

Tompá Andrea

A politika fordítása. A fordítás politikája

ION LUCA CARAGIALE AZ *ELVESZETT LEVÉL* CÍMŰ DARABJÁNAK FORDÍTÁSAIRÓL

„Minden másban a véleményem az, hogy Erdély hová tartozik.”

Caragiale–Rusznayk–Mohácsi–Mohácsi:

Egy elveszett level

A XIX. századi, nálunk kevésbé ismert és nem túl gyakran játszott román szerző darabjából eddig kilenc fordítás készült. Ezt a meglepően nagy, a Shakespeare-fordításokéval vetekedő számat (még a sokat játszott Csehov-daraboknak is legfeljebb négy adatott meg) esztétikai és politikai megfontolások indokolták, és nem is mind színpadra készült.

A magyarul 1922-ben Kolozsváron bemutatott *Az elveszett levelet* mintha minden későbbi premierjére újra kellett volna fordítani. Minden rendszer és rendszerváltozás, a darabbeli politikumhoz való viszonyának megfelelően, új diskurzust követelt, és kikényszerítette a maga új szövegét. Hogy a darab aktuális legyen, vagy éppen ellenkezőleg: hogy eszünkbe se jusson róla a jelen idő. A fordítások tehát duplán, mint színpadi és mint politikai tartalmú szövegek is árulkodnak születésük idejéről és egy adott kultúrába való beágyazottságukról.

Az alább vizsgált fordítások közt van olyan, amelyik historizál, akad adaptáció, veretes nyelvű, irodalmi műfordítás, a jelennel való párbeszédet vagy kultúrák közötti dialógust kezdeményező szöveg, filológiai igaz munka és erősen ideologikus textus, végül talánunk radikális jelen idejű átíratot is; van fordítás, amely a színpad számára készült, van, amely könyvkiadásra. De bármilyen legyen is a végeredmény, a fordítóval beszüremkedik a kor, a történelmi kontextus, a tér-idő, az aktuális politikai beszédmódok vagy éppen egy holt, politikamentes, absztrakt idő (amelynek szintén megvan a maga beszédmódja), a tiszta irodalom eszményének lenyomata, s persze a kulturális hagyomány, amely meghatározza vagy éppen fogja tartja a fordítót.

Írásomban elsősorban a kultúrák közötti fordítás, közvetítés létrejöttét elemzem a fordítás adott kora irodalmi kánonjának szempontjából, így a fordításelmélet egyéb, elsősorban nyelvi fogalmai most háttérbe szorulnak;¹ foglalkozni kívánok viszont a szövegek jelenidejűségével, kontemporaneitásával, illetve historizálá-

sával. A kontemporaneitás a mű és olvasója idejének egybeesését jelenti, a diskurzusok egyidejűségét, a historizálás pedig két külön időt, érzékelhető távolságot tételez fel mű és befogadó között. A nyelvi különösség² fordításának vizsgálata kulcskérdés Caragiale darabja esetében, amely nyelvi bonyolult, rontott szöveg.

A kultúrák közötti fordítás egyik kulcskérdése tehát az, hogy a fordító úgy viselkedik-e, mint egy antropológus: azaz beszámol, tudósít a „másikról”, és tudást termel (az idegen kultúráról, ez esetben a románról), avagy a „másikból” sajátot hoz létre. Sarkítva: az új, fordított szöveg létrehozása során a másik vagy saját maga megismerése-e a célja.³ És az utóbbi esetben létrejön-e egy úgynevezett saját diskurzusalapítás: a célkultúrában milyen státus elfoglalására tör az új szöveg.

Caragiale darabjának kilenc fordítása kilenc évtized alatt valójában a magyar–román kulturális kommunikáció történetét is modellálhatja, legalábbis ennek egyik, román forrásszövegről magyar célszövegre irányuló formáját (egy teljes kulturális kommunikációs modellhez egy magyar szerző román fordításainak vizsgálatát is el kellene végezni – és vajon találánk-e olyan darabot, amelynek megközelítőleg ennyi fordítása van?). Ezt a magyar–román párbeszédet az udvarias és kényeszerű kíváncsiságtól az ideologikus elvárásokon át a tényleges „szóba állásig” olyan történelmi hullámvasútként jellemezhetjük, amelynek állomásait bonyolult tabuk bástyázzák körül, és történelmi terhek súlyosbítják.

A fordító által képviselt kulturális látószög kitapint-hatósága, a fordító rejtőzködése vagy megmutatkozása szintén elemzés tárgya lehetne. Az antropológus-fordító, a közvetítő láthatatlan, míg a saját diskurzust alapító tapinthatóvá teszi önmagát, saját kultúráját, korát,

¹ Felhasznált fordításelméleti munkák: Wolf Lepenis: A kultúrák fordíthatósága; N. Kovács Tímea: Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás. In *A fordítás mint kulturális praxis*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004, valamint Sirku Aaltonen: *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, Clevedo–Buffalo–Toronto–Sydney, 2000.

² A különösség fogalmát Viktor Sklovszkijtől kölcsönzöm (*A művészet mint eljárás, azaz az Iszkussztvo kak prijom* című tanulmányából). Sklovszkij az *osztranyenyije* (elidegenített forma) és *zatrudnyennaja forma* (megnehezített vagy nehezzé tett) forma kifejezéseket használta; egyiknek sincs megnyugtató magyar fordítása.

³ Ezt a szempontot részletesebben egy másik Caragiale-darab, a *Farsang* kapcsán fejtettem ki (lásd *SZÍNHÁZ*, 2004. augusztus).

helyét is akár. Ez a bonyolult kérdés azonban szintén a hatalmi diskurzusok része.

Caragiale magyarul sokáig elsősorban Erdélyhez kötődik. Bár első magyarul játszott darabját (a *Megtorlást*) Budapesten mutatják be 1903-ban, a Népszínházban, Solymosi Elek színiiskolájának színrevitelében, szinte fél évszázadnak kell eltelnie, míg Budapesten ismét látható lesz valamelyik műve.

Caragiale valamennyi úgynevezett hűséges fordítója erdélyi származású (közülük ketten Magyarországra településük után fordították őt), s ez egyáltalán nem magától értetődő.⁴ Ez a körülmény azért fontos, mert a kultúrák közötti fordítás kérdése másképp merül fel egy Magyarországon játszott/publikált és egy Romániában játszott/publikált szöveg között. Nálunk elengedhetetlen elvárás – különösen a színpadi szöveggel szemben – a kulturális kódok fordítása, közvetítése, adaptálása; egy romániai magyar színpad számára (különösen a XX. század második felében) kevesebb is elég. A nagyszámú magyarítás ellenére Caragialét csak nyelvileg „fordították le”, de nem vagy csak részben „kap” új magyar kulturális kódot – ez az egyik oka annak, hogy darabjainak nincs olyan érvényes fordításuk, amelyhez mint magyar „összöveghez” nyúlhatnánk, hogy azt aztán adaptációkkal, átigazításokkal színpadképessé tegyük. Kérdés, hogy lehetséges lenne-e ilyen magyar összöveget létrehozni, és mik lennének a kritériumai.

Az első öt fordítás tehát Erdélyben készül, különböző korokban és történelmi pillanatokban. Az elmúlt két évtizedben, a rendszerváltás után radikális fordulat következik: a magyarországi színpad válik kiindulóponttá.

A Caragiale-fordítások egyrészt a két kultúra közötti kapcsolatok lenyomatát viselik magukon, másrészt az erdélyi irodalom saját belső fejlődésének nyomait is hordozzák, ezért ennek a diskurzusnak a részét képezik.

Az 1918 után kialakuló erdélyi irodalomban és irodalomtörténetben a kisebbségi „feladatnak” való megfelelés folyamatos elvárás. A húszas évek végén (1929–30-ban) csúcspontot ér a történelmi regény kapcsán a „vallani és vállalni” vitája, amely meghatározó ideológiai diskurzussá válik. Az irodalom két vezérszava ekkor, amelyek majd e fordításokat is befolyásolják: a tiszta irodalmiság és a politikamentesség elvei. A kisebbségi helyzetben megszülető új irodalom számára már a húszas években, a Helikon Kör megalakulásával esztétikai elvvé emelkedik a tiszta, társadalmi, politikai problémáktól mentes irodalom eszménye. „Egész Erdély magyar irodalmát néhány kivétellel a problémák előli menekülés jellemzi – írja Jancsó Elemér 1931-ben, majd hozzáteszi: – A még gyermekcipőben járó erdélyi dráma is menekül igazi feladatai elől.”

Mivel a Caragiale-fordítások (a rendszerváltásig) az erdélyi színház és irodalom részeként születnek meg, e két, egymást feltételező esztétikai elv ezeket is meghatározza. Egy politikai bohózat átültetése tehát így fest: a műfordítás és a filológiai pontos textus lesz uralkodó a színpadra alkalmazott szöveggel és az adaptációval szemben, s a politikamentesség jegyében – melyet csak a negyvenes évek vége tör meg egy új ideológia alapján – a más kultúrába, más tér-időbe (a múltba) helyezés, a jelentől való távolítás gesztusa lesz tapasztalható.

Az *elveszett levél*ben a szereplők egyéni, gyakran hi-

bás, gondolkodásukat, műveletlenségüket, butaságuk szintjét tükröző kifejezései okozzák a fordítás egyik nehézségét. A figurák ebből születő rontott nyelve költői textust hoz létre. Számos ismétlődő helytelen fordulat, selypítő vagy szépelgő, melodramatikus beszédmód, üres és vicces politikai frázis vált szállóigévé, épült be a román kultúrába, a mai élő nyelvnek is része. Szövegének egy másik rétegével, elsősorban a logikátlan politikai érveléssel Caragiale politikai diskurzust is alapított: az *Academia Cațavencu*, a forradalom után Mircea Dinescu által alapított satirikus politikai hetilap (mely címében *Az elveszett levél* szereplőjét idézi) ma is ezt az ironikus diskurzust viszi tovább.

Az eseményeket megidéző igen gazdag román romantikus történelmi drámával szemben itt a történelem üres választási formula, számok és nevek ismételtetése, amely mögött sem tudás, sem valódi történes nincs. Caragiale nem idéz meg semmilyen kort, hiszen saját koráról ír. Szereplőinek nincs történelmi emlékeztetük, csak ideológiai, vagy inkább nyelvi, s ez szellemi lepusztultságuk jele. A darab megjelöli a történelmi évét (1883), amely azonos a megírás évével, tehát az akkori néző számára az események „real time” zajlanak. „Caragialeből sohasem hiányzott az aktualitás iránti érzék” – állapítja meg legkiválóbb életrajzírója, Șerban Cioculescu; nem véletlen, hogy pályáját kiváló újságíróként kezdte. Az ősbemutató nézőjének tehát megadott a kontemporaneitás élménye.

Milyen az a román történelem, amely a darabban megjelenik? A nagybetűs Román Történelem látható itt, hősökkel, vezérekkel és az elegáns „római múltra”, „latin nővéreinkre” való utalással – bűjtött, ironikus célzások formájában. Választási beszédében Farfuridi „esküszik” a román történelem nagy alakjaira – de még a nevüket is rosszul idézik, azaz valójában nem létező figurákra utalnak zavarosan: Mihai Bravult mondanak Mihai Viteazul helyett. Vajon a román történelmi íróniát mennyire képes és mennyire bátor – hiszen ez a kérdés is felmerül – egy magyar szöveg megmutatni?

Az *elveszett levél* magyar ősbemutatóját Kolozsváron tartják 1922. november 23-án, akkori nevén a Magyar Színházban, Kádár Imre Janovics Jenő igazgató felkérésére készült fordításában (amely nyomtatásban csak 1936-ban lát napvilágot, egy ötkötetes sorozat első darabjaként). Különleges társadalmi-politikai kontextusa van a darabnak ekkor. Az új történelmi helyzetben, 1919 után az új hatalom a színház műsorát kemény ellenőrzés alatt tartja, Janovics Jenő mint a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója azonban eleinte keményen ellenáll, követi korábban elgondolt művészszínházi műsorpolitikáját, Gorkijt, Strindberget, Shaw-t és Caragialét játszik. A háború előtti drámaciklusaihoz hasonlóan most román drámákat mutat be egymás után: 1921-ben Victor Ieftimiu *Prométheuszával* kezd. A társulat több ízben vendégszerepel Bukarestben, sikerrel.

A Kádár-féle Caragiale-fordítás ugyan nem adaptáció (a korban egyébként még nem is értelmezhető ez a szó), mégis jelen idejű szöveg. A kontemporaneitás jegyeit úgy viseli magán, hogy nem rendelődik alá semmilyen ideológiának. A szándék – egy ismeretlen író és

⁴ A Kriterion Könyvkiadó Román Írók sorozatában az 1955 és 1990 között kiadott 130 mű 51 fordítója közül 14, tehát a negyedük magyarországi. (Forrás: *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*, 4. kötet.)

kultúra felfedezése – nem enged meg semmilyen, „magyar közönség számára” végrehajtott szövegváltoztatást. Janovics viszont ugyanakkor nem (román) „hagyományhű Caragialét játszott” (feljegyzések szerint a román közönség csalódottan távozott). „A magyar közönségnek azonban – írja az ősbemutatóról Chereji Peris Teréz – egy olyan Caragialéra van szüksége, akinek világát maga is el tudja képzelni.”⁵ Ez pedig nem kifejezetten román, inkább vegyes és általános.

A két háború közötti erdélyi magyar értelmiség még kevésbé tud románul, és ez nagymértékben befolyásolja egy román mű színrevitelét. A Kádár–Janovics-fordításnak és -színrevitelnek tehát a semmiből kell világot teremtenie. A Kádár-szöveg a kulturális befogadottság köztes állapotát mutatja, számos félrefordítása (talán a nyelvi különösség kiegyenesítése, helyesbítése is) a nyelvi kompetencia hiányának számlájára írható, így nem képes – és talán nem is elég bátor – a nyelvi (és tudati) torzság megmutatására. (Típusos hibák: az egyik hangsúlyozottan magyar betoldás az „abcúgozás” a harmadik felvonás végén; sok helyütt a román szavak helyesírása összekeveredik a magyar átírásokkal stb.)

A negyvenes évek végén az új társadalmi rend és ideológia szellemében újra le kell fordítani a Caragiale-darabot. Az új, 1949-es szövegkiadás előszavában, melyet – bár a könyv külön nem jelzi – bizonyára maga a fordító írt, Caragiale a kíméletlen társadalomkritikus szerepében jelenik meg, darabjai az uralkodó osztály erkölcsseit ostromozzák. A *Zűrzaravos éjszakát* például ennek szellemében „a bukaresti kereskedő nagypolgárság” könyörtelen rajzának állítják be (bár a darab éppen hogy a város szélén, a „mahalán” lakó egyes nemzetiségű kiskereskedőkről szól).

A darab következő fordítója, Nagy Elek az ötvenes évek elején kiszorult az újságírásból szélsőbalos-dogmatikus szemlélete miatt, s kénytelen Méhes György írói néven a gyermekirodalomba menekülni és román irodalmat fordítani. Regények mellett színikritikákat is ír, a hatvanas évektől több színdarabját mutatják be.

Méhes fordítása „a” kanonikus magyar szöveg szerepét játssza még 1960-ban is (ekkor jelenik meg magyarul a háromkötetes Caragiale), s pontosan tükrözi a kort. Régebbinek tűnik, mint a negyedszázaddal korábban készült Kádár-féle, mert kifejezetten azt hangsúlyozza, hogy a darab egy másik (letűnt) világban játszódik, nem a jelenben, hanem a közelmúltban. A nyelvi különösség fordításával ő sem foglalkozik, azonban a rangok, az „uraság” fordulat folytonos ismételtetése, a „madame” és a polgár fogalmak hangsúlyozása azt sugallja, hogy egy hierarchizált, polgári társadalom idejében játszódik a cselekmény. A párt, amelyet az elnök és a prefektus támogat, illetve amelynek tagja: az Urak Pártja. Ez nyilvánvaló betoldás és értelmezés, illetve elhatárolódás, Caragiale ugyanis meglehetősen homályban hagyja a csoportosulást, és csak annyit mond róla: a „mi pártunk”. 1949-ben ez, ugye, nem lehet azonos az olvasó/néző pártjával. Az Urak Pártja megnevezés tehát időben és ideológiai szempontból határolódik el a jelentől.

Ugyanakkor a szabályos nyelvhasználat, a különösségek figyelmen kívül hagyása azt a benyomást kelti, hogy ezek valóságos figurák, nem fiktív, irodalmi-költői lények. A zászlókat azonban nem „a zsidónak” fizetik

ki, hanem „a szállítónak”, és a Iaşiban csődbe jutott zsidók, akiket Caţavencu emleget, itt egyszerűen „idegenek”. Persze néhány évvel a második világháború után még fordításban sem lehet zsidózni. A letűnt világban nem létezik történelmi sokféleség, nincs történelmi-etnikai valósága, csak valami absztrakt tér-ideje. A fordítás a kulturális hivatkozásoknak sem a román voltukat nem hagyja meg, sem a magyarhoz nem közelíti, hanem egy szintén absztrakt, internacionalista, kulturális beágyazottság nélküli környezetet idéz: az említett Mihail Bravul például mint „Mihály, a hős” szerepel.

A historizáló múlt időt régies szóhasználat is hangsúlyozza: nem „kórházat” mondanak, hanem „ispotályt”; a rendőr „mundért” és „csákót” visel; az egyik jelenetben nem egy „gyerek” jelenik meg, mint az eredeti utasításban, hanem egy „hajdú”. A szereplők istenre esküsznek, fogadkoznak lépten-nyomon, mintha isten szintén a régmúlt, letűnt világ része volna. Méhes György antropológiai értelemben egy „látható” fordító, akinek a „bennszülött” szöveghez képest új látószöge – új tér-idő kontextusa – erősen érvényesül a szövegben.

A román irodalom tömeges fordítása az ötvenes évek végével kezdődik. Ugyanakkor „az évtized utolsó harmadában – az 1956-os magyarországi forradalom eseményeinek romániai következményeként – fokozatosan újra megmerevedik a romániai magyar kiadói politika is. A mind határozottabban érvényesített ideológiai elvárásokkal párhuzamosan rövidesen bezárulnak a kiadási lehetőségek egy sor olyan mű előtt, amelyek a romániai magyarság saját történelmi-művelődéstörténeti tudományos örökségét kívánták feltárni, s amelyeket emiatt pártdokumentumokban, »kiértékelő« gyűléseken és katonai bíróságok vádlói emelvényéről a »nacionalizmus« bűnében marasztaltak el” – írja a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*. A korszak két új jelszava: a negativizmus és a nacionalizmus, amelyeket a kritika igyekszik felszámolni.

Amikor a két kultúra, a román és magyar közötti közvetítés az ötvenes években intenzíven elkezdődik, ez egyrészt ideológiai elvárás alapján és nem egy természetes fejlődés útján következik be, másrészt olyan sajátos dominanciaviszony alakul ki, egy nacionalista diktatúra kezdetét jelölve, amely megakadályozza, hogy a két nyelv és kultúra *egyenrangúként* álljon szóba egymással.

A hetvenes évektől kezdve erdélyi drámakiadásokkal találkozunk. Ekkor születnek – tulajdonképpen harmadik nekifutásra – a szöveghű, filológiai pontos fordítások. Ugyanakkor – legalábbis Caragiale darabja vonatkozásában – új dominanciaviszony jelenik meg, amely az eredetit messze a fordítás fölé helyezi, amely így alárendelt, szolgai viszonyba kerül; a befogadó nyelv nem mint autonóm, felnőtt, teljes értékű és az eredeti szöveg nyelvével azonos rangú kifejezőeszköz működik, amely saját diskurzus alapítására tarthatna igényt. A fordító most semmi másra nem törekszik, mint a *hűségre*. Ezek a Caragiale-fordítások afféle párthűségnyilatkozatok. Mintha a fordító eleve lemondana arról, hogy a Caragiale-ével egyenrangú magyar szöveget teremtsen, mintha nem tartaná lehetségesnek egy olyan má-

⁵ Chereji Peris Teréz: *Az elveszett levél* kolozsvári fogadtatása. *Korunk*, 1973/9. 1463–1465.

sodlagos szöveg megalkotását, amely elsődleges, eredeti szöveggént beágyazódhat az új, befogadó kultúrába. Itt tehát kulturális értelemben *nem* jön létre fordítás. Ahhoz ugyanis elengedhetetlen lenne, hogy a befogadó, célkultúra nemcsak nyelvi jeleiben, grammatikájában, hanem *kulturális kódjaiban* is jelen legyen, „saját” diskurzust legyen képes létrehozni. És mivel a magyar kulturális kód nem jelenik meg, a fordítás szigorúan a másik kultúra megismerésére, kódjainak ismertetésére szorítkozik. Nem akar „magyar” Caragiale lenni. Kulturális önmegtagadás ez a fordítás szempontjából, amely párhuzamosan zajlik az erdélyi magyar kultúra identitásának az ötvenes évek végétől megfigyelhető általános repressziójával.

Az erdélyi magyar irodalom helyéről, kötődéseiről szóló egyre ideologikusabb vitákban fokozatosan elsorvad a kettős kötődés elmélete, és kialakul a „magyar nyelvű román irodalom” (és ezzel párhuzamosan: a magyar nyelvű román színház) tétele, amely leváltja az együtt élő nemzetiségek, az etnikai kisebbség kifejezését, hogy végül az egységes nemzetállam kebelén belül értelmezze az erdélyi magyar kultúrát. A „romániai” magyar írókat 1968-ban arra kényszerítik, hogy fogadják el az „egységes haza, egységes irodalom” tézisést.⁶ A „magyar nyelvű román irodalom” tehát azt jelenti, hogy a két irodalom kulturális értelemben azonos, csupán nyelvileg különbözik. Ha a fordítás szerepe, filozófiája már nem az, hogy kultúrák között közvetítsen, mivel két kultúra nem létezik, marad a pusztán nyelvi feladat.

Ezek a Caragiale-fordítások – melyeket Deák Tamás, Szász János, végül pedig Kacsir Mária készítenek – függetlenek a kortárs időtől és tértől; számukra a hűtlenség és az adaptáció: elképzelhetetlen.⁷ És természetesen függetlenek elsősorban a magyar (értsd ezen szűken: erdélyi magyar) kontemporaneitástól, amely mint önálló kulturális entitás fel is számolódott, legalábbis a fordítás értelmezésében.

A kontemporaneitás érvényesítésével szemben a historizálás áll. Időben természetesen távolodunk a forrásszöveg idejétől. A historizálás egy ilyen fordítás esetében azt jelenti: a régít réginek mutatja, a XIX. század végi román szerzőt XIX. század végi magyar nyelvű szerzőnek. Csakhogy amíg Caragiale „rég” román kifejezései szállóigékként élnek a jelenben, a legegyszerűbb élethelyzetekben is (éppen ebből a darabból származik a legtöbb szállóigévé vált fordulat), tehát *jelenidejűek*, addig a magyar régies szöveg megmarad holt szövegnek, amely a jelentől való megfosztottsága miatt ahelyett, hogy közelítené a néző/olvasó idejét, eltávolítja, ezáltal ez a szöveg „nem ránk” vonatkozik. A historizáló fordítás így elkerüli a korban a legveszélyesebbnek gondolt csapdákat: a politikum jelen idejű fordítását, az úgynevezett „áthallásokat”, tehát teljesen depolitizált. A politikum a múltba helyeződött, érvényessége így befejezettnak tekinthető.

Ugyanakkor mivel ezek a fordítások a könyvkiadás számára készültek, amellyel szemben elvárás a hűség, a pontosság, most először megszületik a kísérlet arra, hogy a magyar szöveg tükrözze a nyelvi különösséget. Ez lehetőséget kínál a fordítónak, hogy kultúrák közötti közvetítő helyett láthatatlanná váljon: alkalom ez az áruhára, a másik bőrbe bújásra. A hetvenes–nyolcvanas évek irodalmi gyakorlatában a fordítás mint disszi-

dens létforma, politikai menekülés a fordító által választott nyelvi stratégiákban is tükröződik.

Nincs semmi meglepő abban, hogy a hagyományos fogalmaink szerint leghűségesebb fordítás ugyanakkor színpadon a legkevésbé sem tudott megtapadni. A nagy műveltségű, kiváló prózaíró Deák Tamás 1975-ben publikált, régiesnek tűnő szövege nem egyszerűen csak historizál, inkább egy absztrakt (és nem meggyőző) nyelvi térbe helyezi a drámát, olyan nyelvi agymányokkal, fufangokkal (a nyelvi különösség visszaadásának kísérleteként), amelyeknek nincs humoruk, színpadon pedig jobbra mondhatatlanok.

A hivatásos fordító Szász János (ő és Kacsir Mária mind a négy vígjátékot lefordítja) művelt és alázatos filológus, akinek historikus szövege egy magyar nyelvű, de egyértelműen román és hangsúlyosan régi, XIX. századi szerzőt, illetve annak absztrakt történelmi tér-időben játszódó művét mutatja. Az archaizáló, magyarul szokatlanul, olykor humortalanul hangzó szöveg publikációja kötetben 1988-ban önmagában fontos gesztus lehetett,⁸ de tökéletesen színpadidegen.

Végül Kacsir Mária 2003-ban közreadott, de 1989-ben készült munkája⁹ az utolsó erdélyi fordítás. Ez a szöveg két világ mezsgyéjén helyezkedik el: újít is, mert például lefordítja a neveket (amitől a magyar szöveg rögtön valami XIX. századi rezonanciát kap), archaizál, keményen küzd a nyelvi különösséggel; olykor bátrabb is, mint elődei, kulturálisan közelíteni próbál. Ugyanakkor összességében egy meghatározhatatlan vagy zavaros fordítói látószöveget tükröz, ahol nyelvi szempontból nem tisztázottak a tér-idő viszonyok, de mindebből nem is születik valamilyen új (fikciós) nyelvi közeg.

„Mi lehet az egymásra találás elmaradásának okozója?” – kérdezi Láng Zsolt az úgynevezett romániai magyar és a román irodalom kapcsán. Holott ezt az egymásra találást – érvel Láng – nemcsak az ideológia mozdította elő, amely a háború után az írók kötelességévé tette a fordítást, de az a tény is, hogy az erdélyi irodalomban komoly hagyománya van-volt a fordításnak. Éppen a „romániai” korszakban áll le ez a folyamat, állapítja meg Láng, amikor „a román irodalom kívül rekedt a magyar látókörén”. A magyarizációt a „romániai” magyar irodalom – és általában a kisebbségi irodalom – bezárkózásában, önféltésében, folyamatos önvédelmi árkok mögé rejtőzésében látja. Ugyanakkor megállapítja, hogy a történelmi perspektíva, melyet az erdélyi irodalom egyik specifikumának tekintenek, nehezen bizonyítható: „a történelem helyén voltaképpen ideologikus képződmény díszel.” Ez a történelmi perspektíva – mint ideológia, áltörténelem vagy valamiféle absztrakt nyelvi-történelmi távlat – tapinthatóan jelen van e korszak Caragiale-fordításaiban: egyrészt historizálódásukban, másrészt abban, hogy bármilyen *megragadható* tör-

⁶ Idézi Láng Zsolt, <http://langzsolt.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=3&p=52>

⁷ Mint erre többször utalunk a dolgozatban, az adaptáció egyrészt egy késői színpadi szövegforma, másrészt az erdélyi színpadokon a magyarországihoz képest viszonylag későn jelenik meg.

⁸ Caragiale ugyan soha nem volt *expressis verbis* betiltva Romániában, a műveiből készült előadások körül azonban sorozatos botrányok voltak; egy-egy Caragiale-előadás gyakran nehezen ment át a cenzúra szűrőjén.

⁹ Lásd a fordító előszavát a kötethez.

ténelem hiányzik belőlük, helyette absztrakt nyelvi képződmények díszelnek a szövegekben.

Az első Magyarországon született fordítás Szilágyi Zoltáné, amely a szolnoki színház számára készült az 1983/84-es évadban (és a színház kiadványaként meg is jelent). Létrejöttét a mondható színpadi szöveg hiánya indokolja. Árkosi Árpád rendezése számára jelen idejű, néhol adaptációszerű, de pontos, színpadi szöveg keletkezik; a román reáliák hangsúlyozása háttérbe szorul a szöveg kontemporaneitásának kiemelése céljából.

A rendszerváltás(ok) után megszületnek az első adaptációk Magyarországon. A magyarázat egyrészt az erdélyi és magyarországi színházi hagyományok különbségében keresendő – kétségtelen: a szöveghez való „hűtlenségnek”, a szövegkezelés szabadságának a magyarországi színházban nagyobb hagyománya van (elsősorban az alternatív, kísérleti színházak hatására). Másrészt közelíteni kell az „idegen” szerzőt. Létrejön Seprődi Kiss Attila, Bodor Ádám és 2009-ben a Mohácsi testvérpár fordítása.

Első pillantásra feltűnik valami: egyre többet „románoknak”. (Mintha *A kopasz énekesnőt* hallanánk: angol halat eszünk, angol sört iszunk.) Ott is, ahol az eredeti szövegben ez nem hangzik el. A hangsúly áttevődik a „másikra” – hirtelen mindenki román lett. Mintha egy ősi tabu szakadt volna át, végre lehet beszélni, mintha a román euforikus kimondása máris tetté válna. Bár az új szövegek sokkal merészebbek, és tapinthatóan már egy megváltozott, szabad világban születtek, a legújabb változat pedig egyértelműen radikálisabb dramaturgiai változtatásokkal él, a románság, Románia hangsúlyozása révén a kulturális fordítás értelmében a szöveg határozott diszkurzív szándékot mutat, és ennek révén keresi a párbeszédet. Ugyanakkor mégsem a „másik” megismerésére törekszik; a román nemzeti szövegek a magyar nacionalizmus szólamaiként rezonálnak, tehát inkább önironikusak. Mohácsiéknál pedig ez a románosság logikusan vezet a cigányozás mai szólamáig. Az új adaptációkban végképp felszámolódik a múltba révedés, Caragiale magyarul a kortársunk lett.

Seprődi Kiss Attila rendező kilencvenes évek közepén készült adaptációjában – amely pontos fordítás is – megjelennek a kortárs Magyarország reáliái, szlengje (minimálbér, közalkalmazott, antiparlamentáris), tipikusan magyarországi oroszos, zsidós fordulatok. Mindezek ugyanakkor együtt élnek egy régies szöveggel, furcsa időbeli kontrasztban: ahol minimálbért kap a rendőr, ott „naccsás” úrnak szólítja a prefektust, tekintetesnek Cațavencut, csendőrök és rendőrök egyszerre vannak. Ez a szöveg az adaptáció és historizáló fordítás vegyüléke, amelyben van némi anakronia.¹⁰

Bodor Ádám (a Katona József Színház számára 1998-ban készített) adaptációjában szintén meglehetősen románoknak, s megjelenik benne a közelmúlt letűnt figurája, a „bukaresti alkotó géniusza”, az alkotó azonban nem írja át a cselekményt.¹¹ Itt már egy teljesen kortárs, trágárságokkal tűzdelt szöveget hallunk, amely egy mai (akkori) Magyarországról, tehát egy meghatározott tér-idő-kultúra háromszögről szól. Egy évtized távlatából ez a textus színházi szempontból máris elöregedett.

Ma ugyanis azt érzékeljük igazán kortárs szövegnek, amikor a kortárs diskurzusok a historizálással olyan

módon vegyülnek, hogy ez tudatos anakroniát és disztópiát hoz létre, „olyan teret és időt, amely nem létezik”. A koherens és reális tér-idő-kultúra megszűnése,¹² az anakronia és disztópia a Mohácsi testvérpár átiratában születik meg (a 2009-es őszi pécsi bemutatóként).

Ahhoz, hogy ez létrejöjjön, olyan nyelvi sűrítmenyre van szükség, olyan tudatos stilisztikai sokféleségre, annyi nyelvi regisztert kell egyszerre mozgatni, amely végül képes megszólaltatni a tér-időtől elszakadt, mindenféle kultúrák kevercsében hanyódó tudatot. Itt egyszerre van jelen a kortárs Magyarország cigányozó rendőrének diskurzusa, a Caragiale-kortárs Monarchia és ironikus román nemzeti diskurzusa, a dákoromán kontinuitás (ahogy a hivatalos történelem nevezi) trák és dák elemei, a nőikkel szembeni kirekesztő mai és mindenkori beszédmódok, valamint a „Kié Erdély?” komikus diskurzusa, tehát a kirekesztések, elnyomások tér-idő fölötti, de ugyanakkor nagyon is konkrét beszédmódjai.

Ezt az új Caragiale-szöveget a nyelvi és kommunikációs megszállottság jellemzi: a beszéd a cselekvés helyére tolakszik (ezt a kifejezőmódot Monty Python-osnak is szokás nevezni). Ebből a szempontból, bár egész más technikai megoldásokkal él, hasonló Parti Nagy Lajos *Karnebál*-fordításához. A nyelvi abszurd, a képzavar, a rontások, torzítások mindenféle formái olyan kortárs szöveget hoznak létre, amelyet jelen idejűnek és caragialeinak érzékelünk egyszerre.

A nyelv előre is tolakszik, legyőzi a cselekményt, de ugyanakkor kevésbé fontos, mint a hagyományos dramaturgiai színházban: a nyelv csak egy jel a jelek között, olyan szöveg, amelyen a színpadi játék uralkodik. (Bizonyos jelenetek írott formában nem is értelmezhetőek, csak „eljátszva”.) A szöveg státusa tehát radikálisan megváltozik. Az átirat – a cím is elhatárolja magát a megszokottól: *Egy elveszett levél*, azaz a román pontos fordítása – megbontja a dráma szerkezetét, nem követi a felvonások rendjét, pusztán jelenetekre osztott textus, majdhogynem tagolatlan, megváltoztatja a szereplőket (Farfuridi nő, megkettőződik a részeg polgár, gróf és grófnő lesz belőle), végül pedig magát a dramaturgiai bonyolalmat is átírja (a darab végéről elhagyja a második levelet, Cațavencu hamisítványát). Kétségtelen: bár az elmúlt két évtized fokozatosan hozza létre saját diskurzusát Caragiale-ról, igazi saját szöveg, „gyarmatosítás” a Mohácsi-átiratban születik meg. A szöveg ilyen radikális negligálását talán majd a szöveghez való radikális visszafordulás követheti.

A kilenc évtized alatt létrejött kilenc magyar fordítás azt a bizarr képet mutatja, hogy a román–magyar kulturális fordítások történetében csak nemrégén köszöntött be a teljes szabadság kora, amikor a fordítás annyira magáénak érezhet egy idegen szöveget, hogy teljesen ki is sajátítja, antropológiai értelemben gyarmatosítja. S azt is, hogy ez a szabadság ma nem Erdélyben virágzik, vagy másként fogalmazva: abból a kulturális párbeszédből, amelyben eredetileg közvetítőként szerepelt, később aztán oly sokáig ideológiai elvárásokat fejezett ki, ma valójában kimarad.

¹⁰ Seprődi fordítását a színpad olyannyira érvényesnek érzi, hogy Tompa Gábor 2005-ben bemutatott előadása is ezt használta.

¹¹ Érdekes megjegyezni, hogy bár ez adaptáció, az OSZK honlapján mint kanonikus fordítás jelenik meg.

¹² Ilyen például Parti Nagy Lajos *Karnebál*-fordításában jött létre.