

Mediális fordítás – hang és írás között

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

Walter Benjamin¹

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

Friedrich Nietzsche az esztétikai viszonyként meghatározott percepció működését „dadogva-utánzó átfordításként [Übersetzung]”² határozza meg *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című szövegében, és míg a – médiumok közötti

¹ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. SZABÓ Csaba = Uő., „Szirének hallgatása”, Osiris, Budapest, 2001, 71.

² Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor, Athenaeum 1992/3., 10.

váltás példajaként is érthető – Chladni-féle hangfigurák nyelvkritikai vonatkozásainak taglalása közben a nyelv metaforikus működésére, és nem valamiféle fordításviszonyra utal, a fordítás fogalma a későbbiekben kép és hang vonatkozásában már használhatónak bizonyul. A kéz nélküli festő példája esetében – aki „az előtte lebegő képet énekléssel igyekezne visszaadni” – vizuális és akusztikus működések között tételeződik kapcsolat, noha ez esetben egy idegingerek hatására megvalósuló percepció folyamatáról van szó, azaz nem különböző médiumok viszonyára vonatkozik a fordítás fogalma, amelynek médiumok közé utalását a későbbiekben többek között Wittgenstein is elvégzi. A *Tractatus* szerzője a fent említett médiaelméleti összefüggéseket jóval megelőzve hozza szóba „a hangjegyek nyelvéből a hanglemezzel való fordítás [Übersetzung]”³ szabályait, miközben ezzel párhuzamosan a kijelentések összességéként értett nyelvet is vonatkoztatási pontként kezeli. Mert bár a „valóság képeként” szóba hozott, nyomtatásban megmutatkozó kijelentés – amely mellett a valóság modelljeként értett kijelentés elgondolása is szerepet kap – koncepciója első látásra nem tűnik érvényesnek, a zenei notáció példáján keresztül nyelv és világ viszonyára is kiterjeszti azt a „belső leképezési viszonyt”, ami a hanglemezzel, a zenei gondolat, a kotta és a hanghullámok között áll fenn.⁴ És noha ezen összefüggések nyelvelméleti perspektívái a – megidézett médialelméleti keretek számára idegen – nyelvi referencia távlatain kívül az itt megfogalmazott kérdés szempontjából éppen a nyomtatásban megmutatkozó, anyagságában megjelenő írás kizáró tényezőként való kezelése miatt tűnhetnek kevésbé relevánsnak, a különböző médiumok közötti, vizuális és taktilis-akusztikus kódrendszerek részvételével lezajló váltás fordításként való elgondolása – még ha a nyelv médiumára, ennek akusztikus és vizuális sajátosságaira ez a fogalom ilyen módon itt nem is vonatkoztatható – McLuhan és Kittler médiaelméleti alapszövegeiben, különböző irányokban történő továbbbíródása által mégis szerepet játszhat.

Míg Wittgenstein számára a szimfónia a hangjegyek nyelvébe történő kivetítése fordításként tételeződik, „hangjel- (betű-) írásunk a hangnyelv képeként” való értelmezhetősége viszont már nem lehetséges, McLuhan ugyanúgy beszél látvány és hang, hang és mozgás, ízlelés és illat közötti,⁵ mint csak az írás médiumának megjelenése után elképzelhető, a taktilis terek és vizuális sajátosságok között létesülő,⁶ illetve a „fonetikus ábécé” által a „hang és a vizuális kód”⁷ között előálló fordításviszonyról. A *The Gutenberg Galaxy* szerzője ezzel tulajdonképpen a nyelv különböző mediális, akusztikus és vizuális működéseit helyezi egy, fordításként tételezhető vonatkoztatási rendszerbe, illetve ugyanazon szöveg különböző mediális működéseinek fordíthatóságát állítja. Arról azonban nem feledkezhetünk meg, hogy bár McLuhan

³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Akadémiai, Budapest, 1989, 28.

⁴ Uo., 27.

⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge, London – New York, 2001 [1964], 66.

⁶ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto UP, Toronto, 2010 [1962], 66.

⁷ Uo., 22.

Siegfried Giedion nyomán még a test mozgását vizualitásként előállító kinetográfiai folyamatokat is ugyanezzel a fogalommal jelöli,⁸ a fordítás itt egy olyan médiatörténeti munka központi összefüggéseként van jelen, amely az írás megjelenésének médiatörténeti eseményét az érzékelés történeteként, tehát alapvetően antropológiai kiindulópontból beszéli el. Ebben a percepciótörténetben olyan – a tipográfia megjelenéséhez hasonló – technikai vívmányok hoznak szükségszerűen fordulópontot, amelyek egy-egy érzékterület jelentőségének megnövelése – és az érzékszerv kiterjesztésének működése – által megbontják az érzékterületek között korábban mutatkozó egyensúlyt, és egy adott terület centrális helyzetbe kerülésével jelölik magát a médiatörténeti váltást, ezzel azonban kevésbé a különböző hordozók közötti váltások, mint inkább az érzékterületek közötti viszony változásainak történetét beszélik el. Az így előálló „genetikus és koherens narratíva”, amely annak köszönheti elbeszélhetőségét, hogy „a torontói kutató nagy kedvvel rendezi koncepcióját [...] bináris opozíciók közé”,⁹ nem véletlenül beszél a fent idézett példák kivételével minden esetben vagy az általános értelemben vett emberi tapasztalat,¹⁰ vagy az érzékterületek,¹¹ vagy akár konkrétan a „fül mágikus világában” élő ember a „szem neutrális világában”¹² történő, nem pedig mediális működések között megvalósuló fordításról. Ennek ékes példája lehet az a szöveg vége felé olvasható, összefoglaló érvényű megállapítás, miszerint a „fonetikus ábécé” által „az auditív-taktilis világ és egy vizuális világ” között¹³ áll elő a fent nevezett viszony, tehát az írás, a tipográfia technológiájának megjelenése kapcsán nem a hang és a betű, a nyelv médiumának akusztikus és vizuális működései között tételezhető viszony foglalkoztatja, hanem a világérzékelés változásai, tehát olyan, éppen e mediális sajátságok által konstituált vonatkoztatási pontok, amelyek minden esetben – sokszor konkrét antropológiai kutatásokat alapul véve – antropológiai tapasztalatokra helyezik a hangsúlyt. A kultúra az írás megjelenése által megmutatkozó, új fordítása,¹⁴ illetve az érzékterületeket érintő változások McLuhan elgondolása szerint ugyanakkor mindezek miatt egy olyan médiatörténeti keretet feltételeznek, amelynek súlypontjai nem a hangzó beszéd rögzítéseként értett írás¹⁵ – a későbbiekben még kifejtésre kerülő, illetve ellenpontként tételezhető – koncepciója mentén szerveződnek, hanem egy ezzel szorosan összefüggő, noha

⁸ Uo., 44., 80.

⁹ FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 193.

¹⁰ A tapasztalat nyelvbe fordításának egy lehetséges, a fordítás fogalmát univerzalizáló, nyelvelméleti keretként használó, ugyanakkor a nyelv mediális aspektusaitól eltekintő elméleti koncepcióját fogalmazza meg: Octavio PAZ, *A fordítás – irodalom és irodalmiság*, ford. JÁNOSY Gergely = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEI Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 221.

¹¹ McLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, 5.

¹² Uo., 18.

¹³ Uo., 252.

¹⁴ Uo., 40.

¹⁵ Ong médiatörténeti munkája ezzel szemben a hangzó szó alfabetikus rendbe, az írás vizuális terébe történő áthelyeződését állítja, többek között a következő helyen: Walter J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London – New York, 2002, 120.

ugyanakkor ettől megkülönböztethető vonatkoztatási rendszer, a Nietzsche elgondolásában szintén központi szerepet játszó emberi percepció hangsúlyeltolódásai jelölik ki határvonalait.

McLuhan szövegéhez hasonlóan – és éppen e rögzítés-fogalom átalakításán keresztül – Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800/1900* című könyve is utal egy a nyelv médiumával kapcsolatba hozható fordításviszonyra. Az alfabetikus rend egy megjegyzése szerint hangok fordítását végzi el, a fonémák mint ekvivalensek kijelölésével. Ez a fonéma által végrehajtott fordítási folyamat azonban nála Edison – az írás hagyományos eszközeit helyettesítő – fonográfjával kerül szembe, amely az előbbi megfelelő funkciójával szemben valós hangokat rögzít.¹⁶ Ezzel egyrészt különbséget tesz a – könyv első, az 1800-as lejegyzőrendszert taglaló részében kifejtett, és a második rész egy későbbi fejezetében újra kritika alá vont – ekvivalensekben bízó fordítás és a technikai rögzítés működésmódjai között, másrészt a hang fonémák, illetve – egy lépéssel tovább, és ebből következően – grafémák általi rögzíthetőségének, az írás többféle koncepcióját meghatározó elgondolását is megkérdőjelezi. És mivel a hang nem rögzíthető a fonéma, illetve a graféma által, az ekvivalencia-logika tulajdonképpen e rögzítés helyébe lép, így előállhat az e logika által funkcionáló fordításviszony, az azonban a szöveg hely alapján nehezen lehetne tisztázható, hogy ez a viszony – azon kívül, hogy hang és fonéma között egyértelműen jelen van – vajon fellelvezhető-e hang és graféma között is, hiszen bár a rögzíthetetlenség tekintetében a fonéma és a graféma is szóba hozható, ez nem jelenti automatikusan, hogy a fordításviszony tekintetében szintén. Ez a kérdés azonban újabb lehetséges kérdést generál, hiszen amennyiben ez esetben is fordításról van szó, akkor az sem látható egyértelműen, vajon milyen megállapítások tehetők fonéma és graféma relációját illetően. A kérdések megválaszolásához egyrészt a fonéma fogalmának egy másik előfordulása vezethet el, másrészt a fordítás fogalmának, illetve fordítás és transzpozíció különbségeinek számba vétele. Kittler Ebbinghaus egy vizsgálatának leírásakor jut arra a következtetésre, hogy a professzor, mivel hangosan olvasott, „természetesen fonémákkal dolgozott, ezek azonban írásként álltak előtte”,¹⁷ amely megállapítás alapján könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy szövegében csupán funkcionális különbséget tételez fonéma és graféma között, hiszen a fonémákat leírhatónak látja, ezzel azonban rögzíthetőségüket állítja, azaz kiírja őket a fordítás viszonyrendszeréből.¹⁸ Hang és fonéma között tehát a fordítás ekvivalencia-logikája, fonéma és graféma között pedig – a fonográf esetével nem véletlenül azonos módon – a rögzítés funkciója lép életbe. Arról azonban, hogy hang és graféma között milyen viszony tételezhető, a fonéma kérdését szóba hozó egyéb szöveghelyek alapján sem tudunk biz-

¹⁶ Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1987, 238.

¹⁷ *Uo.*, 216.

¹⁸ Ebbinghaus emlékezőskutatásának módszertani bevezetőjében olyan értelem nélküli szótagokat említ, amelyek az ábécé mássalhangzóiból, magánhangzóiból és diftongusaiból állnak. A szótagokat alkotó elemek felsorolása alapján egyértelmű, hogy nem a – hang és graféma között közvetlen kapcsolatot tételező – fonetikus írásról van szó, azaz a Kittler által említett írásként megjelenő fonémák a fonémák grafikus rögzíthetőségének példájaként állnak előttünk. Hermann EBBINGHAUS, *Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur Experimentellen Psychologie*, Dunckner & Humblot, Leipzig, 1885, 30.

tosat mondani. Nem véletlenül kerül elő e kérdésben Saussure neve, akinek a hangok közötti különbségek materiális jelekké történő átalakítására tett kísérletét Kittler eredménytelennek látja.¹⁹ Ez alapján hang és graféma között nem feltételezhető rögzítés, a fordítás fogalmát viszont e példa kapcsán nem használja, hang és graféma viszonyáról tehát e keretek között annyi mondható, hogy egy a fonéma közbejöttével lezajló folyamat során a fordítás (hang és fonéma között) és a rögzítés (fonéma és graféma viszonyában) aktusa is relevánsnak mutatkozik. Azonban attól sem tekinthetünk el, hogy a Saussure-példa joggal vetheti fel az ekvivalencia-logika vonatkozathatóságát, tehát a fentiekben ábrázolt, rögzítést és fordítást szembehelyező dichotómia alapján hang és graféma fordításviszonyának tételezhetőségét. E fordításviszony a nyelv médiumának akusztikus és vizuális működései közötti – Kittler elgondolása alapján történő – feltételezhetőségéről a fogalom egyéb előfordulásai alapján értesülhetünk.

Friedrich Kittler szövege – Wittgenstein fent idézett példáját részben továbbírva – a McLuhan médiatörténetét alakító logikának egyfajta technomediális leképezését nyújtó fonográf mellett a gramofont ellenpontként használva alakítja tovább a – könyv első részében a hermeneutika gyakorlatával azonosított – fordítás fogalmát. Edisoné után Berliner találmánya is a nyelvvel kerül összevetésre; Kittler a gramofon kapcsán a „betűk hangja” kifejezést idézőjelben használva, az e hangot rögzítő, megőrző [festhalten] működésben jelöli ki az eszköz funkcióját,²⁰ ezzel tulajdonképpen – rögzítés és fordítás korábbi szembeállítására alapján – a Wittgenstein által hangjegyek és hanglemez között tételezett fordításviszonnyal helyezkedve szembe. Hang és graféma viszonyáról ez alkalommal sem tudunk meg semmit, hiszen egy hangoztatott graféma, maga a hang – éppen a nyelvből a gramofon technomediális környezetébe átvezető – rögzítéséről és megőrzéséről értesülünk. De mivel a gramofon példájának alapösszefüggését egy későbbi szöveghelyen megfordítja, és a csupán csak a „hang betűinek” leképezhetőségére alkalmas, a hangokat – a fonémák esetében megvalósuló fordításhoz hasonlóan – megszűrő rögzítő apparátus példáját állítja szembe a mediális transzpozíció fogalmával,²¹ a szöveg e kérdésben továbbirányítja olvasóját fordítás és transzpozíció ellenfogalmi felé, és egyúttal egy újabb, a gramofon működését tárgyaló rész irányába. A lemez barázdájának „fonografikus visszadása” itt a fordíthatóság és az általános megfelelők logikájának paródiájaként olvásódik, hiszen a barázda ezen szembeállítás szerint nem kezelhető a „hang grafikus fordításaként”,²² hanem csupán a mediális transzpozíció eseteként. Bár ez a megjegyzés kivezethetne a nyelvi vonatkozathatóság köréből, hiszen a transzpozíció hang és barázda – nem pedig a kittleri fordításfogalom kereteiben értett hang és fonéma – viszonylatában megy végbe, ezzel tulajdonképpen transzpozíció és fordítás dichotómiáját a technomediális eszközök és a nyelv működésének egyértelmű szétválasztása által ismételve meg, a transzpozíció fogalma azonban egy ponton – és megint

¹⁹ KITTLER, *I. m.*, 260.

²⁰ *Uo.*, 238.

²¹ *Uo.*, 291.

²² *Uo.*, 323.

csak a gramofon példáján keresztül – újra kapcsolatba kerül a nyelvvel. A fogalom bevezetése után Kittler igen hamar a pszichoanalízis médiatörténeti vonatkozásai felé fordul, hogy az *Álomfejtés* két fogalma, az álomtartalom és az álomgondolat közötti reláción keresztül szemléltesse a transzpozíció működését, Freud leírásán keresztül mutatva rá arra, hogy a transzpozíció a fordítással ellentétben – noha Freud éppen ezt a fogalmat használja kép és szótag, vagy kép és szó helyettesíthetőségére²³ – általános megfelelők felállítása helyett az egyes elemek leképezhetőségére, illetve szóvá transzponálására, majd ezek belső viszonyaira helyezi a hangsúlyt.²⁴ Ezek után a pszichoanalízis gyakorlatának, módszertanának elemzésébe kezd, és a terápia – a látás funkcióit redukáló – alaphelyzetének, a páciens elhangzó szavainak elektroakusztikus rögzítése kapcsán a telefonkagyló és a gramofon analógiáján keresztül – amelyek a hangok megsűrűsése által okoznak csalódást – jut el a tolla után nyúló Freudhoz. Igencsak szembeűnő azonban az álomgondolat és álomtartalom határvonalaán bevezetett transzpozíció-fogalom a vizualitás teréből történő kiírása – amelynek során a film analógiaként való használhatóságát tagadva a hangrögzítés technikájára utal –, kép és szótag összefüggéséről Kittler az álom(kép) hangoztatott, szóvá tett, akusztikus megjelenésére, és a hanganyag rögzítésére koncentrálnak, majd ennek elégtelenségére hivatkozva helyezi szembe a transzpozíció működésével. És bár mintegy megelőlegezi, hogy a nyelv képes mediális transzpozícióként működni, hiszen „képeket és zajokat”, majd „[s]aját logikájának lendülete által végül betűket vezet át könyvekbe”,²⁵ az írás a pszichoanalízis módszertani kontextusába történő beemelése után végül mintha hasonlóképpen értelmeződne, amennyiben „a pszichoanalízis a hangok folyamából csupán azokat az elemeket jegyzi fel, amelyeket jelekké transzformálhat”.²⁶ Az egyes elemek leképezhetőségére alkalmatlan, technomediális vagy módszertani analógiaként, illetve részleges párhuzamként megjelenő nyelv példája mutat rá ilyen módon, hogy a rögzíthetőség a transzpozíció legfőbb kritériumaként kell hogy működjön. Éppen ez lehet az oka, hogy akár a fordítás, akár a transzpozíció lehetséges vonatkozásait hozza szóba, mindig a hang rögzítésének kérdéséhez jut el – legyen szó akár fonográfról, akár gramofonról –, figyelmen kívül hagyva a rögzített adat hangoztatásának lehetséges távlatait. A transzpozíció fogalmának ez a rögzítő funkció tehát központi tényezője lesz, és míg a szótagokba írás aktusán keresztül juthat hozzá az – egyébként az értelem nélküli, kreált, titkos szövegekre is vonatkoztatott – „rébusz”, az álom mélystruktúrája valamiféle bizonyossághoz, ez a – gyakran betűk közbejöttével megmutatkozó – álomkép és szótag között fennálló transzpozíciós viszony hang és graféma között nem áll fenn. A rögzíthetőség kritériuma tehát a nyelv médiumára vonatkoztatva nem teljesülhet, hiszen a vizuális csupán azt képes rögzíteni az akusztikusból, ami „a hangfolyamban már eleve írás volt”.²⁷

²³ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1985, 199.

²⁴ KITTLER, *I. m.*, 280.

²⁵ *Uo.*, 291.

²⁶ *Uo.*, 294.

²⁷ *Uo.*, 291.

Többek között ez a kitétel írja ki a transzpozíció működését, és az ezt meghatározó rögzítés-fogalmat a fent tárgyalt, az ekvivalencia-logikán keresztül leírható fordítás viszonyrendszeréből. Mivel a hangoknak csupán azon része leképezhető, amelyekhez graféma rendelhető, illetve amelyek már eleve írásként voltak jelen, bizonyos hangok szükségszerűen kimaradnak a folyamatból, ahogy a folyamatot megfordítva azt mondhatjuk – bár Kittler a hangoztatott írás példáival, mint láthatóvá vált, nem foglalkozik –, az írás sem feltétlenül hangoztatható teljes mértékben. Amennyiben ugyanis mindezekkel összefüggésben nem a fonocentrikus,²⁸ a hangzó nyelvet különböző okokból elsőbbséghez juttató, illetve fonografikus²⁹ írás-konceptiók alapján értjük ezt a folyamatot, tehát az írást nem a beszélt nyelv grafikus rögzítéseként kezeljük, arról sem feledkezhetünk meg, hogy az írás médiuma láthatósága alapján szükségképpen előállít olyasmit, ami a hangzó nyelv számára elérhetetlen.³⁰ Ez a megállapítás azonban a fentiek alapján egyrészt még akkor is érvényes marad, mikor éppen a hang vizuális rögzítése történik, másrészt többek között éppen Kittler kitétele alapján ugyanígy elmondható a nyelv médiumának auditív működéseiről is a hang grafikus leképezhetőségének viszonylagossága miatt, amely összefüggésről az írás vizualitását előtérbe helyező kortárs íráskonceptiók jobbra megfeledkezni látszanak. Azt mondhatjuk tehát, hogy a transzpozíció a rögzítés funkciója köré rendezett fogalma hang és graféma viszonyára vonatkoztatva, a nyelv médiumának vizuális működési tekintetében a rögzíthetőség, az akusztikus működések tekintetében pedig a hangoztathatóság igényéről kénytelen lemondani, ezzel viszont a valós hangokat rögzítő fonográf technomediális működésének és a hang és fonéma között zajló fordítás ekvivalencia-logikájának korábban felállított dichotómiáját érvényesítve a megfeleltethetőségben bízó fordítás kittleri fogalmának relevanciáját állítja. Ez a megállapítás pedig akkor válhat igazán szemberúzóvá, ha felidézünk a transzpozíció egy – bizonyos szempontból hasonló, ám a nyelvi megszólaltathatóságtól eltávolodó – eminens példáját; Emil Strauß regényének Kittler által felidézett olvasásjelenetében egy zenétől eltiltott gimnazista matematikai jeleket zenei notációként kezel, és miután egy egész oldalt végigdúdolt, bebizonyosodik, hogy a matematikai összefüggések ilyen módon elérhetetlenek maradnak számára.³¹ Ez a hangoztathatóság problémaköréhez jellemzően nem nyelvi alapokon kapcsolódó példa nyelv és fordítás összetartozásán, illetve nyelv és transzpozíció vonatkozathatatatlanságán túl arra az összefüggésre is kitűnően rávilágít, hogy a hozzáférhetőség e transzpozíciós szintéren mindig kizárólag az egyik médium esetében garantált, azaz nem lehetséges egyszerre matematikai és zenei műveleteket végezni egyazon notációs felületen.

²⁸ Ehhez lásd Peter KOCH, *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste = Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, szerk. Peter KOCH – Sybille KRÄMER, Stauffenburg, Tübingen, 1997, különösen: 44–51.

²⁹ Sybille KRÄMER, „Operationsraum Schrift”. *Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 24–26.

³⁰ Uo., 31.

³¹ KITTLER, *I. m.*, 276.

Ez a dichotóm struktúra tehát a nyelv médiumához – beleértve annak írottágát és akusztikus jegyeit – a fordítás fogalmát kapcsolja hozzá, írás és hang viszonylatában helyezve el az ekvivalencia-logikát, illetve e mellett a rögzíthetelenség állandó jelenlétére figyelmeztet. Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy a szükségszerűen a nyelv mediális működései között történő fordítás mennyiben felel meg valóban az ekvivalencia elvének. Fordítás és transzpozíció fogalmainak összevetésekor azonban nem tekinthetünk el attól, hogy a nyelvek közötti fordítás esetében e vizuális és akusztikus működésekhez való, egy időben, illetve egy felületen történő hozzáférés nem csak hogy akár már egy szöveg olvasásakor is garantálnak nevezhető, de mivel a fordításjelenetekben két szöveg vesz részt, a fordításviszony akár különböző mediális sajtóságok egymás mellé kerülése által is előállhat, a megfeleltethetőség elvét tehát mediális működések, írás és hang tekintetében is próbára kell tennünk. A következőkben Samuel Taylor Coleridge *Rime of the Ancient Mariner* című szövegének részletei, illetve e részletek Szabó Lőrinc általi fordítása (*Rege a vén tengerészlől*) alapján mutatkozhat meg egy ilyen fordításviszony, amely mint pusztán előfordulási lehetőség már önmagában is releváns lehet rögzítés és ekvivalencia, hangoztathatóság és leírhatóság összefüggésében, és amely egyben hozzá is járul a fentiekben bemutatott dichotóm struktúra újrendezéséhez, illetve a fordítás- és médiaelméletek egy közös sűrűsödési pontjából kiindulva és e fogalmi hálónak köszönhetően akár a mediális fordítás egy lehetséges fogalmának létrejöttéhez is hozzájárulhat. Bár a részletesebb elemzéstől, a rendkívül összetett és rétegzett szövegek egészét figyelembe vevő olvasástól jelen keretek között el kell tekintenünk, annyit mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a *Rege* álom és látomás, érzékelhetőség és percepciók deficit, illetve láthatóság és láthatatlanság mentén felépülő narratívájában nem véletlenül kap különös szerepet a nyelv anyagisága. Az akusztikus és vizuális jegyek hangsúlyos jelenléte mind Coleridge, mind Szabó Lőrinc szövegében megfigyelhető, a fordítássszöveg azonban nem csak hogy szintén nagy hangsúlyt fektet hang és írás mediális sajtóságaira, nem csak hogy nyelvet fordít, de saját nyelvének mediális működései, vizuális és akusztikus jelenléte által létesíthet fordításviszonyt.

Szabó Lőrinc fordításában – amellettt hogy ugyanúgy gazdag akusztikus működésekben, mint Coleridge szövege – a szöveg írottága, a tipográfia eszközeit is igénybe vevő vizuális anyagisága nagyobb súllyal esik latba, mint az angol szövegben. Számos szöveghegy felidézhető lenne ennek illusztrálására, itt azonban csupán két – a fentiekben bevezetett összefüggések szempontjából különösen releváns – részlet kerül majd elő. Az első olvasott szöveghegy a tipografikus jelek által létrehozott vizuális térbeliségen keresztül mutatja meg, hogy Szabó Lőrinc szövege saját anyagisága által helyezhető Coleridge szövege mellé annak fordításaként. A *Rege* történetének egyik legjelentősebb fordulópontját jelenti az albatrosz lelövése, melynek mintegy következményeképpen a vén tengerész hajója megáll, napokig vesztegel a nyílt tengeren. Coleridge szövegében a hajó beleragadni, beleékelődni (*stuck*) látszik a tenger vizébe: „Day after day, day after day, / We stuck, nor breath nor motion...”,³² míg Szabó

³² Samuel Taylor COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner*, Sampson Low, Son & Co., London, 1857, 16.

Lőrinc fordításában erre nem találunk utalást: „Nap-nap után, nap-nap után: / álltunk, – (csönd, végtelen)”³³ Ezen túl is találhatunk még egy kisebb jelentésbeli különbséget, hiszen bár a mozgás hiánya mindkét szövegrészben kifejtett (*álltunk; nor motion*), a „végtelen csönd” csak részben állítható a lélegzet, vagy a szellő – a kontextus szerint inkább utóbbi – hiánya (*nor breath*) mellé, azonban jóval szembeütőbb különbség, hogy a tenger síkjába való beékelődés, a tengerben történő megrekedés képzetei a jelentés szintjén nem hozzáférhetőek Szabó Lőrinc szövegében. Ennél már csak az a tipográfiai jelhalmozás a szembeötlőbb, ami a fordítás szövegében éppen mintha ezen képzetek a szemantika szintjén történő kifejtését tenné tökéletesen feleslegessé; a beszorulás itt tulajdonképpen záró- és gondolatjelek közé történő beszorulásként hozzáférhető, de a gondolatjel akár a tenger vízfelszínét is jelölheti, a két zárójel – a közéjük szorult szótesszel – pedig magát a hajót. A jelentés szintjén különbségeket mutató szöveg a nyelv mediális működései, vizuális jelenléte, az írás anyagsága révén nevezhető fordításnak; a fordításviszony tehát e szövegrészek esetében jelentés és mediális működés között tételeződik. Ilyen módon nem a jelentés feltételezhető szemantikai megfelelőjének felmutatása, a – Kittlernél a fordítás alapjárásként funkcionáló – ekvivalencia-logika elvének teljesülése által helyezhető Szabó Lőrinc fordítása Coleridge szövege mellé, még akkor sem, ha e tipográfiai jelek a tenger és a hajó képzeteire való utalás miatt nem saját jelenlétük, de valamiféle szemantikai összefüggés közbejöttével fejtik is ki működésüket. Az azonban biztosan állítható, hogy a fordításszöveg e szokatlan tipográfiai eljárása vizualitása által állhat elő fordításként, rögzítettségével és térbeli megjelenésének módjával a pozícióból való elmozdulás lehetetlenségére hívva fel a figyelmet, hangoztathatatlanságával pedig a „végtelen csönd” képzeteit erősítve.

Nem ez az egyetlen olyan szöveghely azonban, ahol a hangoztathatatlanság, a tipográfia vizuálisan hozzáférhető jelei kitüntetett szerepet kapnak a fordításszövegben. A számos lehetségesen felmerülő példa közül azonban a korábban felvetett összefüggések szempontjából itt egy olyan szövegrész kaphat különös jelentőséget, ahol egy különböző mediális működések közötti – szövegek között, illetve szövegekben belül megvalósuló – viszony kerül előtérbe, és ahol a tipográfiai jel saját, mindenféle jelölő funkciót nélkülöző jelenlétén van a hangsúly. Az ötödik részben a vén tengerész társainak holtteste egy éjszaka „átlekesül”, a matrózok dolgozni kezdenek, a hajó megindul, hajnalban viszont újra mozdulatlaná válnak, és énekhangot hallatnak: „Around, around, flew each sweet sound, / Then darted to the Sun; / Slowly the sounds came back again, / Now mixed, now one by one.”³⁴ Az első sor erőteljesen akusztikus kódokat mozgat, a jelentés és az ismétlések, az alliterációk és a belső rímek által létrejövő hangzás mintegy alátámasztják, kiegészítik egymást, összekapcsolódásuk azonban azáltal is tovább erősödik, hogy a felfelé szálló hangok körkörös mozgását (*around*) a sor hangzása is érzékelteti, amennyiben a sorkezdő szó belső rímet képez a sort záró szóval (*sound*), ezzel a visszatérést, a körköröséget az audi-

³³ SZABÓ LŐRINC, *Örök barátaink*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1958, 164.

³⁴ COLERIDGE, *I. m.*, 33.

tivitás szintjén is előállítva. A versszak fordítása viszont nélkülözni látszik ezt az akusztikus telítettséget, a szálló hang a szemantika szintjén lehet elérhető, mivel a versszak csupán a szokásos rímszerkezetet követi: „Az édes hang mind körbeszállt / s a Nap felé repült / s lassan mind visszatért, – maga, / vagy a többivel elegyült.”³⁵ A harmadik sorban azonban a szöveg vokális jelenlétére való rámutatás egy igen sajátos eljáráson keresztül valósul meg – ez alkalommal is a tipográfia közbejöttével. Ez a jelenlét ugyanis éppen hangoztatható és hangoztathatalan egymás mellé állításával áll elő, amennyiben a gondolatjel vizualitása olyan viszonyítási pontként tételeződik a szövegben, amelyhez képest annak szükségszerűen akusztikus működése – noha a vers hangzóssága itt nem kap hangsúlyos szerepet – is megmutatkozik; a vizualitás révén kerül előtérbe tehát a szöveg vokális struktúrája. Maga a tipográfiai jelölő sajátos elrendezésében – egy vessző után, és egy szó előtt – pusztán grafikus működése által, a versnyelv önreflexív³⁶ keretezettségén keresztül a versszöveg vokális jelenlétére hangoztathatatlansága által képes felhívni a figyelmet, illetve nem csupán a gondolatjelet követő szó (*maga*) akusztikusságára mutat rá, de ezzel együtt az egész versszak hangzásszerűsége is anélkül kerül az olvasás fókuszába, hogy e hangzásszerűség az akusztikus kódok fölerősítése, versnyelvi eszközei révén különösebben hangsúlyos lenne. És bár a ritmus szempontjából a gondolatjel természetesen a szöveg hangzósságát illetően sem nevezhető semlegesnek, és annak ellenére, hogy a versszak szükségszerű hangzóssága nem kap különösebb akusztikus megerősítést, hangoztathatatlan és hangoztatható ilyen markáns együttállása vizuális és akusztikus működések feszültségeként áll elő. Szabó Lőrinc szövegének erőteljes vizualitása akár a szóban forgó versszakok mediális tendenciáinak összehasonlítása alapján is megmutatkozhat, mivel bár Coleridge szövegének akusztikus telítettsége is részben együtt jár bizonyos számú vizuális ismétlődéssel (*around – sound*) – noha nem feltétlenül, hiszen példának okáért az *each* és a *sweet* szavak vokális vonatkozathatósága mellett semmiféle markáns vizuális azonosságról nem beszélhetünk –, a fordításszöveg esetében a gondolatjel előtti, mássalhangzó-kettőzés által előálló vizuális ismétlődések (*s lassan mind visszatért...*) – akusztikus és vizuális mediális működések különbségeiről is számot adva – az egyetlen akusztikus hatást elérő, sorkezdő kötőszóval ellentétben nem érzékelhetők a sor hangzóssága tekintetében. Már az itt idézett részletek alapján is szembeűnő különbség, hogy Coleridge szövegének akusztikus súlyozottságával szemben Szabó Lőrinc fordítása – ahogy az számos más szöveghellyel kapcsolatban is megállapítható – a vizuális kódok használatát részesíti előnyben, ezzel olyan, akusztikusan majdhogynem semleges szöveghelyet hozva létre, amelynek szükségszerű hangzóssága csupán a hangoztathatatlan, vizualitásában megmutatkozó tipográfiai jelhez képest kerülhet előtérbe. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy

³⁵ SZABÓ, I. m., 172–173.

³⁶ Oláh Szabolcs jegyzi meg mediális működések lehetséges költészettörténeti vonatkozásait taglalva, hogy „a hangzás, a képzet és az íráskép közege közötti váltások versnyelvi önreflexióját” a későmodern vers teszi költészeti témává. OLÁH Szabolcs, *Beszéd, szócsengés, íráskép és poétikus műforma a „most” esztétikai tapasztalatában = Az esztétikai tapasztalat mediálitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2004, 117.

a fordításszöveg itt idézett sorainak vokális telítetlensége ellenére e hangoztathatatlan tipográfiai jel színrevitelének módja által annak grafikus megmutatása történik, hogy maga a versszöveg már eleve akusztikus jelenlétként tételeződött, tehát éppen az írás anyagisága, vizualitása révén kerülhet előtérbe a szöveg akusztikus természete.

Coleridge vokálisan sűrített szöveghelye mellett Szabó Lőrinc szövege grafikus-vizuális jelenléte által állhat elő annak fordításaként. Viszont azon túl, hogy e versszak esetében vokális és vizuális működések között tételeződik fordításviszony – amit joggal nevezhetünk mediális fordításnak – nem tekinthetünk el a szövegek belső viszonyaitól sem. A fordításszöveg ugyanis olyan belső vonatkoztatási rendszert hordoz, amely vizuális és – bár hangsúlyozatlan, de éppen e tipográfiai jel által előtérbe kerülő – akusztikus mediális működések, illetve a jelentés részvételével alakulhat ki, míg Coleridge szövegének idézett részlete akusztikus sűrítettség és jelentés kölcsönviszonyában fejt ki működését. Ilyen módon a fordításviszony tulajdonképpen a szövegek belső viszonyai között áll elő, és ezzel kiírja magát Kittler a fentiekben bevezetett dichotómiájából, amely szerint az elemek belső viszonyait csupán a transzpozíció teszi tárgyává, az ekvivalencia-logika által uralt fordítás azonban nem.³⁷ Vizuális (hangoztathatatlan) és vokális kölcsönviszonya, illetve ennek feszültsége kerül itt egy mediális fordítás keretei között jelentés és akusztikus telítettség kölcsönviszonya mellé. Azáltal pedig, hogy a fordítás az egyik oldalon a tipográfia, a másik oldalon a hangzósság által garantált belső viszonyok között valósul meg, a kittleri dichotómia újabb ponton sérül, hiszen a különböző mediális működések közötti fordítás már semmiképpen sem általános megfelelők kijelölése révén teljesül. Ráadásul ebben az esetben – a transzpozíció fogalmától ebből a szempontból eltávolodva – nem „üzenetek [Botschaften] médiumok közötti átviteléről”³⁸ van szó, hanem az ekvivalencia-logika irrelevanciájától sem függetlenül a szövegek belső, mediális és immateriális viszonyainak többek között a különböző mediális működések miatt a megfeleltethetőség teljes hiányának közbejöttével történő egymás mellé helyezéséről. Szabó Lőrinc szövegének itt idézett részlete saját belső viszonyrendszerének kialakítása – egy tipográfiai jelölő hangoztathatatlansága és egy ennek köszönhetően hangzósságában megmutakozó szó, illetve szövegrész közötti feszültség – által állhat elő fordításaként. A fenti két esetben tehát az átvitel és az ekvivalencia logikájától eltávolodva – és Samuel Weber Benjamin *Art des Meinens*-fogalmán keresztül bevezetett kitételét igazolva – a fordítás nem valamiféle „jelentés kommunikálását” végzi el, hanem a „jelölés módjára”,³⁹ illetve egy lépéssel tovább, magára a mediális szövegműködésre mutat rá. A második szöveghely pedig azt mutatta meg, hogy nem csupán a „jelölés módjainak” különbözőségei közötti összjáték „konstituálja a fordítás médiumát”,⁴⁰ de a különböző, konstituáló szerepük által jelen lévő mediális működések

³⁷ KITTLER, I. m., 271.

³⁸ Uo.

³⁹ Samuel WEBER, *Benjamin's – abilities*, Harvard UP, Cambridge–London, 2008, 90–92.

⁴⁰ Uo., 91. Weber fordításfogalma is – noha erre közvetlenül nem utal – eltávolodik az átvitel képzetétől, mivel magát a fordítást is médiumként kezeli, a médium fogalmát pedig nem valamiféle két hely közötti átvitelt lehetővé tevő közeg értelmében használja. Lásd Uo., 81.

egymás mellé kerülése révén beszélhetünk mediális fordításról. Az a szöveg, amely a tipográfia vizuális jelenléte, az írás mediális működése, saját írotttsága által áll elő fordításként, illetve amely szöveg esetében maga a hangoztathatatlan tipográfiai jelölő képes kiemelni magát a hangzóságot, éppen e kiemelés révén létesítve fordításviszonyt, annak köszönhetően nevezhető fordításszövegnek, hogy saját magát közli.⁴¹

Wittgenstein a kép hozzáférhetősége kapcsán jegyzi meg, hogy mikor egy kép közöl valamit, az nem szükségszerűen szavak közbejöttével történik,⁴² mely szükségszerűség a fentiekben röviden elővezetett második szöveghely esetében sem bizonyult releváns kitételnek, azaz a nyelv médiuma, szövegek, szöveghelyek vonatkozásában is fennáll annak lehetősége, hogy a képhez hasonlóan a szöveg is saját magát közlő anyagságában jelenjen meg; maga a tipográfiai jel – a gondolatjel maga – gondolat, jelentés, vagy bármiféle referencializálhatóság nélkül áll itt elő. És éppen ezáltal jöhet létre olyan mediális fordításviszony, amely mind a transzpozíció, mind a fordítás dichotóm struktúrába rendezett kittleri fogalmaitól megkülönböztethető, hiszen sem az általános megfelelők kijelölésében bízó fordítás, sem az üzenetek átvitelét végrehajtó, illetve a rögzítés funkcióját központi tényezővé tevő transzpozíció logikája nem alkalmazható a fentiekben leírt fordításjelenet kapcsán. Szabó Lőrinc fordításának ez a hangoztathatatlan vizualitása által megmutatkozó szöveghelye ugyanis egyrészt semmiféle ekvivalencia-logikának nem felelhet meg, nem is csak azért, mert ez az önmagát közlő térbeliség, ami saját magán kívül semmit nem mond, vagy mutat⁴³, nem teljesíti a szemantikai megfeleltethetőség kritériumait, de azért sem – és ezen a ponton már túl is lépünk Kittler fordításfogalmának szűkre szabott kerekein –, mert Coleridge szövegének akusztikus működései sem mutathatók fel e térbeli sűrítettség ekvivalenseként. Másrészt, amint a fentiekben már előkerült, a két hely közötti átvitelként értett transzpozíció fogalma sem látszik e különböző mediális működéseket egymás mellé helyező fordításjelenet kapcsán relevánsnak, mely fogalom már csak azért sem lehet vonatkoztatható ebben az esetben, mert amint az Kittler példái kapcsán láthatóvá vált, a – hang és graféma között soha nem teljesülő – hiánytalan rögzíthetőség kritériuma képezi ezen technomediális alapokra helyezett koncepció gerincét. Az itt olvasott szövegrészek esetében azonban a különbségek megléte miatt már eleve nem beszélhetünk hiánytalanságról, illetve ezen túl a két szöveg közötti viszony sem leírható e kritérium alapján. A rögzíthetőség fogalmi kerekei e szövegek viszonylatában csupán Coleridge akusztikusan sűrített sorai esetében

⁴¹ Vö. Dieter Mersch a nyelvtudományok intranszitivitás-fogalma és Wittgenstein *Philosophische Grammatik* című munkájának képekkel kapcsolatos kitétele („Das Bild sagt mir sich selbst...”) alapján tett megállapításával, miszerint bizonyos esetekben az esztétikai tapasztalat „semmit nem mond, vagy mutat saját magán kívül”. Dieter MERSCH, *Intransitivität – Un/Übersetzbarkeiten = Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, szerk. Alexandra KLEIHUES – Barbara NAUMANN – Edgar PANKOW, Chronos, Zürich, 2010, 301–302.

⁴² Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Grammatik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, 164.

⁴³ Dieter Mersch megállapítását illetően Wittgenstein idézett szöveghelyén kívül Heidegger fenomenológalmáról sem feledkezhetünk meg, aki a fenomen szó etimológiájából kiindulva a fenomént mint önmagán megmutatózó, önmagában láthatóvá válót határozza meg: Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Osiris, Budapest, 2004², 45.

működtethetők, mely sorok akár olvashatók is a hangrögzítés, vagy legalábbis az alfabetikus rendbe történő fordítás igényének letéteményeseiként. Szabó Lőrinc szövege azonban az írás anyagisága, vizuális jelenléte, a tipográfiai jel hangoztathatatlansága – és a beszélt nyelv rögzítéseként értett írás koncepcióinak elégtelensége – mellett a hang rögzíthetetlenségére, a hang grafikus leképezhetőségének Kittler által megfogalmazott, a nyelv médiuma esetében szükségszerűen előkerülő viszonylagosságára is rámutat; a fordításszöveg az ekvivalencia, az átvitel és a rögzíthetőség kritériumainak beteljesítése helyett a graféma, illetve a tipográfiai jel saját, önmagát közlő anyagiságát mutatja fel. Az a fordítás, amely a forrásszöveg akusztikus sűrítettsége mellé szövegének önmagában megmutatkozó hangoztathatatlanságát, az írás vizualitását, saját jelenlétét helyezi, éppen a különböző, akusztikus és vizuális – a szövegek belső viszonyait is magukon hordozó – működések, hang és írás ezen egymás mellé helyezése által létesíthet mediális fordításviszonyt.