

ALBERT SÁNDOR

Szegedi Tudományegyetem BTK Francia Tanszék

Megjegyzések a fordítói hűségről egy kínai vers fordításainak ürügyén

Absztrakt

A cikkben egy négy soros régi kínai vers magyar és angol nyelvű fordításainak összehasonlító elemzése alapján mutatjuk ki, hogy a fordítás akkor is lehet elhibázott, pontatlan vagy hűtlen, ha a két vers lexikális tartalma megegyezik, de legalábbis nagymértékben hasonló. A fordítás akadályai elsősorban nem nyelvi, hanem kulturális természetűek, és ez különösen így van, ha két, egymástól szinte minden tekintetben különböző kultúra között próbál meg a műfordító közvetíteni. A nyugati (európai) és keleti (kínai) kultúrkör egymástól gyökeresen eltérő mentalitását, világlátását, hagyományait, vallási és kulturális konnotációit szinte lehetetlen pusztán nyelvi eszközökkel kiküszöbölni vagy kompenzálni.

Kulcsszavak: műfordítás, kínai költészet, Wang Wei, fordítói hűség, kulturális konnotációk

Some remarks on fidelity under the pretext of translations of a Chinese poem

Abstract

In this article, we show, based on a comparative analysis of Hungarian and English translations of a four-line ancient Chinese poem, that a translation can be inaccurate even if it is linguistically correct, i. e. the lexical content of the two poems is identical, or at least largely similar. The obstacles to translation are primarily cultural rather than linguistic, and this is particularly the case when the translator is trying to mediate between two cultures that are different in every respect. The radically different mentalities, world views, traditions, religious and cultural connotations of Western (European) and Eastern (Chinese) cultures are almost impossible to eliminate or compensate for by linguistic means alone.

Keywords: literary translation, Chinese poetry, Wang Wei, fidelity, cultural connotations

Bevezetés

Somlyó György – Kosztolányi Dezső *Kínai és japán költők* című, immár klasszikussá vált gyűjteményének fordításait elemezve – azt írja, hogy „a költők nemcsak a saját anyanyelvükre fordítják az idegen műveket, hanem a saját *maguk* nyelvére, a saját *költészetükre* fordítják le azokat.” Megállapítja, hogy a műfordító Kosztolányi „tudatosan és tisztességgel az eredetihez való hűségre törekedve – hiszen fordít, s minden fordításnak ez az első etikai törvénye – végső soron a saját költeménykoncepciójához *hű*” (Bart & Rákos 1981: 135–136, kiemelések az eredetiben). Ebben a cikkben azt a kérdést igyekszünk körüljárni, hogy helyesen járnak-e el a költő-műfordítók, ha nemcsak anyanyelvükre, hanem a „saját maguk nyelvére”, és a „saját költészetükre” is lefordítják az idegen nyelvű műveket. A kérdés rendkívül bonyolult, és további – nehezen megválaszolható nyelvfilozófiai és hermeneutikai jellegű – kérdéseket is felvet. Például hogy a nyelvileg pontos fordítások minden esetben hűek-e az eredeti mű szellemiségéhez, mondanivalójához, vagy hogy megítélhető-e a hűség kizárólag nyelvi szempontok figyelembe vételével stb. E szerteágazó probléma bemutatásához Wang Wei kínai költő egy négysoros versének magyar és angol nyelvű fordításait fogjuk segítségül hívni.

A kínai költő verse: az eredeti szöveg és szó szerinti fordításai

A Tang-dinasztia csaknem három évszázadon át (618-tól 907-ig) uralkodott Kínában. Ezt az időszakot joggal nevezhetjük a kínai líra aranykorának. „A Tang-kor ránk maradt mintegy ötvenezer versének túlnyomó része közérthető nyelven íródott, közérdekű problémákat vet fel és old meg lírai módon” (Tőkei – Miklós 1960: 93). Ezen időszak egyik leghíresebb költője és festője, Wang Wei (Vang Vei, Vang Mo-csie) a VIII. században élt: 699 és 759, más források szerint 701 és 761 között.¹ „Udvari orvos, kiváló zenész, iskolát teremtő tájképfestő és költő volt egy személyben, de az udvari életből mindig falura, a természetbe vágott. Róla szól a mondás, hogy versei festmények, festményei pedig versek” – olvassuk róla *A kínai irodalom rövid története* című könyvben (Tőkei – Miklós 1960: 95). Anyjához és fivéréihez hasonlóan mélyen hívő gyakorló buddhista volt. A legenda szerint több mint négyezer verset írt, de alig több mint négyszáz maradt fenn. Ebből százegynéhányat tartalmaz az a válogatás, amely G. W. Robinson fordításában és előszavával jelent meg Londonban 1975-ben, a Penguin Books híres „Penguin Classics” sorozatában. Azóta többször is újra kiadták.

Wang Wei egyik legnépszerűbb és legismertebb verse, a *Bambuszok között* az ún. pinyin átírásban így hangzik (az eredeti kínai írásjegyeket sajnos nem tudjuk reprodukálni):

¹ A pontos évszámokat, úgy tűnik, ma már lehetetlenség kideríteni. A verseit tartalmazó angol nyelvű kötet bevezetőjében egyik szóba jöhető változatként a 699–761-es dátum is szerepel (Wang 2015: xiii).

Zhūlǐ guǎn

dú zuò yōu huánglǐ
tán qín fù cháng xiào
shēn lín rén bù zhī
míngyuè lái xiǎng zhào

A világhírű francia sinológus, François Jullien (Jullien 2005: 810) az alábbi szó szerinti fordítást adja meg erre a versre (az egyes francia szavak alatt szögletes zárójelben feltüntetjük magyar szótári jelentésüket):

<i>Seul</i>	<i>assis</i>	<i>retiré</i>	<i>bambous</i>	<i>parmi</i>
[Egyedül	ülve	visszavonultan	bambuszok	között]
<i>Jouer</i>	<i>cithare</i>	<i>à nouveau</i>	<i>long/grand</i>	<i>siffler</i>
[Játszani	citera	ismét	hosszú/nagy	fütyülni]
<i>Profond</i>	<i>forêt</i>	<i>homme</i>	<i>ne pas</i>	<i>savoir</i>
[Mély	erdő	ember	nem	tudni]
<i>Clair</i>	<i>lune</i>	<i>venir</i>	<i>envers</i>	<i>briller</i>
[Fényes	hold	jönni	felé	ragyogni]

Miklós Pál szó szerinti fordítása is majdnem ugyanígy hangzik (Miklós 1996: 35):

Bambusz belül palota

magány ülni sűrű bambusz között
pengetni lant ismét fütyörészni
mély liget ember nem tudni
fényes hold jönni szemben fényleni

A vers néhány műfordítása

Természetesen ezek csak szó szerinti nyersfordítások, nem kész versek. Nézzük meg néhány műfordítását. Kosztolányi Dezsőé több verseskötetben is megtalálható, mi a *Kínai és japán versek* című fordításgyűjteményből idézzük (Kosztolányi 1947: 80):

Bambuszok között

Fekszem, köröttem bambuszok.
A lantomon lágy dal buzog.
Oly szép, ne hallja fül soha,
csak te Hold, vén cimbora.

Az első felmerülő kérdés az, hogy a fenti négy sor Wang Wei versének hű (ekvivalens) magyar fordítása, vagy egy kínai ösztönzésre született

Kosztolányi-vers? És ha mindkettő egyszerre, akkor melyik *inkább*? Mert annyit első olvasásra is megállapíthatunk, hogy Kosztolányi egy kicsit „saját költészetére” is lefordította ezt a verset. Az eredetiben ugyanis nincs szó arról, hogy a költő fekvé pengeti a lantját, és dala olyan szép, hogy emberi fülnek nem is szabad hallania; egyedül a Holdnak – aki a kínai eredetiben természetesen nem, csak Kosztolányi fordításában „vén cimborá” – van joga a költő lantján „buzogó lágú dal” meghallgatására. Viszont füttyülésről, elrejtőzésről, önként vállalt visszavonulásról egyetlen szó sem esik a magyar változatban. Ezért – a címben és az első sorban szereplő „bambuszok” ellenére – első olvasásra inkább Kosztolányi-versnek, mint egy kínai vers fordításának tűnik a magyar változat. Fordítástudományi szempontból ezt a kérdést tehetjük fel: egyenértékűnek, ekvivalensnek minősülhet-e egymással a forrásnyelvi (kínai) és a célnyelvi (magyar) szöveg? A megkerülhetetlen nyelvi akadályok ellenére mennyire „jön át” a versben leírt szituáció, hangulat, érzés egy európai (magyar) olvasó számára? Először megnézzük ennek a versnek néhány műfordítását, azután pedig megpróbálunk válaszolni arra a kérdésre, hogy a vers fordítóinak mennyire sikerült megvalósítaniuk a fordítói hűség követelményét.

Előtte azonban vegyük szemügyre közelebbről néhány, kulturálisan erősen konnotált kínai szó jelentését. A második sor elején szereplő *qín* egy kínai húros hangszer, amit pengetővel lehet megszólaltatni. A *cháng xiào* valamiféle hosszan elnyújtott transzcendentális taoista füttyülés (semmi köze sincs a magyar kőművesgédek füttyörészéséhez), ami ugyanakkor egyfajta jógagyakorlat is. Egy másik értelmezés szerint (Csibra 2011: 137–138) a *cháng xiào* egy erős hanghatással járó speciális taoista légzésgyakorlat. Ha így fogjuk fel, akkor a vers második sorában a lant pengetését nem „lágú dal” kíséri, ahogy Kosztolányi műfordítása sejtetni enged, hanem – éppen ellenkezőleg – erőteljes hangadás. E megközelítés szerint a vers első két sorában arról van szó, hogy Wang Wei a lantját pengeti, eközben – ahogy Csibra Zsuzsanna írja – „a zene hangjaira valami megmozdul benne legbelül, a külső hangrezgések következményeként vagy vele harmóniában maga is zenévé, fuvallattá válik, és az egész lényé egyetlen hanggá erősödik. A bambuszok között megbúvó kis kunyhó ideális helynek bizonyul az önfelelt zenéléshez:

*Egyedül ülök elbújva a bambuszok között
Lantomat pengetem majd magam is belezendülök*

A költemény utolsó két sorában a visszavonult magányosság ismerős képei követik egymást:

*Az erdő sötétjében senki nem ismer
Csak a fényes Hold sugara csillan meg rajtam”* (Csibra 2011: 137–138).

A negyedik sor első szava, a többszörösen poliszém (és homoním) *ming* szó 'fényt', átvitt értelemben 'világosságot, érthetőséget' jelent. A *mingyuò* az égen világító telihold békés, nyugodt, ezüstös csillogására utal. A vers mondanivalója, „üzenete” tehát röviden így foglalható össze: a magányra vágyó költő egyik éjszaka egymaga visszavonul egy sűrű bambuszligetbe vagy bambuszkunyhóba – amely számára belülről valóságos palota –, hangszerét pengeti, olykor füttyörészik, mígnem egész lényét teljesen áthatja a zene, és várja, hogy az égen fénylő telihold mindent megvilágítson. Önként vállalt elszigetelődésében, magányában vigaszra lel az ezüsthégy hold megjelenésében.

Tanulságos összehasonlítanunk Kosztolányi fordítását Papp Tibor és D. Kovács Éva újabb – az interneten olvasható – fordításával:

Pavilon a bambuszokban

*Egyedül ülök a bambuszok között,
Héthúroson játszom, füttyörészek.
Rejtekhelyemet nem ismeri senki,
Csak a hold világít a zenésznek.*

A továbbiakban nézzük meg ennek a versnek néhány angol nyelvű fordítását is. G. W. Robinson 1973-as angol nyelvű műfordítása így hangzik (Wang 2015: 7):

Bamboo Grove House

*I sit alone in the dark bamboos
Play my lute and sing sing
Deep in the woods where no one knows I am
But the bright moon comes and shines on me there.*

A költő eszerint egyedül ül a sötétben a bambuszok között, lantján játszik, és csak énekel és énekel az erdő mélyén; senki sem tudja, hogy itt van, de az égen a feljövő hold ott is ragyog rá.

Vessük ezt össze Stanton Hager több mint negyven évvel későbbi, 2017-es fordításával:

Bamboo Woods

*Alone,
quiet in a bamboo copse,
I linger the lazy hours
strumming my lute and whistling songs.
Deep in trees,*

*hidden by night,
no companion seeks me out
except the bright-faced moon.*

Ez a fordítás ékes bizonyítéka annak az állításnak, hogy az új nem feltétlenül jobb, mint a régi. Wang Wei verse kínai írásjegyekkel leírva négy sorból, soronként öt írásjegyből áll, és szemre is tetszetős szabályos négyzetet alkot, Stanton Hager műfordítása viszont nyolc soros, és kissé posztmodern a verssorok tagolása is. De nem ez a fő probléma. Hager fordítása szerint a költő azzal tölti az üres, haszontalan órákat („*the lazy hours*”), hogy a lantját nyekergeti, nyüstöli („*strumming my lute*”) és közben dalokat füttyöl; az éjszakában, a fák sűrűjében egyetlen társa sem található rá, kivéve a fényes arcú („*bright-faced*”) holdat. Az eredeti versben azonban nincs szó arról, hogy a költő unatkozna, és zenéléssel, dalok füttyölgetésével akarná az időt agyoncsapni. Ugyanakkor a kínai szöveget átható taoista-buddhista metafizikából semmi nem érződik az angol nyelvű szövegben, amely inkább a szabadidő eltöltésének egy lehetséges (európai) módját írja le.

Ismeretlen, névtelen, botcsinálta fordítók ipari méretekben gyártják és terjesztik az interneten saját fordításaikat. Hogy képet alkothassunk ezek minőségéről, közülük is idézünk néhányat:

Hut Among the Bamboos
Sitting alone
in the hush of the bamboo grove
I thrum my lute
and whistle lingering notes.
In the secrecy of the wood
no one can hear –

Sitting alone in a bamboo grove
Plucking a zither, whistling along
Deep in the forest, in a spot unknown
Waiting for a bright moon to come

Sitting alone in a bamboo grove
Plucking a zither, repeating this song:
Deep in the forest, in a spot hard to find
A full moon is coming to shine

Sitting alone among dark bamboo,
Play: lift my voice, into deep trees.
Where am I? No one knows.

Only White Moon finds me here.

Az információ, a tények leírása mind a négy versfordításban viszonylag pontosan jelen van, de a bambuszon kívül nincs bennük semmi kínai.³ Ha bambusz helyett fűzfák szerepelnének a címben és a versben, akkor a színhely bármilyen európai ország lehetne. Mind a négy fordítás arról szól, hogy a költő egymagában, a bambuszok között ül egy kunyhóban („hut”), illetve egy bambuszliget, bambuszberkek, bambuszerdőcske („bamboo grove”) mélyén zenélget: az első változatban a lantját „pöcögteti” („I thrum my lute”), a másodikban és a harmadikban – akárcsak egy átszellemült rockzenész a színpadon – egy citera húrjait tépi, szaggatja (*plucking a zither*), közben füttyül vagy egy dalt énekel; a negyedikben a hangszer meg sincs említve (az elsőben viszont a hold nem szerepel), csak az énekes hangja szárnyal a sűrű, sötét erdőben a fák között. Mintha kábítószert hatása alatt állna, fel is teszi a kérdést önmagának: Hol vagyok? Megállapítja, hogy ezt senki sem tudja, egyedül a Sápadt Hold („White Moon”) találja meg itt.

Az első idézett angol nyelvű fordításszövegben epekedő, sóvárgó hangok („lingering notes”) füttyülgetéséről esik szó, noha a kínai szöveg teljesen mentes mindenfajta érzelemtől. Nagyobb probléma az „én” személyes névmás megjelenése a fordításokban (*I linger, I thrum, Where am I?*; ez egyébként a magyar fordításokban is megvan, csak implicit módon fejeződik ki a *fekszem, egyedül ülök* stb. igealakokban), ezt azonban a szintaxis-specifikus európai nyelvekre fordító költők és műfordítók aligha tudják elkerülni. Pedig a kínai lírában nyoma sincs sem az egyes szám első személynek, sem az időviszonynak. Az európai líra alapvetően az egyes szám első személy műfaja, „a kínai költészet azonban nem ismeri ezt az én-re koncentrált személyességet, tehát voltaképpen nem is nevezhető lírának európai értelemben. Az, hogy a műfordítók – a világon mindenütt – ebben a személyes, individuális önkifejezési formában fordítják a kínai verseket, csak azt jelenti, hogy nem is tudják másképp elgondolni a ’vers-szituációt’. Tehát meghamisítják, mert saját képünkre idomítják egész elképzelésünket a kínai költészetről, amely pedig személytelen és abszolút *időtlen*. [...] A személytelenség és az időtlenség voltaképp kiemeli ezt a lírát a szokásos dimenziójából, s a festmény és a kalligráfia között lebegtetni” (Miklós 1996: 15–16).

³ A *bambusz* Wang Wei versének már a címében is megjelenik, és ez fontos utalás. A kínai szimbólumszótár „bamboo” címszava a növény mintegy tíz fajtáját és számos alfaját sorolja fel latin nevéen és kínai írásjegyekkel is. Kínában az étkezésem kívül számos termék és árucikk előállításához használják fel, dekorációs és orvosi célokra is alkalmazzák. Mivel örökzöld és télen is virágzik, máig a hosszú élet jelképe. A szótár több régi, bambusszal kapcsolatos legendát, történetet is megemlít (Williams 1976: 33–34).

Erre az indokolatlan európai személyessé tételre a francia sinológusok is felhívják a figyelmet. „Az 'én' személyes névmást a klasszikus kínai költő csak kivételes esetben használja. [...] A lebegő bizonytalanság, az ige személytelenségéből és időtlenségéből, valamint a névmások hiányából fakadó többértelműség azonban nem a kínai nyelv fogyatékosága, hanem [a kínai embereknek] a világgal szembeni általános magatartása. A nyugati fordító tudni akarja, *ki* van ott a hegyen vagy a tó partján, *ki* hallgatja a vadlibák gágogását vagy a lant húrjainak pengését. Azt is tudni akarja, *mikor* történik mindez: nagyon régen, tegnap, előző este vagy ma. Tudni akarja az összes ilyen elemet, hogy pontosan meghatározhassa a vers érzelmi töltését, megismerje szerzőjének lelkiállapotát (még akkor is, ha a szerző láthatatlan, kilétét homály fedi). Tudni akarja a vers uralkodó hangnemét: hogy nosztalgia, önfeledt vidámság, komor melankólia vagy fájdalom csendül-e ki a versből. A kínai költő azonban nem hajlandó egyetlen válaszba bezárkózni. Európai olvasójának nyelve választást igényel több lehetséges jelentés közül, de a kínai költészet nem” (Roy 1974: 159–160, kiemelések az eredetiben). Az angol fordítók a melléknévi igenevek (*sitting, strumming, plucking, whistling, repeating*) használatával próbálják meg elkerülni a személyes névmás használatát, de amint láttuk, ez az igyekezetük nem mindig járt sikerrel.

A fő problémát a kínai és európai költő versfogalma közötti áthidalhatatlan különbség jelenti. Erre a legjobb példa Henri Maldiney – a kínai és japán művészetről szóló – *Felnyitni a semmit: a csupasz művészet* című, többször is újra kiadott könyve, amelyben számos példán keresztül szemlélteti, hogy a fordítás során éppen az ilyen versek *lényege* (a kimondatlan, a semmi, az „üresség”)vész el. Az európai olvasók számára talán kissé nehezen érthető ez a probléma, ezért érdemes itt idéznünk Wang Wei-nek egy másik, mindössze két soros versét is, amely nyers fordításban így hangzik: „*Üres hegy, nem észrevenni senkit / Csak hallani emberi hangot visszhangzani*”. E vers francia műfordítása: *Dans la montagne vide je ne rencontre personne / Seuls me parviennent les échos des voix des promeneurs* [‘Az üres hegyen nem találkozom senkivel / Csak a sétálók hangjainak visszhangjai jutnak el hozzám’]. Az eredeti versben azonban nincs kitett alany, nincsenek sétálók, nincs elmondható esemény, és főleg nincs arról szó, hogy a költő maga is a hegyen lenne. Kizárólag a puszta jelenlét [*la présence nue*] van, a zen holisztikus szellemében az alany (a költő) és a tárgy (a hegy) eggyé válik és feloldódik egymásban, „a hegy jelenléte képezi az egész történetet, egyszerre főszereplő és ellenlábás [*le protagoniste et l'antagoniste*], úgy tárul fel, hogy bepillantást enged ürességébe [*elle se déploie en faisant voir son vide*]” (Maldiney 2010: 97).

Végezetül, inkább csak az összehasonlítás kedvéért, álljon itt még egy – ugyancsak az interneten olvasható – ismeretlen szerzőtől származó francia nyelvű fordítás is:

*Seul dans le bambou tranquille, je suis assis
Tapoter de la cithare, répéter sa chanson
Dans la forêt profonde, tout à fait inconnu
Brille la lune brillante, va et vient*

Erről a francia fordításról nehéz eldönteni, hogy nyers- vagy műfordítás-e: első sorában itt is feltűnik a *je suis assis* (’ülök’) igealak, amit azután, teljesen következtelenül egy sor főnévi igenév követ, pedig angol mintára a francia versszövegben is lehetett volna participiumokat alkalmazni (*tapotant de la cithare, répétant une chanson*). A „*sa chanson*” kifejezésben tisztázatlan a „*sa*” birtokos névmás referense. Az már szinte szóra sem érdemes, hogy a magyar *dal*, az angol *song* és a francia *chanson* főnevek – bár alapjelentésükben többé-kevésbé megegyeznek – konnotációikat tekintve meglehetősen eltérnek egymástól. A kínai *qín* nevű hangszer az angol fordításokban *lute* vagy *zither*, a franciában pedig *cithare* alakban tűnik fel. De a lant és a citera európai hangszerek, erős középkori és délszláv konnotációkkal. Persze az európai fordítók is megtarthatnák az eredeti kínai hangszer nevét a fordításaikban, de akkor valamilyen módon (például lábjegyzetben) el kellene magyarázniuk a nyugati olvasóközönségnek, hogy milyen hangszer a *qín*. Az ilyen magyarázat azonban egy rövid versben meglehetősen kétélű fegyver, mert azzal a veszéllyel jár, hogy versből zenetudományi értekezés lesz.³ Meggyőződésünk, hogy a probléma a fordítás szintjén nem oldható meg, pontosabban: *nem fordítási* problémával állunk szemben. A fordító ilyen esetekben nem tehet mást, mint hogy jobb híján a szótári megfelelőt használja fel a forrásnyelvi szakkifejezések fordítása során. A magyarázat, a kommentár nem az ő dolga.

A nyelvi akadályok és rövid nyelvfilozófiai kitérő

A sikeres fordításnak, az ekvivalencia megteremtésének elsősorban *nyelvi akadályai* vannak. A kínai nyelv számos tekintetben különbözik a finnugor és indoeurópai nyelvektől: „egytágú, ragozhatatlan, hajlíthatatlan szavakból áll. Szótani értelemben nincs főnév, ige, melléknév: a szavak mondattani rendjük szerint válnak alanná, állítmánnyá, tárgygyá, jelzővé stb.”⁴ A kínai írás nem jelzi

³ „A kínai költészet fordíthatóságának hiabavalóságáról” szóló írásában Claude Roy beszámol arról, hogy egy kínai költő nyolc soros versét egy ugyancsak kínai kritikus tízoldalas kommentárban magyarázta el a francia olvasóközönségnek, aprólékosan kifejtve a vers szimbólumait és részletesen ismertette az egymást követő (és egymásnak nem is nagyon ellentmondó) szövegmagyarázatokat (Roy 1974: 161). Ezzel még a költészet iránt amúgy érdeklődő olvasóknak is sikerült elvennie a kedvét a verstől.

⁴ „Első pillantásra nehezen lehet kideríteni, ki az alany, mi a bővítmény, és milyen időben áll az ige, amely mintegy örök időtlenségben főnévi igenévi alakban szerepel. A szövegösszefüggésből nem derül ki minden esetben egyértelműen, hogy a cselekvés megtörtént, megtörténik vagy meg fog történni. Mint ahogy az sem, hogy ki a cselekvés alanya, milyen nemű stb.” (Roy 1974: 159).

betűkkel az egyes hangokat: minden szónak egy-egy írásjel (eredeti szókép) felel meg. [...] Az egytagú szavakból álló nyelvben azonban természetes, hogy nagy az azonos hangzású (homonim) szavak száma” (Hatvany 1977: 17). Fontos különbség a kínai és az európai írásmód gyökeres eltérése, amire a francia szemiotikusok is felhívták a figyelmet. „A fogalomnak, a hangnak és a dolognak ez az összeforrottsága, amely a kínai nyelvben azt eredményezi, hogy a nyelv és a valóság [*le réel*] egységes együttest alkot, anélkül, hogy mintegy szembeállítaná egymással a tárgyat (a világot, a valóságot) és tükörképét (az alanyt, a nyelvet), a kínai írásban és írás révén materializálódik” (Kristeva 1981: 80). „A kínai nyelv és a kínai írás szerkezete matematikai pontosságú, és az írás nem betűt, hanem elvont fogalmakat, szavakat jelent. Úgy látszik, mintha ez a nyelv a filozófiai gondolkodás számára volna teremtvé. Minden szó gyök, a gyökök pontos összeállításából áll a mondat, melyben az elhelyezés és a hangzás magassága szerint a gyök főnevet, igét, melléknevet, vagy határozót jelent” (Mester é.n.: 141).⁵ Egy Yu-Jung Sun nevű kínai-francia filozófus, a párizsi Sorbonne egyetem professzora önálló könyvben fejti ki azt a nézetét, hogy az európai mentalitástól, az európai fogalmi gondolkodásmódtól gyökeresen különböző kínai mentalitás eredetét a kínai írásmódban (az ideogramokban) kell keresnünk (Sun 2023).

Mivel nyelv és gondolkodás szorosan összefügg, nehéz lenne vitatni Székely János erdélyi író és filozófus alábbi állítását: „Gondolkodásunk egész fogalmi rendszere, sőt egész logikai apparátusa kívülről, a nyelvből kerül a fejünkbe. Igazság szerint nem is fogalmilag, hanem nyelvileg gondolkodunk. Egyik kulturális közösség esetleg másféle szempontok szerint alkotta meg fogalmait (más jelentésű szavakat használ), mint a másik; ami egyikben megvan, az a másikban esetleg nincs meg. Tudjuk, hogy például a kínai nyelv képzet- és fogalomvilágát nem lehet (vagy csak nagyon felületesen lehet) európai nyelvekre fordítani. A kínai nyelv szavai (fogalmai) másképpen, más szempontok alapján absztrahálódtak, mint az európai nyelveké, mint a miénk is; Kínában tehát egészen más gondolatok gondolhatók el; ott más irányt vesz a reflexió, más lesz az egész világkép” (Székely 1995: 38).

Miklós Pál „Idő – kínaiul” című tanulmányában egy sor kultúrtörténeti példa alapján ugyancsak arra a következtetésre jut, hogy az analitikus gondolkodású nyugat-európai és az egészen más alapokra épülő kínai tudomány nem képes megérteni egymást. „Más nyelven beszélünk. S talán gondolkodunk is. [...] Kína – az egy másik világ. És nekünk még rekonstruálni is nehéz gondolkodási

⁵ Kosztolányi ezt írja a *Kínai és japán versek* bevezetőjében: „Betűik mindig egész szót jelentenek. A gyorsírási jelényekhez (*sic!*) hasonlítanak – elvben – de nem rövidítések: képek. Minden kínai könyv: képeskönyv. Nem hangokat jegyeznek le. Magát a tárgyat, a személyt, a fogalmat ábrázolják. A szemre hatnak, nem a fülre. Lerajzolják azt, amiről írni akarnak. A kínai írás: kép-írás, festészet, képzőművészet.” (Kosztolányi 1947: 15).

szabályaikat, s szinte reménytelen vállalkozás beilleszkedni észjárásukba” (Miklós 1996: 27, 33). A meg nem értés legfőbb oka a *nyelv*, ezért az európaiától gyökeresen eltérő kínai időfogalmat és időszemléletet elsősorban a *nyelvben*, a *nyelv közös szerkezetében* kell keresnünk. „A kínaiak ezen a nyelven, és annak a szemnek is szép írásán nőttek fel, szereztek ismereteket s tanultak gondolkodni és érezni – nos, ők másképp gondolkodnak, mint mi. Talán még másképp éreznek is” (Miklós 1996: 28). Ezután röviden bemutatja az izoláló szerkezetű kínai nyelvet, összehasonlítja az agglutináló finnugor és a flektáló típusú indoeurópai nyelvekkel, majd részletesen foglalkozik az idő kifejezésére szolgáló nyelvi eszközökkel. A konklúzióból idézünk néhány mondatot: „Az eredeti kínai gondolkodás mindig az adott nyelvi keretekben működik: csak azt gondolja el, ami nyelvileg lehetséges. Nem fogalmaz tehát jövő időben, mert jövő ideje a nyelvben nincsen. De nem is gondolkodik jövőidejűségben. [...] A jövőnek még az elgondolása is nehézségekbe ütközik. Igealak nincsen, konkrét fogódzó nincsen. [...] Az elvont jövőfogalom nem létezik. Mint ahogy általában nem nagyon akadnak elvont fogalmak ebben a nyelvben, s ha akadnak is, konkrét terheltségük akkora, hogy csak szövegösszefüggésekből sejlik ki az elvontságukra való törekvés. A modern nyelv persze rugalmas és mindent megold, de a mögötte rejlő gondolkodás nem: az egyszerűen nem is gondol el jövőt” (Miklós 1996: 30–31).

A kérdés nyelvfilozófiai szempontból így fogalmazható meg: a kínaiak azért nem gondolkodnak jövőidejűségben, mert a kínai nyelvben nincs erre alkalmas kifejező eszköz (jövő idő), vagy fordítva: a kínai nyelvben azért nincs jövő idő, mert a kínai beszélőnek nem volt rá szüksége, lévén hogy nem is gondolkodik jövőidejűségben? A nyelvészet ezt a kérdést már régen megválaszolta: „A nyelvek abban különböznek lényegesen, amit ki *kell* fejezniük, és nem abban, amit ki *lehet* fejezniük” (Jakobson 1972: 431). Ha tehát a kínai nyelvnek (gondolkodásnak) szüksége lett volna a jövő idejű igealakokra, akkor valószínűleg lenne a kínai nyelvi rendszerben is jövő idő. Azért nincs, mert nem volt rá szükség, hiszen Kínában – ahogy Székely János és Miklós Pál is megfogalmazta – „más irányt vesz a reflexió”, a kínai emberek „másképp gondolkodnak, mint mi”, fogalmi rendszerük ezért nem is tartalmazza a jövő idejűség elgondolását.

A kínai nyelvről azért is nehéz fordítani az európai nyelvekre, mert a kínaiban nincsenek lexikai szófajok (a legtöbb szó igei és névszói funkciót is betölthet a mondatban, a szó funkcióját csak a kontextus alapján lehet eldönteni), nincsenek névelők, ritkán fordulnak elő névmások, az igealak (változatlansága miatt) időben és módban meghatározhatatlan. Tovább nehezíti a fordítók dolgát, hogy a régi, írott kínai nyelvben nincs kopula, tehát az arisztotelészi logika értelmében vett identifikáció (*A est B*) a kínai írott nyelvben nem

fejezhető ki. A *többértelműség* lexikális és mondatszinten is folyamatosan jelen van.

Mindezek ellenére úgy gondoljuk, hogy a fordítás legnagyobb akadálya nem a két, egymástól alapvetően különböző *nyelv*. Térjünk vissza a vershez és Kosztolányi műfordításához. Az első sorban a „fekszem” ige használata több ok miatt sem szerencsés. A kínai eredeti szövegben nincs ragozott alak, és nem a „feküdni”, hanem az „ülni” ige szerepel, főnévi igeneves formában. Ülve lehet lantot pengetni, fekve azonban meglehetősen körülményes. „Lágy dal buzgásáról” nincs szó az eredeti versben. De az igazi fordítási nehézséget nem a két nyelv egymástól különböző szerkezete, hanem a háttér, az egymástól gyökeresen eltérő *kulturális konnotációk* jelentik. Ilyen a *qín* nevű hangszer és a *cháng xiào*, amelyekről fentebb már beszéltünk.

A versben a bambuszon és a speciális kínai hangszeren kívül megjelenik a Hold is, amely „a keleti világ legismertebb és legfontosabb szimbóluma. [...] A fontosságát az is jelzi, hogy Keleten sok helyütt a Hold mozgásához igazították, a Hold változásaival mérik az időt. Holdhónapban, holdévben számolnak. És a holdújév az esztendő legnagyobb ünnepe” (Sári – Molnár 2003: 7).⁶ A kínai szimbólumokat tartalmazó, eredetileg a múlt század 30-as éveiben kiadott, gazdagon illusztrált betűrendes szimbólumszótár „Moon” címszava négy teljes oldalon keresztül írja le a Holddal kapcsolatos ősi legendákat, történeteket, meséket és mítoszokat, sőt egy táblázatban megadja a különböző holdhónapok kínai elnevezéseit is (Williams 1976: 278–281). A Hold kitüntetett szerepét Kosztolányi is ismerte, kínai és japán versfordításait tartalmazó könyvének előszavában ezt írja (a kínaiakról): „Nem a Nap a jelképük, mint szigetlakó szomszédaiké, a japánoké. A kínaiak holdnézők, holdimádók. Csillaguk az a nyugodt korong, mely oly zöld fényt áraszt, mint teájuk” (Kosztolányi 1947: 10). Éppen ezért első olvasásra talán nehezen érthető, hogy fordításában miért tegezi le bizalmasan a Holdat („*te Hold, vén cimborá*”), mert ezzel a fordulattal, úgy tűnik, az európai mentalitásba, az európai fogalmi rendszerbe helyezi át az egész verset. De a helyzet nem ilyen egyszerű, mint ahogy az a kérdés sem dönthető el egyszerűen és egyértelműen, hogy Wang Wei versének magyar változata egy kínai vers fordítása vagy Kosztolányi verse.

Konklúzió helyett

Miklós Pál határozott, bár kicsit elhamarkodottnak látszó választ ad erre a kérdésre: „A vers a 3–4. sor hűtlen fordulatával, az irigy önzés (individualizmus) felfakadásával és a Hold frivolán bizalmasan letegezésével válik teljesen európaivá, sőt Kosztolányivá – vagyis a kínaitól gondolkodásában és szemléletében teljesen különbözővé. Jogunk lehet az önálló határozókat (belül,

⁶ A könyv teljes első fejezete (címe: „A holdról”, 7–33. oldal) a Hold kitüntetett szerepét mutatja be a kínai, tibeti, indiai és japán kultúrában.

között) ragokkal helyettesíteni, a határozatlan igéket határozottá alakítani –, de sem első és második személyt, sem felszólító módot nem használhatunk ott, ahol annak nyoma sincs s nem is lehet. Még kevésbé szabad szemléletünket ráerőltetni a kínai versre. Így: kedves Kosztolányi versikét kapunk – kínai ösztönzésre. Ennyi.” (Miklós 1996: 32). Noha azt még hozzát teszi, hogy mindez semmiben sem csökkenti Kosztolányi Dezső érdemeit a kínai és japán költészet magyarországi megismertetésében, a mi számunkra a dolog távolról sem tűnik ennyire egyértelműnek.

Tudvalévő, hogy Kosztolányi – valamennyi korabeli költőtársához hasonlóan – négy vagy öt közvetítő nyelvből dolgozott, de forrásait szinte sehol nem tüntette fel. Így azt sem tudjuk, milyen közvetítő nyelvből készült a „Bambuszok között” című Wang Wei-vers fordítása. Könnyen lehet, hogy már azon a nyelven sem volt pontos a fordítás, amelyet Kosztolányi a saját műfordításához közvetítő nyelvként felhasznált. A Hold „frivolán bizalmaskodó letegezése” ugyancsak nem bizonyít semmit, ugyanis ezzel sem Wang Wei, sem Kosztolányi nem áll egyedül: számos kínai költő szólítja meg hasonlóan bizalmaskodó hangnemben a holdat. Ennek bizonyítására elég elolvasni Wang Wei kortársának, Li Taj-Po-nak (701–762) *„Négy vers arról, hogy egyedül boroztam a Hold alatt”* című versének négy változatát. Az elsőből (címe: *„Magányos borozgatás holdvilágnál”*) idézünk néhány sort: *„Viráglugasban telt kancsó ragyog / iszom, iszom, csak jómagam vagyok. / A hold-komát pohárral invitálok”* stb. A fordító: Franyó Zoltán. A második változat harmadik sora így hangzik: *„Kancsómát a pajtás holdnak kínálom”*. A fordító: Illyés Gyula (vö. Csongor 1976: 134–136). Még hosszan lehetne idézni a holdat komának, pajtásnak, ivócimborának nevező kínai költőket Szerdahelyi István, Weöres Sándor, Szabó Lőrinc és más magyar költők fordításában. Így ezt önmagában még nem tekinthetjük megalapozott bizonyítéknak arra az állításra, hogy Wang Wei-nek ez a verse „Kosztolányi versike – kínai ösztönzésre”.

A kérdést úgy is fel lehet tenni, hogy le lehet-e fordítani ezt a Wang Wei-verset úgy, hogy ne saját európai fogalmainkat és mentalitásunkat vetítsük bele, és a vers „megálljon a saját lábán”, vagyis kommentárok, magyarázatok, jegyzetek nélkül is érthető legyen a fogalmi gondolkodásban felnőtt és ehhez szokott európai olvasók számára. Ez roppant bonyolult és szinte megoldhatatlan probléma. A saját (európai) fogalmak érvényesítését a megértésben és értelmezésben ugyanis nem lehet teljesen kiszűrni, ez egy bizonyos pontig elkerülhetetlen. „Azt a veszélyt, hogy saját kategóriáinkat ráhúzzuk más kultúrák gondolkodására, végső soron egyetlen kutató sem kerülheti el. Az ilyen kategóriák közül a legalapvetőbbek azok, amelyek implicit módon benne vannak annak a nyelvnek a struktúrájában, amelyben gondolkodunk...” (vö. Ames & Rosemont 1999: 282). Erre a problémára egy I. A Richards nevű cambridge-i tudós már 1932-ben felhívta a figyelmet, megállapítása 90 évvel

később is érvényes: „Ha megpróbálunk megérteni és lefordítani egy olyan művet, amely a mi hagyományainktól nagyon különböző hagyományhoz tartozik, akkor mi más tehetnénk azon kívül, mint hogy saját fogalmainkat vetítjük bele? [...] Pontosabban megfogalmazva: fenn tudunk-e tartani elménkben két gondolatrendszerrel úgy, hogy egymást kölcsönösen ne fertőzzék meg, és valamilyen módon közvetíteni tudjunk közöttük?” (Richards 1932: 86–87).

Mindezt tudva, mégis meg kell állapítanunk: bármilyen kétséges is a sikeressége, a fordításon kívül aligha van más megoldás a keleti és nyugati kultúra, irodalom és tudomány kölcsönös megismertetésére. Még akkor is, ha tudjuk: Kína egy másik világ. Mint ahogy azt is tudjuk, hogy „ha két különböző nyelven beszélünk a világról, akkor soha nem pontosan ugyanarról a világról beszélünk” (Mounin 1963: 74).

Felhasznált irodalom

- Ames, R. T. & Rosemont, H., Jr. (1999). *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation*. New York: The Ballantine Publishing Group.
- Bart I. & Rákos S. [szerk.] (1981). *A műfordítás ma*. Budapest: Gondolat.
- Csibra Zs. (2011). A létértelmezés taoista-buddhista vonatkozásai Wang Wei verseiben. In: *Távol-keleti Tanulmányok* 2011/1-2. szám, 129–139.
- Csongor B. (szerk., 1976). *Li Taj-Po, Tu Fu, Po Csü-Ji versei*. Budapest: Európa.
- Hatvany B. (1977). *Lao-Tzë: Az út és az ige könyve: A Tao Të King*. Hatvany Bertalan fordítási kísérlete és tanulmánya. München: Újváry „Griff” Verlag.
- Jakobson, R. (1972). *Hang – jel – vers*. 2. bővített kiadás. Budapest: Gondolat.
- Jullien, F. (2005). *La philosophie inquiétée par la pensée chinoise*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kosztolányi D. (1947). *Kínai és japán versek*. Budapest: Révai.
- Kristeva, J. (1981). *Le langage, cet inconnu*. Paris: Éditions du Seuil.
- Maldiney, H. (2010). *Ouvrir le rien : l'art nu*. Coll. „encre marine”. Paris: Les Belles Lettres.
- Mester J. (é. n. [1927]). *Kelet nagy gondolkodói*. Budapest: Franklin-Társulat kiadása.
- Miklós P. (1996). *Tus és ecset. Kínai művelődéstörténeti tanulmányok*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány.
- Mounin G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Richards, I. A. (1932). *Mencius on the Mind*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Roy, C. (1974). Le vain travail de „traduire” la poésie chinoise. In: *Change*, No. 19 („La traduction en jeu”). Paris: Seghers/Laffont, juin 1974, 156–181.
- Sári L. – Molnár D. (2003). *Beszélgetések a Kelet kapujában*. Budapest: Magyar Könyvklub.

Sun, Yu-J. (2023). *La philosophie chinoise. Penser en idéogrammes*. Paris: Ellipses Éditions.

Székely J. (1995). *A valódi világ*. Budapest: Osiris – Századvég.

Tőkei F. – Miklós P. (1960). *A kínai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Wang Wei (1973/2015). *Poems*. Translated with an Introduction by G. W. Robinson. Penguin Classics, Penguin Books.

Williams, C. A. S. (1976/1932). *Outlines of Chinese Symbolism & Art Motives*. Third, revised edition with 402 illustrations. New York: Dover Publications, Inc.