006. 5-28.

Franco MORETTI, *Conjectures on World Literature.* = Christopher PRENDERGAST (szerk.), *Debating World Literature.* Verso, London; New York, 2004. 148-162.

Franco MORETTI, *Distant Reading.* Verso, London; New York, 2013.

Christiaan L. Hart NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text.* Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985.

Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról,* Athenaeum 1992/3. 3-15. ford., TATÁR Sándor

Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus.* ford., KERTÉSZ Imre Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986.

OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a „most” esztétikai tapasztalatában* = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SZIRÁK Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása.* Ráció, Budapest, 2004. 112-133.

Walter J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word,* Routledge, London – New York, 2002.

Paul OPPENHEIMER, *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet.* Oxford UP, New York; Oxford, 1989.

Stephen OWEN, *Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for "World" Poetry.* Modern Philology, Vol. 100, No. 4. 532-548.

Octavio PAZ, *A fordítás – irodalom és irodalmiság = Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig,* szerk. JÓZAN Ildikó, JENEI Éva, HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007. 219-231. ford., JÁNOSSY Gergely

Nicolas PETHES, Annette KECK, *Das Bild des Menschen in den Medien. Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie.* = Annette KECK, Nicolas PETHES (szerk.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen.* transcript, Bielefeld, 2001. 9-29.

PLATÓN, *Kratülosz.* SZABÓ Árpád fordítását átdolgozta: HORVÁTH Judit. Atlantisz, Budapest, 2008.

RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai).* Akadémiai, Budapest, 1969.

Michael RAIGER, *The Intellectual Breeze, the Corporeality of Thought and the Eolian Harp.* = Coleridge Bulletin, New Series 20, Winter 2002.

SCHEIN Gábor, *A saját és az idegen. A fordítás humanista elméletei: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző.* Jelenkor, 2000. 7-8. 768-776.

Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről.* = JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás.* Budapest, Balassi, 2007. 119-149. ford., DÖMÖTÖR Edit

Erhard SCHÜTTPELZ, *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken.* = *Archiv für Mediengeschichte* No. 6: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)?, Weimar, 2006. 87-110.

SIMON Attila, *A lélekbe írt* logos. *Adalék Platón* Phaidros*ának „íráskritikájához”.* = UŐ., *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában.* Budapest, Ráció, 2009. 154-167.

Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure.* Frankfurt/M; Berlin; Wien, Ullstein Materialen, 1980. ford., Henriette BEESE

Garrett STEWART, *„To Hear With Eyes.”* = UŐ., *Reading Voices. Literature and the Phonotext.* Berkeley; Los Angeles; Oxford, University of California Press, 1990. 37-65.

Bernard STIEGLER, *Technics and Time 1. The Fault of Epimetheus.* Stanford University Press, Stanford, 1998.

Martin STINGELIN, *Kugeläußerungen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine.* = Hans Ulrich GUMBRECHT, K. Ludwig PFEIFFER (szerk.), *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. 326-341.

Martin STINGELIN, *„Schreiben”. Einleitung.* = Martin STINGELIN, Davide GIURIATO, Sandro ZANETTI (szerk.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum”. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte.* München, Fink, 2004. 7-21.

SZABOLCSI Miklós, *Költészet és korszerűség.* Magvető, Budapest, 1959.

SZABÓ Lőrinc, *Edward Fitzgerald – Omár Khájjám négysorosai* = UŐ., *Irodalmi tanulmányok, előadások, kritikák,* Budapest, Osiris, 2013.

SZABÓ Lőrinc, *Emlékezések és publicisztikai írások,* Osiris, Budapest, 2003.

SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink I-II. A költő kisebb lírai versfordításai.* Budapest, Osiris, 2002.

SZIRÁK Péter, *Elmozgó határok. Szabó Lőrinc és Németh László romániai utazása.* = IMRE László; GÖNCZY Mónika (szerk.), *Tanulmányok a XX. század köréből.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009. 76-84.

Shelley TROWER, *Nerves, Vibration and the Aeolian Harp.* Romanticism and Victorianism on the Net, 2009. http://www.erudit.org/revue/ravon/2009/v/n54/038761ar.html Letöltés: 2014. október 17.

Herbert F. TUCKER, *Metaphor, Translation, and Autoekphrasis in FitzGerald's* Rubáiyát, Victorian Poetry, Volume 46, Number 1, Spring 2008. 69-85.

Samuel WEBER, *Benjamin's –abilities,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008.

Suzanne Elisabeth WEBSTER, *Body and Soul in Coleridge's Notebooks, 1827-1834*, New York, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010.

Szentkuthy Miklós, *Shakespeare szonettjei. Fordította és bevezette Szabó Lőrinc.* Válasz, 1949. 3-4. 265-272.

David E. WELLBERY, *Interpretation versus Lesen. Posthermeneutische Konzepte der Texterörterung.* = L. DANNEBERG, F. VOLLHARDT, H. BÖHME, J. SCHÖNERT (szerk.), *Wie International ist die Literaturwissenschaft?* Stuttgart; Weimar, Metzler, 1996. 123-138.

Georg WITTE, *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts.* = Susanne STRÄTLING; Georg WITTE (szerk.), *Die Sichtbarkeit der Schrift.* München, Fink, 2006. 173-190.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés.* Akadémiai, Budapest, 1989. ford., MÁRKUS György

Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretném megköszönni témavezetőim, Kulcsár Szabó Ernő és Józan Ildikó támogatását, továbbá Molnár Gábor Tamás, Szirák Péter, Fodor Péter, Tom Toremans, Torma Katalin észrevételeit, Kállay Géza, Kelemen Pál, Lipa Tímea és Tamás Ábel segítségét. Rajtuk kívül az Általános irodalomtudomány doktori program ülésein résztvevőknek, a TRANS-szeminárium és a Debreceni Egyetem Magyar és összehasonlító irodalomtudományi doktori program tagjainak is köszönettel tartozom.