

SZÁVAI JÁNOS

Lehet-e (Céline-t) fordítani?

PEUT-ON TRADUIRE CÉLINE ? Cette question est évidemment une fausse question. La traduction de la *Bible*, d'abord en latin, puis dans toutes les langues nationales, a bien montré que la traduction, une traduction parfaitement efficace, est bien possible. Oui, mais comment ? La difficulté que présente la traduction de Céline suggère une nouvelle approche. Cette difficulté concerne moins le lexique, il s'agit plutôt de la syntaxe. Rendre la phrase célinienne, caractérisé selon Léo Spitzer par le *rappel*, présentant des analogies avec le jazz, selon le Céline de *Guignols's Band*, voici le premier pas à franchir. Mais l'unité pour le traducteur n'est pas la phrase, mais une période plus longue que je nommerai séquence. Pour Nietzsche (*Par delà bien et mal*) traduire c'est rendre le rythme de l'original dans notre langue. Prendre une séquence et essayer de reproduire lors de la traduction le rythme de l'original : voici la conclusion de mes traductions de Céline.

A címbe foglalt kérdés természetesen költői, hiszen a *Vulgata*, vagyis a latin bibliafordítás elkészülte óta, s még inkább a nemzeti nyelvekre történt, vagyis a német, az angol, a magyar bibliafordítások elkészülte és funkcióba lépése óta nyilvánvaló, hogy a fordítás lehetséges és szükséges. E tekintetben Northrop Frye felfogásával értek egyet, aki a *Biblia* által hordozott üzenet példátlanul gyors és hatásos elterjedését vélte a fordítás autentikussága bizonyítékának, annak, hogy a fordítás eszméje nem *contradictio in adjecto*, hogy Jeromos, Luther s az *Authorized version* szerzőinek a munkája kiállta a próbát.¹

A fordítás azonban nyilvánvalóan nem lehet teljesen azonos az eredetivel, a fordítással. Minthogy az azonosság kizárható, a kérdés az, hogy a másik, a fordított, hogyan viszonyul az originálhoz. És itt már, maradva még a bibliafordításoknál, ellentmondásosabbak az ítéletek. Emil Brunner evangélikus teológus például egyenesen úgy vélekedik (Joseph Ratzinger beszél róla *A közép újrafelfedezése* című könyvében), hogy a héber *echje aser echje* hibás görög adaptációja, melyet az egyházatyák kiindulópontnak használtak, az

¹ FRYE, Northrop, 1996, *Kettős tükör Biblia és irodalom*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa, 17-39. o.

emberiség történetét más, még hozzá rossz irányba fordította. Ugyanis az *Én vagyok, aki én vagyok* helyébe az *Én vagyok a létező* került, s ezáltal, mondja Brunner, tragikus módon módosult az emberiség istenképe, eltolódván a filozófusok istene pólus felé.²

Amikor irodalmat fordítunk, ennél persze kisebb a tét. De semmiképpen sem kerülhető meg a kérdés, hogy vajon mit próbálunk majd mindenáron megőrizni, s mi az, amiről hajlandók vagyunk lemondani, amikor a szöveget az egyik nyelvből áttesszük a másikba. Az alapvető cél természetesen a jelentés visszaadása, a fordító spontán módon törekszik erre. Ami annál a beszédmódnál, amelyet Northrop Frye démotikusnak vagy leírónak nevez, viszonylag veszteség nélkül megoldható. Az irodalmi szöveg azonban – Frye terminológiájával, a metaforikus és a metonimikus diskurzus – jóval összetettebb, rétegezetebb, több jelentést hordozó. Vagyis szelektálásra, választásra kényszerít bennünket, fordítókat.

Fokozottan érvényes ez Louis-Ferdinand Céline esetében. De még mielőtt ehhez a kényes ponthoz eljutnánk, az alapoknál kell kezdenünk, vagyis nagyon egyszerűen: a megértés kérdésénél. A Céline-regény ugyanis az első találkozás pillanatától fogva komoly lexikális problémákat vet föl. Egyszerűbben szólva, a regényíró nagy számban használ olyan szavakat, amelyek nem szerepelnek sem a kétnyelvű szótárakban, sem az értelmező egynyelvűekben. Első látásra a köznapi beszédmódnak, a tolvajnyelvnek, az argónak az irodalmi szövegbe való beemeléséről van szó. De az argó-szótárakban viszonylag kevés szóra találunk csak rá Céline ismeretlennek tűnő szavai közül. Annyira megváltozott volna a harmincas évek óta a francia argó? Kicsérélődtek volna a nem-kodifikált lexikában megjelenő elemek? Tudjuk a magunk tapasztalatából, hogy az argó valóban nagyon gyorsan változik. De Céline esetében egészen másról van szó. Az interneten megtalálható *Dictionnaire Céline*, amely nagyrészt a *Pléiade*-ban megjelent szövegek alapján adja meg az érthetetlen vagy nehezen megérthető szavak értelmezését, s amely hozzávetőleg ezer szót tartalmaz, arra az eredményre jut, hogy a magyarázandó szavak többsége, mintegy háromnegyed

² RATZINGER, Joseph, 2008, *A közép újrafelfedezése*, ford. Puskás Attila, Budapest, Szent István Társulat, 50-56. o.

része, nem argó, hanem az író által kreált neologizmus.³ Ezek a neologizmusok pedig többnyire variációk vagy az argóból a köznyelvbe fölemelkedő, vagy a kodifikált lexikában élő, tehát ismert szavakra. Az egyik változat a köznyelvi szó jelentésének módosítása, tágítása, eltérítése; erre példa az *Il m'a abîmé, hein, Jules ?* kérdő mondat, amelyben az *abîmer* ige a *Pléiade* glosszáriuma szerint azt jelenti, hogy *il m'a maltraité en paroles*. A másik változat a szó deformálása, pontosabban tovább képzése, mint például az *acharnerie* vagy az *amourerie* szavak esetében. Az első szó talán nem igényel kommentárt, a második, amint a szövegösszefüggésből kitűnik, a nemi aktust, sőt az aktus közben keletkező zajokat jelenti.

Az említett *Dictionnaire* s a *Pléiade* Henri Godard-féle glosszáriuma azonban korántsem tartalmazza az összes – nem mondanám, hogy érthetetlen, hanem inkább szokatlan – szót. Ezek értelmezése ugyanis legtöbbször nem ütközik különösebb nehézségbe, mihelyt nagyobb egységben gondolkodunk. A szövegösszefüggés majd mindig világossá teszi, hogy mit kíván az író az adott neologizmussal érzékeltetni. A neologizmus lefordítása is csak akkor lehetséges, ha ezt a nagyobb összefüggést figyelembe vesszük.

De melyik legyen ez a nagyobb összefüggés? Léo Spitzer 1935-ben megjelent mintaszerű tanulmányában, amely mindmáig a Céline-irodalom talán legértékesebb darabja, a Céline-mondatot elemzi rendkívül éleslátóan. A Céline-fordítónak Léo Spitzer közelítését feltétlenül figyelembe kell vennie. De alighanem szükséges nagyobb egységben is gondolkodnia, ugyanis, többek közt, az enumerációk, a fokozások rendszeres használata is feltétlenül ezt igényli. A jelenetben látom ezt a nagyobb egységet, ugyanis a céline-i narratíva általában hosszú jelenetek sorozatából építkezik. Konkrét példát hozva: *A londoni hídnak (Pont de Londres)* abban a jelenetében, ahol Ferdinand kettesben marad Virginie-vel és megpróbálja lerohanni a kislányt, a megnevezések, melyek mind a történetmondó belső monológjában tűnnek fel, hosszú és összefüggő sorozatot alkotnak, melynek íve pontosan követi Ferdinand lelkiállapotának a hullámvázát. *Blonde ma joie, blonde de ma prière, vicieuse rouée petite garce, ange, mignonne, sans-cœur, croupion, nitouche, scélérate ficelle, perfide rusée souris, mâtine, gamine, morveuse* azok a

³ <http://duclos.tripod.com/Dictiona.htm>

kifejezések, melyeket Ferdinand a kis Virginie-re vonatkoztat a mintegy tizenöt oldalas, egész fejezetet kitevő jelenetben.⁴ A szavak-kifejezések egyenkénti visszaadása nem túl problematikus, talán a *croupion*, *nitouche* és a *scélérate ficelle* okoz némi fejtörést, de ugyanakkor nyilvánvaló, hogy mindegyiket az összes többihez kell majd viszonyítani, hiszen valamennyi ugyanazon erőter részét képezi.

A megértés, a szavak visszaadása azonban csak az első lépés. Még ha nem is egyszerű lépés, hiszen egy olyan jellegű francia lexikát kell visszaadni, melynek tulajdonképpen nem létezik magyar megfelelője, hiszen az a városi nyelv, amely Céline kiindulópontja, évszázados hagyományra tekinthet vissza, míg viszont magyar megfelelője talán csak az utolsó két-három évtizedben kezd határozottabb körvonalakat ölteni. A megnevezés-sor tehát szerves egésznek alkot, fordításának is annak kell lennie, vagyis a cél nem az egyes szavak pontos visszaadása, hanem az eredetiben is megfigyelhető hullámvonal rekonstruálása. Ami lehetővé teszi, hogy ha egy szín esetleg az egyik helyen hiányzik, azt a fordított szöveg egy másik helyen pótolja vissza.

Hasonló módszerrel élhet a fordítás a Céline minden regényében előforduló hiperbolikus jelenetek visszaadásakor. A *Halál hitelbe* autókirándulása, Édouard bácsi autója, a *Bohócbanda* első fejezetének háborús jelenete, vagy *A londoni híd* gázálarcos fejezete e tekintetben hasonló egymáshoz; a szöveg mindannyiszor, mint André Gide találóan mondja, nem a realitást írja le, hanem azt a hallucinációt, amit a realitás keltett.⁵ A hallucináció leírása természetesen erőteljesen túlzó névszók, melléknevek, igék segítségével történik, amelyeknek fordítása ismét csak nem történhet egymástól elszigetelten, mert a magyar szövegnek is érzékeltetnie kell a használt terminusok korrelációját, mely végül az egész jelenet hatását biztosítja.

Céline maga nagyon is tudatosan teremti meg az ábrázolt világgal koherens antiretorikus szövegvilágát. A *Bohócbanda* előszavában említi, ironikusan persze, hogy nagyapja híres retorika tanár volt Le Havre-ban 1855 körül. „Vagyis van mitől félnem. Mert mi van, ha velem született? Őrzöm nagyapám

⁴ CÉLINE, Louis-Ferdinand, 1989, *Guignol's Band II*, Paris, Gallimard-Folio, 337-342. o.

⁵ GIDE, André, avril 1938, „Les Juifs, Céline et Maritain”, *NRF* n° 295. Újra közölve *Cahier de l'Herne Céline*, Paris, Éd. de l'Herne, 1972, 296. o.

iratait [...] Félelmetesek! Minden jelző halálpontosan ül! És ahogy összeszedte a jelzőit! Tévedhetetlenül.

Elnyerte a Francia Akadémia összes érdemérmét. Meghatottan őrzöm az érmeit. Hiszen az én őszám! Mert hogy ismerem némileg én is a nyelvet, méghozzá nem is tegnap óta, mint egyesek! Minden finomságával egyetemben! A »szabályaimat«, a »hatásaimat«, a »fordulataimat« már akkor kinyomtattam magamból, amikor még pelenkás voltam. Nem kérek belőlük. Mert beledöglének! Auguste nagyapám helyesel. Onnét a magasból sűg, az égből szűl le hozzám... »Gyermek, csak mondatokat ne!...« Tudja, hogyan kell beindítani. Én meg beindítom! Igen, keményen kérlelhetetlen vagyok. Mert ha visszaesnék a dallamosba! ... Három pont!...Tíz! Tizenkét pont! Segítség! És ha kell, akkor semmi! Ilyen vagyok, ilyen!»⁶

Tehát: csak mondatokat ne! Csak dallamost ne! Az ellenpólus nyilvánvalóan – Léo Spitzer ki is mondja – Gustave Flaubert dallamos, szabályos, hatásos mondata, ahol minden jelző halálpontosan ül. Céline nem szedi szét azt a klasszikus francia mondatot, melyet Flaubert csiszolt tökéletesre, hanem helyette egy másféle mondatot vezet be. Spitzer, az *Utazást* szintaktikai szempontból elemezve, ezt *rappel*nek, azaz ismétlésnek (ha akarom: visszahívásnak) nevezi.⁷ Ennek a céline-i mondatnak a lényege, Spitzer szerint, hogy kimozdítja az alanyt meggyökeresedett és domináns helyzetéből, oly módon méghozzá, hogy hátraveti, gyakorta megkétszerezi, esetleg megháromszorozza.⁸ Az eredmény végűlis – a lexikális újdonságokon túl – egy szokatlan formájú, szokatlan dallamú, vagy még inkább: egy szokatlan ritmusú mondat. És tovább lépve: egy szokatlan ritmusú mondatokból összerakódó narratíva.

A magyar mondat szórendje persze sokkal szabadabb, mint a franciáé, így a fordítás nem elégedhet meg azzal, hogy az alanyt máshová, esetleg a mondat végére helyezi és megkettűzi. Amellett, s ez épp annyira lényeges, Céline

⁶ CÉLINE, Louis-Ferdinand, 2008, *Bohócbanda*, Pozsony, Kalligram, 11-12. o.

⁷ SPITZER, Léo, 1935, „Une habitude de style, le rappel chez Céline”, in *Le Français moderne III.*, Újra közölve *Cahier de l’Herne Céline* 257-273. o.

⁸ Roland Barthes épp az alanynak a kivételezett és domináns helyzetéből vezet le a *langue fasciste* elméletét. Ld. BARTHES, Roland, 1989, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil.

későbbi regényeiben már nem csak a visszahívás az eszköze a tradicionális ritmus felborításának. A *Bohócbandában* Céline – közvetett módon természetesen – megjelöli azt a mintát, a dzsesszt, amely a regény írásmódjának meghatározója (vagy ha akarjuk, pusztán a paralelje). Boro a csoda-zongorista, Ferdinand barátja, anarchista is egyben, robbant, aztán gyilkol is. A dzsessz-zongorista játékának leírása olvasható a regényírói eljárás felidézéseként is. „Volt időm később, egész napokon át, eltöprengeni a varázslat titkán...De közben nincs megállás! Ez a nagy titok!...sose lassítunk, sose állunk meg!”⁹

Aztán később: „És nincs vége...soha nincs vége...üti, veri, simogatja, becézi...ravaszul és hetykén táncol az idegeinken...beköltözik a szívünkbe!...hiszen ezért vagytok itt!...nincs mese!...romantikus a melódia?...bumm! beletapos a pedálba!...hogyan szétcincálja az érzelmeinket?...tépi! rángatja!”¹⁰

És később: „és a kromatika végén ott a csúcs!...Végre fönn vagyunk!...Ennek sose lesz vége! Megy a bolt!...Csinnecsinn!...Liheg az egész világ!...elalél!...megadja magát!...a billentyűk bajnoka!...micsoda csibész!...Érdesen simogató!...Durván cirógató!”¹¹

Aztán még néhány oxymoron: „hideg érzelmesség, a múlt idő röhögtető tánca, hogy világ csibészei egyesüljetekek [...] dugás hideg fejjel [...] tejszínhab borssal.”¹²

Vagyis nem csak a szó, hanem a dzsesszes ritmusú mondat és az ugyancsak dzsesszes ritmusú jelenet is jelentést hordoz, tehát valamiképpen lefordítandó. Ennek az oxymoronos szövegépítésnek egy másik aspektusára mutat rá a *Pléiade* kiadást készítő Henri Godard, amikor plurivokálisnak minősíti a céline-i narratívát.¹³ Az *Utazás* szövegében is találhatók olyan szövegek – hazafias szövegek, érzelgős betétek, parainesis jellegű megszólalások, Montaigne-

⁹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, 2008, *Bohócbanda*, i. k., 128. o.

¹⁰ I. m. 128-129. o.

¹¹ I. m. 129. o.

¹² U.o.

¹³ GODARD, Henri, 1991, *commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Folio-Gallimard, 115-123. o.

mondatok –, amelyek elütnek a plebejusnak minősíthető beszédmódtól, vagy éppen átfonják azt.

Friedrich Nietzsche beszél arról egy aforisztikus szövegében, hogy a fordításnak talán legalapvetőbb kérdése a helyes ritmus megtalálása, pontosabban: az eredeti szöveg ritmusának egy másik nyelvben történő megőrzése. „Ami a legkevésbé hagyja magát egyik nyelvről a másikra lefordítani, az stílusának tempója: olyan mintha ennek alapja a faj karakterében rejlene, fiziológusabban szólva ’anyagcseréjének’ átlagtempójában. Vannak tisztességesnek szánt fordítások, amelyek csaknem hamisítványok, lévén az eredeti elközönségesítései, csupán mert azt a bátor és mókás tempót, amely a dolgokban és a szavakban rejő minden veszélyen átszökken és átsegít, nem sikerült velefördítania. A német csaknem képtelen nyelvében a *prestora*: könnyen adódik tehát a következtetés, hogy a szabad szellemű gondolat számos legüdítőbb és legvakmerőbb árnyalatára is képtelen.”¹⁴

És a magyar? Talán képes. Mindenesetre a Céline-regények fordítása (amihez véletlenül kezdtem hozzá, s amit ugyancsak véletlenül folytattam) számomra azzal a tanulsággal jár, hogy a prózafordítónak is legalább a versfordító igényével kell hozzáfognia munkájához, és hogy sokszor máshová kell tennie a hangsúlyokat, mint azt a magyar hagyományban megszokhattuk. Vagyis hogy a szavak pontos lefordításánál, és a mondatok tükörszerű rekonstruálásánál gyakorta fontosabb a nagyobb egységek, a sajátos dallamú és ritmusú mondat, és a sajátos dallamú és ritmusú jelenet koherens tolmácsolása.

SZÁVAI JÁNOS

Eötvös Loránd Tudományegyetem
e-mail: szavai.janos@chello.hu

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, 2000, *Túl jön és rosszon*, ford. Tatár György, Matúra Bölcelet, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 30. o.