

(367.). Ez utóbbi esetben sem figyelt arra a fordító, hogy Diderot még a szavakat klaszszikus jelentésükben használja, tehát a „sophistique” itt „mélange” („kevert, nem tiszta”) jelentéssel bír. Az eddigi felsorolt hibatípusok mellett számtalanszor előfordul a francia mondatok látszólag szükségtelen feldarabolása a magyar változatban. Ezeknek sokszor talán ritmikai megfontolás lehet az oka, de a magyar mondatok ettől gyakran túlzottan rövidkékké válnak, ami összességében ront a szöveg stílusát megformáltságán.

Győry János munkásságát messzemenően tiszteletben tartva, Rousseau *Emil*-jének és Camus *Pestis*-ének magyarra átültetőjét

elismerve összességében megállapíthatjuk, hogy a felsorolt, szöveget és paratextust (a genette-i értelemben vett „péritexte”-et, ide sorolva a bevezetőt és a jegyzetapparátust) is érintő hiányosságok miatt Diderot rövid, de eszmetörténeti szempontból fontos műve a *Supplément au Voyage de Bougainville* mindenképpen megérdemelne egy újabb magyar fordítást, és különösen egy tudományos, előszóval ellátott és gazdagon jegyzetelt kiadást.

Kulcsszavak: *Diderot, Supplément au Voyage de Bougainville, Pótlás Bougainville utazásához, Győry János, fordítás franciáról magyarra, fordításkritika, szövegváltozatok, kiadás*

IRODALOM

- Bakos Ferenc (2002): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai, Budapest
- Dániel Anna (1988): *Diderot világa*. Európa, Budapest
- Diderot, Denis (2002): *Supplément au Voyage de Bougainville* (Éd. présentee, établie et annotée par Michel Delon). Gallimard, Paris
- Diderot, Denis (1998): *Contes* (Préface, notes et notices par Béatrice Didier). LGF, Paris
- Diderot, Denis (1994-1997): *Œuvres I-V*. (Éd. établie par Laurent Versini). Robert Laffont, Paris
- Diderot, Denis (1983): *Pótlás Bougainville utazásához* (ford. Győry János). In: Diderot, Denis: *Válogatott*

filozófiai művei. Akadémiai, Budapest

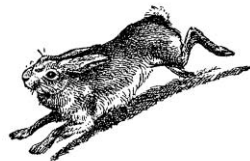
Diderot, Denis (1972): *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Gallimard, Paris

Dobossy László (1963): *A francia irodalom története*, I. Gondolat, Budapest

Köpeczi Béla (1986): *A francia felvilágosodás*. Gondolat, Budapest

Maár Judit (szerk.) (2011): *A francia irodalom története*. ELTE Eötvös, Budapest

Penke Olga (1986): Diderot magyarországi fogadtatása a XIX. és XX. századi sajtó és könyvkiadás tükrében. *Magyar Könyvszemle*. 2–3, 173–192.



VISSZAADHATÓ-E DIDEROT STÍLUSA MAGYARUL? DIDEROT SZALONJAINAK FORDÍTÁSI NEHÉZSÉGEIRŐL

Bartha-Kovács Katalin

egyetemi docens,

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Nyelvi és Irodalmi Tanszék
kovacska@lit.u-szeged.hu

A Szegedi Tudományegyetem Francia Nyelvi és Irodalmi Tanszékének munkatársai Denis Diderot születésének háromszázadik évfordulója alkalmából egy fordításkötetet állítottak össze, amely a francia filozófus magyarul eddig még kiadatlan műveiből közöl részleteket, ez szolgált indítékul e tanulmány megírásához.¹ E vállalkozás keretében fordítottuk le Szűr Zsófiával együtt Diderot *1767-es Szalon*-jának egy viszonylag összefüggő, a szakirodalomban – Jacques Chouillet tanulmánya nyomán – „Vernet-sétaként” (*Promenade Vernet*) ismert szövegrészletéből az első, a második és az utolsó, a hetedik „séta” szövegét (Chouillet, 1987, 123–63.). A „séta” elnevezést az indokolja, hogy Diderot úgy mutatja be Joseph Vernet tájképeit, mint ha képzeletben végigsétálna a festő által megörökített tájakon: gondolatban belép a képekbe, a különösen festői helyeken megáll, elábrándozik az előtte elterülő táj látványán, és szabadjára engedí írói fantáziáját.

¹ A kötet a L'Harmattan Kiadó *Rezonőr* sorozatában, várhatóan 2013-ban jelenik meg.

A fordítás során olyan nehézségekbe ütköztünk, amelyek nem csupán általában a XVIII. századi francia nyelvű művészeti tárgyú írások fordításával, hanem specifikusan Diderot művészetkritikai szövegeinek magyarra való átültetésével állnak összefüggésben. A legkevésbé sem áll szándékunkban belemerülni a fordítás elméleti kérdéseinek elemzésébe, ezért ebben a tanulmányban csak azoknak a gondolatoknak az összefoglalására vállalkozunk, amelyek a Joseph Vernet tájképeiről és tengeri látképeiről írt Diderot-kritikák fordítása közben fogalmazódtak meg bennünk. E nehézségekből kiindulva próbálunk meg néhány általánosabb következtetést levonni, amelyek – túlmutatva az adott szöveg keretein – segítséget nyújthatnak Diderot többi írása és más, ugyancsak ebben a korban keletkezett képzőművészeti témájú szövegek fordítói számára.

A „Vernet-séták” fordításával kapcsolatos egyik legnagyobb nehézség a művészetkritika műfaji sajátosságaiból adódott. Diderot *Szalon*-jai ugyanis egy meglehetősen komplex szövegtípushoz tartoznak, amelyben többfé-

le (esztétikai, filozófiai és irodalmi) írásmód jellegzetességei ötvöződnek. A művészetkritika (critique d'art), vagy más néven *Szalónkritika* műfaja az 1737-től kezdve két évente, augusztus 25-én – Lajos napon, a király neve napján – a Louvre „Négyszögletű termében”, az úgynevezett *Salon carré*-ban tartott nyilvános és időszakos kiállításokról kapta a nevét. A műfaj megszületése La Font de Saint-Yenne 1747-ben közzétett *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (*Elmélekedések a franciaországi festészet jelenlegi állapotának okairól*) című művének megjelenéséhez fűződik. La Font írása olyan új műfaj létrejöttét jelöli, amely egyaránt elhatárolódik a művészettörténettől, a művészeletrajzoktól és a művészetelmélettől. Mivel ennek a műfajnak nincs sem irodalmi múltja, sem hagyományokon alapuló szabályrendszere, ezért különböző típusú írásmódok elemeit olvasztja magába. A művészetkritika a XVIII. században alkalmi tevékenység, művelői nem hivatásos kritikusok, ezért nem kell csodálkoznunk azon, hogy a gyakran név nélkül megjelenő írások színvonala meglehetősen heterogén, különféle beszédmódok és hangnemek keverednek bennük: van közöttük költemény és párbeszéd, a legtöbbjük mégis episztoláris formában íródott.

A felvilágosodás korának legjelentősebb kritikusa kétségkívül Diderot: az ő *Szalón*-jaival válik irodalmi műfajjává a francia művészetkritika. Diderot a Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett *Correspondance littéraire* (*Irodalmi Tudósítás*) című kéziratos lap számára írta – több mint húsz éven át, 1759 és 1781 között – *Szalón*-jait. A *Szalón*-ok közül színvonalát tekintve magasan kiemelkedik az 1765-ös és még inkább az 1767-es: ez utóbbit Diderot művészetkritikusi tevékenysége csúcspontjának is tekinthetjük. Ebben a *Szalón*-ban

két, önálló egységként is felfogható szöveg-együttes található: az Hubert Robert romfestményeiről szóló kritikák mellett itt olvasható a „Vernet-séta”, amely az 1767-es *Szalón* leghosszabb összefüggő elemzésorozata.

A „Vernet-séta” elemzése több, látszólag eltérő irányban is elvégezhető volna, ezek azonban valójában keresztezik egymást, és egyfelé tartanak. A legkézenfekvőbbnek talán a fenséges esztétikája köré összpontosuló tematikus elemzés kínálkozik. Diderot-ra erőteljesen hatottak Edmund Burke gondolatai: a kritikus jól ismerte Burke *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (1757) című írását, amely – Desfrancois abbé fordításában – 1765-ben jelent meg franciául. Burke-vel ellentétben azonban Diderot-t nem annyira a szép és a fenséges paradigmátikus szembeállítás, mint inkább a Szalónon kiállított festmények által keltett vizuális élmény megragadása foglalkoztatta. Elemzésünk mégsem a képleírások jelentéstartalmához, hanem magához a (jelentést hordozó) *szöveghez*, pontosabban a *szöveg stílusához* kapcsolódik.

De mit nevezhetünk egy szöveg stílusának? A nyelvi stílus fogalma korántsem szorítkozik az alakzatokkal kapcsolatos kutatásokra, hanem ennél jóval szélesebb területet foglal magába. Semmiképpen nem szeretnénk belebocsátkozni abba az akadémikus és terméketlen vitába, hogy mi értendő egy szöveg stílusán, illetve a nyelvi stílus fogalmán, ezért ezzel kapcsolatban megelégszünk annak a „definíciónak” az ismertetésével, amelyet *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába* című könyvében Kemény Gábor ad meg rá. Eszerint a stílus „azok közé a tudományos alapfogalmak közé tartozik, amelyeknek meghatározásáról és mibenlétéről biztos tudásunk van, ám ez a tudás intuitív eredetű és jellegű, ezért

igen nehéz logikailag pontos definícióba foglalni.” (Kemény, 2002, 11–12.)

Ha azonban a XVIII. századi francia kontextusba visszahelyezve vizsgáljuk a stílus kérdését, akkor azt is tekintetbe kell vennünk, hogy a felvilágosodás enciklopédikus érdeklődésű és műveltségű gondolkodóinak alapvetően más elképzelésük volt a stílus mibenlétéről: azokat a kérdéseket, amelyeket ma a stilisztika tárgyköréhez sorolunk, a korabeli filozófusok – a nyelvre vonatkozó általános reflexiókkal együtt – a grammatikához tartozónak tekintették. A Diderot- és D'Alembert-féle *Enciklopédia* számos grammatikai tárgyú szócikkének szerzője, César Chesneau Du Marsais például a grammatikák között említi meg legismertebb, *Traité des Tropes* (*Értekezés a trópusokról*) (1730) című művét, amelyben egyebek között azt vizsgálja, hogy ugyanaz a szó ugyanabban a nyelvben milyen – szó szerinti (sens propre) vagy átvitt értelmű (sens figuré) – különböző jelentésekben használatos.² Mindamellett a *stílus* szó modern – valamely szerző sajátos, egyéni, csak rá jellemző kifejezőmódját jelölő – jelentése is feltűnik a XVIII. században. A François Boucher modorában dolgozó rokokó festő és színműíró, Charles-Antoine Coypel szerint „a különféle írásokról szólva a *stílus* szót használjuk, amely ekkor átvitt értelemben a szerkesztés és az írásmódot jelöli.”³ (Coypel, 1749, 17.)

² Du Marsais úgy határozza meg a trópusokat, mint a természetes és szokványos beszédmódtól eltérő beszédfordulatokat és kifejezőmódokat. (Du Marsais, 1822, 1–2.) Kelemen János szerint a „filozófus grammatikus” Du Marsais nyelvelméletének az az egyik legfőbb újítása, hogy a szemantikát a grammatika hatáskörébe sorolja, nem pedig a (grammatikától függetlennek tekintett) retorikához (Kelemen, 1977, 171–178.).

³ Azokat a francia nyelvű idézeteket, amelyeknek nem létezik nyomtatásban megjelent magyar nyelvű fordítása, a saját fordításomban adom meg. (B-K. K.)

Mi teszi sajátossá Diderot stílusát? Találhatunk-e benne olyan stílusjegyeket, amelyek révén Diderot *Szalón*-jai megkülönböztethetők más, korabeli francia művészetkritikusok írásmódjától? *1767-es Szalón*-ját a műfajok keveredése és a különféle hangnemek változatos használata jellemzi, ám ez önmagában még nem volna elegendő ahhoz, hogy írásmódját jellegzetessé, más kritikussal összevetéshetetlené tegye (Daniel, 1986, 33.). Stílusának egységessége és eredetisége nem annyira a szövegszinten megragadható, többkevesebb pontossággal meghatározható és szegmentálható *szövegjegyekben* (*marques textuelles*) keresendő, hanem egy, szavakba csak nehezen foglalható tulajdonságban.

Ha meg akarjuk határozni, hogy miben áll ez a tulajdonság, akkor érdemes összehasonlítani Diderot képleírásait más, korabeli *Szalón*-kritikákkal. Talán egyetlen, konkrét példa is elegendő lesz ennek bizonyítására. A Louis Petit de Bachaumont által szerkesztett, 36 kötetes *Mémoires secrets* (*Titkos emlékiratok*) a XVIII. századi francia társadalmi, kulturális és politikai életről beszámoló anonim feljegyzések gyűjteménye, amelyben egyebek között művészetkritikák is megjelentek. Lakonikus kommentárjában egy be nem azonosított műkedvelő kritikus mindössze néhány személytelen sorban utal az 1767-es *Szalón*on kiállított Vernet-képek összességére: „Rátérek Vernet úrra, de vele kapcsolatban meglehetősen szűkszavú leszek. A műfaj továbbra is ugyanaz, de változatossága az összes műértőt lenyűgözi. A festményein uralkodó mozgalmasság következtében minden tengeri látképe egy-egy önálló történet. Már annyi dicsőhimnusz zengtek róla, hogy aligha lennék képes bármit is hozzátenni. Csak a *Holdfény* című képét említem meg. Ámulattal szemléljük, milyen művészen festette meg

a hullámok között alábukó holdat, hogyan sikerült visszaadnia a vízen táncoló égitest visszatükröződéseit. Ennek a festőnek a valószínűsége az igazi érdeme.” (Fort, 1999, 40–41.)

A névtelen kritikus egyre csak azokat a klisészerű szófordulatokat hajtogatja, amelyek a Vernet-ről szóló korabeli kritikákban megszokottak számítottak. Nem akarja megismételni kortársainak Vernet művészetét magasztaló szavait, ezért egyetlen részletre: a tenger vizében tükröződő hold képére összpontosít.⁴ A szóban forgó Vernet-kép beazonosítása a névtelen kritikus leírása alapján nyilvánvaló nehézségekbe ütközne, mivel a festő képein számos alkalommal jelennek meg hasonló motívumok, így például a katasztrófa-jelenetek gyakori eleme a hajótörés, a nyugalmasabb tónusú festményeké pedig a holdfény. A *Mémoires secrets*-ben megjelent kritika valójában egyetlen olyan részletet sem tartalmaz, amelynek alapján ez a kép Vernet többi, *Holdfény* címen ismert tengeri látképétől elhatárolható lenne, ezért aligha alkalmas arra, hogy a néző képzeletében felidézze a festményt.

A névtelen kritikus szűkszavú kommentárja és Diderot tíz oldalnál is hosszabb képleírása között szembevetendő az ellentét. Jól példázza ez annak a megállapításnak az igazságát, hogy „minden értelmezendő közeg, egykorra jellemző látás- és értelmezésmód bizonyos módon befolyásolja azt, hogy egyáltalán mit vagyunk képesek meglátni” (Bacsó, 1994, 146.). Ezért, mint ahogy Bacsó Béla – Michael Baxandall egyik ismert műve nyomán (Baxandall, 1986) – megállapítja: „amit egy képleírás során nyújtunk, az sokkal inkább a

képről nyert gondolatok visszaadására fut ki, mint magának a képnek a visszaadására” (Bacsó, 1994, 146.). Mint írja: a képleírás nem annyira magát a képet, sőt nem is a kép szemlélésének aktusát adja vissza, hanem azokat a gondolatokat, amelyek a kép észlelése során fogalmazódnak meg a nézőben. Hasonlóképpen a művészetkritikusról is sok mindent elárul az, hogy mit lát meg egy festményen, amit meglát rajta, azt miképpen értelmezi, és hogyan írja le. *Szalon*-jaiban Diderot különféle diszkurzív technikákat alkalmaz, amelyek messze túlmutatnak a szó szoros értelmében vett képelemzésen. A „Vernet-séta” képeinek bemutatásakor például Diderot úgy nyújt pontos leírást a festmény elemeiről, hogy közben meglehetősen rendhagyó módon alkalmazza az *ekphraszisz* nevű retorikai alakzatot (ami a szó eredeti jelentése szerint egy műalkotás szavakkal való élénk felidézését jelenti). Diderot-nál a holdfény képe indítja a hetedik „Vernet-séta” leírását: „A láthatár fölé emelkedő, vastag, fekete felhők által félig eltakart hold és viharos, sötét ég uralja a kép középső részét, s a hold halovány, sápadt fényével megvilágítja a felhőfüggönyt, amely elfátyolozza, és a tenger víztükrét, amelyre fényt vet.” (Diderot, 1995, 224.)

A kritikus ebből a motívumból kiindulva, a lineáris szövegprogressziós technika alkalmazásával ismerteti a kép többi részletét. Az élettelen elemek (a cölöpök, a sarka, a vitorlás hajó stb.) felsorolása után, a sátor motívuma kapcsán megelevenedik a szöveg: Diderot a matrózokat és a nőalakokat a kép valamely konkrét eleméhez társítja, s végül a hétköznapi foglalatosságait az őző kereskedők és halászok felidézésével zárul a leírás.

A holdfényre történő utalás akkor tűnik ismét fel a szövegben, amikor Diderot a kép legfőbb érdemén gondolkodik el. Érzelmileg

telített kérdő mondatok sora követi egymást: „Nem is tudom, leginkább mit dicsérnék ezen a képen. A hullámzó vízen tükröződő holdat? A komor és súlyos felhőket és a vonulását? A hajót, amely elhalad az éjszaka vándora előtt, amely visszatükrözi és a köztük levő irdatlan távolsághoz kapcsolja? Annak az aprócska fáklyának a folyékony elemében való vissza-tükröződését, amelyet a sajkája végében álló hajós tart a kezében?” (Diderot, 1995, 225.)

Ezután a holdfény motívuma teljesen háttérbe szorul, és a kommentár további részei azt a benyomást keltik az olvasóban, mintha Vernet képe csupán ürügyként szolgálna a kritikusnak ahhoz, hogy valamiképpen mederbe terelje csapongó gondolatait. A holdfény nyugalmat árasztó képéből kiindulva – a háborgó tenger és a hajótörés felidézésével – a szöveg fokozatosan válik egyre dinamikusabbá. Diderot mozgásba hozza a képet, dramatizálja a jelenetet, és a Vernet-festmény alapján képzeletben több, erősen patetikus kompozíciót alkot. Ezt követően megtörik a szenvedélyes szóáradat, a képzeletbeli jeleneteket lírai hangvételű gondolatok váltják fel. Az alvás és az ébrenlét állapotáról való elmélkedés mintegy megelőlegezi a *D’Alembert álma*-t; a fej és a zsigerek működését jelképező pókháló-metaphora kibontását követően pedig a szöveg a Vernet-séta záróakkordjához, a fenéges esztétikájához jut el.

Ez a vázlatos felsorolás valamelyest ugyan szemlélteti a kritikus diszkurzív stratégiáinak változatosságát, azt azonban aligha képes érzékeltetni, hogy mi teszi olyannyira sajátossá és utánozhatatlanná Diderot írásmódját. A szöveg részletekbe menő stilisztikai elemzése túlmutatna e tanulmány keretein, ezért csupán arra vállalkozunk, hogy a továbbiakban felvázoljuk azokat az okokat, amelyek a hetedik „Vernet-séta” fordítását megnehezít-

tették. Előre kell bocsátanunk, hogy nem annyira a terminológia fordítása jelentette a legnagyobb nehézséget, mint inkább az a sajátos írásmód, amely a „Vernet-séta” nevű szövegegyütttest egyedivé, más kritikusok írásaival összetéveszthetetlené teszi.

*

Lefordítható-e magyarra Diderot stílusa, és ha igen, akkor hogyan, milyen nyelvi eszközök és fordítási stratégiák segítségével? Hogyan érhető el, hogy Diderot autentikus, csak rá jellemző hangon szólaljon meg magyarul? Létrehozható-e a francia eredetivel stílusosan ekvivalens magyar szöveg? Általánosabban megfogalmazva: hogyan lehet valamely más nyelven visszaadni egy szerző sajátos stílusát, stílusának poézisét? Mi a teendő akkor, ha szövegében az író különféle stílusbravúrokkal él? A stílusok változatossága a fordító részéről egyfajta „stílusakrobatikát” tételez fel, amelynek az alakzatok fordításával kapcsolatos nehézségek csupán egy részét jelentik. Már-már közhelyszámba megy az a megállapítás, mely szerint a XVII. és XVIII. századi francia filozófiai gondolkodásban meghatározó a képiség szerepe. Aligha meglepő, hogy Diderot művészetkritikai nyelvezetét is erőteljesen áthatja a vizualitás, a képszerű írásmód: a metafora gyakori használata mellett más stílusalakzatok (főleg az érzelmi és hangulati hatás keltését szolgáló, az ismétlésre épülő alakzatok, mint például a részletezés, a felsorolás és a fokozás) is meglehetősen nagy számban fordulnak elő a *Szalonok*-ban. Mint ahogy a már említett Du Marsais megfogalmazza: „a fordító gyakran érzi úgy, hogy anyanyelvén nem lehet visszaadni az eredeti nyelv alakzatát; ilyenkor saját nyelvének valamely olyan másik képes kifejezéséhez kell folyamodnia, amely lehetőség szerint megfe-

⁴ Diderot 1767-es *Szalon*-jának az Hermann-féle kritikai kiadása szerint egy elveszett festményről van szó, valószínűleg az 1766-os *Este a szánazföldön, este a tengeren* vagy a *Holdfény* című képről. (Diderot, 1995, 224.)

lel a fordítandó íróénak.” (Du Marsais, 1822, 28.) Az alakzatoknak a különböző szociokulturális beágyazottságból fakadó eltérése mellett a fordítónak a nyelvek különbözőségét, a közöttük húzóódó lexikális, szintaktikai, szemantikai és esztétikai szakadékokat is tekintetbe kell vennie. Ugyancsak ismernie kell a műalkotás keletkezéséhez kötődő irodalmi és művészeti összefüggéseket, hiszen ez utóbbiak hiányában érthetetlenek maradnának a szövegben található célzások és rejtett utalások.⁵

A Diderot *Szalon*-jainak fordítása során felmerülő terminológiai problémák közül mindenekelőtt azt kell megemlítenünk, hogy a francia művészetelméleti *terminus technicusok*-nak nincs mindig pontos megfelelőjük a magyarban. Nemcsak az elméleti nyelvészek és a fordításelmélet szakemberei, de a gyakorló fordítók is jól tudják, hogy két nyelv sohasem teljesen adekvát, mert a különböző szavak szemantikai mezői sohasem fedik le pontosan egymást. Különböző, elsősorban történelmi okok miatt a magyar művészetelméleti szókincs kevésbé fejlett, mint a francia, amely a legtöbb művészetelméleti terminust az olaszból vette át. Azok a terminusok, amelyek a franciában az évszázadok során meggyökereztek és magától értetődőnek tűnnek (mint például: *le site, la fabrique, la vigueur du coloris* stb.) korántsem mindig ennyire egyértelműek a magyarban (*táj, épület* vagy *építmény, erőteljes szín* stb.). A polisizmus szavakkal is hasonló a helyzet (például a szó elsődleges jelentésében balesetet és véletlent jelentő francia *accident* és ennek származékszavai esetében: *scènes accidentelles – mellékjelenetek* stb.) A művészetelméleti terminológiára is

⁵ A XVIII. századi francia irodalom kontextusának (ezen belül Diderot munkásságának) az egyik legújabb magyar nyelvű összefoglalóját lásd: Cseppentő, 2011, 349–361. (*A felvilágosodás századának irodalma* című fejezet.)

érvényesnek tűnik az a megállapítás, hogy „a magyar filozófiai nyelvezet az absztrakciónak sokkal alacsonyabb fokán áll, mint a francia” (Albert, 2011, 210.). Diderot filozófiai írásainak korábban megjelent fordításai mindazonáltal nyújthatnak némi segítséget, fogódzót a fordítók számára: a *D’Alembert álma*-nak Csatlós János nevéhez fűződő magyar változata például hasznosnak bizonyult az álom és az ébrenlét állapotáról szóló szövegrészlet fordításakor (Diderot, 1989, 225–280.).

Az alakzatokhoz kötődő, valamint a „terminológiai” jellegű problémák mellett a fordításnál számos egyéb tényező is szerepet játszik. Ezek egy, a nyelv- és az irodalomtudomány között elhelyezkedő ingoványos köztes területhez: a stilsztika területéhez sorolhatók, ezért az irodalom és a nyelvészet oldaláról egyaránt megközelíthetők. Az irodalmi aspektusok közül már utaltunk a különböző műfajok keveredésére. Diderot *Szalon*-jaira különösen jellemző a rövid műfajok és a dialógus gyakori használata: az előbbire a XVII. századi francia moralisták hagyományából táplálkozó, a gondolatokat maximálisan tömörítő aforisztikus mondatok, az utóbbira a narrátor párbeszéde (Grimmel vagy valamelyik képalakkal) jelentenek példát. A fordítás során ugyanakkor azt is figyelembe kellett vennünk, hogy a szöveg egyszerre több tudományterülethez tartozik: az irodalmi, filozófiai és esztétikai nyelvezetek keveredése a stílusok élvezetes, de egyszersmind zavarbaejtő változatosságát eredményezi. Ezért a fordító nem teheti meg, hogy csupán egyetlen diszkurzusfajta kereteiben gondolkodva ültesse át a célnyelvre a szöveget, hanem egy költőként a könnyedségével megpróbál állandóan ingadozni a különböző írásmódok között, miközben arra törekszik, hogy egy viszonylag homogén, koherens szöveg-egészet hozzon

létre belőlük. Ennek eredményessége azonban nagymértékben függ a forrásszöveg értelmezésétől, ami alapvetően képes befolyásolni a globális fordítói stratégiát. A fordító, aki egyúttal mindig gyakorló hermeneuta is, sokkal jobban tudja, mint a fordítással foglalkozó elméletírók, hogy ugyanazt a mondatot több különböző módon lehet interpretálni, s ez szükségszerűen hatással van a fordításra. A hetedik „Vernet-séta” esetében a különböző írásmódok között néha egészen váratlan az átmenet, a váltást semmi nem jelzi előre az olvasónak. Az álom és az ébrenlét állapotáról szóló elmélkedés után (amely egyes szám harmadik személyben és a filozófiai diskurzus nyelvezetéhez közeli hangnemben íródott) például hirtelen egyes szám első személyűvé vált át a szöveg, és a filozófiai gondolatok utószövege poétikus felhangokkal telítődik.

Mivel a stilsztika épp annyira irodalmi, mint nyelvészeti diszciplína, ezért a fordítás során a nyelvtudomány (a hangtan, az alaktan, a mondattan és a szövegtan) területével kapcsolatos nehézségek is felmerültek. A két nyelvre jellemző morfológiai különbségeket, valamint a szintaktikai és prozódiai szinten megnyilvánuló strukturális eltéréseket a fordítónak talán még inkább tekintetbe kell vennie, mint az irodalomtudomány területéhez tartozó specifikumokat (bár e két szféra elválasztása némileg önkényes), mert ezek magához a szöveghez kapcsolódnak, és a fordítás során mint konkrét, megoldandó problémák jelentkeznek.

Ebből a szempontból érdemes szemügyre venni a hetedik „Vernet-séta” kommentárjának az első mondatait. Diderot leírása szinte kizárólag nominális mondatokat tartalmaz, amelyeket a magyarban verbális szerkezetekkel adtunk vissza. Bár a nominalizáció

a francia nyelv általános jellemzője, mégis az volt a benyomásunk, hogy Diderot tudatos stilsztikai célzattal kezdte így a leírást, hogy ezzel is hangsúlyozza, hogyan válik a kezdetben statikus szöveg egyre dinamikusabbá. Szükségesnek éreztük, hogy – a magyar nyelv „dramatizálób” jellege miatt, amely kerüli az indoeurópai nyelvek által előszeretettel használt nominális szerkezeteket – a fordításban ott is igével egészítsük ki a mondatot, ahol a francia szövegben nem volt ige, és így valamelyest „narrativizáltuk”, „dramatizáltuk” a leírást. Amikor például egy szinte végeláthatatlanul hosszú, ígét egyáltalán nem tartalmazó mondat után egy ugyancsak nominális rövid mondat következett, akkor mi a magyar változatban önkényesen hozzátettünk egy ígét. Ezzel szemben a kihagyáshoz folyamodtunk azoknak a szöveghelyeknek a fordításánál, amelyekben Diderot a prózaritmus hangsúlyozásának egyik legalapvetőbb eszközét, a párhuzamos mondat szerkesztést és az anafora nevű retorikai alakzatot használta: ekkor az egymást követő mondatok elején a kiemelő szerkezetek elhagyása mellett döntöttünk. Ugyancsak ezt a megoldást alkalmaztuk a polisizmetonok, a kötőszók stilsztikai céllal történő ismétlése esetében, amelyek fölöslegesen elnehezítették volna a magyar szöveg stílusát.

Már említettük, hogy Diderot a hetedik „Vernet-séta” elején a lineáris progressziós technikát alkalmazza, ami vontatottá teszi a szöveg ritmusát. Bár a szóismételek elhagyásával a magyar szöveg gördülékenyebbé vált volna, mégis inkább a megtartásuk mellett döntöttünk. Ugyanígy, a szórendben is csupán minimális változtatásokat hajtottunk végre, annak érdekében, hogy a fordításban is megmaradjon a hetedik „séta” kezdeti monotonitása.

*

A tanulmány végén érkeztünk el ahhoz a nehézséghez, amely véleményünk szerint a fordítás során a legnagyobbak, sőt majdhogynem legyőzhetetlennek bizonyult: a szöveg ritmusának kérdéséhez, amely Diderot stílusának a legfontosabb alkotóeleme. A „Vernet-séta” fordítását elsősorban nem a szövegszerűen megragadható tényezők nehezítették meg (amelyek a fordító részéről bizonyos technikák alkalmazását tételezik fel), hanem mindenekelőtt a szöveg sajátos stílusa. A diderot-i stílus poézisét a szöveg ritmusa, a szöveg „lélegzése”, a hosszú, csaknem vég nélküli mondatok és a lakonikus, aforisztikus kifejezések szeszélyes váltakozása adja.

A fordításmélettől foglalkozó szakemberekhez hasonlóan az írók és költők egy része is a ritmusban látja mindenfajta fordíthatatlanság (*intraduisible*) forrását. A ritmus a nyelvészet és az irodalom hatáskörén túlmutató kritikai fogalom, amelynek meghatározó a szerepe az egyéni írásmód létrehozásában.⁶ Amikor a fordító megpróbálja a célnyelven újraalkotni a szöveg ritmusát – vagy

Roland Barthes-i reminiszcenciával a szöveg morajlását (*bruissement du texte*) –, akkor nem csupán a nyelvvel, hanem a hanggal, a hangzással is dolgozik. Jean Echenoz, a kortárs francia író szavaival szólva azonban a szöveg hangzása (*sonorité*) elválaszthatatlan a forrásnyelvtől, annak sajátja, ezért féltő, hogy „nem marad belőle semmi, amikor a szöveget egy másik nyelvbe ültetjük át. A fordítás nyomán nem a hangzás marad meg, hanem a jelentés, a képek, a szerkezet, pedig alkotás közben ezek mind mellékesnek tűntek.”⁷ (Echenoz, 1998, 16.) Ha a szöveg dallama szükségszerűen elvész is a fordítás során, a ritmus valamilyenre mégis átmenthető a célnyelvbe. Ezért Diderot *Szalon*-részletének a fordítása során elsősorban nem a terminusok lexikális jelentésének visszaadására törekedtünk, hanem arra, hogy megpróbáljuk magyar nyelven újraalkotni a szöveg szerkezetét (a mondatok elrendezését, szintaktikai megfeleléseit), és mindenekelőtt átmenteni a diderot-i szöveg sajátos ritmusát, a mondathatárokon átívelő állandó mozgását, lebegését. Vállalkozásunk sikerét az olvasók, valamint a fordítás- és irodalomkritikusok feladata lesz megítélni.

⁷ Idézet az Echenoz és fordítói (*Echenoz et ses traducteurs*) c. kerekasztal-beszélgetésen elhangzott interjúból (1998. július 13). Nyomtatásban: *TransLittérature*, 1998, 16.

⁶ Henri Meschonnic a stílus fogalmával kapcsolatban meglehetősen radikális álláspontot képvisel. Véleménye szerint a stílus „nem választás kérdése, hanem éppen az, hogy nem választhatjuk. Csak azok választhatnak, akiknek nincs stílusuk.” (Meschonnic, 1982, 20.)

Kulcsszavak: *francia művészetkritika, fordítás, stílus, ritmus, Diderot, Vernet*

IRODALOM

- Albert Sándor (2011): „A fővényre épített ház”. *A fordításméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Áron, Budapest
- Bacsó Béla (1994): Naivitásunk határpontján. In: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. T-Twins – Lukács Archívum, Budapest, 139–148.
- Baxandall, Michael (1986): *Patterns on Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press, New Haven

- Chouillet, Jacques (1987): La promenade Vernet. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 2, 123–163.
- Coytel, Charles-Antoine (1749): *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*. In: *Mercur de France*. 9–38.
- Cseppentő István (2011). „A felvilágosodás századának irodalma”. In: Maár Judit (szerk.): *A francia irodalom története*. ELTE Eötvös, Budapest, 327–440.
- Echenoz, Jean (1998): Echenoz et ses traducteurs. *TransLittérature*. 16, 1–22.

- Daniel, Georges (1986): *Le style de Diderot. Légende et structure*. Droz, Genève–Paris
- Diderot, Denis (1989): *D'Alembert álma* (ford. Csatlós János). In: *Denis Diderot válogatott filozófiai művei*. Akadémiai, Budapest, 225–280.
- Diderot, Denis (1995): *Salons III. Ruines et paysages*. (éd. Bukdahl, Else Marie – Delon, M. – Lorenceau, A.) Hermann, Paris
- Du Marsais, César Chesneau de (1822): *Traité des Tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un*

- même mot dans une même langue*. Dabo, Paris
- Fort, Bernadette (szerk.) (1999): [Névtelen szerző] *Salon de 1767*. In: *Les Salons des Mémoires secrets*. ENSB-A, Paris
- Kelemen János (1977): *A nyelvfilozófia kérdései. Descartes-től Rousseau-ig*. Kossuth–Akadémiai, Budapest
- Kemény Gábor (2002): *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta, Budapest
- Meschonnic, Henri (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Paris

