

LI. évfolyam 2025/1

Ár: 1400 Ft

LITERATURA

„Memetikai szempontból a kanonikus irodalmi alkotások az idők során legsikeresebbnek bizonyult mémplexek: mindegyik hosszú életű, termékeny és megbízható másolatok készíthetők róluk.”

Sasvári Anna

„A »házy nyúl« mellett Esterházy, tehát a fordító lesz a mese másik főszereplője, aki az intradiegetikus-extradiegetikus narráció és a kultúrák között lavírozva a fordítás okozta megtorpanásait tárja az olvasó elé.”

Szarka Szilvia

„Veza Canetti célzott tudatossággal, úgyszólván szociális kódot hordozó neveket választott magának, amelyek így módon a novellák paratextusaként is működnek”

Benkő Gitta

„A mechanizmus, amelyet némi rosszmájúsággal Joyce-biznisznek is lehet nevezni, kiválóan működik. Már több olyan enciklopédikus mű is létrejött, amely az összes, bármily kis mértékben releváns, de magában az eredeti elbeszélésben elmondatlanul maradó információ összegyűjtését és bemutatását tűzi célul.”

Kappanyos András

A HUN-REN BÖLCSESZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

HUN-
REN



BÖLCSESZETTUDOMÁNYI
KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET

LITERATURA ■ LI. évfolyam 2025/1

Sasvári Anna
Szarka Szilvia
Benkő Gitta
Kappanyos András
Tüskés Anna
Vincze Ferenc
Rákai Orsolya
Maróthy Szilvia
Schäffer Anett

2025

Fordítás(tudomány)

FORDÍTÁS

Megjelenik negyedévenként.

A Literatura folyóirat előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál.
(Éves előfizetési díj: 4800 Ft)

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:
HUN–REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@abtk.hu, terjesztes@abtk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznaponként 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:
Kálmán C. György
Kiss Margit
Visy Beatrix

Tanácsadó testület:
Bezeczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő

Pomogáts Béla

Szili József

Veres András

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

Angol nyelvi lektor:
Jessie Labov

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2025-ös évfolyam megjelentetését



Nemzeti
Kulturális
Alap

a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja
ISSN 0133-2368



Kiadja a HUN–REN BTK Irodalomtudományi Intézet
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a HUN–REN BTK TTI Tudományos Információs Osztálya végezte
Vezető: Kovács Éva
Tördelés: Hudecz Andrea
Borító: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

LI. évfolyam 2025/1.

Műhely – Fordítás(tudomány)

SASVÁRI Anna	
A memetika szerepe a kulturális fordítástudományban	4
SZARKA Szilvia	
„A est(erházy) A.”	
– A fordítás feladásának lehetőségei Esterházy Péter	
„nyúlkönyve” alapján –	21
BENKŐ Gitta	
Néhány megjegyzés Veza Canetti írói világának	
névuniverzumáról	40
KAPPANYOS András	
Az elvárt tudás fordíthatósága	51

Tanulmány

TÜSKÉS Anna	
Faludy György Villon-balladáinak korai szövegváltozatai	
– Az 1933–1937 közötti sajtómegjelenések és az 1937-es	
első Officina-kiadás összevetése –	72
VINCZE Ferenc	
A többnyelvűség mint a transzkulturalitás olvashatósága	
– A többnyelvű szöveg fordításjelenetei és lehetséges	
pedagógiai attitűdje –	89

Szemle

RÁKAI Orsolya	
A romlás florilégiuma	
– SZABÓ Gábor. <i>Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai</i>	
<i>László prózavilága</i> . Budapest: Magvető Könyvkiadó,	
2024 –	103

MARÓTHY Szilvia A digitális irodalomtudomány egyfajta értelmezése – SZEMES Botond. <i>Digitális irodalomtudomány: Olvasás, számítás és ábrázolás egysége az irodalmi elemzésben</i> . Kijárat Kiadó–I.T.E.M. Alapítvány, Budapest, 2024 –	110
SCHÄFFER Anett Egy fejezet vége – <i>Az angol irodalom története</i> . 5. kötet. Szerkesztette BÉNYEI Tamás, REICHMANN Angelika és SÉLLEI Nóra. Budapest: Kijárat Kiadó, 2024 –	116

Műhely – Fordítás(tudomány)

■ Folyóiratunk *Műhely* rovatának feladatai közé tartozik, hogy *alkalmi* műhelyek munkáját közvetítse az olvasóknak: a tematikus fókusz olykor a közelmúltban zajlott konferenciák határozzák meg, olykor pedig a szerkesztőségnek egymástól függetlenül beküldött kéziratok véletlenszerű, de azért többé-kevésbé mégiscsak a korszellem által vezérelt szemléleti érintkezési pontjai. A rovat elsődleges funkciója azonban mégiscsak az, hogy hosszabb távon együttműködő, intézményi háttérrel is rendelkező tudományos műhelyeket kössön be a szakmai nyilvánosságba. Ezt a hagyományt a pécsi Sensus csoport bemutatkozása nyitotta meg (2000/2), az újabb időkben ennek jegyében szerepelt nálunk a szegedi Kognitív Poétika Kutatócsoport (2019/4), vagy legutóbb a Transzkulturalizmus munkacsoport (2024/4).

Mostani számunk *Műhely* rovatát a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában öt éve működő Kulturális fordítástudományi doktori programban létrejött írások töltik meg. Az összeállításban három hallgató szerepel: Sasvári Anna, aki doktori munkájában a klasszikus gyermekkönyvek újrafordításaival, kulturális illeszkedésük akadályaival foglalkozik; Szarka Szilvia Esterházy Péter munkásságának kelet- és nyugat-európai fordítás- és fogadtatástörténetét kutatja; Benkő Gitta pedig Veza Canetti késői fogadtatását és nemzetközi közvetíthetőségét tárja fel. Negyediként a program vezetője, e sorok írója csatlakozik egy tanulmánnyal. Ezúttal a *Tanulmány* rovat két írása (Tüskés Anna és Vincze Ferenc egy-egy dolgozata) szintén a fordítástudományi tematikához kapcsolódik.

Ez az összeállítás egyben azt is jelezni kívánja, hogy szeretnénk megerősíteni ennek a rovatnak az eredetileg elgondolt fő funkcióját, és más, a Kárpát-medencében működő, önálló arculattal, kutatási iránnyal rendelkező, közös előfeltevésekkel és módszertannal dolgozó tudományos műhelyek számára is felajánljuk a csoportos bemutatkozás lehetőségét ezeken a hasábozon.

Kappanyos András

A MEMETIKA SZEREPE A KULTURÁLIS FORDÍTÁSTUDOMÁNYBAN

SASVÁRI ANNA

Miskolci Egyetem Magyar Filológiai Intézet
egyetemi tanársegéd

E-mail: anna.sasvari@uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0006 4263 2104

The Role of Memetics in Cultural Translation

When a children's book becomes known around the world, its translation plays a key role, not only in making the book accessible to the target language reader, but also in bridging the gap between the target language culture and the global literary phenomenon. The translation can thus contribute to further interpretations, adaptations, and allusions of the work, which shape the literary tradition in different genres and cultures.

The aim of this paper is to approach cultural translation from a new, memetic perspective. Although translation decisions are not consciously made for the purpose of meme transfer, successful meme transfer can mean successful translation. This paper explores how local memes become global, the challenges of meme transfer, and the outcomes of successful intercultural translation. Through examples from children's literature, I illustrate the extent to which Hungarian readers are able to relate to the cultural context of the original works and to the global cultural impression.

Keywords: memetics, cultural translation, retranslation, translation strategy, memeplexes, meme-hierarchy, assimilation, retention, expression, transition, Global Cultural Impression

■ Bevezető

Amikor egy gyermekkönyv ikonikus, szerte a világon ismert irodalmi művé válik, a fordítása különösen fontos lesz, mert nemcsak a célnyelvi olvasó megértését biztosítja, hanem abban is szerepe van, hogy a célnyelvi kultúrát összekapcsolja a mű globális képével, melyre további allúziók, adaptációk és értelmezések építenek, és amelyek egy globális jelenséget eredményeznek, mely számtalan műfajban, országban, nyelvben és kultúrában létezik.

Ennek a tanulmánynak az a célja, hogy a memetika kulturális fordítástudományban betöltött szerepét bemutassa. Habár a fordítói stratégiák és döntések célja nem az, hogy a sikeres mémtranszfert elősegítsék, a fordítás sikerességét alapvetően meghatározhatja az, hogy sikerül-e a kultúrák közötti mémtranszfert biztosítani. Ebben a tanulmányban bemutatom, hogyan válnak lokális mémek globális mémekké, mit tekinthetünk memetikai szempontból sikeres fordításnak, milyen nehézségekkel járhat a mémtranszfer, illetve, hogy milyen kimenetei lehetnek egy sikeres interkulturális mémtranszfernek.

A tanulmány bemutatja, hogy amikor egy centrális kultúra nyelvéből (mint az angolból) fordítunk, akkor a célnyelvi művek nagyobb eséllyel tartalmazznak olyan kódokat, amelyek segítségével a célnyelvi olvasók könnyebben tudnak kapcsolódni a forrásnyelvi kultúra szövegéhez, azonban ez a másik irányban – perifériáról centrumba történő fordítás esetén – kevésbé valószínű. A kanonikus fordítások vagy az újrafordítások segítik jobban a célnyelvi olvasók kapcsolódását? A korpuszban gyermeki irodalmi művek fordítását vizsgálva vonok le következtetéseket arra vonatkozóan, hogy a magyarok tudnak-e kapcsolódni a fordításokon keresztül az eredeti művekhez kötődő jelenséghez.

Memetika és mémtranszfer

A mémeket más és más gyakorisággal és intenzitással replikálódó információs mintákként definiálhatjuk.¹ A genetika mintájára kreált memetika fogalmát évtizedek óta ellentmondások övezik. A *mém* szót Richard Dawkins, brit evolúcióbíológus használta először *Az önző gén* című művében, mely eredetileg 1976-ban jelent meg.² Dawkins felveti, hogy a világon nem csak a gének léteznek mint replikátorok. „Éppúgy, ahogy a gének azáltal terjednek el a génkészletben, hogy spermiumok vagy peték révén testből testbe költöznek, a mémek úgy terjednek a mémkészletben, hogy agyból agyba költöznek olyan folyamat révén, melyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk.”³

¹ Vö. NÉMETH Gábor és SEBŐK Zoltán, *A mémek titokzatos élete* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004).

² Richard DAWKINS, *Az önző gén*, ford. SÍKLAKI István (Budapest: Kossuth Kiadó, 2021), 261–262.

³ Uo., 262.

Susan Blackmore szerint „az utánzásához három készség szükséges: el kell dönteni, hogy mit utánozzunk; az érzékek bonyolult átalakításával kell eljutnunk egyik nézőpontból a másikba; és végre kell hajtunk a megfelelő testmozdulatokat.”⁴

A természetes szelekció folyamatában is hasonlítanak a mémek a génekhez, mint ahogy abban is, hogy mi teszi őket sikeressé: hosszú élet, termékenység és másolási megbízhatóság.⁵ A hosszú élet nem egy mém adott példányának élettartamát jelenti, hanem azt, hogyan él tovább azáltal, hogy egyik egyén a másiknak adja át. Dawkins azt állítja, hogy azok a mémek, amelyek „összedolgoznak,” életképesebbek, mint az egyes mémek külön-külön. Egy vallási példával szemlélteti ezt: a pokol tüzétől való félelem, a feltétel nélküli istenhit és a cölibátus mémjei összekapcsolódnak, és egymást erősítve *mémkomplexet*⁶ – vagy Susan Blackmore későbbi elnevezésével élve *mémplexet*⁷ – alkotnak. A *mémgépezet* című könyvében Blackmore olyan nagy jelentőséget tulajdonít a mémeknek, hogy – állítása szerint – nagyobb szerepük volt az emberi evolúció során, mint a géneknek, többek között az agy fejlődésében, a beszéd kialakulásában és a szociobiológia területén.

A mémekkel kapcsolatban az az egyik legnagyobb kifogás, hogy nem lehet mérni őket. Mekkora egy mém? Az én definícióm szerint a mém az a legkisebb információdarab, amely alapján az adott mémet be tudjuk azonosítani, és amely lehetővé teszi, hogy minden más mémtől megkülönböztessük. Habár a kutatók kételyeket fogalmaztak meg a mémekkel kapcsolatban, Adam McNamara 2011-es cikkében neurobiológiailag bizonyítja a mémek létezését és jelentőségét. „A mesterséges mémek idegi aktivitásában bekövetkező változásokat, valamint az idegi aktivitás és viselkedés korrelációját vizsgálva elkezdhetjük körülhatárolni és meghatározni azt, ami jelenleg mérhetetlennek tűnik.”⁸

⁴ Susan BLACKMORE, *A mémgépezet*, ford. GREGUSS Ferenc (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 120.

⁵ DAWKINS, *Az önző gén*, 264.

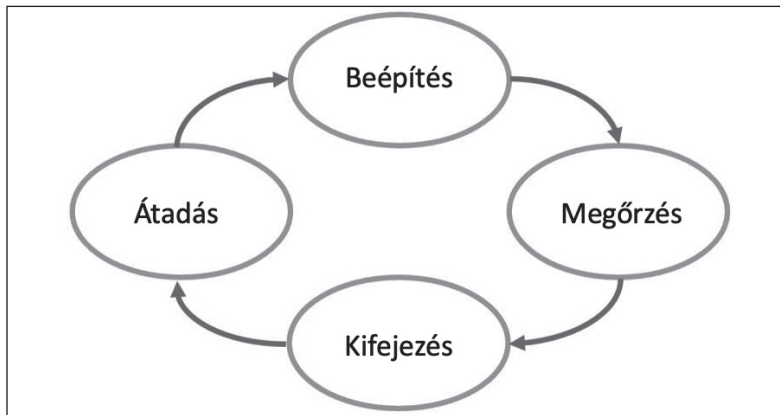
⁶ Uo., 270.

⁷ Susan BLACKMORE et al., „The Power of Memes”, *Scientific American* 4, 283. sz. (2000): 64–73.

⁸ Adam MCNAMARA, „Can we Measure Memes?”, *Frontiers in Evolutionary Neuroscience* 3, 1. sz. (2011): 1–7, 6, <https://doi.org/10.3389/fnevo.2011.00001>.

Mémtranszfer

Francis Heylighen a sikeres mémtranszfer ciklusát négyfázisú folyamatként írta le:⁹



1. ábra. A mémtranszferciklus,
Heylighen nyomán

A beépítési fázisban az új hordozó találkozik a mémmel és értelmezi. A megőrzés fázisában a hordozó „méltónak találja” a mémet arra, hogy eltárolja a memóriájában. Minél tovább marad a mém a hordozó memóriájában, annál több lehetősége lesz a kifejeződésre és arra, hogy más hordozók is „megfertőződjenek.” Ezt nevezi Dawkins a mém hosszú életének. „A megőrzés attól függ, hogy a hordozó számára mennyire fontos az adott gondolat, és hogy milyen gyakran ismétlődik, akár ismétlődő észlelés, akár belső ismétlés révén. Minden tanulási paradigma egyetért abban, hogy megerősítéssel a tapasztalatok erőteljesebben vésődnek a memóriába.”¹⁰

A mémek kifejezésének számtalan módja van: szóbeli és írásbeli kommunikáció, képek, média vagy valamilyen cselekvés. Egy hordozó sok-sok mémet is őrizhet, ám ezeknek csak egy töredéke jut el a harmadik, kifejezési fázisba. „Néhány megőrzött mémet sosem mutatnak meg, fejeznek ki, mert a hordozó vagy nem tartja a mémet elég érdekesnek ahhoz, hogy mások is tudomást szerezzenek róla, vagy nem tudatosan használja, vagy nem tudja, hogyan fejezze ki, esetleg titokban akarja tartani.”¹¹

Az átadás fázisában a mémnek lehetősége van arra, hogy egy új befogadóhoz, egy potenciális új hordozóhoz eljusson. Az SMS-t nemcsak megírják (kifejezés), hanem

⁹ Francis HEYLIGHEN, „What Makes a Meme Successful? Selection Criteria for Cultural Evolution”, in *Proc. 15th Int. Congress on Cybernetics*, 418–423 (Namur: Association Internat. de Cybernétique, 1999).

¹⁰ Uo., 419.

¹¹ Uo.

el is küldik (átadás); egy videochat alkalmával a szavakat kimondják (kifejezés), és az internetkapcsolat megfelelően stabil ahhoz, hogy a másik fél hallja is (átadás); az új filmet leforgatják (kifejezés) és a mozikban le is játsszák (átadás). Az, hogy aztán ezeket a mémeket a címzett hajlandó-e befogadni, már a beépítés fázisába tartozik. (Az SMS-t elolvassa, a videochat esetén a vonal túlvégén valóban figyel a partner, és a moziba elmennek megnézni a filmet.) Így aztán a ciklus újrakezdődik.

Jelen tanulmány fókuszában a fordítás áll, mely elősegíti a sikeres mémtranszfer. Habár a fordítói stratégiáknak és döntéseknek nem konkrétan a mémtranszfer a célja, a kultúrák közötti mémtranszfer sikeressége alapjaiban döntheti el egy fordítás sikerét; másrészt fordítás nélkül meghiúsul a kultúrák közötti mémtranszfer. Ez utóbbi állítás magától értetődik: ha valaki nem beszél egy adott nyelvet, akkor az azon a nyelven írott mémek nem érthetők, nem elérhetők számára. A heyligheni ciklus megszakad az átadás és a beépítés fázisa között. Bármennyire is sikeresen adja át a hordozó a mémet, a címzett – mivel nem beszéli az átadó nyelvét – nem válhat tényleges befogadóvá. Itt van szükség arra, hogy egy fordítót is beiktassunk a ciklusba, annak érdekében, hogy a mémtranszfer megvalósulhasson. És itt kell bevezetnünk a kulturális fordítás fogalmát.

Kulturális fordítás: a kultúrák közötti sikeres mémtranszfer kulcsa

Elsőként Andrew Chesterman fogalmazta meg azt az elméletet, amely szerint a fordítás egyfajta mémtranszfer.¹²

A fordítás értelmezhető a mémek terjesztésének módjaként is. [...] A fordítás folyamata nem egyenértékű a cserével vagy behelyettesítéssel, melynek eredményeként a célnyelvi szöveg valamiképpen megegyezik a forrásnyelvi szöveggel. Nem is olyan transzferfolyamat, melynek során egyik helyről a másikra átviszünk valamit. Invarianciát sem feltételez. A fordítás inkább additív műveletnek tekinthető: egy szöveg mellett (és nem helyett) létrejön egy másik, mely relevánsan – azaz a célja, a kontextusa stb. szempontjából relevánsan – hasonlít az elsőhöz.¹³

Kappanyos András *Bajuszbögre, lefordítatlan* című könyvében egy teljes alfejezet szentel a mémek fordításban betöltött szerepének, és Chesterman gondolataira is reflektál.¹⁴ Kappanyos rámutat, hogy Chesterman elméletének legnagyobb erénye

¹² Andrew CHESTERMAN, „The View from Memetics”, *Paradigmi*, 2. sz. (2009): 75–88, <https://doi.org/10.3280/PARA2009-002007>.

¹³ Andrew CHESTERMAN, „Transfer Troubles”, in *Transfer Thinking in Translation Studies: Playing with the Black Box of Cultural Transfer*, szerk. GONNE Maud et al., Translation, Interpreting and Transfer 4 (Leuven: Leuven University Press, 2020), 207–224, 212, <https://doi.org/10.2307/j.ctv19j75n0.12>.

¹⁴ KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 294–301.

a fordítástudomány alapmetaforájának bírálata, mely szerint a fordítás folyamata során valamit (jelentést, kulturális értéket) A-ból B-be transzferálunk. Kappanyos azonban leszögezi, hogy nagyon hátrányos lenne csakis memetikai oldalról vizsgálni a fordítástudományt, minthogy a fordítás alapvetően nyelvi folyamat.¹⁵ Ez természetesen igaz, azonban nyelvészeti és irodalmi szempontok mellett a fordítástudomány memetikai megközelítése mindenképpen előnyös lehet. Az alábbiakban ez utóbbit igyekszem bemutatni, s egyben állításomat igazolni.

A fordítási folyamatban a forrásnyelvi szöveg elolvasása és értelmezése az első lépés. Ezután a fordító a forrásnyelvi szöveg üzenetét újraértelmezi, és a célnyelven közvetíti, szem előtt tartva a forrás- és célnyelvi kultúra közötti különbséget. „Az információ csak e kettős hermeneutikai folyamatot követően válhat érthetővé a célnyelvi befogadó számára a másik nyelv világában.”¹⁶ Az irodalmi mű aktuális értelmezése nem izolált, szubjektív aktus; befolyásolja az adott kor, az érvényben lévő társadalmi normák és hagyományok és az adott mű hagyományos értelmezése. Ugyanakkor az aktuális értelmezés befolyásolja a tovább alakuló hagyományt és a későbbi értelmezést is. Gadamer szerint

[a]z értelem anticipálása, mely a szöveg megértését irányítja, nem a szubjektivitás cselekvése, hanem az a közösség határozza meg, amely összekapcsol bennünket a hagyománnyal. Ez a közösség azonban a hagyományhoz való viszonyunkban állandó alakulásban van. Nem egyszerűen előfeltevés, mely eleve meghatároz bennünket, hanem mi magunk hozzuk létre, amennyiben megértünk, részesedünk a hagyománytörténetben, s ezáltal mi magunk is folytatjuk a meghatározását.¹⁷

Tulajdonképpen itt a mémtranszferről van szó, minthogy a hagyományaink, tudásunk és sémáink lényegében mémek, melyek nemzedékről nemzedékre öröklődnek. Az írott szöveg az irodalmi mű adott korban készült materiális lenyomata, mely később, egy új kontextusban új értelmet nyer. Minden új kontextusban, más időben és kultúrában az adott irodalmi művet újraértelmezik. Az időbeli eltérés új interpretációs módokat nyit meg, mely módok megsokszorozódnak azáltal, hogy a műről készülnek fordítások. Ezek az eltérések azon tudás tekintetében válnak különösen hangsúlyossá, melynek célnyelvi olvasók általi ismeretére az eredeti mű írásakor az író számíthatott. Az időbeli és kulturális eltérés miatt ez az implicit tudás kisebb eséllyel lesz jelen a célnyelvi kultúrában. Ezek a különbségek a fordítót döntési hely-

¹⁵ Uo., 298.

¹⁶ DOBOS Csilla, „Az intralingvális fordítás sajátosságai”, in *Docēre et movēre: Bölcsészeti- és társadalomtudományi tanulmányok a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar 20 éves jubileumára*, szerk. ILLÉSNÉ KOVÁCS Mária, 101–110 (Miskolc: Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2013), 104.

¹⁷ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika kezdetei*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 328–329.

zetbe hozzák: milyen stratégiát válasszon, hogy ezt a problémát megoldja? A gyermekirodalmi művek hasznos terepet nyújtanak az ezzel kapcsolatos vizsgálódáshoz, mert egyrészt jól körülhatárolt előzetes kulturális tudásra támaszkodnak, mely gyakran explicit módon jelenik meg, másrészt – főként a művek lokalitása miatt – sajátos kihívást jelentenek a fordító számára, minthogy a célnyelvi olvasó jó eséllyel más tudásbázissal bír, mint amelyre az eredeti mű támaszkodott.

[A] kulturális fordítástudomány illetékessége nem a vizsgált szöveg kulturális presztízstől vagy a bonyolultságától függ, hanem attól, hogy az adott szöveg rendelkezik-e egyrészt a közvetlen textualitáson kívül eső kulturális vonatkozásokkal, másrészt a kognitív közlés szándékán túlmenő textuális szervezettséggel.¹⁸

A szövegekben található kulturális elemek zöme mém, melyek – csakúgy, mint a szöveg maga – további mémek forrásává válhatnak.

Mémek fordítása

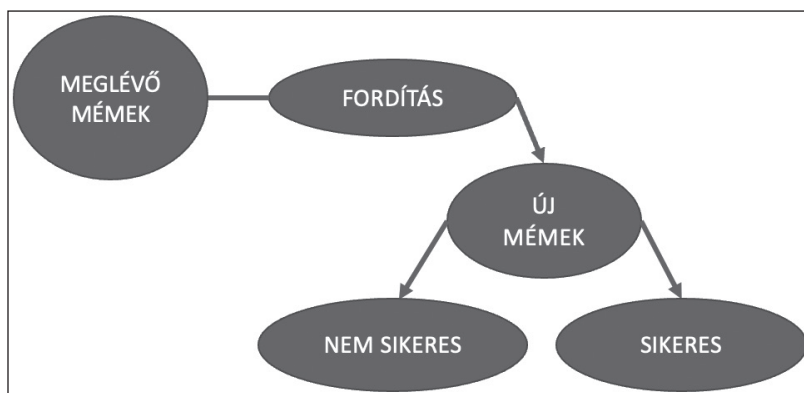
Memetikai szempontból a fordítás folyamatának figyelembe kell venni azon releváns (ekvivalens) mémeket, amelyek már esetlegesen léteznek a célnyelvben. Amennyiben nincs ilyen mém, a fordító döntés előtt áll: a célnyelvből kiválaszthat egy, már létező mémet, amely a forrásnyelvi mémet helyettesítheti, vagy a forrásnyelvi mémet – teljesen új memként – bevezeti a célnyelvi kultúrába. Ez utóbbi esetben a mémtranszfer vagy sikeres lesz, vagyis a célnyelvben megértik, és esetleg használni is kezdik, az adott műtől függetlenül is; vagy nem lesz sikeres, vagyis a célnyelvben nem fogadják el, nem értik jól vagy egyáltalán, mert a mém nem illeszkedik a célnyelvi kultúrához (2. ábra). Még ha a fordítás idején sikeres is volt a transzfer, a kulturális, nyelvi és fordítási normák – vagyis a lokális és globális mémek – folyamatos, olykor drasztikus változása, alakulása miatt új fordításra lehet szükség.

A két stratégia, melyek közül a fordító választhat, Friedrich Schleiermacher megfogalmazásában vagy az olvasót viszi közelebb a szöveghez, vagy fordítva, a szöveget viszi közel az olvasóhoz.¹⁹ Ezen stratégiákat Lawrence Venuti forenizációnak, illetve domesztikációnak nevezte el.²⁰ Memetikai szempontból tehát forenizáció során a fordító a célnyelvi szövegben egy, a célnyelvi kultúrában addig ismeretlen forrásnyelvi mémet használ, domesztikáció esetén pedig a célnyelvi kultúra meglévő mém-

¹⁸ KAPPANYOS, *Bajuszbügre, lefordítatlan...*, 38.

¹⁹ Friedrich SCHLEIERMACHER, „A fordítás különféle módszereiről”, ford. DÖMÖTÖR Edit, in *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva és HAJDU Péter, 119–149 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 128.

²⁰ Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Abingdon, Oxfordshire–New York: Routledge, 2002²), <https://doi.org/10.4324/9780203360064>.



2. ábra. Mémek fordítása

készletéből választ egyet, amellyel a forrásnyelvi memet helyettesíti. Habár a választás a fordító döntése, a stratégiát nagyban befolyásolja a mémhierarchia. Amennyiben a forrásnyelvi szöveg valamely központi kultúra nyelvén (pl. angol) íródott, és magyarra fordítják (mely a világirodalmi szcénát tekintve periférikus, de legalábbis kevésbé központi szerepet betöltő kultúra nyelve), esélyesebb, hogy a fordító forenizációs stratégiát választ. Ezzel szemben az ellentétes irányú, magyar–angol fordítás esetén jellemzőbb lehet a domesztikáló stratégia.²¹ Más szóval egy angol–magyar fordítás nagyobb eséllyel mutat be új angol vagy amerikai mémeket a magyar célnyelvi olvasóknak, míg egy magyar mű angol nyelvű fordítása inkább az angol/amerikai memkészletből választ, ahelyett, hogy a magyar forrásszöveg idegen magyar mémjét mutatná be a célnyelvi olvasóknak. Az ok nyilvánvaló: azon mémek, melyek a globalizált világ kultúrájára nagy hatással bíró centrális kultúrából származnak, avagy egy centrális kultúra nyelvén (jelen esetben angolul) íródtak, tehát olyan nyelven, melyből számtalan irodalmi művet fordítottak – ezzel is hozzájárulva ezen kultúra mémjeinek elterjedéséhez, és a mémhierarchiában elfoglalt előkelőbb helyükhöz –, nagyobb valószínűséggel ismertek a (fél)perifériális kultúra olvasói számára, mint fordítva. Nincs sok esélye annak, hogy egy átlag angol vagy amerikai olvasó ismeri a lokális magyar mémeket. Az a tény, hogy az angol lingua franca – közvetítőnyelv – lett és hipercentrális pozíciót foglal el,²² illetve, hogy az angol nyelven írt könyveket számtalan nyelvre lefordítják, azt eredményezi, hogy a kulturális mémjei gyorsan és széles körben tudnak terjedni. Így válnak a hipercentrális kultúra lokális mémjei globális mémekké.

²¹ Johan HEILBRON, „Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System”, *European Journal of Social Theory* 2, 4. sz. (1999): 429–444, <https://doi.org/10.1177/136843199002004002>.

²² Uo.

Memetikus tervezés alatt azt a folyamatot értjük, amikor adatokat gyűjtünk arról, hogy mely mémek sikeresek, és megpróbáljuk megállapítani sikerességük okát annak érdekében, hogy újabb sikeres mémeket kreálhassunk.²³ Sebők Zoltán, a magyar mémtudomány úttörője azt állítja, nincs nagy esélyünk arra, hogy reprodukáljunk egy korábbi sikert. Sőt: még azt is nehéz megállapítani utólag, hogy egyáltalán mitől volt sikeres egy adott mém.²⁴ Ez a gondolat jelentős, amikor arra próbálunk magyarázatot találni, hogy mitől válik egy irodalmi mű (és a fordítása) az irodalmi kánon részévé, vagyis sikeres mémmé, mémplexszé.

Szegedy-Maszák Mihály szerint a kánonalkotás szubjektív folyamat, melyet nagyban befolyásol a kor és a tér, az aktuális normák, illetve az, hogy mi minősül az adott hely és kor által értékes (kulturális, irodalmi) örökségnek.²⁵ Memetikai szempontból a kanonikus irodalmi alkotások az idők során legsikeresebbnek bizonyult mémplek: mindegyik hosszú életű, termékeny és megbízható másolatok készíthetők róluk. Legalábbis, ami az eredeti szöveget – vagyis filológiai értelemben szövegvariánst – illeti. Memetikai szempontból az egyes szövegvariánsokat is figyelembe kell venni, különösképpen, ha gyermekirodalmi műről van szó: a külsín, a külső jellemzők (betűtípus, -szín, -méret, a borító, az illusztrációk) még fontosabbak lehetnek, mint maga a szöveg. A teljes kötet mémplexszé válhat. A kanonikus művek jól illeszkednek a kortárs kulturális kontextusba, és jól passzolnak koruk meglévő mémjeihez is. A természetük miatt – visszautalva Gadamerre – korábbi kanonikus művek formálják az egykorú és későbbi mémeket, így népszerűsítve saját magukat – vagyis megteremtve maguk számára a transzfer lehetőségét –, annak érdekében, hogy az új mémekhez is kapcsolódni tudjanak.

Kanonikus művek fordításakor a célnyelvi szövegek – bár természetesen kapcsolódnak a forrásnyelvi szöveghez – saját jogukon, önállóan is sikeres mémplexekké válhatnak. Lehet, hogy az első fordítás akkor készül, amikor az eredeti mű még nem vált kanonikussá, mely esetben a fordítónak „csak” a forrásnyelvi szöveggel és az abban szereplő mémekkel van dolga. A már népszerű, kanonikus művek, sikeres mémplek esetén a fordítónak nemcsak a szöveggel, hanem azokkal a mémekkel is tisztában kell lennie, amelyek a forrásnyelvi szöveg népszerűsége révén és elterjedése óta, a műhöz kapcsolódva keletkeztek. Például a Harry Potter-sorozat első kötetének fordításakor Tóth Tamás Boldizsárnak csak a szövegre kellett figyelnie. Mire azonban a hetedik könyv is megjelent, már egy egész Harry Potter-univerzum – a világszerte ismert filmek, nevek, adaptációk, allúziók és a kereskedelmi forgalomban lévő, Harry Potter történetével kapcsolatos termékek – kontextusában, annak figyelembevételével kellett fordítania.

²³ NÉMETH ÉS SEBŐK, *A mémek titokzatos élete*, 21.

²⁴ Uo.

²⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Utóhang: Kánon és de(kon)strukció”, *Irodalmi kánonok*, Alföld könyvek, 188–195 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998).

Az újrafordítások szükségesek, sokszor elkerülhetetlenek, több okból kifolyólag is: lejárhattak az eredeti mű szerzői jogai, ám a fordításé nem, és a kiadó anyagilag előnyösebbnek ítéli, hogy egy másik fordítót bízson meg az újrafordítással; lehet, hogy a korábbi fordítás(ok) (tárgyi) hibákat, félrefordításokat tartalmaz(nak); a fordítónak személyes okai lehetnek, stb. Memetikai szempontból az újrafordítások azért szükségesek, mert a kulturális mémek a kulturális normákkal együtt változnak. Még ha a célnyelvi szövegben található mémek illeszkedtek is az adott kor célnyelvi kultúrájában található mémekhez, az idő múlása miatt ez megváltozhat és szükségessé teszi az újrafordítást.

Mondhatjuk tehát, hogy memetikai szempontból az újrafordítások jobban illeszkednek az újrafordítás korában meglévő célnyelvi mémekhez?

Alice Magyarországon

Ahhoz, hogy a kérdésre választ kapjunk, és hogy a fentebb tárgyalt elméletet a gyakorlatban is megvizsgálhassuk, illetve, hogy lássuk, miért jó vizsgálódási terep erre a jelenségre a gyermekirodalom, Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* című műve jó példát kínál. A mű keletkezési körülményeit és a műben szereplő, szorosan Carroll korához kapcsolódó elemeket a Martin Garner által készített 2011-es kritikai kiadás részletezi.²⁶

Az Alice olyan kultúrában jött létre, amelyben a groteszk és a szatíra már kimagasló hagyományokkal rendelkezett. Amikor egy fordító más adottságú kultúrához próbálja illeszteni ezeket a kulturális mintázatokat, nemcsak nyelvi, hanem szociokulturális különbségekkel is meg kell küzdenie.²⁷

Az Alice-nek öt teljes magyar nyelvű fordítása van, melyek mindegyikénél más és más volt a fordítói koncepció a célnyelvi szöveg megalkotását illetően. Egy újrafordítás célja megegyezik az első fordítás céljával, ám a kiindulási pontjuk más, hiszen az előbbi esetében már létezik egy fordítás, vagy akár több is. Az újrafordításnak ezért két értelmezése van. Antoine Berman 1990-ben készült tanulmányában újrafordításnak tekint minden olyan szöveget, amelyet egy korábbi fordítás alapján, annak átdolgozásaként készítenek.²⁸ Ezzel szemben Lawrence Venuti újrafordítás alatt minden olyan, az első után készült fordítást ért, amely ugyanazon forrásnyelvi

²⁶ Lewis CARROLL és Martin GARDNER, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass* (New York: Norton, 2000).

²⁷ KAPPANYOS András, „A műfordítás mint extrém sport: Évike Tündérországban”, *Studia Litteraria* 57, 1–2. sz. (2018): 111–130, 122, <https://doi.org/10.37415/studia/2018/57/3960>.

²⁸ Antoine BERMAN, „La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes*, 4. sz. (1990): 1–7, <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.

szövegről készült, függetlenül attól, hogy a fordító tudatában volt-e az előző fordítás(ok) létezésének, esetleg használta-e (őket) vagy sem.²⁹

Az első teljes magyar fordítás *Alisz Csodaországban*, Juhász Andor munkája, 1929-ből.³⁰ Kora normáinak megfelelően domesztikáló fordítást készített. Abban az időben az angol kultúrának csekélyebb hatása volt Magyarországon,³¹ mely lehetővé – sőt, kívánatosá – tette a domesztikáló stratégiát. A legtöbb angol nevet a célnyelvi olvasók által ismert magyar nevekre cserélte, azokat, amelyeket pedig megtartott, fonetikus emelte át a magyar szövegbe. A honosító stratégiának az volt a célja, hogy fokozza a történet kultúrákat áthidaló vonzerejét, mely törekvést a korabeli kritika méltatta is.³²

Kosztolányi Dezső, aki számos eredeti magyar mém előállítója, 1936-ban *Évike Tündérországban* címmel – Kappanyos András szóhasználatával élve – hiperdomesztikáló fordítást készített.³³ Már maga a cím is mutatja, hogy a honosítást Kosztolányi szélsőségesen végezte. Nemcsak az eredeti mémeket helyettesítette magyar mémekkel, hanem olyan célnyelvi szöveget írt, amely teljes egészében magyar – és kizárólag a magyar kultúra kontextusában működő – mémeken alapszik. Még az eredeti franciákártya-paklit is megváltoztatta magyarkártyára, melyben nincs királynő. Ezért az eredeti szívkirályt és -királynőt egyetlen szereplőben, a magyarkártyák között is megtalálható szívkirályban ötvözte, mely skizofrén karaktert eredményezett. Narancslekváros helyett szilvalekváros üveget lát a kislány a nyúlüregben, és az eredetileg angol gyermekversek helyett ismert magyar gyermekverseket ír át Kosztolányi. Mindezen változtatások felismerhetetlenné tették a célnyelvi szöveget, mely akár már adaptációnak is tekinthető. Érthető módon az eredeti Tenniel-illusztrációkat nem lehetett használni ennél a fordításnál.

Míg Carroll eredeti Alice-meséjében arra buzdítja a gyermekolvasót, hogy interaktívan bevonódjon a történetbe, addig Kosztolányinál a gyermekolvasó képének domesztikálása a gyermekolvasó infantilizálását vonja maga után. A lefordított szöveg mintha megréfálná az olvasót, akit egyszerű bábként, kedves kis marionettbábuként, passzív hallgatóként pozicionál. A főhőst is – akivel azonosulásra buzdítja az olvasót – így pozicionálja.³⁴

²⁹ Lawrence VENUTI, „Retranslations: The Creation of Value”, *Bucknell Review* 47, 1. sz. (2004): 25–38.

³⁰ Lewis CARROLL, *Alisz Csodaországban*, ford. JUHÁSZ Andor (Budapest: Béta Irodalmi Rt., 1929).

³¹ Zsolt NAGY, *Grand Delusions: Interwar Hungarian Cultural Diplomacy, 1918–1941* (University of North Carolina: Chaper Hill, 2012).

³² KÉRCZY Anna, „The Creative Reinventions of Nonsense and Domesticating the Implied Child Reader in Hungarian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland*”, in *Children's Literature in Translation*, szerk. Jan VAN COILLIE és Jack McMARTIN, 159–178 (Leuven: Leuven University Press, 2020), 165, <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctv17rvx8q.12>.

³³ Lewis CARROLL, *Évike Tündérországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Európa Irodalmi és Nyomdai Rt., 1936).

³⁴ KÉRCZY, „The Creative Reinventions ...”, 168.

Valószínűleg Kosztolányi hírneve és népszerűsége miatt a Móra Kiadó 1958-ban nem azzal bízta meg Szobotka Tibort, korának ismert fordítóját, hogy készítsen egy teljesen új fordítást (Venuti értelmezése szerinti újrafordítást), hanem hogy a Kosztolányi-féle hiperdomesztikáló fordításból egy forenizáló fordítást, a bermani értelemben vett újrafordítást készítsen. Szobotka rekonstrukciós erőfeszítései arra irányultak, hogy a hiperdomesztikáló magyar szövegbe átemeljen párat az eredeti, forrásszövegben található mémek közül. Ez kuszán fordított szöveget eredményezett. Szobotka munkája 1958-ban jelent meg, *Alice Csodaországban*³⁵ címmel, ám több kiadáson a mai napig – csakúgy, mint az eredeti fordításon – Kosztolányi neve szerepel. (A megtevesztés a cím alapján válik egyértelművé, hiszen az eredeti Kosztolányi-fordítás címe *Évike Tündérországban*.) Habár ez a fordítás egy „kiméra”,³⁶ ezt adták ki több mint harmincszor,³⁷ így ez vált a kanonikus magyar *Alice*-fordítássá.

Alapjaiban hibás az az elképzelés, hogy egy hiperdomesztikáló fordításból forenizáló fordítás készüljön úgy, hogy egyes részeket kihúzz, másokat megtart a fordító, mert ez a részleges átírás meg-megszakítja a korábbi fordítás gondosan megkomponált dramaturgiáját.³⁸

Össze nem illő mémjeivel az *Alice* kevésbé kedvelt fordítás. És minthogy a magyarok zöme csak általa ismeri Carroll művét, maga a könyv sem igazán kedvelt Magyarországon.

2009-ben Varró Zsuzsát, népszerű gyermekkönyvíró, és testvérét, Varró Dánielt költőt azzal bízta meg a Sziget Kiadó, hogy rehabilitálják az eredeti *Alice*-t, és készítsenek egy új, valóban forenizáló fordítást. Ezzel az elhatározással fogtak a munkának, egyúttal Tenniel eredeti illusztrációit akarták használni a fordításukban.³⁹ Akkorra már sok *Alice*-mém létezett mind Magyarországon, mind globálisan, és az angol nyelv térnyerése, valamint a globalizáció hatására az angol hipercentrális kultúrává vált; emiatt a forenizáló stratégia mindenképpen előnyösnek tűnt annak érdekében, hogy a magyar olvasók meg- és felismerhessék az *Alice*-mémeket. A fordítók hangsúlyosan nem akarták lebutítani a fordítást csak azért, hogy a magyar gyerekek könnyebben megértsék, mert – elmondásuk szerint – „a gyerekek zsigerileg értik” a forenizáló fordításokat. Memetikai szempontból stratégiájuk abból állt, hogy az angol kultúrából hoztak át mémeket, annak reményében, hogy azok majd illeszkednek a magyar gyerekek által ismert, célnyelvi kultúrában már meglévő magyar

³⁵ Lewis CARROLL, *Alice Csodaországban*, ford. SZOBOTKA Tibor (Budapest: Móra Kiadó, 1958).

³⁶ Kappanyos András szóbeli közlése alapján.

³⁷ Az Országos Széchényi Könyvtár online katalógusa alapján.

³⁸ KÉRCHY, „The Creative Reinventions ...”, 171.

³⁹ Varró Dániellel és Varró Zsuzsával Bozsik Gyöngyvér készített interjút *Lewis Carroll magyarul* címmel, 2021. július 9-én az Online Fordítónapok eseményen.

mémekhez. „Varró Aliza merész, de öniróniával bíró szabadságharcos, akit a traumáktól sújtott évezredforduló utáni korra igazítottak.”⁴⁰

A legújabb fordítást Szilágyi Anikó készítette 2013-ban.⁴¹ Az ő megközelítési módját Kérchy különféle stratégiák egyedi kombinációjaként jellemzi:

A gyermeki irodalmi fordításokra szakosodott Szilágyi a meghonosító domesztikálást ötvözi az elidegenítő forenizálással: fordításának célja, hogy a gyermekközönségnek hozzon örömet, anélkül, hogy feltételezné, hogy az eredeti jelentését kilúgozni, infantilizálni vagy egyszerűsíteni kellene ahhoz, hogy eljusson a fiatal olvasókhoz.⁴²

Szilágyi gondosan átemelte a forrásnyelvi mémeket úgy, hogy azok harmonikusan illeszkednek a célnyelvi szövegbe. Bár a fordítás szempontjából nem releváns, említésre méltó, hogy a kiadás – valószínűleg az ír Evertype kiadó normáit követve – nem vett figyelembe egy magyar tipográfiai normát: a párbeszédeknel gondolatjel helyett idézőjelet használtak. Ez egy példa arra, amikor a szövegkiadás nem veszi figyelembe a meglévő normákat, s emiatt ütközik a célnyelvi kiadás a lokális mémekkel.

A szövegen túl

Minthogy egy irodalmi mű befogadása nem csak szöveg szintjén történik, különösen gyermekek esetén a vizuális reprezentáció (illusztráció) rendkívül nagy jelentőséggel bír. Gyakran a szülők hangosan olvassák a történetet, miközben a gyermek a képeket nézi; így számukra az elsődleges információforrás képi. Mielőtt megtanulnak olvasni, a gyerekek lapozgatnak, nézegetik a képeket, az illusztrációt kötik a szülők által korábban olvasott szöveghez, emlékeztetve egyes sorokra, fontosabb részekre, a cselekményre. Az illusztrációnak különleges szerepe lehet: Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című művében a rajzok nem pusztán illusztrációk, hanem a szöveg szerves részei; az első öt fejezetben a rajzok nélkül nem is tudnánk értelmezni a történetet. Az író rajzai elválaszthatatlanok a szövegtől. Ennek ellenére több magyar fordításhoz is készítették új illusztrációt.⁴³ Roman Jakobson különbséget tesz intralingvális, interlingvális és interszemiotikus fordítás között. „A szemiotikai rendszerek közötti fordítás vagy átalakítás nyelvi jelek értelmezése nem nyelvi jelrendszerek

⁴⁰ KÉRCHY, „The Creative Reinventions...”, 172.

⁴¹ Lewis CARROLL, *Aliz kalandjai Csodaországban*, szerk. KÖSZEGHY Anna, ford. SZILÁGYI Anikó (Cathair na Mart, Co. Mhaigh Eo, Éire: Evertype, 2013).

⁴² Uo., 173.

⁴³ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *A kis herceg*, ford. TEKEI Erika (Budapest: Roland Kiadó, 2016); Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *A kis herceg*, ford. CSIRE Gabriella (Déva: Corvin Kiadó, 2017); Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *A kis herceg*, ford. MARGITNÉ KRICHTA Gabriella (Budapest: Elektra Kiadó, 2019).

jelei segítségével.”⁴⁴ A *kis herceg* új illusztrációit interszemiotikus fordításnak tekint-
hetjük. Ez is egyfajta mémtranszfer, mutáció, mely a mémet még sikeresebbé teheti.

Habár ezek az illusztrációk stílusban, vizualításban és kidolgozottságban külön-
böznek, mindannyiukban van valami közös, valami lényegi elem, amely lehetővé
teszi, hogy bárki – aki ismeri a történetet (vagy tud a történetről) – felismerje őket,
mert az eredeti illusztráció és a hozzá kapcsolódó szöveg meghatározza a későbbi
reprezentációkat. Azon emblematikus elemek, amelyek segítik a megfigyelőt abban,
hogy ne csak a szőke kisfiút a palástjában vagy a zöld pizsamájában lássa, hanem a
kis herceget felismerje, ikonografikusak.⁴⁵ Ha látunk egy szőke kislányt világoskék
ruhában, fehér köténnyel, ezt az ikonografikus reprezentációt Alice-hoz kötjük. Egy
kócos, barna hajú, szemüveges fiú, homlokán villám alakú sebhellyel egyértelműen
Harry Potter. Memetika és ikonográfia itt elválaszthatatlan, mert az ikonografikus
elemek nagyobb eséllyel válnak mémekké.

Globális jelenség

Amikor egy az angolhoz hasonlóan centrális kultúrából fordítunk le valamely művet,
a célnyelvi szöveg olyan kódokat tartalmaz, amelyek segítségével a célnyelvi olvasók
a forrásnyelvi kultúrához kapcsolódhatnak, arról új tudásanyagot szerezhetnek. Ám
az ikonografikus elemek, mémek, fordítások, esetleges adaptációk és más vizuális
reprezentációk (figurák, reklámanyagok) mind az eredeti műhöz köthetők, és hatás-
sal vannak az olvasóra (s így a fordítóra, aki maga is olvasó), majd pedig a célnyelvi
szöveg olvasójára is.

Tanulmányában Zhang Chomsky mélystruktúrájához és Walter Benjamin tiszta
nyelvéhez hasonlítja Dawkins mémjeit⁴⁶ annyiban, hogy Zhang állítása szerint mind-
három elemi dolog, amelyhez elméletileg a fordító mint köztes elemhez nyúl, a
forrásnyelvi szöveg megértésétől a célnyelvi szöveg kifejezéséig lejátszódó folyamat
során. Meglátásom szerint a mémek nem sorolhatók ide, mert a fordítás során a
mémek maguk a lefordítandó információk, melyeket egyik nyelvről a másikra viszünk
át. A mémek helyett a Zhang által tételezett hármasba egy új koncepciót, a *globális
kultúrképzetet* (angolul *Global Cultural Impression* vagy GCI) javasolom.

A globális kultúrképzet úgy keletkezik, hogy egy forrásnyelvi szöveget többször
lefordítanak, mely fordítások módosulnak (memetikai mutáció történik) az egyéni
értelmezések és az egyes fordítók sajátos fordítása miatt, de továbbra is mindegyik

⁴⁴ Roman JAKOBSON, „Fordítás és nyelvészet”, in Uő, *Hang – Jel – Vers*, ford. BARCZÁN Endre et al.,
2. bőv. kiad., 424–434 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 425.

⁴⁵ Erwin PANOFKY, „Ikonográfia és ikonológia: Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába”,
in Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben: Tanulmányok*, ford. TELLÉR Gyula, 253–274 (Budapest:
ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011²).

⁴⁶ Ting ZHANG, „Gene? Meme? Translation?”, *Comparative Literature: East & West* 11, 1. sz. (2009):
127–135, <https://doi.org/10.1080/25723618.2009.12015362>.

változatban van valami közös: mindegyiknek ugyanaz a forrásnyelvi szövege. A befogadó (a célnyelvi szöveg olvasója) értelmezi a fordított szöveget, kiválogatva azon elemeket, amelyek számára fontosak. Ezek a lépések a heyligheni ciklus „beépítés” és „megőrzés” szakaszai. A fordítás folyamatában a fordító értelmezi az eredeti szöveget, majd a célnyelven újraértelmezi, figyelembe véve a forrás- és célnyelvi kultúra különbségeit. Mind az interlingvális, mind az interszemiotikus fordítás átmegegy ezen a kettős hermeneutikai folyamaton. Az, hogy mi válik globális kultúrképzetté, függ attól, hogy az eredeti mű mikor és hol készült, az egykorú befogadók számára mely elemek váltak ikonikussá, de függ a fordítóktól és fordításaiktól, hogy mely mémeket transzferálták, illetve milyen fordítói stratégiát használtak a transzferhez. A folyamatos újraértelmezések, újrafordítások és transzferek e hatalmas, szövevényes komplexumból bukkannak fel azok a gyakran vizuális elemek, melyek minden nagy műalkotásban jelen vannak. A művek nemcsak esztétikailag, hanem történeti hatásuk tekintetében is meghatározóak lehetnek. Különösen mai modern, globalizált világunkban a kereskedelmi szempontok is jelentősek; azok is hatással vannak a globális kultúrképzet alakulására.

1. táblázat. A mémek és a globális kultúrképzet eltérései

Mémek	Globális kultúrképzet
Mémplexekké állhatnak össze	Mémplex is lehet
„Fertőzés” útján terjed, mutálódik, sokszorozódik	Viszonylag állandó térben és időben
Interkulturális	Transzkulturális
Intermediálisan, interlingválisan és intralingválisan is terjedhet (több médiumon át, több nyelven)	Több médiumban lehet jelen egyidejűleg
Ikonografikus reprezentációk	Ikonografikus reprezentáció, ikonologikus jelentés

A globális kultúrképzetet azok is ismerik, akik esetleg sosem látták, olvasták, hallották az eredeti műalkotásokat. Az attribútumok hatással vannak az általuk meghatározott teljes referenciára, mely általuk és tőlük eredően válik globális kultúrképzetté. Egy ilyen attribútum később az egész referencia megtestesítőjévé vagy emblémájává (ikonjává) válhat. Az az egy emblematikus elem hordozhatja a teljes referenciális világot (a globális kultúrképzetet), a benne lévő komplex képet, melyet a befogadó vele együtt és vele összhangban értelmez. (Ezt nem is teheti másként.) A globális kultúrképzet jelensége a valóban jelentős alkotások – köztük irodalmi művek – esetében jellemző. Kappanyos András *Hamlet*tal kapcsolatban ír erről a jelenségről: „[...] a másod- vagy többedfokú derivátumoknak maga a »nagy Originál« (Kazinczy kifejezése [...]), a *Hamlet* a közös fix pontja, hivatkozási alapja: a befogadók az eredetire való visszautalás révén képesek értelmezni a derivátumokban nóvumként létrejövő

mintázatokot.”⁴⁷ A fentiek alapján azonban a Kappanyos által említett „fix pont”, amely ismeretében a befogadók képesek értelmezni a derivátumokat, nem az eredeti mű, hanem a globális kultúrképzet. Az a befogadó, aki egy adott műből eredő globális kultúrképzetet ismer, képes lesz felismerni és értelmezni a derivátumokat, még akkor is, ha a „nagy Originál”-t, az eredeti művet sohasem látta, olvasta, hallgatta.

Az eredeti mű a globális kultúrképzetnek csak egyetlen reprezentációja, ahogy Walter Benjamin ezt *A műfordító feladata* című munkájában a cseréphasonlattal leírja: „így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpen hasonulás helyett, [...] olyanképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg.”⁴⁸ Amikor az eredeti művet más nyelvekre is lefordítják, a kulturális különbségek miatt ezek az új fordítások új dimenziókat nyitnak meg. Hogy pontosan mit és hogyan fordítanak az eredeti műből, függ a célnyelvtől (hogy a forrásnyelvhez képest térben és időben mennyiben tér el), az „empirikus olvasótól”,⁴⁹ és végsősoron a fordítótól. Tehát minden egyes fordítás – az egyazon nyelven készült újrafordítások is – valamilyen módon hozzátesznek valami újat az adott mű adott célnyelvi memgyűjteményéhez. Az interlingvális fordításon kívül az interszemiotikus fordítások és azok interlingvális fordításai is hozzájárulnak a műről alkotott összképhez. Az így létrejövő egyvelegből a kulturálisan univerzális elemek válnak ikonikussá. Egy új interlingvális vagy interszemiotikus fordítás természetesen figyelmen kívül hagyhatja ezeket az ikonikus elemeket, azonban, ha így tesz, a célnyelvi olvasó nem tud kapcsolódni a globális kultúrképzethez. Ebben a felfogásban tehát egy ilyen fordítás sikertelennek minősül, mert a globális kultúrképzet szempontjából csak akkor lehet sikeres, ha megteremti ezt a kapcsolatot.

A modern idők – és különösen a globalizáció és az internet előtt – a különböző célnyelvi fordítások között nem volt szükségszerű és egyértelmű összefüggés; nem volt szükség a kapcsolódásra. A globális kultúrképzetet – ha egyáltalán volt ilyen – sokkal kevesebb elem befolyásolta (néhány célnyelven készült interlingvális fordítás), és ha a hasonlóság csekély volt, nem okozott gondot, mert nem létezett egy globális ismeretanyag, amelyhez fontos lett volna kapcsolódni. A globalizáció térnyerésével, az internet elterjedésével, az audiovizuális adaptációkkal és a sikeres irodalmi művek kereskedelmi hasznot jelentő, profitorientált univerzummá duzzadásával a globális kultúrképzet kulcsfontosságú lett. Ha egy magyar olvasó nem tudja, hogy mi az, hogy *Hogwarts*, mert magyarul *Roxfort* a varázslóiskola neve, akkor nehéz eladni a *Hogwarts* feliratú bögréket és pólókat. Az egyébként nagyon kreatív megoldás (*Roxfort*=*Roquefort* cheese+*Oxford*) a globális kultúrképzet szempontjából nem bizonyult sikeresnek.

⁴⁷ KAPPANYOS András, „Kényszer és kihívás: Mivégre fordítunk újra”, *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények* 16, 1. sz. (2023): 35–48, 42.

⁴⁸ Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata”, in Uő, *Angelus Novus*, ford. BENCE György et al., 69–86 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 82.

⁴⁹ Vö. KAPPANYOS András, „Az interpretáció érvényessége”, *Világosság* 48, 2–3. sz. (2007): 51–62, 56.

Konklúzió

A fordítástudományon belül a mémtranszfert nem a hagyományos megközelítés alternatívájaként, hanem kiegészítéseként ajánlom megfontolásra. A fordítások vizsgálatakor a hagyományos megközelítéssel felismerhetjük, hogy függetlenül attól, hogy a fordítás domesztikál, forenizál, vagy valahol a kettő között helyezkedik el, van egy szempont, melyet a mai globalizált világban minden fordítónak érdemes figyelembe vennie. Ez a szempont az, hogy a célnyelvi olvasókat nem foszthatják meg – vagy csak nyomós okkal – attól, hogy kapcsolódjanak ahhoz a már meglévő közös élményanyaghoz, amelyet a forrásnyelvi (eredeti) szöveg olvasói, más célnyelvi szövegek olvasói és az intermedialis adaptációk nézői már kialakítottak a művel kapcsolatban. A jelenség, amelyhez a(z újra)fordítás ideális esetben az olvasót kapcsolja: a globális kultúrképzet.

„A EST(ERHÁZY) A.”

– A fordítás feladásának lehetőségei Esterházy Péter „nyúlkönyve” alapján –

SZARKA SZILVIA

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

doktori hallgató

E-mail: szarkova.silvia@student.uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0004 6160 5297

“A est(erházy) A.”

– The Possibilities of Abandoning Translation in Péter Esterházy’s Rendering of Irene Dische and Hans Magnus Enzensberger’s *Esterházy – eine Hasengeschichte* –

The issue of navigating between languages and cultures is a recurring motif in the oeuvre of Péter Esterházy, most notably reflected in his frequent use of the phrase “untranslatable wordplay”, which highlights the challenges inherent in translating specific textual instances, puns, or cultural allusions. In his only translation endeavor—the Hungarian version of the German children’s story *Esterházy – eine Hasengeschichte* by Irene Dische and Hans Magnus Enzensberger—Esterházy constructs a performative textual space in which various modes of engaging with the process of translation become observable. Through the translator’s playful asides embedded within the Hungarian version, a dynamic simultaneity is created between the translated text and the act of translation itself. Not only does the translated work become visible, but so, too, do the dilemmas of its creation and the translator’s thought process.

This study, employing the translation studies concepts of transfiction and transcreation, examines the translation strategy underpinning Esterházy’s choices as a translator.

Based on the analysis, it can be concluded that a transfictional reading of the Hungarian version foregrounds the interdependence of cultural translation and interlingual translation—so-called “proper translation”—while emphasizing the transformative and transcreative dimensions of the translation process, along with the creative agency and visibility of the translator. Esterházy’s translation practice can be situated within the shifting position of the translator in postcolonial cultural studies, where translator intervention is no longer viewed negatively. In acknowledging cultural distance and asymmetry, the translator assumes a creative role in the literary work and may even consciously assert their own visibility within the translated text.

Keywords: Péter Esterházy, cultural translation, transfiction, transcreation, translator’s visibility

■ Bevezetés

Esterházy Péter műveinek egyik visszatérő metatextuális reflexiója a művek fordíthatóságára-fordíthatatlanságára vonatkozó elbeszélői/szerzői kommentár. A *Harmonia caelestis*ben például négyszer fordul elő a „lefordíthatatlan szójáték” kifejezés egy olyan nyelvi játékot jelölve, amely a szavak különböző jelentésrétegeinek egybejátásából fakad, és egyúttal performatív gesztussal fordítóihoz is kitekint, feladva nekik a magas labdát. A szavak konkrét és absztrakt értelmének egybeszövéséből adódó nyelvi játék, más néven *paronomázia* alkalmazása valóban leggyakrabban strukturális fordíthatatlanságot eredményez.¹ Persze nem minden esetben, ahogyan ezt a *Harmonia caelestis* egyik „lefordíthatatlan szójáték”-ként jelzett példája is szemlélteti, amelyben egy tervezett eunuchtermesztés kapcsán „föltűnően jóvágású ifjak”-ról esik szó.² Az angol ezt a nyelvi humort ugyanilyen módon képes kifejezni, „well-cut youth (a pun, ha-ha!)”-ként szerepel az adott példa fordítása a *Harmonia caelestis* amerikai fordításában is.³ A fordított mű megváltozott kulturális kontextusának jelentésteremtő-jelentésmódosító szerepére is reflektálnak az Esterházy-művek. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* „kardozós változat”-ában például a főszövegben szereplő „[...] hát úgy voltak azok törökök, ahogy te vagy én”⁴ mondatot a következő csillagozott lábjegyzettel egészíti ki a szerző: „A mondatban keletkező zavart és kétélű gazdagságot, melyet az esetleges török kiadás, a török olvasat okozhat, majd az esetleges török kiadás esetén vesszük szemügyre. – E. P.”⁵

A fenti idézetek is arról tanúskodnak, hogy a nyelvek és a kultúrák közötti átjárás kérdésére az Esterházy-életmű egyik visszatérő motívumaként tekinthetünk, éppen ezért érdemes részletesebben is szemügyre vennünk, hogy milyen fordítói koncepció áll Esterházy Péter egyetlen fordítói vállalkozása, Irene Dische és Hans Magnus Enzensberger *Esterhazy – eine Hasengeschichte*⁶ című német meséje magyar változatának fordítói döntései mögött.

Az *Esterhazy* magyar változata 1996-ban jelent meg Esterházy Péter fordításában és átdolgozásában.⁷ Az eredeti német mese címe egy szójáték, amely az „Osterhase” (magyarul: húsvéti nyúl) – „Esterházy” szavak alaki hasonlóságán, összecsengésén

¹ Vö. KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordíthatatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 6.

² ESTERHÁZY Péter, *Harmonia caelestis* (Budapest: Magvető Kiadó, 2000), 116.

³ Péter ESTERHÁZY, *Celestial Harmonies: A Novel*, ford. Judith SOLLOSZ (New York: Ecco, 2004), 128.

⁴ ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013), 114.

⁵ Uo.

⁶ Irene DISCHE és Hans Magnus ENZENSBERGER, *Esterhazy: Eine Hasengeschichte* (Aarau: Sauerländer, 1993).

⁷ Irene DISCHE és Hans Magnus ENZENSBERGER, *Esterházy: Egy házy nyúl csodálatos élete*, ford. ESTERHÁZY Péter (Budapest: Magvető Kiadó, 2005). A szövegbelső magyar, illetve német idézetek ezekből a kiadásból származnak – Sz. Sz.

alapul. A történet cselekménye is egy Esterházy nevet viselő nemesi nyúlcsalád körül forog, és nyilvánvalóan e nyelvi játék okán vált Esterházy Péter is a mese magyar változatának fordítójává, ahogyan erre az általa fordított történet elején utalást is tesz: „Az világos, hogy nem a szépségemért lehetek itt, hanem azért, mert a könyv bizzar címe megegyezik az én édesapám cifra nevével.”⁸

A mese nem túl bonyolult cselekménye néhány mondatban össze is foglalható: az Esterházyak nagy múltú nyúlcsaládja a hanyatlás jeleit mutatja, az idő teltével pedig egyre kisebb és kisebb utódaik születnek. Az okot feltehetően a zölkségek és édes-ségek fogyasztásának megváltozott arányában lehetne keresni. A legidősebb Esterházy herceg azonban nem fecséreli erre idejét, inkább azonnal intézkedik: unokáit a nagyvilágba küldi, hogy szépnővésű nyuszifeleségeket keressenek maguknak. Így kerül a legfiatalabb utód Berlinbe, ahol állítólag még mindig élnek nagy nyulak a fal mögött. A feltételezés beigazolódik, a kis arisztokrata nyuszi megtalálja a nagypolgári Mimit, és még a berlini fal leomlásának is szemtanúja lesz. Közben persze számos kalandot is átél, amelyek a nyolcvanas évek végi Nyugat-Berlin miliőjében játszódnak.

A magyar fordítás címlapján szereplő felirat – „fordította és átdolgozta Esterházy Péter” – egyszerre teremt kapcsolatot az eredeti német művel, és hívja fel a figyelmet a fordítóként dolgozó író (vagy a szerzőként viselkedő műfordító?) kezének nyomára. Esterházy saját alkotásaival összevetve a magyar nyelvű *Esterházy* prózapoétikai eljárásait, első olvasatra is nyilvánvalóvá válik, hogy a fordítás szövege is magán hordozza a szerző írásmódjának néhány meghatározó jegyét, mint például a szöveg önreflexivitását, tehát az írás folyamatára vonatkozó szerzői kiszólásokat, a nyelvi játékokat, a stílus- és regiszterváltásokat – ebben az esetben különösen a népnyelvi és archaikus kifejezések és nyelvtani formák beépítését a szövegbe –, a történelmi-társadalmi allúziókat, valamint olyan ismert, magyar szerzők műveiből származó intertextusokat, amelyek a mese német nyelvű változatában nem szerepelnek.⁹

Mielőtt részletesebben szemléltetnénk Esterházy kreatív fordítói eljárásait, tekintsük át annak az újraalkotásra, átírássra összpontosító fordítói koncepciónak és hagyománynak a legalapvetőbb kérdéseit, amelynek keretében Esterházy fordítási stratégiáját a dolgozat megközelíthetőnek tekinti: ez a transzkreáció koncepciója.

A transzkreáció fogalma

A transzkreáció kifejezést fordítástudományi kontextusban elsőként Purushottam Lal indiai szanszkrit tudós használta 1957-ben a *Sakuntala* című klasszikus indiai dráma angol nyelvű fordításához fűzött előszavában, saját fordítói eljárásait tárgyal-

⁸ Uo., 3.

⁹ Vö. FORGÁCS Erzsébet, „A fordítás határaitól Esterházy Péter »nyúlkönyve« alapján”, *Fordítástudomány* 8, 2. sz. (2006): 62–77; NAGY Csilla, „»Lenyúlkönyv«: A fordítás és az értelmezés relációi az *Esterházy* című mese kapcsán”, *Iskolakultúra* 17, 8–10. sz. (2007): 85–89.

va. Érvelése szerint bizonyos esetekben az eredeti szöveget kreatív módon kell átalkotni, hogy egy másik kultúrában vagy korban is élvezhető módon váljék hozzáférhetővé.¹⁰ Fordítási módszere összhangban van a szanszkrit nyelvből való fordítás Indiában már addig is létező gyakorlatával, amely a fordítást az eredeti mű „újjászületése vagy inkarnációja (avatar)”-jaként értelmezte.¹¹

Mintegy tizenkét évvel később, 1969-ben Haroldo de Campos brazil író, műfordító és kritikus saját műfordítói szemléletének leírására alkalmazta a fogalmat, amelyben az újraértelmezés és az újraírás elsőbbséget élvez a fordítástudomány olyan klasszikusnak számító kifejezéseivel szemben, mint az „eredetiség”, az „egyenértékűség” vagy a „hűség”. „Minden művészi szöveg fordítása »újraateremtés«, egy párhuzamos és autonóm, bár kölcsönös fordítás – »transzkreáció« – lesz.”¹²

Az irodalmi fordítás hagyományából kiindulva a transzkreáció fogalma az utóbbi két évtizedben a reklám- és marketingszövegek, valamint a számítógépes játékok kereskedelmi fordításában vált divatszóvá, egy olyan fordítási módszert jelölve, amely lehetővé teszi, hogy a reklámkampányok a kulturális különbségeket áthidalva, a legkülönbébb piacokon is működőképesek legyenek, illetve hogy a számítógépes játékok se veszítsenek élményszerűségükből egy másik kulturális környezetben. Ez gyakran adaptív megközelítést feltételez, erős domesztikációs tendenciákkal, különösen a viccek, szócikkek és dalszövegek átültetésében.¹³ A transzkreáció jegyében dolgozó fordítótól olyan kompetenciákat igényel, amelyek túlmutatnak a nyelvtudáson és a kulturális ismereteken, „szövegírói” tehetséget és a helyi piac alapos ismeretét teszik szükségessé.¹⁴

A transzkreáció jelenségével a fordításkutatók is foglalkoztak, sőt vitákat generált a fogalom, amelyek középpontjában az állt, hogy valóban egy új fordítási gyakorlatnak tekinthető-e a transzkreáció, nem csupán egy új köntösbe bújtatott régi jelenségről van-e szó.¹⁵ A legradikálisabb álláspontot David Katan képviselte, aki szerint

¹⁰ Elena DI GIOVANNI, „Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media”, *Meta: Journal Des Traducteurs* 53, 1. sz. (2008): 26–43, 34, <https://doi.org/10.7202/017972ar>.

¹¹ Vö. Govindapanikker GOPINATHAN, „Translation, Transcreation and Culture: Theories of Translation in Indian Languages”, in *Translating Others*, 2 köt., szerk. Theo HERMANS, 2:236–246 (Manchester: St. Jerome, 2006); DI GIOVANNI, „Translations, Transcreations...”.

¹² Haroldo DE CAMPOS, „Translation as Creation and Criticism”, in *Novas: Selected Writings*, szerk. Antonio Sergio BESSA és Odile CISNEROS, 349–363 (Evanston Illinois: Northwestern University Press, 2007), 35.

¹³ Carme MANGIRON és Minako O’HAGAN, „Game Localisation: Unleashing Imagination with »Restricted« Translation”, *Journal of Specialised Translation*, 6. sz. (2006): 9–21.

¹⁴ Claudia BENETTELLO, „When Translation is not Enough: Transcreation as a Convention-Defying Practice: A Practitioner’s Perspective”, *Journal of Specialised Translation* 15, 29. sz. (2018): 28–44, 41.

¹⁵ Lásd Daniel PEDERSEN, „Exploring the Concept of Transcreation: Transcreation as »More than Translation«?”, *Cultus* 7 (2014): 57–71; Viviana GABALLO, „Exploring the Boundaries of Transcreation in Specialized Translation”, *ESP Across Cultures* 9 (2012): 95–113; BENETTELLO, „When Translation is not Enough...”.

a CAT fordítói eszközök korszakában a teljes fordítói szakmát a transzkreáció szempontjából kellene újragondolni.¹⁶ Katan szerint a transzkreáció kifejezés rekontextualizálja a fordítástudomány azon ősrégi kérdését, hogy a fordítást az eredeti szöveg nyelvközi átkódolásának vagy kreatív visszaadásának tekintsük-e, ami a filozófusok, majd később a fordításkutatók által is a fordítással kapcsolatos bináris gondolkodási sémákhoz vezetett, mint például a „hűség vs. hűtlenség” kérdése Horatius¹⁷ vagy az „idegenítés vs. honosítás” páros Venuti esetében.¹⁸ A fordítói gondolkodásnak ezt a bináris logikáját David Katan a *trans-latere* vagy *trans-creare* kifejezésekkel hozza összefüggésbe. A *latere*-féle megközelítésben a fordító a forrásszöveg nyelvére koncentrál, és azt a feladatot tűzi ki maga elé, hogy megtalálja a legmegfelelőbb célnyelvi kifejezést a lefordított nyelvi alakzat közvetítésére. Ezzel szemben a *creare*-féle attitűd során a fordító arra összpontosít, hogy olyan célszöveget alkosson, amely az olvasó számára a lehető legjobb hozzáférést biztosítja a közvetített szöveghez.¹⁹ Katan rámutat, hogy míg a fordítástudományban az 1960-as évek óta uralkodó elméletek – Nida dinamikus ekvivalenciakoncepciójától kezdve a skoposzelméleten át a deskriptív fordításelméletekig – a célszövegre összpontosítottak, azaz a *creare*-féle attitűdöt részesítették előnyben, a gyakorló fordítók többsége öntudatlanul is szakmája *latere*-szempontjainak maradt a „csapdájában”, amelynek nyomai számos fordítói és tolmács etikai kódex fordítási koncepciójában is fellelhetők voltak.²⁰ Katan arra biztatja a fordítókat, hogy transzkreatív szemléletmódot alkalmazva mentsék meg szakmájukat a fordítói szoftverek és a mesterséges intelligencia korában:

A válaszüton tehát a szakemberek továbbra is kanyarodhatnak a hagyományos irányba, hogy alacsony kockázatú „hűséges” F/T-ként specializálódjanak, de itt éles versenyben kell maradniuk a gépek vagy az olcsóbb munkaerő kihívásaival szemben. Vagy „egyszerűen” átléphetnek a transzkreátor szerepébe, amely lehetővé teszi számukra, hogy élvezzék az alkotói szerepüknek már eddig is odaítélt szakmai elismerést, és amely feljogosíthatja őket arra, hogy a fordítás során figyelembe vegyék a kulturális távolság hatását. Valójában nem kérdéses, hogy ha a F/T-ként fenn akarnak maradni, akkor meg kell tenniük a transzkreációs fordulatot.²¹

¹⁶ David KATAN, „Translation at the Cross-Roads: Time for the Transcreational Turn?”, *Perspectives* 24, 3. sz. (2016): 365–381, <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2015.1016049>.

¹⁷ Douglas ROBINSON, *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation* (London: Routledge, 2012³), 15, <https://doi.org/10.4324/9780203108727>.

¹⁸ Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility* (London-New York: Routledge, 2017), <https://doi.org/10.4324/9781315098746>.

¹⁹ David KATAN, „»Translator« or »Transcreate«: In Theory and in Practice and by Whom?”, in *Translation or Transcreation?: Discourses, Texts and Visuals*, szerk. Cinzia SPINZI, Alessandro RIZZO és Marianna Lya ZUMMO, 15–38 (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018), 15–16.

²⁰ Uo., 19–20.

²¹ KATAN, „Translation at the Cross-Roads...”, 372.

Gaballo kritikával illetve a transzkreáció fogalmának meghatározására tett eddigi kísérleteket; szerinte a kreativitás nem lehet az az egyetlen szempont, amely a transzkreációt más fordítói eljárások típusaitól megkülönbözteti, hiszen a fordítás minden típusa más-más fokú kreativitást és kulturális alkalmazkodást kíván meg.²² A transzkreáció fogalmának újragondolásához Newmarkra hivatkozik, aki nyolcféle fordítási megközelítést azonosított, a leginkább forrásközpontútól a leginkább célközpon-
túig:²³

SL emphasis	TL emphasis
<u>Word-for-word translation</u>	Adaptation
<u>Literal translation</u> Faithful	Free translation
<u>translation</u> Semantic	<u>Idiomatic translation</u>
translation	Communicative translation

1. ábra. Newmark V-diagramja a fordítási módszerekről

Newmark az adaptációt tekinti a fordítás „legsabadabb” formájának.²⁴ Mivel a transzkreáció és az adaptáció a fordítási kreativitás és szabadság azonos szintjén helyezkedik el, Gaballo a legfontosabbnak az adaptáció és a transzkreáció közötti választóvonal meghatározását tartja. Megfigyelése szerint ez a választóvonal a nyelvi produktivásban rejlik, azaz az új, eddig nem létező nyelvi és fogalmi struktúrák előállításában.²⁵ A produktivitást Ingo Plag definíciója értelmében „egy új szó létrehozásának lehetőségeként” határozza meg.²⁶

A produktivitas fogalma kulcsfontosságú a transzkreáció más koncepcióiban is, különösen azokban, amelyeket az irodalmi szövegek elemzése vagy fordítása alapján dolgoztak ki. Bollettieri Bosinelli a fogalmat Joyce azon írói stratégiájának körülírására használja, amely során „egy hétköznapi jelentést valami új és váratlan dologgá alakít át”.²⁷ A brazil modernista mozgalom vezéregyénisége, Oswald de Andrade, a posztkoloniális diskurzus egyik korai elméleti műveként is értelmezett 1928-as *Embrevő kiáltványa (Manifesto Antropófago)*²⁸ alapján Haroldo de Campos és fivére, Augusto az 1960-as években elméleti írásaikkal és műfordítói tevékenységükkel egy

²² GABALLO, „Exploring the Boundaries...”

²³ Uo., 103.

²⁴ Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation* (London/New York: Prentice Hall, 1995), 45.

²⁵ GABALLO, „Exploring the Boundaries...”, 104.

²⁶ Ingo PLAG, *Word-Formation in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 52, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511841323>.

²⁷ Bollettieri BOSINELLI, „Transcreative Joyce”, *Scientia Traductionis* 5, 8. sz. (2010): 190–193, 191, <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2010n8p190>.

²⁸ Oswald DE ANDRADE, „Cannibalist Manifesto”, ford. Leslie BARY, *Latin American Literary Review* 19, 38. sz. (1991): 38–47.

„antropofág” mozgalom kialakulását ösztönözték a brazil műfordítói gyakorlatban. Ez a mozgalom nem utasította el az idegen kulturális hatásokat, hanem egyfajta „táplálékként” magába szívta őket, és a hazai, őshonos kulturális mintázatok szerint alakította át.²⁹ Haroldo de Campos szerint a transzkreáció egy radikális fordítói eljárás, nem tévesztendő össze az eredeti mű hangzásvilágának visszaadására tett kísérlettel, hanem a fordítás során a legjobb kortárs költészetet tartja szem előtt, a lokális hagyományra támaszkodik.³⁰ „A fordítás olyan, mint egy »párhuzamos ének« [paralell canto], egy párbeszéd, amelyet nemcsak az eredeti mű hangjával folytatunk, de más szövegek hangjaival is.”³¹ Ennek szellemében Augusto de Campos nemcsak portugálra fordította le William Blake-et, hanem saját konkrét költészetének hagyományába is. Haroldo de Campos Goethe *Faustjának* fordításakor nem szokványos módon az *Isten és az ördög Goethe Faustusában* (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*) címet adta a dráma brazil változatának, amely a kortárs brazil olvasó számára nyilvánvaló allúzióként volt felismerhető a brazil filmrendező, Glauber Rocha *Isten és az ördög a Nap földjén* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) című filmjére.³² Else Vieira a következőképpen jellemzi az ilyenfajta fordítási stratégia dinamikáját:

Az intertextus jelenléte, amely már a címben is megjelenik, azt sugallja, hogy a befogadó kultúra áthatja és átalakítja az eredetit, ami később, mint látni fogjuk, be is igazolódik. Mindenesetre már a cím alapján elmondhatjuk, hogy a fordítás már nem egyirányú áramlás a forráskultúrából a célkultúrába, hanem kétirányú, transzkulturális vállalkozás.³³

A hazai művészeti hagyomány és az idegen kulturális import keveredése megsokszorozza a diskurzusokat és a kifejezésformákat, ami valami új, korábban nem létező keletkezését teszi lehetővé. Vieira a de Campos fivérek fordítói eljárásait elemző tanulmányában azt tárja fel, hogy a modernista-kannibalista kiáltvány, amely eredetileg a hegemon nyugati kultúrával szembeni ellenállás egyik formáját jelentette, hogyan alakult át metaforává és kulturális filozófiává a testvérek fordítási gyakorlatában és Haroldo de Campos elméleti munkáiban, amelyek forradalmasították a brazil műfordítói hagyományt, és elvezettek az úgynevezett „posztmodern fordítói esztétika” kialakulásához.

²⁹ Vö. Else Ribeiro Pires VIEIRA, „A Postmodern Translational Aesthetics in Brazil”, in *Translation Studies: An Interdiscipline*, szerk. Mary SNELL-HORNBY, Franz PÖCHHACKER és Klaus KAINDL, 65–72 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1992), 67–69, <https://doi.org/10.1075/btl.2.09rib?locatt=mode:legacy>.

³⁰ Vö. HAROLDO DE CAMPOS, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (Sao Paulo: Perspectiva, 1981), 185.

³¹ Uo., 191.

³² VIEIRA, „A Postmodern Translational...”, 69–69.

³³ Uo., 69.

Transzkreatív eljárások Esterházy Péter fordítói vállalkozásában

Az Esterházy fordításakor Esterházy Péter fordítóként olyan performatív szövegteret hoz létre, amelyben a fordítás folyamatának és a fordításhoz való viszonyulásnak legkülönbébb módzatai érhetők tetten. Az említett performatív játéktér textuális létrejöttének eszköze a metalepszis. „Metalepszisen többnyire azt a jelenséget értjük, amikor a szerző beleszól (vagy valamiképpen belenyúl) az általa elmesélt történetbe, vagyis átlépi azt a határt, amely őt az elmeséltől elválasztja.”³⁴ Bár ez egy viszonylag általános definíciója a metalepszisnek, amelynek persze a legkülönbébb változatai léteznek, mégis azért szerencsés jelen esetben Kálmán C. Györgynek ez a meghatározása, mert kiemeli valamennyi metalepszis közös vonását: a határátlépést, a szintváltást, a keretek hierarchiájának megbontását, összezavarását. A „nyúlkönyv” esetében azonban nem az elbeszélő, hanem a fordító határátlépéséről van szó. A fordító lesz az, aki beleírja magát a történetbe, bár alapvetően nem is kell magát beleírnia, hiszen a főhős nevéből adódó nyelvjátéknak köszönhetően már benne van: Esterházy a történet főhőse, és Esterházy a fordító is. *Dichtung und Wahrheit* itt találkozunk. Ezt a megkettőződést a fordított szöveg a metaleptikus narráció³⁵ alkalmazásával viszi színre. Esterházy fordítói kommentárjait itt és a továbbiakban is kiemelve idézem:

Az Esterházyaknak mióta világ a világ, furtonfurt gyerekek lett, [...]. Már kétszáz évvel ezelőtt valószínűleg a legnagyobb család voltak Ausztriában.

[...] itt muszáj vagyok megállani s közbeszólni, pedig Michael Sowa látja lelkem, én itt csak csöndesen fordítgatni szeretnék a képek közt, aztán este hazamenni. [...] De hát drága kollégák, oh Ájrin és Magnus, ezt az Ausztriát nem hagyhatom így a szőnyegen heverni! Egy labancot mint részigazságot még lenyelnék, de hogy osztrák! Magyar! – ehhez ragaszkodnom kell, nem mintha nagy bót vóna, ténykérdés. [3.]³⁶

Ez a határátlépés központi helyzetbe hozza a fordító alakját. A hagyományosan értelmezett fordítói szerepkör szerint a művek szövegterében a fordító szimbolikus pozíciója a lábjegyzetnek felel meg. Így amikor a fordító kilép „láthatatlanságából”, mert a fordítás magyarázó-kiegészítő jegyzeteket kíván meg, mindez hagyományosan a szerzői/elbeszélői szerep főszövegbeli pozíciójához képest perifériusnak te-

³⁴ KÁLMÁN C. György, „Evvel a dalban”, *Literatura* 32, 2. sz. (2007): 204–210.

³⁵ A valós és a fiktív világ közötti határátlépést Gérard Genette elbeszéléseleméletében narratív metalepszisnek nevezi, lásd Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006).

³⁶ Az oldalszámolás hiánya miatt saját oldalszámozást használok, az oldalakat a főcímdaltól kezdve számolom – Sz. Sz.

kintett lábjegyzetben történik. Az *Esterhazy* magyar változatában azonban a fordítói megjegyzések, zárójeles formában vagy elkülönített bekezdések formájában a főszövegbe ékelődnek. A legelső fordítói megnyilatkozásban egyenesen az eredeti német alkotás szerzőit szólítja meg a fordító szerepét vállaló Esterházy, ami szintén jelzi, hogy a fordítói szerepkört nem egy alárendelt viszonyban képzei el. Nyilván ez a megkettőzött szerepkör különlegességéből is adódik. Esterházy saját elbeszéléseként fordítja le a történetet, ami persze az eredetiség kérdését is felveti: ha Esterházykról szól a történet, vajon az eredeti szerzőket megilleti-e az „eredeti” címkéje, ha főhősüknek a fordító nevével megegyező Esterházy nevet adnak?

Gerard Genette narrációs elméletéből kiindulva Dorith Cohn a metalepszis két változatát különbözteti meg: a diskurzus és a cselekmény szintjén megvalósuló metalepszist.³⁷ Esterházy fordítóként nem avatkozik be a történet cselekményébe, hanem csak a főszövegbe beépített megjegyzései által szakítja meg a narráció ívét, csupán a diskurzus szintjén működteti a metalepszist. Fordítói narrációja során olyan megjegyzéseket fűz az eredeti történethez, amelyek egyrészt az Esterházy családot egy bennfentes szemszögekből ábrázolják, másrészt a fordítás folyamatát tematizálják. A következő példában Esterházy a mesének a családjáról szóló állításaival polemizál:

Mint minden Esterházy, ő is annyira rövidlátó volt, hogy alig látott el a következő utcasarokig.

Hogy ezt honnét tudták ki az Enzensbergerék? Nagy tanárok. Tényleg ez a helyzet; mert van, aki közülünk vaksi, és van, aki nem. [8.]

A fordítás folyamatára vonatkozó fordítói megjegyzésekben leggyakrabban a legalapvetőbb fordítói dilemmák artikulálódnak, mint például a megfelelő kifejezés keresése vagy a fordítónak két kultúra közötti köztes helyzete:

Mert Esterházy egy hatalmas kirakatban meglátott egy kanárisárga föliratot **(amennyiben a kanári színe megegyezik a tojássárgájával, Dottergelb, nie gehört, és nyilván szemernyi jóindulattal és ugyanennyi utánajárással ilyen kanárit föltalálni nem lehetetlen, a bajba jutott fordító fölfogása szerint).** [11.]

A fordítói megjegyzésekben Esterházy előszeretettel mutat rá a kulturálisan eltérő jelenségekre vagy ugyanazon társadalmi-történelmi esemény kulturálisan eltérő értelmezéseire. A műnek ez a metaleptikus szintje teszi lehetővé, hogy a fordító két nyelv és kulturális kontextus közötti pozíciója váljék láthatóvá. Az ebből adódó fe-

³⁷ Dorith COHN, „Metalepszis és mise an abyme”, in *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, ford. Z. VARGA Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 113–115.

szültséget végig fenntartja a mese magyar változata, nem törekszik arra, hogy ezt domesztikáló vagy elidegenítő fordítási stratégiákkal feloldja.

De a képeken nyúl nem volt látható, és a történet írója még azt is állította, hogy a fal egy undormány és levele!

Itt a német nyuszifül szépen beremeg a fal, a die Mauer szóra. Itt jön ki az előnye az NDK-nak. [...] Magyarul a nyúl talán a vasfüggönyről olvasna, vagy eleve Kelet-Franciaországba küldte volna a gondos hercegi nagyapó, és akkor puff neki: Trianon, weekendre! [15.]

A fordítói kiszólások, amelyeket Esterházy az elbeszélésbe illeszt, játékos egyidejűséget teremtenek a fordított mű és a fordítás folyamata között. Nemcsak a lefordított szöveg válik láthatóvá, hanem a fordítás létrejöttének dilemmái és a fordító gondolatmenete is. Ez teszi Esterházy fordítását performatívvá.

A fordítási folyamat láthatóságát az *Esterhazy* magyar változatának egyes fordítói nyelvi megoldásai is biztosítják. Korábban már szó esett arról, hogy Esterházy fordítóként nem avatkozik be a szöveg diegetikus szintjébe, így a cselekmény nem módosul a fordítás következtében. Annak nyelvi megjelenítésén azonban egyértelműen felismerhető Esterházy kézjegye. Fordítási megoldásai olyan stratégia kitűzését tételezik, amely nem a forrásnyelvi szöveg célnyelvi, funkcionálisan ekvivalens megoldásait keresi, hanem a nyelvek közötti fordítás, a „tulajdonképpeni fordítás”³⁸ dilemmáinak sorára mutat rá. Nem kínál fel kész megoldásokat a „dinamikus ekvivalencia”³⁹ jegyében, hanem megoldatlanul hagyva a nyelvi átváltás kérdéseit saját nyelvi kreativitását hozza játékba. Például a forrásszöveg nyelvtani megoldásainak utánzásával a szó szerinti fordítás gyakorlatát parodizálja:

Er landete in einer dunklen Schachtel, die ganz komisch **roch und wild hin- und erschaukelt**. [11.]

Végre beindult a cselekmény, és azonnal egy sötét dobozban kötött ki, mely furcsán **illato- és ide-oda himbálózott**. [14.]

Bár a magyar változat a magyarul beszélő olvasó számára érthető, de ebben az alakban nem használatos, és egyértelműen idegen nyelvi hatásról árulkodik. Egyes szöveghelyeken a német nyelvtant alkalmazza a magyar kifejezéseken, mint például a következő esetben, ahol egy magyar melléknév a német melléknévi fokozás tolda-

³⁸ Roman JAKOBSON, „On Linguistic Aspects of Translation”, in *On Translation*, szerk. Reuben Arthur BOWER, 223–239 (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 233.

³⁹ Eugen NIDA, *To Ward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible* (Leiden: Brill, 1964), 159.

lékával bővül: „böhöm és még böhömer”. A szöveg szemantikai szintjén is előszere-ttel alkalmaz félrefordításokat:

Er bestellte sich eine große Portion **gemischten Salat**. [20.]

Nagy adag misztikus salátát rendelt (salata mista). [23.]

Szándékosan használ stilárisan nehézkes körülírásokat is, amelyek barokkos hatást keltenek a fordított szövegben. A következő példa ezen kívül azt is kiválóan szemlélteti, hogy fordítási megoldásaiban az ekvivalensek közötti választás dilemmáját is színre viszi:

Esterhazy **küßte dem alten Fürsten dankbar die Pfote** und stieg in den Schnellzug nach Berlin. [10.]

Esterházy **hálával teletöltött kézcsókkal illette az öreg herceg mancsát** vagy tappancsát, inkább tappancsát, és felszállt a berlini gyorsra. [6.]

A szólások fordításakor gyakran alkalmazza a katakrézist, amely vicces magyar változatok létrejöttét teszi lehetővé:

Und außerdem **roch** Mimi **wunderbar**. [21.]

És ennek a Miminek **még a szaga is jól állt**. [25.]

Und mit **Ihrem Enkel ist es noch viel schlimmer**. [8.]

Ám amikor a szemorvos, e kivagyí citoyen közölte vele, hogy **az unoka szemének a szénája még rosszabbul áll**, megijedt. [10.]

A fordított mű egyes szöveghelyein olyan szinonimát részesít előnyben, amely csak a magyar kultúra kontextusában válik jelentéssé, de mindez a német forrás-szöveg nyugat-berlini világával kerül összefüggésbe, és az ebből keletkező feszültség a nyelvi humor forrásává válik:

Einmal sah er, wie Daddy ein paar neue Unterhosen anprobierte. Es waren **die schönsten Unterhosen der Welt, mit einem Leopardenmuster, schwarz und gelb**. Daddy sah mit seinem schwarzen Schnurrbart ganz wild darin aus. Solche Unterhosen musste man haben! [13.]

Ez utóbbi egyszer meglátta, amint előbbi új alsónadrágot próbál. A világ leg-szebb gatyái voltak ezek, **sárga-fekete habsburgos** leopárd-mintával. Ebben

a *lenge magyarban* – *mindez Berlinben!* – és bajuszban apa igazán vad apai férfi benyomását keltette, *belevaló volt*. Ilyen gatya kéne, ha vóna, ácsingózott Esterházy, [...]. [16.]

A következő példa teljes egészében Esterházy találmánya, nem szerepel a német eredetiben, ahogyan ez a szövegrészt bevezető fordítói önreflexív megjegyzéséből ki is derül. A történetben itt egy az NSZK-ból az NDK-ba való határátkelésről esik szó, amely során Esterházy a határátkeléstől való félelem közép-kelet-európai tapasztalatát fűzi a jelenethez, a félelem érzésén keresztül intertextuális utalást teremtve egy József Attila-versre, amelyet a szereplők párbeszédébe épít be.

- És mi az ott hátul?
- Úgy almáslepény, mint Sacher-torta, valamint régi pokrócok, újságok, más no – ami olaszul annyit tesz, hogy semmi, nyente.
- Quanto costa? – kérdezte a hang, de ez nincs benne a könyvben. A szerzők egy hányada eneszkás volt, most már nem az, már szintiszta német, így nem félt eléggé az NDK-tól. Most már fél, de **most már késő, most látjuk, milyen óriás.**
- **Ö... ö...** – hebegett közbe Franco felesége, a passzionátus **József Attila-kutató** és töltött galamb –, elfelejtettem tisztába csinálni a kocsit. [25.]

A fordítás során nem zárkózik el a monoton ismétlésekkel való játéktól sem, provokálva ezzel a magyar fordítási hagyomány monotoniafóbiáját:⁴⁰

Der Bahnhof kam ihm ziemlich **schäbig** und **düster** vor, und es war sehr kalt. **Sonderbare** Leute standen da herum. Sie warfen einander **böse** Blicke zu [...]. [6.]

Az állomás **randa és komor** volt, a hideg is **randa és komor** volt, es **randa és komor** pofák ácsorogtak a peronon, és **randa és komor** pillantásokat lövelltek egymásra. [8.]

A sort még folytathatnánk, mindenesetre az eddigi, példákkal gazdagon illusztrált elemzés is szemlélteti, hogy Esterházy olyan fordítói stratégiát jelenít meg a mese magyar változatában, amely a de Campos fivérek transzkreatív műfordítási hagyományát folytatja. Saját szerzői gondolkodásmódját, nyelvkezelési technikáit, nyelvi humorát hozza működésbe a szövegben, saját prózanyelvébe fordítja bele a mesét: esterházyasítja.

⁴⁰ Vö. KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás gyakorlatába: Angol/Német/Orosz fordítástechnikai példatárral* (Budapest: Scholastica Bt., 2007), 49.

Ennek az eljárásnak azonban más a tétje, nem csupán a hegemon kultúrával való szembehelyezkedést jelképezi, mint a de Campos fivérek fordítói hagyományának inspirációi esetében, de nem is a szabad transzpozíció, az adaptáció elve szerint működő önkényes játék a célja. A fordítás folyamatára vonatkozó metaleptikus narráció és a fordítás nyelvi szintjén történő fordítói dilemmák színrevitele a fordítást nem produktumként tárják elénk, hanem genezisében, folyamatszerűségében mutatják meg. A „házy nyúl” mellett Esterházy, tehát a fordító lesz a mese másik főszereplője, aki az intradiegetikus-extradiegetikus narráció és a kultúrák között lavírozva a fordítás okozta megtorpanásait tárja az olvasó elé.

A fordítás aktusának az irodalmi művekben történő megjelenítéseivel, illetve a fordítók és a tolmácsok fiktív ábrázolásaival a „fordítási fikció”-nak vagy transzfikciónak (*transfiction*)⁴¹ nevezett fordítástudományi koncepció foglalkozik. A transzfikció tételezése szerint egy fiktív alkotás „kiegészítő forrásként”⁴² szolgálhat a fordítástudomány hagyományosnak tekintett elméleti műfajai mellett. A továbbiakban a transzfikció fogalmának rövid ismertetése után arra keresem a választ, hogy milyen fordítási koncepció vázolható fel Esterházy transzkreatív fordítói eljárásai alapján.

A transzfikció fogalma

Annak ellenére, hogy a koncepció elméleti körvonalai a 2010-es években kristályosodtak ki, a transzfikció mint jelenség nem újkeletű az irodalmi gyakorlatban. Már a 12. századi német nyelvű epikus költészetben is találkozunk a fordítók és tolmácsok fiktív ábrázolásaival.⁴³ A *Don Quijote* (1605) óta pedig a fiktív fordítás az irodalom eszköztárának bevett gyakorlatává vált.

A 20. század közepén a fordítók és fordítások fiktív ábrázolásait illetően azonban egyfajta fellendülés figyelhető meg, különösen a latin-amerikai irodalomban, olyan szerzők műveiben, mint például Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, João Guimarães Rosa. Dirk Delabastita a tendencia kialakulásának lehetséges okait a globalizáció okozta egzisztenciális változásokkal összefüggésben írja le:

A fordítás egyfajta mindent átfogó metaforává változott, az általános emberi tapasztalat kifejezésévé egy globalizált és központ nélküli világban, felidézve emberi önmagunk és az összetartozás érzésének keresését egy olyan rejtélyes világban, amely tele van változásokkal és különbségekkel.⁴⁴

⁴¹ Klaus KAINDL és Karlheinz SPITZL, szerk., *Transfiction: Resaerch into the Realities of Translation Fiction* (Wien: Universtät Wien, 2014), <https://doi.org/10.1075/btl.110?locatt=mode:legacy>.

⁴² Uo., 366.

⁴³ Gertrud WIECH, *Dolmetscherei in der weltlichen Epik des 12. Jahrhunderts* (Tübingen: Universität Tübingen, 1951).

⁴⁴ Dirk DELABASTITA, „Fictional Representations”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona BAKER és Gabriela SALDANHA, 109–112 (London: Routledge, 2009), 111.

A globalizált világban a fordítás és a tolmácsolás „mindennapi életünk tényévé”⁴⁵ vált. A nyelvek és kultúrák közötti közvetítés növekvő jelentősége miatt mindinkább előtérbe került a fordítás/tolmácsolás témája és a fordítók/tolmácsok főszereplőként való ábrázolása irodalmi és filmes műfajokban. „A fordító a modern kultúra fluiditásának és sokféleségének ikonjává vált az önmagukban sem stabil pólusok között elfoglalt helyének bizonytalansága és instabilitása miatt.”⁴⁶

A fordítástudomány is felfigyelt erre a tendenciára. George Steiner, Rosemary Arrojo, Elizabeth Welt Trahan és Ingrid Kurz voltak az első kutatók, akik a fordítók és tolmácsok fiktív reprezentációit elemezték. Else Vieira az 1990-es évek közepén kihirdette a fordítástudomány „fikciós fordulatát, megnyitva ezáltal egy új kutatási területet a fordításelmélet számára: e fordulat célja az volt, hogy ráirányítsa a fordítástudomány érdeklődését a fikciós művekben fellelhető fordításelméleti reflexiókra.”⁴⁷ Andrea Pagano szerint a fikciós fordulatot két szempontból lehet megközelíteni. A fordításelmélet perspektívájából a szépirodalmi alkotások fordító- és fordításábrázolásai olyan forrást jelentenek, amely az elméletalkotás számára lehetővé teszi, hogy a fordításról való gondolkodás olyan aspektusokkal is bővüljön, amelyeket az ortodox tudományos műfajok elemzésével nem lehet figyelembe venni, vagy legalábbis nehéz megragadni. Az irodalom szemszögéből pedig a fordítás-reprezentációk metaforaként szolgálnak, amelyek az olyan társadalmi folyamatokra való reflektálást teszik plasztikusabbá, mint a migráció vagy a köztes identitások.⁴⁸ Edwin Gentzler például összefüggést látott az irodalomban megjelenő fordítástematika és a latin-amerikai nemzeti identitások kialakulása között.⁴⁹ Lavieri kibővítette Vieira eredeti elméleti koncepcióját a fikciós fordulatról, ő a fikciós fordításábrázolásokat nemcsak a fordításelmélet forrásának tekinti, de olyan tényezőnek is, amely akár a fordítás gyakorlatát is befolyásolhatja.⁵⁰ Ez részben kötődik azokhoz a törek-

⁴⁵ Douglas ROBINSON, *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained* (Manchester: St. Jerome, 1997), 27, <https://doi.org/10.4324/9781315760476>.

⁴⁶ KAINDL és SPITZL, *Transfiction...*, 3.

⁴⁷ Else Ribeiro Pires VIEIRA, „(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais”, *Com Textos* 6, 6. sz. (1995): 50–68.

⁴⁸ Andrea PAGANO, „Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar”, in *Translation and Power*, szerk. Edwin GENTZLER és Maria TYMOCZKO, 80–98 (Amherst: University of Massachusetts Press, 2002), 96–98.

⁴⁹ Edwin GENTZLER, *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory* (London/New York: Routledge, 2008), <https://doi.org/10.4324/9780203609941>.

⁵⁰ Antonio LAVIERI, *Translatio in Fabula: La Letteratura Come Practica Teorica Del Tradurre* (Rome: Editori Riuniti, 2007); Antonio LAVIERI, „»Homo translator«: Notes pour une anthropologie comparative de la traduction”, in *Translatio in fabula: Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, szerk. Sophie KLIMIS, Isabelle OST és Stéphanie VANASTEN (Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 2010), 117–127.

vésekhez is, amelyek Cronin,⁵¹ Arrojo⁵² és Kaindl⁵³ által a fordítók és tolmácsok fikciós ábrázolásainak elemzését a fordításdidaktika területével kapcsolják össze.

A transzfikció elméleti fogalmának és az azt követő fikciós fordulatnak a bemutatásával az volt a célom, hogy megmutassam, milyen irányokat kínál a fordítók/tolmácsok és munkájuk fikciós reprezentációja a fordításról való elméleti gondolkodás számára. A fikciós fordulat értelmezéseiből kiindulva az alábbi elemzés célja, hogy bemutassa az *Esterhazy* magyar változatának fordítói fikciója mögött meghúzódó fordításkonceptió legfontosabb szempontjait.

Az Esterhazy magyar változatának transzfikciós olvasata

A fordítók és tolmácsok fokozott jelenléte a regényekben és a filmekben kétségtelenül hozzájárult láthatóságukhoz, társadalmi megbecsülésük növekedéséhez is.⁵⁴ Éppen a fordítók és munkájuk láthatóságának kérdése áll a legtöbb transzfikciós elemzés középpontjában: „A »fikciós fordulat« a fordítási narratívákat a tudományos érdeklődés termékeny forrásának tekinti, amely egyszerre kérdőjelezi meg és tágtítja ki Venutinak »a fordító láthatatlanságá«-ról szóló megállapításait.”⁵⁵

Az *Esterhazy* fordítási fikcióját érdemes Klaus Kaindl *A marginalitás központisága – A fordítói lábjegyzet mint parergon* című tanulmányával párhuzamosan olvasni.⁵⁶ Kaindl ebben az elemzésben olyan regényekkel foglalkozik, amelyekben a lábjegyzet a fordító mint marginális figura fiktív megjelenítésének eszközeként szolgál. A „valódi” lábjegyzetekkel ellátott regényekkel ellentétben a transzfiktív lábjegyzetek tovább bővítik az irodalmi fikciót egy új, kiegészítő narratív instanciára, a jegyzetelő, kommentáló fordító bevezetésével.⁵⁷ Derrida parergonfogalmát alkalmazva Kaindl azt szemlélteti elemzésében, hogy miként képesek a transzfiktív lábjegyzetek kiterjeszteni hatalmukat a szövegtérben: „irányíthatják, kisajátíthatják és manipulálhatják

⁵¹ Michael CRONIN, *Translation Goes to the Movies* (London/New York: Routledge, 2009), <https://doi.org/10.4324/9780203890806>.

⁵² Rosemary ARROJO, „Fictional Texts as Pedagogical Tools”, in *Literature in Translation: Teaching Issues and Reading Practices*, szerk. Carole MAIER és Francoise MASSARDIER-KENNEY, 53–68 (Ohio: Kent State University Press, 2010).

⁵³ Klaus KAINDL, „Das Potential des »Fictional Turn« für die Translationsdidaktik”, in *Aus Tradition in die Zukunft: Perspektiven der Translationswissenschaft. Festschrift für Christiane Nord*, szerk. Felix MAYER és Britta NORD, 143–155 (Berlin: Frank & Timme, 2013).

⁵⁴ KAINDL és SPITZL, *Transfiction...*, 9.

⁵⁵ Denise KRIPPER, *Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature* (London–New York: Routledge, 2023), 4, <https://doi.org/10.4324/9781003179986>.

⁵⁶ Klaus KAINDL, „The Centrality of the Margins: The Translator’s Footnote as Parergon”, in *Transfiction and Bordering Approaches to Theorizing Translation*, szerk. D. M. SPITZER és Paulo OLIVEIRA, 25–40 (New York: Routledge, 2022), <https://doi.org/10.4324/9781003267010>.

⁵⁷ Uo., 27.

a művet; meghatározzák az olvasás és a megértés folyamatát; gyakran magát a narrációt is alakítani tudják. Végül pedig láthatóvá teszik a fordítót és a fordítást”.⁵⁸

Esterházy fordításában létrehoz egy második narratív instanciát, a fordítót, akinek a pozíciója a metaleptikus narratív stratégiának köszönhetően az eredeti szerzők elbeszélése mellett, a főszöveg központi pozíciójában jelenik meg. Ez a narratív technika a fordítás performativitását teremti meg azáltal, hogy a fordító gondolatmenetét mutatja be a fordítás folyamatában. Ez a fordítói performansz a két kultúra közötti mentális térben zajlik, hangsúlyozva a fordítás és a lefordított mű közvetítő pozícióját. A fordítás nem része az eredeti szöveg nyelvi-kulturális kontextusának, de nem is tartozik bele teljes egészében a befogadó kultúra nyelvi-kulturális közegébe. A kultúratudomány „harmadik tér” koncepciójával hozható leginkább összefüggésbe,⁵⁹ amely olyan köztes pozíciót valósít meg, ami egyszerre hoz létre különbséget és kompromisszumot.⁶⁰

A hagyományos fordítói pozíció transzgressziója az *Esterházy* magyar változatának szövegterében transzfikciós szempontból azt szimbolizálja, hogy a „fordítás feladatát” az eredeti reprodukálásának értelmében, vagyis azt a törekvést, hogy az eredeti szöveg más kulturális kontextusba helyezve ugyanaz a szöveg maradjon, itt tudatosan feladta a fordító.

A „fordítás feladása” a magyar változat nyelvi szintjén egy olyan fordítói stratégia választásában nyilvánul meg, amely tudatosan keresi a félrefordításokat. Esterházy a félrefordításokat a magyar és a német nyelv logikája és nyelvtana közötti ütközésekből hozza létre, amely a fordított szövegben a humoros nyelvi kifejezések megteremtését teszi lehetővé. Haroldo de Campos műfordítói hagyományát folytatva az eredeti német szöveget „táplálékként” használja fel új, magyarul korábban nem létező formák létrehozására. Ezek a szokatlan nyelvi kifejezések megszakítják a folyamatos olvasás menetét, és a fordítás nyelvi szintjére irányítják a figyelmet. Míg a fordító láthatóságát a metaleptikus elbeszélés biztosította, addig ez a stratégia a Jakobson által „tulajdonképpeni fordításnak” nevezett nyelvközi fordítás jelenségeinek kölcsönöz láthatóságot. A „tulajdonképpeni fordítás” relevanciáját paradox módon éppen annak helytelen alkalmazása mutatja meg. Esterházynek ez az eljárása a fordítástudomány, a mű és a fordítás keletkezése után megfogalmazódott, egyik kardinális dilemmáját teszi láthatóvá.

⁵⁸ Uo., 37.

⁵⁹ Homi K. BHABHA, *The Location of the Culture* (London: Routledge, 1994), <https://doi.org/10.4324/9780203820551>.

⁶⁰ Dilek DİZDAR, „Translational Transitions: »Translation Proper« and Translation Studies in the Humanities”, *Translation Studies* 2, 1. sz. (2009): 89–102, 96, <http://dx.doi.org/10.1080/14781700802496274>.

A kultúratudományban bekövetkezett fordítási fordulatot⁶¹ követően a fordítás elemző-leíró fogalomként a fordítástudományból és a kultúratudományból más humán és nem humán tudományterületekre is átvándorolt. A fordítás kategóriájának ez a diszciplínákon átívelő vándorlása az eredetileg a fordítástudomány alapfogalmának számító fordítás jelentéshorizontját is megváltoztatta. A fordítás kategóriája elszakadva a nyelvi-szöveges, majd a kulturális paradigmától más tudományterületeken átívelő útja során egy általánosabb vizsgálati kategóriává fejlődött.⁶² A fordítási fordulat következtében olyan – általában metaforikusan megragadható – tágabban értelmezett fordításfogalom alakult ki, amely, ahogyan erre Dilek Dizdar rámutatott, már elveszítette kapcsolatát a „tulajdonképpeni fordítás”-sal, és ez utóbbi leértékelődését is magával hozta.⁶³ Dizdar szerint ez több lényeges problémát vet fel mind maga a fordítástudomány, mind pedig a fordítás kategóriájának elméleti és elemzési hatékonyságát alkalmazó egyéb diszciplínák szempontjából: kontraproduktív módon figyelmen kívül hagyja a szöveges-nyelvi átváltási aktusok komplexitását és olyan feladatmegosztáshoz vezet, amely szerint a *translation proper* csak a fordítástudomány hatáskörébe tartozik, ezért nincs szükség arra, hogy máshol is tanulmányozzák; és mivel a fordítástudomány csak a tulajdonképpeni fordításért tekinti felelősnek magát, nem kell (sőt, nem is lehet) távolabb látnia a fordítás nyelvészeti koncepcióján.⁶⁴

Erre a folyamatra mind a fordítástudomány, mind a kultúratudomány felől érkeztek válaszok. Cornelia Zwischenberger végigkövetve a fordítás fogalmát a diszciplínákon át vezető útján, arra a következtetésre jutott, hogy azt anélkül alkalmazza egyes kutatási területek túlnyomó többsége, hogy hivatkozna a fordítástudomány területén felhalmozott elméleti-fogalmi és empirikus tudásra.⁶⁵ Doris Bachmann-Medick szerint a fordítói fordulat sikere attól függ, hogy a fordítás kategóriája a diszciplínákon keresztülhaladva módszertanilag hogyan pontosítható, és ebben a döntő pillanatban válhatnak termékennyé a fordítástudomány és más bölcsészettudományi diszciplínák eddig kevésbé kutatott kapcsolódási pontjai.⁶⁶

A fordításfogalmak közötti feszültséget a fordítástudomány Susan Bassnett és André Lefevere által az 1980-as években kulturális fordulatnak elnevezett szemléletváltáshoz köthető fordítói-elméleti iskolák, irányzatok tudták fenntartani. A for-

⁶¹ Vö. Susan BASSNETT és André LEFEVERE, *Translation, History and Culture* (London: Bloomsbury, 1998); Mary SNELL-HORNBY, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* (Amsterdam: John Benjamins, 2006), <https://doi.org/10.1075/btl.66?locatt=mode:legacy>.

⁶² Doris BACHMANN-MEDICK, „The Translational Turn”, *Translation Studies* 2, 1. sz. (2009): 2–16, <https://doi.org/10.1080/14781700802496118>; Cornelia ZWISCHENBERGER, „Interdisciplinary Approaches”, in *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*, szerk. Reine MEYLAERTS és Kobus MA-RAIS, 307–325 (London: Routledge, 2023), <https://doi.org/10.4324/9781003161448>.

⁶³ DIZDAR, „Translational Transitions...”

⁶⁴ Uo., 90.

⁶⁵ ZWISCHENBERGER, „Interdisciplinary Approaches...”

⁶⁶ BACHMANN-MEDICK, „The Translational Turn...”

dítás kategóriájának hatóköre ebben a szemléletben a nyelvi átváltások szintjén túl a kulturális fordítás kérdéseire is kiterjed, miközben nem mond le ezeknek a nyelvi aspektusokkal való összefonódottságáról. Esterházy transzifikciója éppen a fordításkategóriának a kulturális fordulat utáni összefonódó pozícióit teszi láthatóvá: bár a kulturális fordítás, a kulturális közvetíthetőség kérdéseivel foglalkozik, a kulturálisan specifikus gondolkodási mintákat a szöveg kisebb nyelvi egységeiben is hozzáférhetővé teszi.

Következtetések és párhuzamok

Az *Esterhazy* magyar változatának transzifikciós olvasata a kulturális fordítás és a nyelvközi fordítás, a „tulajdonképpen fordítás” egymásrautaltságára hívja fel a figyelmet és a fordítás transzformatív aspektusát emeli ki, hangsúlyozva a fordítók szerepét és az ezzel járó láthatóságukat. Mindez összefüggésbe hozható a fordító megváltozott pozíciójával is a posztkoloniális kultúrakutatásban, amely már nem „démonizálja” a fordítói beavatkozásokat.⁶⁷ A kulturális távolság és az aszimmetria fordításra gyakorolt hatásainak figyelembevételével a fordító kreatívan alakíthatja a fordított művet. Sőt, akár önnön láthatóságát felvállalva, elő is léphet az általa fordított alkotásban, ahogyan ezt Esterházy *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* szlovák és német fordítói, Deák Renáta és Heike Flemming teszik. Esterházy ebben a művében egy eredetileg is kettéosztott szövegtérrel dolgozik, a főszöveget saját monogramjával ellátott megjegyzésekkel lábjegyzeteli, helyenként eligazítva, helyenként elbizonytalanítva olvasóját, olykor a beemelt vendégszövegek forrásait megjelölve. A szlovák és a német fordításokban a szerző lábjegyzetei a fordító lábjegyzeteivel bővülnek ki, feltüntetve a szerző monogramja mellett a fordító monogramját. A fordító ezzel nem egy az egyben követi az eredeti szöveg lábjegyzetelését, hanem megsokszorozza a csillagozott lábjegyzetek számát. Nem hagyományos értelemben vett lábjegyzetekről van szó, a fordítói lábjegyzetelés a szerzői lábjegyzetelés stratégiáját követi. A szerzőnek a lábjegyzetekben megnyilvánuló önprezentációs törekvéseit a fordító önprezentációja is kíséri, de a célkultúra kontextusának beemelésére is lehetőséget teremtenek a lábjegyzetek az eredeti szövegnek azon a pontjain, ahol a magyar kulturális hagyományra való utalás szerepel az eredeti szövegben. A szlovák fordító, Deák Renáta az eredeti mű szerkezeti megoldásával indokolja ezt az eljárást:

Ott [az *Egyszerű történetben* Sz. Sz.] az egész szöveg úgy van felállítva, hogy a szerző vagy az elbeszélő kommentárjai sokkal hangsúlyosabbak, mint maga a szövegtest. [...] Van egy lemeztelenített író, aki megmutatja magát. [...] Hogyha ezt lefordítjuk egy másik nyelvre, mi történik? Ez a lemeztelenítés megszűnik, csak a stilizáció marad. Szerintem azt lehet tenni, hogy lemezte-

⁶⁷ Vö. KATAN, „Translation at the Cross-Roads...”; VENUTI, *The Translator's Invisibility*...

lenítjük a fordítót is. Csalás lenne, ha nem jelenne meg ez a köztes szereplő, a fordító. Tehát ha a szerző úgy ír egy szöveget, hogy ő megmutatja magát, akkor a fordítónak és a befogadó kontextusnak is meg kell mutatnia magát a fordításban, mert a szerző is így járt el.⁶⁸

A német fordító, Heike Flemming a szerzővel a fordítás folyamata során kialakított szoros együttműködésnek a fordított műben is lecsapódó megnyilvánulásaként tekint az alkalmazott stratégiára:

*Az Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozás változat annyiban is figyelemre méltó könyv, hogy ebben Péter ironikusan játszik az akadémiai jegyzetelés eszközével, és a fordításon való munka során döntöttünk úgy, hogy a fordítói jegyzeteket is beillesztjük a szövegbe, vagyis a szerző és fordító közötti, valójában elhallgatott vagy nem publikált párbeszédet bizonyos értelemben explicitté és nyilvánossá tesszük.*⁶⁹

Bár megegyező fordítói stratégiájukat eltérő módon indokolják a fordítók, hasonló fordítói gondolkodás, attitűd köti őket össze: a nyelvek és kultúrák közötti „köztes térben” a fordító társszerzőjévé válik a fordított műnek.

⁶⁸ GÖRÖZDI Judit és BALOGH Magdolna, szerk., *Külföldi könyvespolcokon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapest: Reciti Kiadó, 2022), 338.

⁶⁹ Heike FLEMMING, „Abschweifen und Verirren: Vom Glück, Péter Esterházy zu übersetzen”, in *Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy*, szerk. Csongor LŐRINCZ és Péter L. VARGA, 35–44 (Berlin: De Gruyter, 2021), 36, <https://doi.org/10.1515/9783110618082-004>.

NÉHÁNY MEGJEGYZÉS VEZA CANETTI ÍRÓI VILÁGÁNAK NÉVUNIVERZUMÁRÓL

BENKŐ GITTA

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

doktori hallgató

E-mail: gittabenkoe@hotmail.com

ORCID 0009 0005 7740 338X

Some Comments on the Universe of Names in the Literary Works of Veza Canetti

In the introduction to the present article, I present an overview of the fundamental concepts of literary onomastics relevant to my study. This is followed by a detailed analysis of the names of characters and locations in Veza Canetti's short stories and novel, with a particular emphasis on their characterisation, text-forming and constellation-creating functions. The analysis will also highlight the associative and interpretative domains of aptronyms (characterizing names) and their constitutive systems. The text will also illustrate the characteristics of the concept of naming in the works of Veza Canetti through some examples, and outline the dilemmas that arise in the translation of names into Hungarian. The hypothesis is that the coherent concept of naming (or rather of namelessness) is the essential basis for the creation of the textual world in Veza Canetti's works.

Keywords: literary onomastic, name-universe, aptronym, translation of names

- A nevek esszenciális jelentőségéről – és ez érvényes a fiktív és a valóságos nevekre is – Ingeborg Bachmann a negyedik frankfurti előadásában ezt mondja: „Nincs rejtélyesebb a nevek világlálásánál s e nevekhez való ragaszkodásunknál”, majd így folytatja:

De amit már korán, iskolás korunkban el akartunk felejteni, mert bosszankodtunk, amikor Odüsszeusszal és Tell Vilmossal gyötörték bennünket, és bár megesküdtünk, hogy elfelejtjük őket, akár a kémiai képleteket, amelyeket tényleg elfelejtettünk – őket nem felejtettük el, és akár világosan, akár csökevényesen, de tartósabb és tarthatóbb a róluk alkotott elképzelésünk, mint az élő emberekről. A velük való foglalkozásról nem lehet lemondani.¹

Az onomasztika tudománya a művekben szereplő (fiktív vagy reális) nevekkel egyenrangú tárgyaként tekint az írói álnevekre is. Ez utóbbiak sokáig pusztán megoldandó rejtvényekként működtek az olvasók, kritikusok számára, mígnem az álnév szöveggel való viszonya és kölcsönhatása került a figyelem középpontjába. A pszeudoníma alkalmazása önmagában is felveti az auktoriális intenció kérdését és relevanciáját.

Veza Canetti műveiben a névkonstruálás jelentősége nem pusztán a szövegvilág megteremtésében érvényesül, hanem a többszörös írói álnév használatában is. A harmincas évek ausztrofasiszta rendi államában – akárcsak Németországban – számos szerző volt kénytelen álnéven publikálni, és a szociális-politikai kényszer olykor játék- vagy éppenséggel szövegpoétikai lehetőségként is kínálkozott szerzők számára. A választott név – a rejtettség védelme mellett – látszólagos kilépést jelentett a saját identitásból, s nemegyszer dacos-pimasz üzenetet vagy etikai krédót hordozott. Marta Karlweis Barbara Vogel néven, míg Bertha Diener kezdetben Ahasvera néven publikált, ám legismertebb műveit Sir Galahad névvel jegyezte. Maria Lazar törvényen kívül került és üldözött zsidó íróként nem publikálhatott Ausztriában, ezért megteremtette a fiktív skandináv írónő, Esther Grenen alakját, akinek ő maga volna a német fordítója – s ekként több sikeres művet is sikerült kiadatnia. Az említettek – számos más mellett – Veza Canetti kor- és sorstársai.

Veza Canetti nevét jóval halála után ismerte meg az olvasóközönség és az irodalomkutatás. Életében mindössze tizenöt elbeszélése jelent meg – különböző álneveken, folyóiratokban –, késői újrafelfedezése, műveinek posztumusz kiadása² azonban már kanonizált néven – férjezett nevén – történt meg. Veza Canetti – születési nevén Venetiana Taubner-Calderón – emlékezetét ma már kizárólag az íróférfjével közös

¹ Ingeborg BACHMANN, „Der Umgang mit Namen”, in Uő, *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*, szerk. Christine KOSCHEL, Inge von WIEDENBAUM és Clemens MÜNSTER, 318–333 (München, Zürich: Piper, 1992), 318.

² Ezek a megjelenés sorrendjében: Veza CANETTI, *Die gelbe Straße* (München: Carl Hanser Verlag, 1990); Veza CANETTI, *Der Oger: Ein Stück* (München: Carl Hanser Verlag, 1991); Veza CANETTI,

nevén őrzi az irodalomkutatás. A harmincas években novellákat és fordításokat publikáló, ígéretes tehetség munkásságát a történelmi-politikai zűrzavar, a világháború, majd az emigráció süllyesztette feledésbe. Az 1980-as évek végén Helmut Göbel germanista a Veza Magd név után kutatva Elias Canettihez jutott el, és nagy nehezen elérte, hogy a neves író végül elismerje, valóban az ő néhai első feleségéről, Veza Canettiről van szó. Különös dolog az emlékezet és a felejtés: amikor Hermann Broch listát készít a veszélyben lévő és az Egyesült Államokba emigrálni készülő írókról, Veza Magd-Canettit nem pusztán írófeleségként, hanem saját jogán is felveszi a névsorba. Az 1981-ben megjelent *Handbuch der deutschen Exilpresse*³ (A német emigrációs sajtó kézikönyve) szintén szerepelteti Veza Magd nevét, sőt Veronika Knechtet is. Ez utóbbi szintén Veza Canetti.

A többszörös álnévhasználat némi védelmet, ugyanakkor szabadabb társadalomkritikát tett lehetővé a szerzők számára. Vagy egyáltalán publikálási lehetőséget. Veza maga így nyilatkozik erről Rudolf Hartungnak írt levelében:

[...] Bécsben három álnevet változtatva írtam az Arbeiter Zeitungnak, mert az egyébként nagyon kedves Dr. König, akit újra visszahelyeztek pozíciójába, mogorván tudtomra adta, hogy „lappangó antiszemitizmus idején zsidó nőtől nem hozhatunk le ennyi történetet és regényt, és sajnos az Ön írásai a legjobbak”.⁴

Vrena Amsler, Veza Canetti életének és munkásságának egyik kutatója az életrajzi ismeretekből következtetve viszont lehetségesnek tartja azt is, hogy írói álnevei révén Veza „saját identitásának fogságából” akart volna ekképpen szabadulni. A két ok azonban nem zárja ki egymást: nyilvánvaló, hogy egy vészhelyzetben fellépő kényszer új kifejezési lehetőséget is jelentett. Veza Canetti szövegvilágának névuni-verzumát vizsgálva egyértelműen kitetszik, hogy az írói álnevek korántsem alkalmoszerű ötletek nyomán születtek, hanem határozott ellenállást, az író szociális-politikai elkötelezettségét közvetítő kódjelek, üzenetek voltak – ezzel az eszközzel-geztussal egyébként számos korabeli művész élt. Az már a paratextusok természetéből adódik, hogy felhívó, a recepciót irányító jellegük mellett saját poétikai és szövegszervező funkciót is hordoznak.

Mindenesetre tény, hogy Veza Canetti az eddig fellelt publikációk szerint legalább öt álnéven írt: Veza Magd, Veronika Knecht, Martha Murner, Martin Murner, Mar-

Geduld bringt Rosen (München: Carl Hanser Verlag, 1992); Veza CANETTI, *Die Schildkröten* (München: Carl Hanser Verlag, 1999); Veza CANETTI, *Der Fund: Erzählungen und Stücke* (München: Carl Hanser Verlag, 2001); Elias CANETTI és Veza CANETTI, *Briefe an Georges* (München: Hanser, 2006).

³ Lieselotte MAAS, *Handbuch der deutschen Exilpresse 1933–45. Bd. 3: Nachträge – Register – Anhang, Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek 9.* (München Wien: Hanser, 1981).

⁴ Veza Canetti levele Rudolf Hartungnak, London, 1961. ápr. 25. Kézirat lelőhelye: Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung, Nachlass Elias Canetti, E 1011.26.

tina Murner. Ezek közül legismertebb a Veza Magd név, amelyet magánlevelezésében is használt, s már első elbeszélését is így adta közre, mint jóval később, 1947-ben Graham Greene *Hatalom és dicsőség* (*The Power and the Glory; Die Kraft und Herrlichkeit*)⁵ című regényének német fordítását. Habár álnév s mint ilyen, álarc is, úgy tűnik, Veza ezt a nevet érezte legközelebbinek vállalt identitásához: egyrészt megőrizte benne a keresztnévét, másrészt jelentést, sőt üzenetet hordozó vezetéknévvel talált ki magának. Ezen az álnéven jegyezte legtöbb, még életében megjelent publikációját: hét elbeszélést.⁶ Veza felfedezése után elsőként a *Die Gelbe Straße* című regény jelent meg 1990-ben a Hanser Kiadó gondozásában. A regényhez Elias Canetti írt előszót, valamint Helmut Göbel utószót. (Ezek különös, egymással vitatkozó, egymást cáfoló szövegek együttesévé váltak.) A Magd jelentése: cseléd, szolgálólány. Veza élet- és publikálástörténetének ismeretében számos kutató – elfogadva az íróférfj előszavában kínált értelmezést – a házasságban betöltött szerepének alázatos és/vagy vádló felvállalását vélte felismerni a Magd névben, ám a feltevést cáfolja, hogy már jóval Elias Canettivel kötött házassága előtt használta ezt a nevet. A töredékekben maradt *œuvre* tematikáit, gyakran keserűen ironikus hangütését vagy éppen éles szarkazmusát, az elbeszélések nézőpontját és többi írói álnévét is figyelembe véve világosan látszik, hogy Veza Canetti célzott tudatossággal, úgyszólván szociális kódot hordozó neveket választott magának, amelyek ily módon a novellák paratextusaként is működnek. Hasonló jelentésű a Veronika Knecht név, amelyben a bibliai Veronika (Bereniké) mellé dacos – vagy még inkább rejtőzködő – Knecht ('szolga[legény]') nevet illeszt. Ráadásul ezen a néven egyetlen elbeszélést közölt 1934-ben a prágai emigrációban megjelenő *Neue deutsche Blätter*-ben, *Drei Helden und eine Frau*⁷ címmel. Az elbeszélés az 1924-es februári forradalom eseményeit tematizálja, s annak férfiközpontú értelmezését állítja pellengérre.

Hasonló – de alaposabb kutakodást igénylő – utalást hordoznak a Martha Murner, Martin Murner, Martina Murner pseudonimák. A név nem csupán Thomas Murner, talán nem mellesleg a mozgássérültségben is sorstárs, elzászi franciskánus szerzetes, humanista reformátor, és satíraszerző alakját idézi meg (aki a *Narrenliteratur*, vagyis a bolondirodalom jeles képviselőjeként az emberi gyarlóságok és bolondériák egész tárházát vonultatja fel társadalomkritikus satíráiban – akárcsak Veza Canetti *Die Gelbe Straße* című regénye és egyébként eddig teljesnek ismert életműve), hanem szolidaritást vállal a náciellenes és pacifista német újságíró, Carl

⁵ Graham GREENE, *Die Kraft und die Herrlichkeit* (London: Heinemann & Zsolnay, 1947).

⁶ Veza MAGD, „Der Sieger”, *Arbeiter-Zeitung*, 1932. jún. 29., 8; Veza MAGD, „Geduld bringt Rosen”, *Arbeiter-Zeitung*, 1932. aug. 14–22., 8; Veza MAGD, „Ein Kind rollt Gold”, *Arbeiter-Zeitung*, 1933. márc. 5., 17; *Der Republikaner*, 1933. ápr. 13., 2; Veza MAGD, „Der Verbrecher”, *Arbeiter-Zeitung* 1933. aug. 31., 6, illetve *Deutsche Freiheit*, 1933. szept. 7., 6; Veza MAGD, „Hellseher”, *Der Wiener Tag, Sonntag melléklet*, 1937. márc. 14., 23; Veza MAGD, „Das Schweigegeld: Eine Geschichte aus einem Luxussanatorium”, *Die Stunde* 1937. júl. 11., 7; Veza MAGD, „Geld Geld Geld: Das Leben eines reichen Mannes”, *Die Stunde*, 1937. máj. 1., 5.

⁷ Veronika KNECHT, „Drei Helden und eine Frau”, *Neue deutsche Blätter* 10. sz. (1934): 607–616.

von Ossietzky bátor kiállításával is, aki szintén Thomas Murner álnév alatt publikált, és akit 1931-ben tartóztattak le. Veza Canetti ezután egy évvel kezdte használni a Murner nevet.

Felix Philipp Ingold írja: „az álnév a lehető legrövidebb fikcionális szöveg”. Hiszen a fikcionális vagy kölcsönzött, tehát valakit (in)direkt módon is felidéző írói álnevet is az alkotó teremti meg, s ez a gesztus leginkább akkor válik szembetűnővé, amikor jellemző, esetleg ironikusan megfordított jelentést emel ki (mint például a Veza Magd esetében): egyszerre leplezi el a név viselőjét, az individuumot, és jeleníti meg aszszociatív síkon, amint a vélt, kívánt tartalmat az észlelésben megtartja. „Schall und Rauch”, azaz ’hangzás és füst’, mondja Faust. Az írói pszeudoníma olykor nem túl ravasz rébusz, csak annyira, hogy könnyen megfejthessék, és valójában minimalista önparódia vagy dacos önjelölés, maga is szerep. Ekképpen az álneves szerző – vagyis Veza Magd, Veronika Knecht, Martina Murner stb. – ugyanúgy szereplőjévé válik a mű világának, mint annak fiktív szereplője (hiszen álneve fikció), s így a szöveg-univerzum szerves része lesz, vagyis poétikai funkciót kapva szövegkonstituáló szerepet tölt be, valamint a recepciót is irányítja, befolyásolja. S ha felidézzük a láthatatlan narrátor időnkénti szöveg- vagy történetkommentárjait, keserű kiszólásait a fikcionális szövegből, a szerző beszélő álneve újfent visszaidéződik a szövegben. Elias Canetti a már említett előszóban úgy értelmezi Veza álneveit, hogy azok nem pusztán az önfeláldozó és önfeladó írófeleség szerepének felvállalását és deklarálását jelentenék, hanem egyszersmind az írás mint szolgálat kinyilatkoztatását is. E megszépítő, s kissé patetikus értelmezéssel szemben azonban valószerűbb – és ezt maga az életmű igazolja –, hogy Veza, mint ahogyan írói hangja, művei világának megkonstruálása is egyéni, szublimált függetlenségi harcát és saját útjának, világszemléletének dacos megtartását képviseli, az álnévválasztásban sem tagadja meg önmagát. Ironikus, de legalábbis különös, hogy a posztumusz regény kiadásakor a felfedező Göbel Elias Canettivel egyeztetve végül a nagyobb olvasói érdeklődés felkeltését célozva a Veza Canetti szerzői név mellett dönt – a már kanonizált név húzóerejében bízva –, annak ellenére, hogy Veza egyetlen, életében megjelent írását sem jegyezte ezen a néven.⁸

Az elbeszélések és a Die Gelbe Straße című regény névvilága

Az író világot teremt, művének szereplőjét meg- és elnevezve teremti. „Azelőtt, hogy Goethe először megnevezi Wilhelm Meistert, a szereplő nem létezik” – idézi F. Janidisz megállapítását Volker Kohlheim.⁹ A teremtés aktusának erejét és a név attribútumként való működését használva emeli címmé a szerző a(z általában) főhős vagy főszereplő nevét, s ezzel egyben rá mint a mű középponti alakjára irányítja az

⁸ Helmut GÖBEL, „Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin: Einige persönliche Anmerkungen”, *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 156 (2002): 3–10, 7.

⁹ Volker KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019), 27.

olvasó figyelmét, valamint koncentrálnia a szövegbeni előfordulás helyeit és azok környezetét.

Nem az események fontosak, hanem hogy azok a főszereplővel, rajta keresztül történnek. A névcím és címszereplő messziről is visszacsengő hatásának oka – az olvasmányélmény ereje mellett – nyilvánvalóan annak metaforává sűrűsödése: a címként kiemelt, fókuszba helyezett nevek önmagukban is működő fogalommal, az általuk képviselt jelenség típusává váltak: túlnőttek a jelölő néven és a jelölt irodalmi alak kapcsolódásán, a fiktív személyen túli tartalmat idéznek fel: elég ha Odüsszeuszra, Anna Kareninára vagy Bovarynéra gondolunk.

A név konstituáló funkciója a földrajzi név esetében is működik, és az eddigi példákhoz hasonlóan szintén metaforizálódhat: ekkor a helyszínen túl földrajzi régiót, történelmi kort idézhet meg, de egy eseménysor sűrített jelölőjévé is válhat. A személynevekhez hasonlóan, címmé emelve ugyanúgy önmagában metaforaként működő fogalommal sűrűsödhet, hiszen a *Berlin, Alexanderplatz* kettős nevet sűrítő-pontosító cím a villódzó metropolis képét idézi fel az olvasóban, akárcsak a korszak másik emblematikus regénye, a *Manhattan Transfer*.

A főhős megnevezése késleltetve is megjelenhet egy műben – vagy éppenséggel homályban maradhat: ekkor a név töredékes alakja vagy akár hiánya válik valaminek a jelölőjévé: A *per* Josef K. nevű szereplője a bürokrácia kartotékjainak banális *akárkije*, ahogyan Hofmannsthal *Akárkije* pedig éppenséggel bárki lehet. Brecht *Keuner úr történeteiben* többnyire K. úrként szerepel a címben megnevezett szereplő, aki ugyan nem névtelen, ám mintegy automatizmusként, sematizmusként, de írónoki takarékoskodásként is értelmezhető monogrammá zsugorodik a szövegtestben. A név maga anonimizál.

Ebből a néhány példából is kitetszik a név és a névadás meghatározó jelentősége. Egy mű névvilágában önálló identitásokra utalnak az egyes nevek, de megtestesítő szerepükön túl fikcionalizálnak, illúziót keltenek: a fiktív világ konstitutív részei, miközben annak fiktív mivoltát is deklarálják. Emellett lokalizáló és expresszív funkcióval is bírnak: időt és teret, korszakot és helyszínt jelölnek ki, és biztosítják a mű immanens világának autentikusságát.

A *Die Gelbe Straße* címben és helymegjelölésben a regény elemzői lelkesen és azonnal a bécsi második kerületi, leopoldstadti Ferdinandstraße-t ismerik fel. Joggal, hiszen Veza Canetti hosszú ideig, 1935-ig lakott ott, a 29-es szám alatt, jól ismerte a környéket és az utca életét. Akárcsak a regénybeli „Sárga utca”, a Ferdinandstraße is bőrművesek és kisemberek világa, a zsidó közösség önmagában is külön univerzumként működő tere, amelyben trafik és kávéház zsong, szappanáruda és árvaház működik, s ezek a helyek – akár egy színpadi díszletben – mind egy-egy jelenet színterei lesznek. Ez az utca fikcionalizált tér, amelyet nemcsak a helyszínek, hanem a szereplők mozgása, helyzete rajzol meg. Bécs neve úgyszólván üres halmazként tűnik itt fel, létezik, de mégsem: egyetlenegy említése a szövegben egy cselédkönyvi bejegyzés. Vlk úr napi panoptikumai látogatása a Volkspraterbe történik. A valóságosra való ráismerhetőség ellenére a fiktív utcanev nemcsak megtestesítőként, hanem

beszélő névként is működik, ezért fordításban is könnyedén és magától adódó természetességgel ültethető át másik nyelvre: angolul *Yellow Street*, spanyolul *La calle amarilla*, olaszul *La Strada Gialla*, szlovénul *Rumena ulica*.¹⁰ Érdekes megfigyelni, hogy a regény német–osztrák borítóján egy valóságos bécsi utcakép látható; a fordítások azonban elemelik a regény helyszínét az azonosíthatóságtól: a grafikai ábrázolások – egy fényképpel ellentétben – sokkal inkább a korszakot idézik meg, mint a geográfiai teret.

A *Die Gelbe Straße* című regény öt történet füzére. Mindegyik fejezete egy-egy szereplő, név körül formálódik, ezek tehát szövegkonstrukciós-szervező erővel bírnak, s miután a történetek és egységek átjárhatók – vagyis ugyanazok a szereplők többször és több helyen is felbukkannak –, a teljes szövegvilág kohézióját is biztosítják. Az egyes fejezetcímekben azonban a főhősök neve helyett Veza Canetti műveiben mindig antonómázia, mitizáló megnevezés jelenik meg (*Der Oger*, *Der Tiger*, *Die Große*, *Der Neue*), s ez az írói eszköz újabb dimenzióval egészíti ki a harmincas évek bécsi világának ábrázolását: a megjelenített nagyvárosi miliő egyszerre hétköznapi és mesei, valóságos és fiktív, uralható és emberfeletti. „Ahol ez a [mitikus] egység [a név és a személy között] létezik vagy érvényesül, ott az irodalmi név mitizáló funkciót tölt be: implicit vagy explicit módon, szándékosan vagy akaratlanul megőrzi a mitikus gondolkodást.”¹¹ Az új tárgyiasság markáns szociálkritikája és szikár ábrázolása mellett itt érhető tetten a mágikus realizmus vonása is.

„A névvel való jellemzés az írói jellemzés legtömörebb módjának tekinthető. Így válnak az irodalmi alkotásokban található tulajdonnevek a jellemzés eszközeivé, az írói szándék, képzelet megvalósítóivá.”¹² A *Die Gelbe Straße* szereplőinek nevei többnyire beszélő nevek, amelyek vagy a karakter jellemábrázolását alapozzák meg, vagy pedig hangzás-fonológiai síkon árnyalják. A jellemzés mellett azonban név és személy, jelölt és jelölő közötti viszony jóval túlmutat a pusztá leképezésen: „A név és viselője között szerves, szükségszerű összefüggés van; a név nem csupán jelöli tárgyát, hanem lényegileg azonos vele; név és megnevezett kölcsönösen hatnak egymásra; a személyiség életerejé a nevében összpontosul; a név a személyiségnek reális, konstitutív eleme.”¹³ A trafik mozgássérült, megkeseredett és gonosz tulajdonosnőjét csak „csúfneven” ismerjük: die Runkel. Civil, női névvel (Frieda) alig néhányszor talál-

¹⁰ Veza CANETTI, *Yellow Street* (London: Halban Publishers, 1990); Veza CANETTI, *La calle amarilla* (Muchnik Editores, 1990; Xordica, 2022); Veza CANETTI, *La Strada Gialla* (Venezia, Marsilio: Collana Romanzi e racconti, 2001); Veza CANETTI, *Rumena ulica* (Klagenfurt: Mohorjeva Založba, 1996).

¹¹ Dieter LAMPING, *Der Name in der Erzählung: Zur Poetik des Personennamens* (Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983), 106.

¹² VITÁNYI Borbála, „Valóság és képzelet az irodalmi névadásban”, in *Név és névkutatás: Az Inczeffi Géza halálának 10. évfordulóján rendezett emlékülés előadásai, szerk. BÉKÉSI Imre*, 223–231 (Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1985), 223.

¹³ TVERDOTA György, „József Attila névszemlélete”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 88, 5–6 sz. (1984): 607–629, 611.

kozunk, ráadásul akkor is megbélyegző módon: „Weissnét is Friedának hívták. És hogy őt is Friedának hívták, egészséges, egyenes alakjával, azt a Runkel nem felejtette el neki, azt nem felejtette el neki.”¹⁴ A Runkel név tehát hovatarozásától, női mivoltától, identitásának lényegi részétől fosztja meg a szereplőt. A Runkel ’répatörzs’ jelentésében és hangzásában is a szereplő testi adottságait, bumfordiságát és önző magatartását egyaránt hangsúlyozza. A név „szóteste” konnotációs-asszociatív szinten is távolságot teremt az ellenszenves, megkeseredett szereplővel szemben, mozgáskorlátozottsága nem együttérzést kelt, pusztán egy eltorzult lélek indoklása, megtestesülése. Az utca lakói csak úgy utalnak rá: „az” (es), és ezzel egyszerre mutatnak rá Runkel testi és lelki adottságaira, valamint tárgyként való említésével egyben dehumanizálják is. Kíméletlenül kriplinek nevezik, az őt gyógyító orvos is „erre a lénýre” pillant rá, amikor rá néz. Runkel neve a mitizálás ellentétéként is felfogható – magasztos vagy félelmet keltő mítoszalakokkal szemben éppenséggel közönségességét, póriasságát hangsúlyozza. Runkel utcabéli ellentétpárja Lina, a fiatal, szép eladólány, aki Runkel boltjában dolgozik, és akit az irigy, rosszindulatú tulajdonosnő kizsigerel, megaláz, végül utcára is tesz. Lina – mint később látjuk, a cselédlányok és a kiszolgáltatott, fiatal nőalakokhoz hasonlóan – csak keresztnévet visel, ám az ő neve – szemben a cselédlányokéval – önálló női név, ezzel is utalva (viszonylagos) függetlenségére, hiszen eladóként némileg szabadabb, mint cselédként dolgozó nőtársai. Ebben társa a *Der Oger* című fejezet női főszereplőjének, Majának, látszólag irigylésre méltóan, hiszen polgári jólétben él, ám valójában zsarnok házas-társának kiszolgáltatott áldozata. Frau Maja nevén csak néhányszor említődik: jellemző módon akkor, amikor egyedül jár az utcán, ahol tisztelettel és meghajolva köszöntik az árusok. A jelenetek többségében azonban „a fiatal nő” megjelölést kapja, neve megszűnik, mintegy az elhagyatott, bántalmazott nő névtelen típusfigurájává válik. Runkellel ellentétben alakja nem dehumanizálódik, „csupán” személytelenné, arctalanná válik. A fejezet színműváltozatának ősbemutatója 1992. május 31-én volt látható a zürichi Schauspielhausban, Werner Düggelin rendezésében. Ebben Maja alakja Draga néven szerepel, a szláv eredetű név jelentése: ’drága’, ’kincs’, ’szeretett’. A darab végkimenete gyökeresen eltér a regénybeli eseményekétől, Draga kiszabadul a bántalmazó kapcsolat fogságából, miközben a regénybeli Maja beleőrül a fájdalomba, és további sorsát az elbeszélő homályban hagyja. A feleségét és gyermekeit brutálisan bántalmazó Herr Iger neve hangzásával a fejezetcím mitikus szörnyetegének tükörképe; a szójáték az eredetiben működik: Herr Iger – Der Oger. Ugyanakkor a *der Igel* (’sündisznó’) konnotatív jelentést is felidézi: a németül értő olvasó számára Iger úr jellemének ironikus kifordítása. Magyar fordításban ezt az összecsengést sem lehet megtartani.

A *Geduld bringt Rosen* (A türelem rózsát terem)¹⁵ című elbeszélés nyomorgó, naiv és riadt kishivatalnokját Mäusle úrnak hívják, vagyis Egérkének, s ezzel a névadással

¹⁴ Veza CANETTI, *Die Gelbe Straße* (München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2000), 35.

¹⁵ Veza CANETTI, *Geduld bringt Rosen: Erzählungen* (München–Wien: Hanser, 1992), 5–44.

a szerző egyszerre teremt együttérzést és elidegenítő távolságot a szereplő kiszolgáltatott sorsával szemben. Mäusle urat olykor Mäuschennek is becézik: a tragikus sorsú, kiszolgáltatott kisember számára úgyszólván a neve sem teszi lehetővé, hogy tragikus hőssé váljon. Becéző neve nem játékosságot jelent, hanem maga a komolytalanság, a mellőzöttség – szürke kisegér, akit senki nem vesz észre, akire senki nem tekint megbecsüléssel. Amennyiben a hangzás külön nem erősít rá – mint Pasta Pudika esetében –, fordításban a név hordozta jellemzés nem érvényesül.

A szereplők névadásának határozott és funkciót kölcsönző koncepcióját szintén erőteljesen jelzi Pilatus Vlk figurája. A kényszeres, magányos mizantróp folyton kesztyűt visel, undorodik a világ érintésétől, pszichopátiás tisztaságmániája végül örületbe fordul, „sárgaságot” kap, sárga szemüveget visel, és mindenütt sárga kutyaürülékkel keni be a falakat. (Van olyan értelmezés, amely szerint ő az osztrák irodalom első autista alakja.¹⁶ Orvosdiagnosztikailag ez akár meg is állhatja a helyét, ám fontosabb aspektus, hogy kicsinyes személyisége a különböző szociális típusfigurák egyikét jeleníti meg.) A Vlk vezetéknev szláv nyelveken farkast jelent, vélhetőleg emberkerülő természetére utalva, de benne rejlik a *Volk* (‘nép’) olvasat lehetősége is, s ezzel mintegy előrevetíti a kényszeresen pedáns, embertársait üldöző és feljelentő, haragos és frusztrált kisember alakját, aki lelkesen talál majd magára a már fenyegető nemzetiszocializmusban.

Hasonlóképpen beszédes egy korábbi elbeszélésében¹⁷ már felbukkanó élehetetlen és életidegen ábrándokat kergető költő, *Knut Tell* neve. A Knut névnek többféle értelmezése-eredete érvényes: *knüz* (‘makacs, pimasz’); *kind* (‘fiú’); *chnot* (‘nemes, szabad’); de legfőképpen II. Knut dán király alakját idézi, aki fennhéjázó, nagyvási hóbortban szenvedő hadvezér és költeménygyártó műkedvelő is volt, és aki öntelt-ségében megálljt parancsolt a dagálynak a tengerparton. Mintegy ellentételezésként megkapta a Tell nevet is, amely egyszerre utalhat a legendahősré és az angol beszédre, állításra.

A dilettáns, operahősnői jelmezekben közlekedő, testes operaénekesnő úriasszonyi nagyozásával kontrasztban áll a neve: a Pasta Pudika – ironikus névadás példája, egyszerre édeskés és nevetséges, bombasztikus és triviális. Hangzásában olyannyira leleményes, hogy más nyelvekre fordítva is képes megőrizni ironizáló erejét, tréfás önleplezését.

Die Hatvany, azaz Hatvanyné klasszifikáló nevet visel (s ebben Vlk „névrokona”), amely etnikai csoport-hovatartozását jelzi. Az, hogy nem német anyanyelvű, nem csupán a nevéből derül ki, hanem iskolázatlan beszédmódjából is kitetszik: gyakran durva, olykor negédes utcanyelven beszél, mondatait jellemzően így kezdi: „Hát”. Időnként emlegeti férjét, aki *mein Ödön* (‘Ödönöm’). Azzal, hogy csakis asszonyne-

¹⁶ Evelyne POLT-HEINZL, „Alltagsdramen der Schwachen”, hozzáférés: 2025.02.25, https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Literatur/Alltagsdramen_der_Schwachen.

¹⁷ Martina MURNER, „Der Fund”, *Arbeiter-Zeitung* 116 (1933): 6.

vét ismerhetjük meg, ő maga is csupán egyik, tipizált és személytelen eleme az utca tömegének.

Az említett regényben és a novellákban számos kiszolgáltatott helyzetben lévő nő és gyermek szerepel. Az ő nevük általában pusztán egy keresztnév, az is lehetőleg becézett, kicsinyítő képzővel ellátott: Steffi, Mizzi, Pepi, Hedi, die rote Gusti ('a vörös Gusztí'). Környezetükben jelentéktelen, behelyettesíthető, manipulálható figurák, megaláztatottak, magukra hagytak. Mindentől meg lehet őket fosztani, személyiségüket, integritásukat senki nem tiszteli. Íme egy jelenet Hatvanyné cselédközvetítő „hivatalából”:

- Anna! Mutassa a bizonyítványát! Egy csoda ez a lány! Ő maga hagyta ott a helyét, ötven schilling bért akar, ez volt az oka. Még ma is sír utána az asszonya. A nagysága a bizonyítványt böngészte.
- De az nem áll benne, hogy önállóan tud főzni, itt csak annyi áll, hogy főzés.
- Nagyságos asszonyom csak hívja fel az utolsó helyemet – könyörgött a lány. Hatvanynénak máris fülén volt a kagyló, nyújtotta a nagyságának.
- Tud az előző háztartási alkalmazottjuk, Anna Kozil önállóan főzni? Teljesen önállóan? És felszolgálni? Köszönöm.
- A lány arcán vörös foltok jelentek meg.
- Bért csak ötven schillinget kér, az nem sok – mondta Hatvanyné.
- A bérét nem bánám, de azt igen, hogy Annának hívják. Ugyanis a nővérem is Anna. Megbántódhat.
- Szólítsa Pepinek vagy Micinek, aranyom.
- Nincs esetleg egy Micije? Annak jobban örülnék.
- Mici Schadn!¹⁸

„Jó tükrözője az érintkezésformák mindenkori értékének és értékváltozásának a mindenkori szépirodalom” – írja Deme László.¹⁹ Az idézett párbeszédben nemcsak a név konstituáló funkciója válik láthatóvá, hanem a megszólításokban világosan leképeződnek a társadalmi viszonyok, a szereplők egymáshoz való alá-fölérendeltsége. A „nagysága” (*die Gnädige*), a nagyságos asszony behízelgően kedveskedő megszólítása: „aranyom” (*Goldene*). A cseléd feje fölött egyes szám harmadik személyben beszélnek róla, tárgyként kezelik, személyként láthatatlan, bárminek elnevezhető.

A személyes interakciók során minden viszonylat lelepleződik: „Küß die Hand, gnädiger Herr, meine Hochachtung!” – köszönti a házmester a bérház jómódú lakóját. „Kézcsókom, nagyságos uram, mély tiszteletem!” „Küß die Hand, Frau Baroin!” – üdvözlí a cselédközvetítő Hatvanyné. A 20. század harmincas éveiben még

¹⁸ Veza CANETTI, *Die Gelbe Straße* (München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2000), 88.

¹⁹ DEME László, „Tegezés és nemtegezés”, in *Nyelvi illetan*, szerk. DEME László, GRÉTSY László és WACHA Imre, 57–90 (Budapest: Szemimpex Kiadó, 1999), 62.

jószerivel használatos a valamikori – nem olyan régen eltűnt – Monarchia rangtisztelő szóhasználat: változtak ugyan a társadalmi viszonyok, ám a szociális és anyagi pozíció pontosan kijelöli a köszöntés és a megszólítás adekvát módját.

A nevek fordíthatóságáról, fordítandóságáról

A névtani szakirodalom gyakran a tulajdonnevek (részleges vagy teljes) fordíthatatlanságát hangsúlyozza, ezzel szemben Luca Manini így vélekedik: „A fordíthatóság azt jelenti, hogy a nevek reprodukálhatóak egy másik nyelvben, nem pedig csupán másolhatóak”.²⁰ Az interlingvális allonómok használatát, a különböző nyelvekben – történetileg kialakult – névváltozatok használatát nem tekintjük „fordításnak”: németül *Wien*, angolul *Vienna*, franciául *Vienne*, magyarul *Bécs*.

„A fordítók számára az a fontos, hogy az irodalmi nevek jelzés- és kifejezőértékét, »auráját« és »kisugárzását« nagy beleérzéssel megfejtsék [...], majd kreatív-pragmatikus döntések sorozatával megfelelően közvetítsék”.²¹ E kisugárzásnak azonban érvényes relevanciával és hitelességgel kell rendelkezni a célnyelvi kultúrában és szövegkörnyezetben egyaránt, vagyis elsősorban nem a fordíthatóság kérdése vetődik fel, hanem a nevek „kommunikatív és esztétikai szerepének közvetíthetősége”.²² Kétségtelen azonban, hogy – éppen a beszélő vagy a hangalak asszociatív erejét játékbá hozó nevek esetében a fordítás során számolni kell a veszteséggel: az anyanyelvi asszociációk, kulturális konnotációk merőben eltérnek egy – mégoly közeli – célnyelvitől.

²⁰ Luca MANINI, „Meaningful Literary Names: Their Forms und Function, and their Translation”, *The Translator* 2 (2014): 161–178, 166, <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798972>.

²¹ Friedrich DEBUS, *Namenkunde und Namensgeschichte: Eine Einführung* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012), 51.

²² Eliza PIECIUŁ-KARMIŃSKA, *Literarische Personennamen in deutsch-polnischer Translation: Eine kontrastive Studie aufgrund der Prosawerke von Thomas Mann* (»Buddenbrooks«, »Der Zauberberg«, »Doktor Faustus«), (Poznań: Katedra Glottodydaktyki i Translatoryki, 2000), <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.1185.8969>.

AZ ELVÁRT TUDÁS FORDÍTHATÓSÁGA

KAPPANYOS ANDRÁS

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
igazgatóhelyettes, osztályvezető, tudományos tanácsadó

E-mail: kappanyos.andras@abtk.hu

ORCID 0000 0002 0474 4109

The Translatability of Implied Knowledge

The most elementary part of the translation process is the transcoding of the cognitive data embedded in the source text, i.e. the linguistic message. In the case of literary texts, this is complemented by additional tasks such as the operation of genre codes and poetic function, and the assertion of historical and sociological indices. Moreover, a literary text always relies to some extent on the (primary) cultural context surrounding its writing and publication, which necessarily differs from the (secondary) context of readings that take place in another time, space and language. A significant part of the information contained in the primary context, depending on the distance, is always missing from the secondary context. It is not only the conventions of literary translation that limit the possibilities for the literary translator to explicitly replace this information, but also the well-established fear that such implementations may undermine the autonomous structure of the literary work. This paper reviews the occurrences of and possible solutions to this challenge, relying primarily on the examples of James Joyce's *Ulysses*.

Keywords: translation theory, cultural context, implied knowledge, equivalence, translation ethics

„O, rocks! Tell us in plain words.”
(Molly Bloom)

■ A szerző sosem mond el mindent. Ez egyrészt nagyon célszerűtlen volna, mivel a leendő olvasók legtöbbször már sokat tudnak arról a világról, amelyben a történet kibontakozik: bizonyos szabályokat, viszonyokat és körülményeket egyszerűen magától értetődőnek tekintünk egy adott közegben, mondjuk bármely modern városi környezetben – ezek újramesélése felesleges és unalmas lenne. Másrészt a meghatározatlanul hagyott elemek lehetőséget adnak az olvasónak, hogy saját tapasztalata alapján kösse össze a szöveg által megadott pontokat, kitöltse az üres helyeket, részt vegyen, személyesen is belépjen a fiktív világba. Fogalmazhatunk úgy is, hogy az olvasás során létrehozott fiktív univerzumnak egyes elemeit a szerző adja meg, másokat a befogadó. Egy előzetesen olvasott irodalmi mű filmváltozatának megtekintése például mindig okoz némi meglepetést: sosem pontosan így képzeltük el ezt a világot. (Természetesen a film mint autonóm műalkotás rendszerint összetettebb célt tűz maga elé, mint egy egyéni olvasat vizualizálását, de a saját olvasattal való összemérés a lehető legtermészetesebb nézői reakció.) Az interlingvális fordítás azonban másféle kérdéseket is felvet. Ha a szöveg által elvárt tudás nem általános és nemzetközi (például: úttest és járda funkciója a nagyvárosban), hanem lokális és specifikus (például: egy adott környék jó vagy rossz híre), az olyan feladatot ró a fordítóra, amely a szemantikai átkódoláson és szintaktikai rekombináláson messze túlmutat. Vajon egy külföldi olvasó honnan tudhatja meg, hogy minek a szimbóluma Ady versében *Dévény és Verecke*? A fordító előtt három lehetőség áll: 1. vállalja az éles idegenítést (forenizációt), változatlanul hagyja a tulajdonneveket, mintegy ráhagyatkozva az olvasó önkéntes aktivitására (és egyébként jegyzet formájában fel is kínálhatja a külső magyarázatot, de ez nem fordítói, hanem szerkesztői gesztus); 2. explicitálhat, azaz szélesebb fogalomkörben oldhatja fel a specifikus információt (esetünkben ez „nyugat” és „kelet” volna, de ez csak olyan célkultúrákban érvényesíthető, ahol ezekhez az égtájakhoz hasonló konnotációk kapcsolódnak, mint nálunk); 3. folyamodhat honosításhoz (domesztikációhoz), saját specifikus referenciával váltva fel az eredeti idegent, mint például amikor Makkai Ádám a vers fordításakor *Pusztaszer* helyett az amerikai „alapító atyákra” (Founding Fathers) utal.¹

A döntési helyzetek azonban ennél sokkal bonyolultabbá is válhatnak. Egyes művek olyan komplex és specifikus előzetes tudásra építenek, amelynek megszerzéséért az olvasónak akár célzott erőfeszítéseket is tennie kell. Erről a jelenségről szólva talán még azoknak is az *Ulysses* jut eszébe az egyik legkézenfekvőbb példaként, akik nem is olvasták a könyvet. A világirodalmi kánon első vonalába nem sok olyan

¹ Részletesebben lásd KAPPANYOS András, „A fordítási hiba anatómiája”, in *„a szépség fűszere és forrása – a hiba”: A hiba esztétikája az irodalomban, a művészetekben és a kultúrában*, szerk. REICHERT Gábor és SZÉNÁSI Zoltán, 114–149 (Tatabánya: Tatabánya Alkotó Művészeiért Alapítvány, 2023), 136–137.

mű került be, amely szinte kérkedik a maga exkluzivitásával, a bennfentes ismeretek elvárásával. Természetesen elképzelhető olyan olvasói stratégia is, amely egyszerűen elhalad az olyan metadiszkurzív jelzések mellett, amelyek a befogadó számára ismeretlen vagy érdektelen információ mozgósítására szólítanak fel, de az ilyen olvasat eleve lemond a felkínált komplexitás legnagyobb részéről, megelégszik a jéghegy csúcsának szemlélésével. A bennfentesség itt olyasmint jelent, hogy jelentős mennyiségű, számunkra egyébiránt esetleg meglehetősen irreleváns információt kell összegyűjtenünk olyan témákban, mint Dublin topográfiája, helytörténete, kortárs (századfordulós) társadalma, közkultúrája és így tovább, nem is beszélve Homéroszról, Arisztotelészről, Aquinói Szent Tamásról, Shakespeare-ről és még jó néhány szerzőről, továbbá olyan szakterületekről, mint az ír őstörténet, a patrisztika vagy a heraldika. Teljesen érthető, hogy ezt a kihívást sok olvasó sikertelenül próbálja teljesíteni, vagy eleve elutasítja. Akik végül teljesítik, azok nemritkán professzionális szintre emelik a tudásukat, akár meg is élhetnek belőle. Ezeknek a szakembereknek a tudását a továbbiakban azért hajlandó megfizetni az újonc olvasó, hogy a hiányzó információ megadásával és ergonomikus elrendezésével idegenvezetőként segítsenek neki a pontok összekötésében, a bennfentessé válásban és a műben rejlő potenciális élvezetek kiaknázásában. Ez a mechanizmus, amelyet némi rosszmájúsággal Joyce-biznisznek is lehet nevezni, kiválóan működik. Már több olyan enciklopédikus mű is létrejött, amely az összes, bármily kis mértékben releváns, de magában az eredeti elbeszélésben elmondatlanul maradó információ összegyűjtését és bemutatását tűzi célul. E könyvek némelyike – mint például Don Gifford munkája² – terjedelmében meghaladja magát a regényt.

A fordítónak természetesen hivatásos bennfentesnek kell lennie, de feladata egészen más, mint az idegenvezetőké. Neki mindenekelőtt a szövegben kifejtetten megadott, explicit információval van dolga; nemigen áll módjában közvetlen magyarázatokat hozzáfűzni vagy orientáló megjegyzéseket tenni a kulturális kontextusról. De mindemellett is kezdenie kell valamit az olyan előzetes ismeretekkel, amelyek a forrásnyelvi olvasó számára többé-kevésbé természetesek, miközben a fordítás leendő olvasóitól nem várhatók el. Az volna a feladat, hogy ezeket a kimondatlan információkat elérhetővé tegyük a fordításban, anélkül, hogy ténylegesen elmondanánk őket. Úgy kellene tennünk, mintha az olvasó mindezt már tudná, miközben éppen most súgjuk meg neki. Olyasféle folyamatnak kellene lejátszódnia, mint amikor a feliratos filmkomédiáknál a nézők előbb elolvassák, majd egy-két másodpercre elraktározzák a verbális viccet, de a nevetés csak akkor tör ki belőlük, amikor a poén – a számukra ismeretlen nyelven – végül el is hangzik. A nyomtatott könyv mint médium azonban korlátozottan alkalmas arra, hogy egyszerre több

² Don GIFFORD és Robert J. SEIDMAN, szerk., *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, jav. bőv. (Berkeley, London: University of California Press, 2008).

csatornán szállítsa az információt:³ az információelemeknek vagy magába a nyomtatott szövegbe ágyazva kellene érkezniük, vagy készen kellene várakozniuk a befogadó elméjében, ahová korábban már más úton eljutottak.

Természetesen előfordul olykor, hogy a fordító az explicit információ becsempészésének módszerével él. Az *Ulysses* második fejezetében Stephen diákjának Pürrhoszról kéne felelnie, de referenciális ismeretek híján a hangzás alapján próbál asszociálni: „Pyrrhus, sir? Pyrrhus, a pier.”⁴ A kétségbeesett ötlet egy nemzetközi kulturális hivatkozást köt össze egy angol közszóval, amely magyarul egyáltalán nincs használatban. A fordító vagy megtartja az angol szót, mint Gáspár Endre tette – így az asszociáció motiváltsága megmarad, de elvész az értelmi folytathatóság; vagy lefordítja *mólónak*, mint Szentkuthy tette – így az asszociáció motiváltsága vesz el, és az értelmi folytathatóság marad meg. A dilemma szövegközi fordítással oldható fel: „Pürrhosz, tanár úr? Az egy *pier*. Egy *móló*.” Itt azonban nem a lokális implicit referencia okozta a problémát, illetve csak annyiban, hogy maga a létrehozott paronómázia lokális (a *Pyrrhus* szóból a *pier* szóra csak angolul lehet asszociálni). A feladat tehát végső soron a poétikai funkció működtetése volt a folytathatóság (*good continuity*) fenntartása mellett.

Ennek a megkülönböztetésnek a pontosabb keretezéséhez segítségül hívhatjuk Roman Jakobson, aki éles határt vont egyfelől a voltaképpeni interlingvális fordítás (alapjában véve a kognitív adatok átkódolása) és másfelől a hozzávetőleges kulturális megfeleltetések között. Megállapítása szerint „[a] megismerés minden tapasztalata és osztályozása bármelyik létező nyelven közölhető”, sőt „[a]z a feltételezés, hogy vannak szavakkal ki nem fejezhető vagy lefordíthatatlan megismerési adatok, önellentmondás lenne.”⁵ Ez azt jelenti, hogy bármi, amit az ember a kognitív adatok alapján felfoghat, elvben érthetővé tehető bármely más, megfelelő kognitív képességgel rendelkező ember számára; a nyelvi különbségek nem korlátozzák a kommunikáció hatékonyságát. De Jakobson azt is hozzáteszi, hogy „a költészet [...] meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges.”⁶ Azaz a nyelvi kommunikáció más információt is szállíthat a kognitív adatokon kívül, és a fordítónak azzal is dolga van, vagy – Walter Benjamin értelmezésében⁷ – csak azzal van igazán dolga.

³ Ezeket a fizikai korlátokat Cathrine Flynn *The Cambridge Centenary Ulysses* című kiadványa (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2022, <https://doi.org/10.1017/9781009027007>) úgy próbálja meghaladni, hogy a nagyalakú laptükör közepére helyezi az első kiadás fakszimile képét, és körülötte a margón kínálja fel a járulékos információkat. Ez a könyvtárgy azonban több mint három kilogrammot nyom, így új fizikai nehézségeket hoz magával.

⁴ James JOYCE, *Ulysses*, szerk. Hans Walter GABLER (London: The Bodley Head, 1986), 20.

⁵ Roman JAKOBSON, „Fordítás és nyelvészet”, in Uő, *Hang – jel – vers*, ford. BARCZÁN Endre et al., 372–382 (Budapest: TIT Gondolat Kiadó, 1969), 376, 379.

⁶ Uo., 381.

⁷ „Mégis, az a fordítás, amely közvetíteni akar, egyebet se közvetíthetne, csak a közlendőt – tehát a lényegtelenséget.” Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata”, ford. TANDORI Dezső, in Walter BENJAMIN, *Angelus novus*, 71–86 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1980), 71.

Nos, a poétikai funkciók közvetítése természetesen esszenciális probléma a fordítás számára, de ez mégsem egészen esik egybe azzal a kérdéssel, amelyet itt próbálunk megközelíteni. Az implikált információval ugyanis nem az a baj, hogy ne volna kognitív adat (s így ne volna lefordítható), hanem hogy *nincs jelen*, pusztán feltételezés vagy elvárás formájában. Ez a „hiány általi jelenlét” pedig könnyen összerosódhat a poétikai funkció fordíthatóságának (pontosabban a fordításban való megtarthatóságának) problémájával. Nézzünk még egy egyszerű példát. Az *Alice Csodaországban* eredeti mintaolvasója, a viktoriánus brit gyermek számára a cheshire-i macska vigyorgása magától értetődő volt: kultúrájának sztenderd, hozott eleme, ráadásul talán még azt is tudta, merre van Cheshire. (Nagyon találó, hogy Bart István kitűnő *Angol-magyar kulturális szótárának*⁸ borítóján ez a lény látható.) A cheshire-i macska kulturális pozíciójának a magyarban nincs pontos megfelelője: a fordítónak olyan nyelvi vagy kulturális alapot kell kitalálnia, amelyre e karakter sajátos viselkedése visszavezethető – anélkül, hogy támaszkodhatna a tejiparáról és sajtmarkájáról híres brit megye előzetes ismeretére. A magyar fordításokban a cheshire-i macskából a legtöbb verzióban *Fakutya*, esetleg *Facica* lett, vagyis a fordítók az eredeti szöveg nyelvi mechanizmusát igyekeztek megismételni, azaz a „vigyorog, mint...” kezdetű szólás kézenfekvő célnyelvi folytatásához folyamodtak. A *Fakutya* a folytathatóságot gátolja (hiszen ez a szereplő a történetben macskaként viselkedik), a *Facica* pedig nemcsak nyelvileg, hanem referenciálisan is motiválatlan (végeképp nem tudjuk, mitől is vigyorgna). Menthetné a helyzetet, ha olyan megoldáshoz folyamodnánk, amely koholt, de valószerűen hangzó szólásra épül, miközben motiválja is a szóban forgó szereplő állandó jókedvét: például *pék macskája*. Az implikatív funkciót (hogy az elbeszélés valamilyen elvárt közös tudásra támaszkodik) itt felválthatja az asszociatív poétikai funkció: pék macskájáról eddig senki sem hallott ugyan, de nem okozna nehézséget elfogadnunk a kapcsolatot az állandó, bő ellátmány és a vidám állat között. A megoldás nem abban gyengébb az eredetinél, hogy kevésbé volna logikus, hanem abban, hogy a nyelvi hagyományban nincs igazán előtörténete.

Az implikált információk és homályosabb kulturális hivatkozások helyettesítése (valós vagy fantomreferenciával), illetve explicitálása nagyon sok esetben jól működik, és olykor – például egy gyerekkönyvnél – célszerűbb is, mint külső információra hagyatkozni (virtuálisan elküldeni a magyar olvasót, hogy nézzen utána Cheshire-nek). A valóságreferenciák (kognitív adatok) azonban gyakran nem választhatók külön a nyelvi-kulturális képzetektől (konnotált, implikált, a kollektív tudatban létező mintázatoktól), ahogyan például Cheshire a valóságban is létezik, és vannak ott macskák is, de ez nem segít megérteni Carroll szereplőjét, aki egyedi, képzeletbeli lény, ám a megfelelő olvasó mégis ismerősnek találja. Ha viszont az eredeti referenciákat elengedve idézzük meg a poétikai funkciót, az gyakran csak annak jelzésére elég, hogy az olvasó éppen elszalasztott valamit. Legrosszabb megoldásnak az *ad libitum* helykitöltést tekinthetjük, de még ennek a technikának is vannak virtuóz

⁸ BART István, *Angol-magyar kulturális szótár* (Budapest: Corvina Kiadó, 1998).

mesterei, mindenekelőtt Szentkuthy Miklós, akinek nevezetes *Ulysses*-fordítása 1974-ben jelent meg először. Kongeniális stilisztaként közkedvelt és élvezetes, de meglehetősen szeszélyes és rendezetlen szöveget alkotott. Amikor valamit nem értett, hajlamos volt színes, szellemes és gyakran trágár halandzsával helyettesíteni, és kár volna tagadni, hogy szövege egyes helyeken – bár kissé felületes módon – viccesebb is lett, mint az eredeti. Néhány helyi, nem szervesülő nyereség azonban nem tudja kompenzálni a globális koherenciavesztést.

Napjainkra ez az eljárás visszaszorulóban van, mivel az elmúlt néhány évtizedben drámaian megváltoztak az információhoz való hozzáférés lehetőségei. Bár Gifford művének első verziója⁹ Szentkuthy fordításával egyazon évben jelent meg, akkoriban valószínűleg egyetlen példány sem jutott el Magyarországra, és még ha eljutott volna, az sem okozott volna jelentős változást, mivel nem volt igény erre a fajta tudásra. Szentkuthy hatalmas műveltsége a Gifford könyvében összegyűjtött nagyon specifikus tudásnak talán a harmadát is magában foglalhatta, és ez jóval több volt a szükségesnél és elvártnál, tekintve, hogy olvasói aligha jutottak tíz százalék fölé. (Erről persze nincsenek tényleges számszerű adataink, ezek nagyon durva becslések, pusztán az érvelés illusztrálására.) Ahogy a Gifford könyvében vagy máshol található adatok egyre könnyebben hozzáférhetővé váltak az interneten, és ahogy az igény is mindinkább felébredt az effajta tudás iránt, az jelentősen hozzájárult Szentkuthy fordításának fokozatos elavulásához. Más tényezők mellett ezért is vált sürgetővé az új fordítás elkészítése.

Az alábbiakban olyan nyelvi szituációkat mutatok be, ahol az elvárt tudás – illetve annak valamiféle protetikusan pótlása – döntő tényezővé válhat a megértésben. Példaként túlnyomórészt az *Ulysses*-re támaszkodom. A három – illetve, ha az 1974-es és 1986-os Szentkuthy-verziót is megkülönböztetjük, négy – magyar szövegváltozat mellett egyes helyeken a német és francia fordításokat is segítségül hívom.¹⁰

Ellipszisek, lapszusok

Az implikált vagy előfeltételezett információ számos szinten működhet. Legalapvetőbb formája az ellipszis: a megnyilvánulás egy részének elhagyása, ami meglehetősen gyakori Bloom tudatfolyamában. Joyce súlyt fektet rá, hogy az olvasót hozzászok-

⁹ Don GIFFORD és Robert J. SEIDMAN, szerk., *Notes for Joyce: An Annotation of James Joyce's Ulysses* (New York: E.P. Dutton & Co, 1974).

¹⁰ A következő kiadásokat használom: James JOYCE, *Ulysses*, ford. GÁSPÁR Endre, 2 köt. (Budapest: Nova Irodalmi Intézet, 1947); James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974); James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986); James JOYCE, *Ulysses*, ford. GULA Marianna et al. (Budapest: Helikon Kiadó, 2021); James JOYCE, *Ulysses*, ford. Hans WOLLSCHLÄGER (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2024); James JOYCE, *Ulysse*, ford. Auguste MOREL, in James JOYCE, *Oeuvres II.*, 1–858 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995). Az egyes kiadásokra a követhetőség érdekében továbbiakban a fordító nevével és ahol szükséges, a megjelenés évszámával hivatkozom.

tassa az eljárásaihoz, ezért ezt is minimalista formában vezeti be: „Plasto’s high grade ha”, olvassa Bloom a kalapja belsejében: a szóvégi *t* (vagy *ts*) hiányzik.¹¹ A retorikai nómenklatúrában ezt *apokópénak* nevezzük, de a jelenség magyarázata ezúttal nem a verbális, hanem a mechanikai működésből ered: a címke alighanem elkopott vagy begyűrődött a használat során. Humán fordító és olvasó számára a rejtvény nevetéségesen egyszerű: rekonstruáljuk a teljes szót, lefordítjuk, majd a célnyelven megismételjük a csonkolást: „Plasto minőségi kala”¹². A német és a francia fordítás lényegében ugyanerre jut: „Plastos prima Qualitäts-Hu”, illetve „Plasto, chap de luxe”,¹³ bár a második esetben a címke *középső* részének hiánya kissé valószínűtlennek tűnik, s másrészt nem lehetünk egészen biztosak benne, hogy tényleg a címke kopott el, s nem csak Bloom mondott le róla, hogy végigolvassa a feliratot. Mindenesetre ez az apróság arra figyelmeztet, hogy a fordítónak nemcsak a nyelvi töredék mögötti *teljes* üzenetet kell figyelembe vennie, hanem a töredékké válás történetét és motivációját is. Ennek az egyszerű kis rejtvényfejtő eljárásnak a mély kulturális beágyazódását az jelzi, hogy az általam kipróbált fordítószoftverek egyike sem képes közvetlenül megoldani a problémát, a felkínált válasz minden esetben „Plasto kiváló minőségű ha” vagy ehhez hasonló.¹⁴ Ez a megközelítés – sikertelensége ellenére – meglehetősen intelligens, hiszen meg sem kísérli a *ha* szó értelmezését, noha ez a betűsor négy független címszót alkot az angol nagyszótár, az *OED* hasábjain (*ha*, *ha’*, *ha*. és *Ha*). A fordítószoftverek intelligenciája itt abban nyilvánul meg, hogy felismerik a saját bizonytalanságukat. A ChatGPT szintén érzékeli a megnyilvánulás töredékes jellegét, de vissza is kérdez, és miután a kontextust is megadtuk (Joyce-idézet, kalapcímke), sokkal többre jut (idézem a választát):

Ez a szöveg valószínűleg egy megszakított felirat, amely nem teljes, és eredetileg például „hat” (kalap) szóra utalhatott. Magyar fordításban az idézet hű visszaadásához érdemes megőrizni a megszakítottság érzetét. Így a következőképpen lehetne fordítani: „Plasto első osztályú ka”
Itt a „ka” lehet a „kalap” szó kezdete, amelyet az olvasó befejezés nélkül talál. A fordítás így tükrözi az eredeti szöveg hangulatát és a töredezettség jelenségét.

¹¹ JOYCE, *Ulysses*, 46. Ezt és a következő példát mintegy tíz nyelv összefüggésében részletesen tárgyalja Erik BINDERVOET et al., „The Polylogue Project – Errors: Lots in Translation”, *Scientia Traductionis* 12. sz. (2012): 165–204, <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n12p165>.

¹² Az első két fordítás ignorálja a hibát: GÁSPÁR, 1:42; SZENTKUTHY (1974), 67. A harmadik verzió, SZENTKUTHY (1986), 68. alkalmazza először a fenti megoldást.

¹³ WOLLSCHLÄGER, 75; MOREL, 61.

¹⁴ DeepL; Google Translate; Ms Office. Érdekeség, hogy a román fordító is ezt követte: „Plasto, categoria întâi, ha” (vö. BINDERVOET et al., „The Polylogue Project...”, 175).

Ez a válasz már szinte teljességében rekonstruálja a fordítók gondolatmenetét, csak éppen megtorpan a döntés előtt.

A nyelvi jel mechanikai roncsolódásának példája jó bevezetés a verbális lapszusokhoz. A felmutatott (mondhatni, kipécézett) nyelvbtlások vagy helyesírási hibák korántsem ritkák az *Ulysses*ben. Ezekben az esetekben az olvasónak természetesen értesülnie kell a szereplők közlési szándékáról (mit akartak mondani vagy írni), de a szó vagy kifejezés rongálódásának módja is sokat elárul a karakterekről, és sok esetben maga a roncsolt alak (és annak esetleges félreértelmezése) viszi tovább az elbeszélést. Martha Clifford levelének hibásan írt mondata kiváló példa: „I do not like that other world.”¹⁵ (‘Nem szeretem azt a másik világot.’) A következő mondatból világossá válik, hogy Martha *other word*-öt akart írni: „Please tell me what is the real meaning of that word?”, vagyis a *word* és *world*, ‘szó’ és ‘világ’ szavak keveredtek össze, Bloom pedig továbbviszi az eltévesztett szó utóképet, és többször visszatér hozzá, leginkább a temetőben. Sem a német, sem a francia fordítás nem képes újra-teremteti a tévesztést, mindkettő úgy mutatja be a mondatot, mintha teljesen értelmes lenne a kontextusban: „ich von den andern Welten nichts wissen mag”; „je n’aime pas cet autre monde-là”.¹⁶ Az 1947-es és 1974-es magyar fordítások ezt követik, a *világ* szót használva lényegében újra eljuttatják a hibát anélkül, hogy felismernék vagy jeleznék, hogy tévesztés történt.¹⁷ Míg a franciában és a németben legalább van némi hasonlóság a konfliktusban álló főnevek között (*monde-là–mot-là*, *Welt–Wort*), addig magyarul senki sem jönne rá, miért írt Martha *világot* szó helyett. Az 1986-os változat más megközelítést alkalmaz, a *szó* szót használja, azaz kijavítja, vagyis eltörli a Martha által elkövetett hibát, amelynek további felidézései így teljesen motiválatlanná válnak.¹⁸ Ezek a megoldások csupán egyet-egy mentenek át a forrásszöveg három információegységéből: vagy a közlési szándékot, vagy a létrejövő (félresiklott) közlést; a harmadikat, magának a lapszusnak a megtörténtét pedig egyik sem regisztrálja.

Jól látszik, hogy hogyan fonódik össze az implicit információ és a paronomázia problémája: ha a nyelvi anomália reprezentálatlan marad a fordításban, akkor semmi sem jelzi az elvárt-rejtett információ, az „elásott kincs” helyét, és így az olvasó még arról sem értesül, hogy éppen veszteség éri. Hiányérzete csak később támad fel, amikor azokhoz a mondatokhoz ér, amelyeket éppen ennek a helynek kellene (kellett volna) motiválnia. Az új fordításban úgy döntöttünk, hogy újraépítjük a lapszus hihetőségét: Martha *szó* helyett *sót* ír. Ahol a *Hádész* fejezetben a hibás frázis felidéződik Bloom elméjében, beillesztettünk egy rövid mondatot, amely összekapcsolja a halál és a másvilág gondolatát a *só* szóval: „A halál az élet sója”, gondolja Bloom,

¹⁵ JOYCE, *Ulysses*, 63.

¹⁶ WOLLSCHLÄGER, 104; MOREL, 85.

¹⁷ GÁSPÁR, 1:59; SZENTKUTHY (1974), 93.

¹⁸ SZENTKUTHY (1986), 96.

ami lehetőséget ad az adekvát folytatásra: „Énnekem nem tetszik az a másik só [...]. Nekem se.”¹⁹

A motiváltság kiépítése mellett az is fontos szempont, hogy nyelvbtlásokat vagy helyesírási hibákat – különösen, ha alternatív értelemhez vezetnek – Bloom hajlamos akaratlan szójátékként kezelni, és Molly kétséges szándékoltságú szellemességei gyakran visszatérnek Bloom gondolatai között, sőt ezek alapján egy közösen írt karcolat társszerzőiként is elképzei párosukat. De Molly verbális stratégiái külön tanulmányt igényelnének, és itt az implikált információ problémájára szorítkozunk.

Viccek

Az előzetes tudáson alapuló beleértés mindig jelentős szerepet játszik a komikum hatásában. A viccek rendszerint valamiféle implicit ismeretet igényelnek: a sztereotíp vicc elvárja, hogy a hallgató, ha nem is ért vele egyet, legalább ismerje azt a sztereotípiát, amelyre a vicc utal. A vicc hatása abban áll, hogy valamiféle jól ismert, közhelyszerű igazság vagy vélt igazság új, ismeretlen módon tárul fel előttünk. A skótokról semmi más nem derülhet ki, mint az, hogy fukarok; a rendőrökről, hogy ostobák. Az *Ulysses*ben a zsidókról (pl. Reuben J-ről a 6. fejezetben, de magáról Bloomról is a 12. fejezetben) és a britekről (különösen a 14. fejezetben) szóló viccek ugyanígy működnek, és Mulligan (továbbá néha Simon Dedalus és Lenihan) ad hominem gúnyolódása is bővelkedik világos példákban. A fordító számára elengedhetetlen, hogy megértse a vicceket (azaz tisztában legyen a mögöttes tényekkel, nézetekkel, hiedelmekkel, összefüggésekkel, sztereotípiákkal stb.), de ez sok esetben nem várható el a célnyelvi olvasótól, aki más kultúrában nőtt fel (a skótviccek alapjául szolgáló, a fukarságot középpontba állító sztereotípia például ebben a formában hungarikum). A vicc működésének feltétele az implicit információ jelenléte, de az explicité tett információ tönkreteszi a hatást: nem tud „leesni a tantusz”, létrejönni a felismerés. Persze, ha a hivatkozott sztereotípia nemzetközi, a fordító joggal várhatja el, hogy az olvasói megfelelő módon reagáljanak. Ugyanakkor rendkívül nehéz lehet például egy zsidóviccet működőképessé tenni olyan kulturális környezetben, ahol nincs a zsidósággal kapcsolatos kulturális tapasztalat, ahol az olvasók többsége nem rendelkezik az elvárt kulturális receptorokkal, az implikált információkkal.

Maga a szándékoltan előállított paronómázia, a szóvicc is tartalmaz olyan elemeket, amelyek implicit információra támaszkodnak: az alapul szolgáló szavak hasonlósága a forrásnyelvi szókincs implicit jellemzője, amely váratlanul kerül napvilágra. Előfordulhat, hogy a szójáték közvetlenül lefordítható, amikor ugyanaz vagy megközelítőleg ugyanaz a felderítetlen hasonlóság jelen van a célnyelvben is. Az „I’m Boylan with impatience” mondat²⁰ (amely Tom Rochford szájából hangzik el) egy fontos szereplő családnevével helyettesíti a mondat alapértelmezésű állítmányát, a

¹⁹ GULA et al., 82; 120.

²⁰ JOYCE, *Ulysses*, 191.

folyamatos jelen idejű (*present continuous*) *boiling* igét. A francia változat, bár az eredetnél talán valamivel több munkát ad az olvasónak, lényegében ugyanazon az úton jár: a „je suis Boylan d’impatience” kijelentés²¹ a *bouillant* (‘forrásban van’) szót idézi fel mint jelen nem lévő információt. A német megoldás kreatívan újraalkotja a viccet: „ich krieg schon Boylen vor Ungeduld”²² – a *Boylen* szó itt az azonos kiejtésű *Beulenre* utal, és a mondat így azt jelenti, ‘kiütést kapok a türelmetlenségtől’. A német vicc talán szellemesebb is az eredetnél, hiszen a két homofón nyelvi jel között teremt kapcsolatot a mindkettőre utaló betűzéssel. A két jelentés között nagyobb a szemantikai távolság, mint az eredetiben, ugyanakkor az összekapcsolásuk mintegy „véletlenül” rátapint a *Boylan* név lehetséges etimológiájára is, hiszen a *boil* főnév angolul is jelent kelést, a bőr akut, kidudorodó gyulladását – vagyis az antagonista szereplő nevét ‘ragyas’-ként fejt meg. Mind a francia, mind a német fordítás támaszkodhat a közös indoeurópai gyökerekre (latin *bullire*, ófrancia *boillir*; ófelnémet *būlla*, ószász *būla* stb.), ami biztosít bizonyos szintű szemantikai rezonanciát a *Boylan* név és a hozzá kapcsolt jelentések között. Mivel a magyar nem indoeurópai nyelv, ezt a társulást a semmiből kell újjáépíteni. Nyilvánvalóan kompromisszumra kényszerülünk, és nem valószínű, hogy jobbat találunk Gáspár Endre megoldásánál, amelyet kis változtatással át is vettünk az új verzióba: „boylángol bennem a türelmetlenség.”²³ Nem olyan könnyed és természetes, mint az eredeti, sokkal kevésbé kelti a „feltáruító titok” érzetét, vagyis végső soron sokkal gyengébb vicc, de az elvárt funkciókat betölti: jelzi az alapértelmezett közlésfolyamatban létrehozott anomáliát, összeköti a megfelelő képzeteket és fenntartja a folytathatóságot.

Elmondatlan történetek

Az *Ulyssest* egyedülállóan élvezetes olvasmánnyá tevő jellemzők között nagyon fontos az elmondatlan összefüggések fokozatos feltárulása. Bloom a 4. fejezetben, reggelizés közben a lányától, Mullingarból kapott levelet olvassa. Amikor a levélben Milly megemlíti a Bannon nevű diákot, az újonc olvasóknak alighanem csak kisebb hányada emlékszik rá, hogy ezt a nevet az 1. fejezet végén már említették: a diáktárs Westmeath-ben egy bizonyos „fotóslánynak” udvarol. (Az ír olvasó előnyben van, hiszen ő jó eséllyel azt is tudja, hogy Mullingar Westmeath megyében fekszik.) A két futólagos közlés ugyanannak a szövődő románcnak a két oldaláról, egymástól függetlenül érkezik hozzánk. Az olvasó minden információt megkap, de a történetet neki kell összeraknia, és ez valószínűleg csak a 14. fejezet elolvasása után fog sikerülni, amikor Bloom véletlenül találkozik a hódításáról áradozó Bannonnal, akinek csak később sugja meg valaki, hogy Bloom „a fotóslány papulija”.²⁴ Az ilyen rejtvények

²¹ MOREL, 262.

²² WOLLSCHLÄGER, 314.

²³ GÁSPÁR, 1:186.

²⁴ GULA et al., 433.

megoldásai a beavatás lépései, és ez a fajta tapasztalat kiválthat egy második, majd egy harmadik olvasást; így tesz valakit a könyv bennfentessé. Az ideális fordítás megtartaná az összes információt, mindenütt megőrizve az implicititás szintjét is, miközben kiküszöbölne minden magyarázatot és különösen minden hamis információt. De bizonyos esetekben a fordítás sokkal alapvetőbb szinten vall kudarcot.

Néha valóban sokat veszíthetünk egy-egy fel nem ismert kapcsolaton. Az *Ulysses* számos olyan elmondatlan történetet tartalmaz, mint Milly és Bannon románcának feltáruló perspektívája. Ezek közül az implicit cselekményszálak közül talán a legfontosabb az outsider versenyló, Throwaway története. A 12. fejezetben a Polgártárs azon tévhit alapján kerül tetteles összetűzésbe Bloommal, hogy utóbbi az esélytelen győztes megjárásával egész vagyont nyerhetett a lóversenyen. Ezt az információt Lenehan híreszteléséből szerzi, aki pedig Bantam Lyonstól hallott Bloom tippjéről a 8. fejezetben (akkor kinevette és társát is lebeszélte róla). Maga a tippadás az 5. fejezetben történt, Bloom tudta és akarata nélkül, aki összefutott Bantam Lyonsszal; utóbbi elkérte az újságját a lóversenyhírek miatt, Bloom pedig, le akarván rázni a kellemetlen alakot, azt mondta neki: „I was just going to throw it away” (‘éppen el akartam dobni’).²⁵ Bantam Lyons döbbenetesen visszakérdez, Bloom pedig megismétli a mondatát, tudtán kívül megerősítve a tippet. (Mindezt tovább színezi, hogy Boylan is Lenehan javaslatát követve fogad és veszít: végső soron ez lesz az egyik apró módja annak, ahogyan Bloom felülkerekedik riválisán, noha ő maga nem is fogadott.) Ez az egész cselekményszál a szándéktalan lóversenytipp nyelvi formájától függ, és amikor elhangzik, az olvasó még nem tudja, hogy a győztes ló neve *Throwaway*. Az újonc olvasók többsége valószínűleg elvétí ezt az előjelzést, de a fordítónak ettől függetlenül el kell helyeznie, mert ha nem teszi, akkor véglegesen megfosztja az olvasót attól a lehetőségtől, hogy valaha is megértse ezt a történetet, és végső soron Bloomnak a kocsmából való kipenderítése is motiválatlan marad.

A német fordítás működőképes, bár kissé túlhajtott megoldást ad: „Ich wollte sie sowieso grade wegwerfen. [...] Sowieso bloß ein Flugblatt”²⁶ (‘Ügyis ki akartam dobni. Ügyis csak egy szórólap’) mondja Bloom Bantam Lyonsnak, a ló pedig, mint később kiderül, a *Flugblatt* nevet viseli. (Bantam Lyons visszakérdezésére azonban Bloom éppen a kulcsszót nem ismétli meg.) A francia fordítás feladja ezt a kapcsolatot, mivel Bloom mondata így hangzik: „J’allais justement le jeter”²⁷ (‘Éppen el akartam dobni’), a ló neve pedig *Prospectus*. A francia megoldás a link hiánya mellett arról a járulékos viccről is lemond, hogy az eredetiben a ló neve is alábecsüli képességeit. A korábbi magyar fordítások sem teremtik meg, sőt talán észre sem veszik az összefüggést, olyan lóneveket használva, mint *Haszontalan* vagy *Többsincs* – Bloomnak az 5. fejezet végén elhangzó mondatával egyik sem áll semmiféle kapcsolatban.

²⁵ JOYCE, *Ulysses*, 70.

²⁶ WOLLSCHLÄGER, 116.

²⁷ MOREL, 95.

Az új fordításban Bloom mondata: „Nekem már úgyse kell semmire”²⁸, a ló neve pedig *Semmirekellő*. A megoldásnak a nyilvánvaló funkcionalitáson felül az is előnye, hogy a tulajdonnévként az eredetihez hasonlóan mondatyszerű alakzából összetömörített kifejezést használ, míg a (szintén elfogadható) német változat egyszerű köznevet. A különmemű beszédrészek között a szemantikai távolság is nagyobb, így a magyar megoldás, hasonlóan az eredetihez, nagyobb aktivitásra készteti az olvasó elméjét: meglepőbb a felismerés, mélyebb a humoros hatás.

Látványok, helyszínek

Közhely, hogy Joyce kevésbé vizuális szerző: nem sokat törődik a környezet leírásával. Ehelyett eseményeket mesél el, a helyszínt pedig a szereplők interakcióiból ismerjük meg. Nevezhetjük ezt „implikált leírásnak”, de a módszer nem újdonság, némiképp a Shakespeare-drámák szövegdiszkrétére emlékeztet. A helyszínek sok esetben meglehetősen jellegtelenek: szobák, utcák, üzletek, kocsmák, templom, szerkesztőség, könyvtár és így tovább. De a nyitó helyszín meglehetősen egyedi és nem nélkülözi a színadiasságot: a sandycove-i Martello torony tetején vagyunk. Az építmény csak a regénynek köszönheti ismertségét, nem tartozik a város elsővonalbeli látványosságai közé, így komoly esély van rá, hogy az újonc olvasónak nem lesz ismerős – a fordítónak azonban tudnia kell, miről beszél. A korábbi magyar fordítások a legelső tagmondatban következetesen az állítják, hogy Buck Mulligan *lefelé* jött a lépcsőkről, illetve a lépcsőkilépőről. Erre az angol szöveg nem ad indokot, maga a valós helyszín pedig egyszerűen kizárja. A fordítók nyilvánvalóan nem ismerték és nem is tudták elképzelni a hely topográfiáját, és azt aényt, hogy egy építmény *tetején* vagyunk: nincs felettünk semmi, ahonnan valaki leereszkedhetne ide. Amikor avatatlan diákjaimat megkértem, hogy képzeljék el a fordításszövegek által megképzett környezetet, arra jutottak, hogy valószínűleg egy kikötött hajón vagyunk, a parancsnoki hídon.

Egy hasonló, nagyon apró félreértés teszi tönkre az 1974-es fordítás 6. fejezetének elejét. A temetési menet indulásra készülődik, Martin Cunningham és Jack Power már bent vannak a kocsiban, és egyikük Simon Dedalust sürgeti, hogy szálljon már be, mondván: „Come on, Simon.”²⁹ A fordításban ebből „Eriggy, Simon”³⁰ lesz, amit csakis a járdán mondhat valaki, de ez a valaki bizonyosan nem azonos Bloommal, akihez a rákövetkező megszólalás tartozik („– Utánad – mondta Mr. Bloom” – és ezúttal tegyük is félre, hogy Bloom biztosan nincs tegező viszonyban Stephen apjával vagy a társaság többi tagjával). A fordító tehát – implikáció útján – létrehozott egy ötödik útítársat, akiről azután soha többé nem hallunk. Lehet, hogy Joyce keveset törődött a látványvilággal, de a szituációkat nagyon pontosan kidolgozta: ennek az ötödik személynek a kísértete összezavarja az olvasót és aláássa a narratív koherenciát.

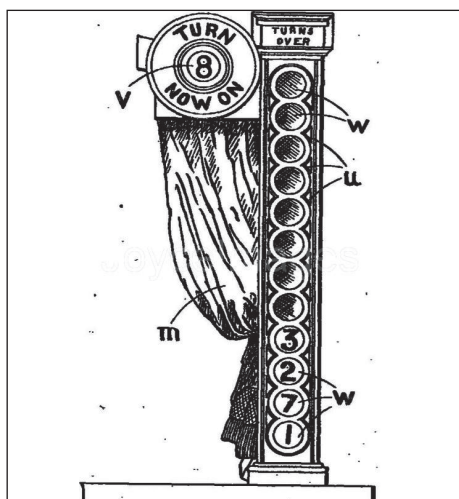
²⁸ GULA et al., 90.

²⁹ JOYCE, *Ulysses*, 72.

³⁰ SZENTKUTHY (1974), 105; SZENTKUTHY (1986), 109.

Homályos reáliák

Egyes jelenetekben a fordítónak homályos funkciójú tárgyakkal kell megküzdenie. Joyce világában ezeknek a tárgyaknak a jelenléte sohasem öncélú: társadalmi státuszra, értékrendre, karakterjegyekre utalnak. Amit a szöveg elmond magukról a tárgyokról, abból gyakran nehéz közvetlenül megérteni, hogy mire is szolgálnak. Az ilyen homályos leírásoknál csak az biztosítja a célnyelvi koherenciát, ha a fordító rendelkezik a funkcióra vagy a működési elvre vonatkozó tudással. Jó példa erre Tom Rochford találmánya, amelyet a 10. fejezetben működés közben részletesen bemutat, de azt nem mondja el közvetlenül, hogy mire való, így ez a legtöbb olvasó, sőt a legtöbb fordító számára is félig-meddig homályban marad.



1. ábra. Tom Rochford találmánya

Ha azonban a fordító felkutatja a „programjelző varietésszínházak, zenetermek és hasonlók számára” néven benyújtott szabadalmat, akkor módjában áll olyan módon megformálni Tom Rochford bemutatójának szövegét, hogy a releváns kontextusra, a szórakoztató varietésszínház világára utaljon, vagy legalábbis összeegyeztethető legyen vele. Nyilvánvaló, hogy Joyce látta ezt a szabadalmi leírást vagy a készülék makettjét, hiszen szó szerint idézi a rajta olvasható feliratot: „He slid in a disk for himself: and watched it shoot, wobble, ogle, stop: four. Turn Now On.”³¹ A fordításnak tehát, ha a fordító tudja, miről van szó, valami olyasmit kellene írnia: „Jelenleg műsoron.” Nem muszáj persze megfelelni a szabadalmi ábra feliratának (amit az olvasó úgysem lát), de olyan távolra sem szabad tévelyedni, mint Szentkuthy: „Most

³¹ JOYCE, *Ulysses*, 191.

magának dobott be egy korongocskát, nézte, lepittyent, rezgett, kacsintott, megállt: négy. Na most. Nyomás.”³²

Hogy felismerjük ennek a kissé nevetséges találmánynak a funkcióját, az természetesen nem létfontosságú része a fő narratívának, de fontos szerepet játszik a társadalmi tájképben. Joyce szerint Dublin politikáját, társadalmát és kultúráját paralizis sújtja, nem fogékony semmilyen változásra. Tom Rochford ebben a világban kifogástalan hős, életmentő, sőt (ha csak átmenetileg is) antialkoholista. Ha tőle is csupán egy ilyen találmány telik, amely aligha fog jelentős változásokat előidézni a bűnultságban, az maga is a megrekedt állapot szimbóluma. Tom Rochford magyarázata az eredetiben sem túl világos, de nagyon fontos (ha nem is gyakorlati, inkább etikai szempontból), hogy az olvasók az ő homályosságával szembesüljenek, és ne a fordítóéval, akinek pontosan tudnia kell, hogy mire szolgál a találmány.

Bár a környezeti leírások viszonylag ritkák és rövidek, a 15. fejezetben találunk néhány nagyon részletes színiutasítást. Az egyikben nyitott kandallót láthatunk és a rácson széttárt pávatoll-kályhaellenzőt („*in the grate is spread a screen of peacock feathers*”).³³ A tárgy a mai angol olvasó számára sem mindennapos, de mégis sokkal ismerősebb, mint a magyar befogadó számára, akiben joggal merül fel a kérdés, miért készítené valaki kályhaellenzőt (szikrafogót) ilyen gyúlékony anyagból. Ugyan nyár eleje lévén nyilvánvalóan nincs begyűjtve, de miért lenne külön kályhaellenző a meleg évszakra? Ennek semmi értelme. Némi megfontolással (és talán egy Google-képek-keresés segítségével) persze ő is megértheti, hogy a *pávatoll* nem az eszköz anyagára, hanem az alakjára utal.



2. ábra. Pávatoll-kályhaellenző

³² SZENTKUTHY (1974), 286; SZENTKUTHY (1986), 299.

³³ JOYCE, *Ulysses*, 410, kiemelés az eredetiben – K. A.

Az angol anyanyelvű olvasó könnyebb megértése az eltérő fűtéstechnikai-épület-gépészeti hagyományhoz kapcsolódik: a századelő Magyarországn maga a nyitott kandalló is ritka volt a polgári otthonokban (inkább a zárt vas- vagy cserépkályha volt jellemző), így a hozzá tartozó kellékekhez sem fűződik közösségi kulturális tapasztalat. Az eredeti szöveg olyan kontextust hordoz, ahol az emberek ismerték a pávafarok alakú (gyakran legyezőszerűen összecusukható) szikrafogókat: az ilyesmi alighanem divatos és közismert lakberendezési cikk lehetett, az utalást bizonyára bárki a szerzői szándéknak megfelelően értette volna. Minthogy a fordítások kulturális közege nem hordozza kontextusában ezt az információt, a fordítónak érdemes megfontolnia egy aprócska utalást, hogy a pávatoll nem nyersanyagként, hanem alaki hasonlatosságként játszik itt szerepet. A francia és a német változat – Szentkuthy szövegéhez hasonlóan – nem nyújt segítséget, szóról szóra adják vissza az eredetit: „*Dans le cheminée se déploie un écran de plumes de paon*”; „*Vor dem Feuerrost spreizt sich ein Schirm aus Pfauenfedern*”; „*A kályharostély előtt pávatoll-ellenző terpeszkedik*.”³⁴ Az 1947-es magyar fordítás felismeri a tollból készült szikrafogó feltűnő célszerűtlenségét, és megpróbálja racionalizálni a láttatott tárgyak viszonyát: „*A kandalló rostélyába kitárt pávatoll-legyező van dugva*.”³⁵ Ez a dadaista installáció sem túl valószínű, de a félig álombeli bordélyjelenetben nem hat idegenül egy ilyen dekadens, extravagáns darab. A mai olvasó azonban alighanem jobban jár, ha viszonylag pontos verbális képet kap az eszköztől, amely természetesen szociokulturális vonatkozást is hordoz: tapintatos utalás a berendezés megcélzott, bár nem túl meggyőző előkelőségére.

A homályos reáliák nevezetes példája Bloom bajuszbügréje is. Az eredeti szöveg olvasói vagy tudják, mi az a *moustache cup*, vagy nagyon könnyen kideríthetik egy Google-képeskereséssel: teás- vagy kávéscsésze egy kis betéttel, amely arra hivatott, hogy megvédje a felhasználó bajuszát az átnedvesedéstől. A hely németül vagy franciául sem jelent túl nagy kihívást: a *Schnurrbarttasse* és a *tasse à moustache* körülbelül ugyanolyan világos (vagy homályos) a kortárs olvasó számára, mint az eredeti. Amikor ezt a képzetet olyan kultúrára próbáljuk lefordítani, ahol nemcsak a neve hiányzik a nyelvből, hanem maga a tárgy is a társadalmi tapasztalatból, akkor arra is energiát kell fordítanunk, hogy pontosan megértsük, miről beszélünk. A korábbi magyar fordítóknak ez nem sikerült, hozzávetőleges becsléseik nem jutnak közel a lényeghez: *csücskös, csőrös*,³⁶ „*bajuszos*” és *bunkófülű*.³⁷ A fordítónak tehát mindenekelőtt azonosítania kell a referenciát, de ezzel még az út feléig sem ért el. Létre kell hoznia egy olyan nyelvi jelet, amely plasztikusan utal a tárgyra, de közben úgy tesz, mintha mindig is létezett volna (némielg hasonlóan a *pék macskája* példájához). Megoldásunk, a *bajuszbügre* összetétel sikeresnek tűnik. Míg tíz

³⁴ MOREL, 555; WOLLSCHLÄGER, 649; SZENTKUTHY (1974), 594; SZENTKUTHY (1986), 627.

³⁵ GÁSPÁR, 2:86.

³⁶ GÁSPÁR 1:47; 2:206, 223.

³⁷ SZENTKUTHY (1974), 75; 757; 781.

évvel ezelőtt a Google keresője szinte kizárólag bajuszmintás csészéket és bögréket hozott elő, manapság túlnyomórészt tényleges, védőbetétes bajuszbögréket kínál, sőt van már magyar kézműves is, aki ilyen tárgyakat készít, és így is nevezi őket.

A fordítás mindemellett egy szójátékot is létrehozott a fordítók nyomorúságáról. Bloomék konyhájában a többi csésze *lefordítva* áll a csészéaljakon, míg Bloom bögréje *lefordítatlan*. Ez a paronomázia arra utal, hogy az új szó megalkotása nem fejezte be a fordítás műveletét, a szó létezése és ismerete nem hozza automatikusan magával a valóságalelem azonosítását. A folyamatot kétségkívül befolyásolta, hogy 2015-ös monográfiámnak a *Bajuszbögre, lefordítatlan* címet adtam,³⁸ így az igazi bajuszbögrék között a Google-keresőben a könyvem is megjelenik. De Bloom bajuszbögréjének márkája (hamis Crown Derby) már a következő kategóriánkhoz is átvet.

A társadalmi státusz mutatói

A társadalmi státusz implikált jeleit meglehetősen nehéz megérteni és lefordítani, részben az időbeli távolság miatt. Leopold Bloom karakterének szerves része az anyagiasság: sokat töpreng a pénzről, valamint megszerzésének és elköltésének módjairól; hajlamos gondolatban mindenre árcédulát akasztani. Egy évszázad távlatából meglehetősen nehéz értelmezni ezeket az értéktulajdonításokat. Természetesen megtehetjük, hogy aktuális értékre konvertáljuk az összegeket, de ez nagyon keveset mond a Bloom korabeli értékükről, hiszen más volt a dolgok használati értékének és összecszerű pénzbeli értékének viszonya. Bloom világában senki sem dobott ki használható ruhadarabokat, bútorokat vagy háztartási eszközöket pusztán azért, mert kimentek a divatból, következésképp az akkori emberek életében sokkal kisebb szerepet játszott a pénz és a fogyasztás, mint a miénkben. Ezzel a nehézséggel a figyelmes olvasónak szembe kell néznie, és nem sok segítséget várhat a fordítóktól – egyrészt mert a probléma az eredetiben is fennáll, másrészt mert a fordító nincs rá felhatalmazva, hogy árfolyamok szerint valutákat váltson át. De nemcsak pénzösszegekről van szó: Bloom nagyon érzékeny a társadalmi státusz más indikátoraira is, például diadallal és részvétellel veszi észre, hogy Ned Lambert tweedruhája át van festve.³⁹ Ez a fajta újrahazsnosítás manapság meglehetősen ritka a fejlett világban, és aki nem találkozott vele, annak az sem egyértelmű, hogy ez a társadalmi lecsúszás jeleként értelmezhető. A fordítónak azonban tisztában kell lenni ezekkel a körülményekkel, és ez a tudás, még ha nem is válik manifeszt információvá az olvasó számára, alkalmas rá, hogy kiküszöbölje a félrevezető konnotációkat, a szerző által kivételes gondossággal felépített miliő- és karakterrajzok megsérülését.

³⁸ KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

³⁹ GULA et al., 115.

A társadalmi státusz egyes jelei azonban sokkal specifikusabbak, sokkal lokálisabbak. Joyce sokat tudott Dublin kerületeiről és negyedeiről, hiszen fiatalkorában, a család fokozatos pénzügyi hanyatlásának és szinte folyamatos költözködésének éveiben ennek a társadalmi lejtőnek szinte minden szintjét módja volt meg tapasztalni. A városi helyszínek társadalmi-gazdasági implikációit már pályája kezdetén is nagyon tudatosan kezelte. 40. számú epifániájában⁴⁰ Gogartyt látjuk, amint rendel valamit egy patikában, és bár az asszisztensnek megvan az előkelő, Rutland téri cím, Gogarty szükségesnek érzi, hogy hangosan elismételje, pusztán a presztízse megerősítése végett. Ezeknek a kerületeknek és városrészeknek a neve fontos implikált információt hordoz az ott élő, oda költöző vagy onnan elköltözött emberek státuszáról, de ez valójában nem is fordítási kérdés, hiszen egy angol anyanyelvű kanadai vagy ausztrál olvasó éppolyan tájékozatlan lehet a dublini városrészek szociális helyzetét illetően, mint a fordítások olvasói. Ugyanakkor, ha a fordító tudja, hogy az eredeti implikáció gazdagságra vagy szegénységre, felemelkedésre vagy lecsúszásra mutat, akkor ez a tudás szubliminális módon beépülhet a fordításszöveg szóválasztásaiba, mondat szerkezetébe, stilisztikai koherenciájába (például egy magasabb státuszú környékre utaló vagy ott zajló dialógus egy magasabb státuszú szociolektus jegyeit öltheti magára), és ilyen módon mégiscsak orientálhatja az olvasót, vagy másként fogalmazva, a fordító saját olvasatának hátterében álló, közvetlenül nem manifesztálódó tudás befolyásolhatja a fordításszöveg megformálását.

Ezt természetesen nem könnyű közvetlenül bizonyítani, hiszen ha olvasóként nem vagyunk a kimondatlan tudás birtokában, akkor a jeleit sem tudjuk elvárni, s így nemcsak megállapítani, hanem megkérdezni sem tudjuk, hogy a fordító a birtokában volt-e a kérdéses tudásnak. De ha fordítóként nem vagyunk a birtokában, akkor esélyt sem tudunk adni az olvasónak. A fordítói megoldás helyessége (az implicit tudással való korrelációja) még akkor is növeli a fiktív univerzum koherenciáját, ha maga a lokális referencia nem manifesztálódik az olvasó elméjében. A Tom Rochford találmányának homályos meghatározása által keltett referenciális hézagot csak magának a találmánynak a helyes mentális képe tudja jól kitölteni, és ha ez a hézag részlegesen kitöltetlen marad, az még mindig kisebb baj, mint hogyha valamiféle improvizált képzetkimérát erőltetünk a helyére. A pontokat összekötő, üres helyeket kitöltő aktivitás ugyanis megállíthatatlanul működik az olvasás során, sőt – észrevétlenül – a fordítás során is, és ha az implicit tudás nem tartja kordában, könnyen téves irányt vehet, mint a könyv első mondatában *lefelé* mozgó Buck Mulligan esetében.

A pontok téves összekötése nemcsak Joyce magyar fordításait, hanem közkézen forgó magyar életrajzát is képes volt összezavarni. Az interneten számtalanszor átvett, de eredetileg Hegedüs Géza által fogalmazott portré számos egyéb kétes információ mellett a következőket írja:

⁴⁰ James JOYCE, *Poems and Shorter Writings*, szerk., Richard ELLMANN, A. Walton LITZ és John WHITTIER-FERGUSON (London: Faber and Faber, 1991), 200.

Alig volt húszéves, amikor egyszerre színésznek állt, de a tanulást akkor se hagyta abba. 22 éves fővel beleszeretett egy nagyon gazdag család leányába, aki viszontszerette. A gazdag család azonban tiltani akarta a tervezett házasságot. Mire a szerelmesek megszöktek, meg sem álltak Svájcig, ott összeházasodtak.⁴¹

Joyce természetesen sosem volt színész, bár egyszer nagy sikert aratott egy iskolai színdarabban; Nora családja még Joyce-énál is sokkal szegényebb volt (Nora szállodai szobalányként dolgozott), bár kétségkívül megszöktek; házasságra csak 1931-ben, Londonban léptek, bár 1904-től együtt éltek és két gyermeket neveltek fel; továbbá Svájcba menet persze megálltak Londonban és Párizsban, és Zürichből is pár nap múlva továbbmentek Triesztbe, majd Pulába. A szerző tehát összekötötte a kétségkívül helytálló, bár tisztázatlan relevanciájú pontokat (színpad–szökés–Svájc), de háttértudás hiányában minden vonalat rosszul húzott meg. A nem kellően megalapozott fordítás és annak olvasása során hasonló struktúrájú torzulások keletkezhetnek, még ha nem is manifesztálódnak ilyen világosan.

A pénz, a ruházat és a lakóhely mellett a táplálék a társadalmi státusz egyik fő mutatója. A jelentősége univerzális, de az egyes élelmiszertípusok szociális jelentése, presztízsértéke nagyon változatos lehet. Az *Ifjúkori önarckép* 3. fejezetének elején, a decemberi alkonyatban hazafelé tartva Stephen azt reméli, hogy *stew* lesz vacsorára, elméjében felsorolja az összetevőket, szinte az egész receptet. Ez a kiadós, de szerény étel – különösen a vágy tárgyaként – Stephen családjának státuszát jelzi. A *stew* természetes magyar megfelelője a *gulyás* lenne, de mivel a gulyás magyar ételnek számít (a *goulash* a csekély számú magyar jövevényszó egyike az angolban), a magyar olvasó talán furcsállná dublini felbukkanását. Ezt az anomáliát a fordító, Szobotka Tibor úgy kompenzálta, hogy Stephen kedvencét *ír gulyás*nak nevezte:⁴² az egyik furcsaságot egy másikkal váltotta fel, hiszen a Dublinban főzött étel alapértelmezésben eleve ír, ez a megkülönböztető jelző ott nem működne. Az új, javított változatban ezt *birkaragura* cseréltem:⁴³ olyan ételnévre, amelyet minden olvasó könnyen azonosíthat, de mégis tartalmaz valamilyen idegen elemet, amely az idegen státuszrendre utal.

A társadalmi státusznak még egy jelét érdemes említünk: az egyes karakterek kulturális kifinomultságát. Joyce Dublinjában ennek legfontosabb területe a zenei műveltség. Többször is előfordul, hogy egyébként antipatikus figurák, reménytelen ívócimborák is ihletett énekesnek vagy tehetséges zongoristának bizonyulnak. Az általuk énekelt vagy játszott repertoár meglehetősen széles és eklektikus: a klasszikus operától a hazafias balladákon át az efemer varietészínházi slágerekig terjed. A dalok említése és idézése a narratíva fontos visszatérő motívuma, és a dalválasztás kétségkívül fontos információt hordoz az előadókról – azzal a nehézséggel, hogy

⁴¹ HEGEDÜS Géza, *Világirodalmi arcképcsarnok*, 2 köt. (Budapest: Trezor Kiadó, 1994), 1:380.

⁴² James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, ford. SZOBOTKA Tibor (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1977), 106.

⁴³ James JOYCE, *Ifjúkori önarckép*, ford. SZOBOTKA Tibor (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2012), 127.

ezeknek a daloknak jó része azóta feledésbe merült, néhány pedig soha nem is tett szert szélesebb körű ismertségre Írországon kívül (például Michael Balfe munkássága). A referenciáknak ez a köre végképp csak a legelszántabb szakemberek számára nyílik meg, de ez átvezet bennünket az implikált információk legösszetettebb és legkevésbé lefordítható területéhez: az ír identitás kulturális lenyomataihoz.

Idegen identitás

Írnek lenni – valószínűleg minden más nemzeti identitáshoz hasonlóan – egyedülálló kulturális konstelláció, amely a fordító szempontjából nagyon összetett és lényegében közvetíthetetlen kulturális kontextust teremt. Ennek egyik legfontosabb, bár korántsem egyedülálló összetevője, hogy az írek évszázadokon át egy idegen birodalom elnyomása alatt éltek, és sikerült megőrizniük nemzeti identitásukat, ami figyelemre méltó hősiességet feltételez – ennyiben az általános ír önkép meglehetősen hasonlít a magyarhoz. Jelentős eltérés ugyanakkor, hogy magyarok a „nemzeti ébredés” koráig megőrizték a nyelvüket, amely azután a nemzetállamra szabott nemzeti identitás kulturális alapjául szolgálhatott. Az írek a 19. századra már régén átvették az elnyomó nyelvét, de saját képükre formálták, miközben eltérő vallásukban (a megtartott katolicizmusban) találták meg a nemzeti identitás és ellenállás alternatív kulturális alapját. A magyarok hajlamosak magasztos, szinte szent státuszt tulajdonítani nyelvüknek, gondoljunk a tankönyvek és rádióműsorok címeiként is használt *Édes anyanyelvünk* kifejezésre, amely mintegy normaként mutatja fel a nyelv iránti mély érzelmi elköteleződést, vagy a „nyelvében él a nemzet” közhelyére, amely a magyar nemzetre nézve igaz, az írre nézve nem. A hiberno-angolban ugyanakkor igen fontos szerepet játszik a reflexió, sőt szubverzió sajátos eleme. Ez az összetevő egyedülálló komikus potenciált ad az ír szerzők kezébe (gyakran a szarkazmus, a fekete humor árnyalatával), amelyet nagyon nehéz más nyelveken visszaadni. Abban a dicsőséges ívben, amely Swiftől Beckettig (és még tovább) vezet, alighanem az *Ulysses* jelöli ki a legmagasabb pontot.

Mindez számos nehézséget okoz a fordítók számára. Az első és legáltalánosabb, hogy az egyetlen irodalmi sztenderddel rendelkező nyelvekben szinte lehetetlen átadni az egy nyelven belüli két sztenderd (esetünkben a brit- és a hiberno-angol) közötti feszültséget, mivel az egyetlen sztenderdtől való bármilyen eltérés szubsztenderd nyelvhasználatra, azaz kulturális marginalizációra fog utalni, például általános pallérozatlanságra, nem pedig egyfajta specifikus, lokális kifinomultságra. Másodszor, az ír (gael) nyelvi töredékeket s különösen az angol szavak ír hatásra elmozduló jelentéseit is kezelni kell egy mindezekből élesen különböző nyelv közegeiben. Harmadszor, rendkívül nehéz (de nagyon szórakoztató is lehet) újraalkotni azokat a verbális gesztusokat, amelyekben a nyelv önszemlélete és önkritikája megnyilvánul. Negyedszer, bármennyire gondosan újraalkotjuk a nyelvi humor minden megnyilvánulását, magát az önreflexív nyelvi közeget lehetetlen egy másik nyelvben rekonstruálni, így viszont sokkal nehezebb meggyőzni a reménybeli olva-

sót arról, hogy ez a könyv tényleg vicces. Persze, nem ok nélkül áll nehéz olvasmány hírében, de az ezzel kapcsolatos előítélet jobban akadályozza a magyar olvasót, mint az írt, akinek mindennapos közege a derűs nyelvi szubverzió. Ez a frusztráció pedig útjában áll a regényhez való oldott közeledésnek, amely lehetővé tenné a ráhangolódást. A siker attól függ, hogy ez a ráhangolódás előbb kialakul-e, mint az olykor frusztrálóan nehéz kulturális terep miatti kifáradás. Furcsa paradoxon, hogy bár a fordítás nyilvánvalóan növeli az elért olvasók számát, ugyanakkor nem csökkenti, hanem inkább tetézi a bennfentes jelleget.

Következtetések és kételyek

Ezt a példasort hosszan lehetne folytatni. Ejthetnénk szót például az eufemizmusokról, amelyek voltaképpen a referencia elhallgatásának rögzült formái, vagy az adott kultúrkörben szinte százszázalékos ismertségű, de azon kívül teljesen ismeretlen kulturális mintázatok közvetítésének nehézségeiről, mint amilyenek például a gyermekdalok, mondókák, közmondások. A cél nem a kimerítő taxonómia volt, hanem az, hogy a referenciák fordítási problémáira irányítsuk a figyelmet. Nem esett szó stilisztikáról, expresszivitásról, hangzó esztétikáról – még poétikai funkcióról és konnotatív jelentésről is csak érintőlegesen. Az avatatlan szemlélő azt gondolhatná, hogy a referenciák lefordítása a fordítási folyamat legegyszerűbb, legkézenfekvőbb része: a megnevezett dolgoknak van neve a forrásnyelvben és a célnyelvben is, pusztán ki kell cserélni egyiket a másikra, és azután fordulhatunk bármilyen más, például a konnotációk, a stílus vagy a poétika felé. Amikor Jakobson a megismerési adatok (*cognitive data*) univerzális fordíthatóságáról beszél, akkor erről a szinte magától értetődő átkódolásról beszél. Csakhogy még az sem biztos, hogy ami kognitív adatnak látszik, az tényleg az. A „*Bis hundertzwanzig*” szólásnak vajon megfelelő fordítása az, hogy „*Százhuszig*”? Nyilván nem, hiszen ez nem adatközlés, hanem performatív beszédaktus, amelynek hozzávetőleges magyar megfelelője az „*Isten éltessen!*” Az elliptikus mondatból a jiddis verzió éppen azt hagyja ki, amit a magyar kimond, a magyar viszont nem utal vissza a jiddis mondat héber alapjára, és ezen keresztül a bibliai helyre (5Móz 34,7). A referenciális jelentés elsődlegessége nem így – tehát nem a szó szerinti megfelelésre törekvő fordításon keresztül – valósul meg. Inkább arról van szó, hogy a fordítónak minden releváns referenciális vonatkozást ismernie kell (például az említett esetben a bibliai hivatkozást), és ezen ismeretek birtokában kell mérlegelnie, hogy mit képes mindebből (bármilyen eszközzel, de rombolás nélkül) reprezentálni a célszövegben.

Ebben a mérlegelésben nem csak a megtartás vagy elhagyás dilemmája játszik szerepet. Nyilván mindent meg kell tartani, amit lehet és érdemes, de gyakran előfordul, hogy a körülmények – például az adott szöveghely poétikai dinamikái – a fordítót referenciális cserére kényszerítik. Molly monológjában például le kellett cserélni az *arzént*, mert az anyagnév hangalakjához kapcsolódó frivol, népetimológias képzettársítás (*arsenic–arse*) vezet tovább a gondolatfolyamot. Amikor rátalál-

tunk a *stricin* megoldásra,⁴⁴ az alkalmazása előtt meg kellett győződnünk róla, hogy ez illeszkedik-e a Joyce-univerzumba, azaz létezett-e már 1904-ben a sztrichnin, és be lehetett-e szerezni háztartási használatra. Paronomázia-szempontról kedvezőbb lett volna a *szarin*, de ezt jóval később fedezték fel, és sohasem volt háziszerváltozata. Az ilyen óvatosság minden változtatásnál elvárható. Az *Ulysses*ben mindössze két helyen említett Lady Cairns nevű hajót (amely hónapokkal a regény napja előtt süllyedt el a Dublini-öbölben, tizennyolc áldozattal a fedélzetén) Szentkuthy fordítása gőzhajónak nevezi, mi pedig pusztán stilisztikai megfontolás alapján átvettük ezt, mert jobban, konkrétabban és súlyosabban hangzott, mintha egyszerűen csak hajóként hivatkozunk rá. Egy olvasónk hívta fel a figyelmünket, hogy valójában kereskedelmi vitorlás volt – a 2021-es új kiadásban ezt természetesen javítottuk is.⁴⁵ Ennek az adatnak semmiféle jelentősége nincs az *Ulysses* cselekményére vagy univerzumának bármely más elemére nézve, mégis tartoztunk ezzel a javítással Joyce szellemének és a magunk által meghatározott fordítási sztenderdeknek.

Nyilvánvalóan nem készülhet így minden fordítás: kivételes esetnek tekinthető, hogy ennyi idő, energia és jóakarát jutott egyetlen könyvre. Mégis remek dolog, hogy megtörtént, mert alkalmat ad ilyen tapasztalatok megszerzésére és tanulságok levonására. Jól látható, hogy a forrásnyelvbe kódolt, a célnyelv kulturális közegében hozzávetőlegesen megformálásukra váró jelentések olykor annyira komplexek, hogy a mesterséges intelligenciának (az első, legegyszerűbb példa kivételével) elmagyarázni sem tudnánk – miközben a humán olvasóra tett hatásuk közvetlen és elementáris lehet, akár mindenféle magyarázat nélkül, bár előfordulhat, hogy ez a hatás nem a percepció tudatos, hanem (nevezzük így) érzéki csatornáin keresztül éri el az elmét. E jelentésfaktorok közül jó néhány olyan képzeteket érint, amelyek nem magával a külső valósággal, hanem az emberi elme valóságtapasztalatával és a tapasztalat nyelvi reprezentációjának szándékos vagy szándéktalan megbicsaklásaival, játékos szökenéseivel, a kategóriák közötti váratlan átkötésekkel kapcsolatosak. Ilyesmit nemigen lehet szisztematikusan megtanítani a nagy nyelvi modelleknek, hiszen ezek végső soron rendszerhibák: a hibázni képes emberi elme számára viszont gyakran éppen ezek a rendszeren kívüli (azaz rendkívüli) felismerések kapui. Az ilyen szöveghelyek még jó darabig megóvják a humán műfordítók munkahelyét. Amikor pedig az algoritmusok a Turing-teszt után az *Ulysses*-tesztet is teljesítik, az nem csak a műfordító szakma végét jelenti majd.

⁴⁴ GULA et al., 683.

⁴⁵ Uo., 574.

Tanulmány

FALUDY GYÖRGY VILLON-BALLADÁINAK KORAI SZÖVEGVÁLTOZATAI

– Az 1933–1937 közötti sajtómegjelenések és az 1937-es első Officina-kiadás összevetése –

TÜSKÉS ANNA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs

E-mail: tusk.es.anna@abtk.hu

ORCID 0000 0003 1464 5013

Early Text Versions of György Faludy's Villon Ballades

– Comparison of the Press Publications Between 1933 and 1937 and the First Officina Book Edition of 1937 –

Although George Faludy is known in the public consciousness as the “Hungarian translator of Villon”, in recent decades research has reached a consensus that Faludy's Villon ballads are not all translations, paraphrases (re-writings) or adaptations of Villon poems, but are often independent works using motifs from the original Villon poems. Several poems are based on Paul Zech's adaptation of Villon, and in one case, on a Bertolt Brecht poem written in the Villon style. Before the first Officina book edition in 1937, Faludy published a significant part of Villon's ballads in newspapers and magazines between 1933 and 1937: thirteen of the sixteen poems in the first edition had been published earlier. In the absence of an original manuscript, these press editions represent the text version closest to the time of their original creation, and it is therefore worth comparing the press and book editions. No one has made such a comparison before. On the one hand, the comparison reflects the efforts of censorship: the omission of lines and words in magazines. The small changes may also result from fluctuations in spelling: in the journal we can still find Faludy's spelling, but not in the volume. Finally, the changes, which show significant content and stylistic differences, may have served several purposes: the book versions are typically more lyrical and symbolic compared to the often more powerful, concrete first text versions.

Keywords: George Faludy, François Villon, philology, paraphrase, translation

■ Noha a köztudatban Faludy György „Villon magyar fordítója”-ként él,¹ az elmúlt évtizedekben a kutatás egyetértésre jutott abban, hogy Faludy Villon-balladái nem mind Villon-versek fordításai, parafrázisai (átköltései) vagy adaptációi, hanem gyakran az eredeti versek motívumait felhasználó önálló alkotások, illetve több balladának a Villon-kortársak által jegyzett *Jardin de Plaisance* (A gyönyörök kertje) című, 1480 körül keletkezett és 1501-ben kiadott versgyűjtemény, Paul Zech Villon-adaptációja, valamint egyetlen esetben egy villoni stílusban íródott Bertolt Brecht-költemény a forrása.² Faludy maszkként, szerepként használta nemcsak Villon, hanem például Heinrich Heine alakját is az 1930-as években, az ő arcukat magára öltve fogalmazta meg saját társadalmi, politikai mondanivalóját.³ Faludy Villon-balladái önálló könyvben 1937-től haláláig több mint negyvenöt kiadást értek meg, amelyek között számos „orvkiadás” található.⁴ A folyóirat- és napilapbeli közléseket követően a versek nemcsak könyv alakban jelentek meg, hanem kéziratos és gépiratos másolatok formájában is terjedtek.⁵ Több visszaemlékezés jelzi a Villon-balladák kultuszát a szabadságra, kalandra és vagányságra vágyók körében az 1950-es években:⁶ mint rendszerellenes, betiltott olvasmány a társadalmi elégedetlenségből

¹ Faludy magát „Villon magyar fordítója”-nak nevezi, művét hol „Villon-fordítás”-oknak, hol „Villon-átköltések”-nek hívja a *Pokolbéli víg napjaim* című önéletrajzi regényében. FALUDY György, *Pokolbéli víg napjaim* (Budapest: Magyar Világ Kiadó, 1989), 28, 33, 137, 208, 223, 229, 236, 297, 381, 434, 451.

² Marc MARTIN, *Villon, ce hongrois*, Officina Hungarica 5 (Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995), 89–90; Marc MARTIN, „József Attila, François Villon: találkozás”, ford. TVERDOTA György, *Irodalomtörténeti Közlemények* 99, 1. sz. (1995): 64–72; POMOGÁTS Béla, „Faludy Villonja”, *Életünk* 38, 5. sz. (2000): 448–460; PAPP Attila Zsolt, „Faludy legnagyobb kalandja: Az átköltött Villon”, *Korunk* 3, 3. sz. (2005): 100–109; KAPPANYOS András, *Bajuszögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 140–141.

³ BALOGH Ákos, „Én-konstrukciók válsága Faludy György írásaiban”, in *Válság és kultúra: A doktori iskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai*, szerk. BENE Sándor és DOBOS István, 353–362 (Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, 2015). Faludy később, az 1960-as években is felvette Villon-maszkját, amikor 1965-ben Gara Lászlónak írt „hódolatot”: FALUDY György, „Részlet a balladából, amit magyar poéták kérésére készített a költő, hogy kérlelhesék Garát (A költő eredeti neve volt csak Faludy, később ezt Villonra magyarosította. – Versének javított és bővített fordítását készíté: G. Gy. [azaz Gara György])”, in Tüskés Anna, *„en-nemzetem külhoni híre-sorsa”: Fejezetek a 20. századi francia–magyar irodalmi kapcsolatok történetéből* (Budapest: Reciti Kiadó, 2020), 170.

⁴ Faludy György saját kéziratos nyilvántartása szerint. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár Faludy-hagyaték, V. 6180/2.

⁵ Két kéziratos másolatot őriz a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára: 16 f. gépirat a Füst Milán-hagyatékban (V. 4140/132) és 2 f. kézirat az 1987. évi kézirattári szórványban (V. 5120/11). Ismert egy 1950-es évekbeli kéziratos másolata egy váci börtönőr hagyatékából: Csörsz Rumen István, „Köz-költészet – irodalom alatt, kultúrák fölött”, *Literatura* 32, 2. sz. (2006): 273–282, 281.

⁶ Például MISÓCZKI Lajos, „Négyszemközt Faludy Györggyel”, *Hevesi Szemle* 16, 6. sz. (1988): 43–45; JÁMBORNÉ BALOG Tünde, *Napfordulók között: Válogatott és új elbeszélések* (Budapest: Széphalom Könyvkiadó, 2024), 52; VADAS Zsuzsa, „Levelek a túlvilágról: Interjú Csiszár Gáborral”, *Új Szó*, 2021. december 4., 13.

származó feszültség oldására szolgált. Recepciója még a 21. század első évtizedeiben számottevő. Így például Borbély Szilárd a *Haláltánc ballada* „Jézus Herceg” kifejezésére rájátszik *Az akasztott ember* című versében és a *Szemünk előtt vonulnak el* drámájában.⁷ A Tengely Gábor rendezte *Kádár Kata revü* (Győr, Vaskakas Bábszínház, 2007) több részlete épít Faludy Villon-balladáira.⁸

Az első Officina-kiadás⁹ előtt Faludy napilapokban és folyóiratokban közölte a Villon-balladák jelentős részét: az első kiadás tizenhat verséből tizenháromnak jelent meg korábban közlése.¹⁰ Eredeti kézirat hiányában¹¹ ezek a sajtómegjelenések jelentik a szövegek keletkezéséhez legközelebb álló ma ismert szövegváltozatot, ezért érdemes lehet összehasonlítani a sajtó- és a könyvbeli megjelenést. Korábban nem végzett senki ilyen összevetést. Az egybevetésbe bevettem még egy verset, amit a sajtó 1935-ben, az Officina-kiadás viszont csak 1939-ben közölt. A verseket Faludy 1933-ban a Dénes Béla szerkesztette *Független Szemlé*ben, 1934–1935-ben a Friedmann Ernő és Felek Gyéza szerkesztette *Magyar Hírlap* „Vasárnap” mellékletében, illetve a Gaál Gábor (névleg Kibédi Sándor) jegyezte *Korunk*ban, majd 1937 januárjában a Herczeg Ferenc-féle *Új Idők*ben, tehát liberális és konzervatív irodalmi lapokban közölte. Cenzurális beavatkozás egyértelmű nyoma csak a *Korunk*ban közölt két versen látható: kilenc illetve két sor helyét üresen hagyták. Önéletrajzi regényében Faludy kiemeli a *Magyar Hírlap*-beli megjelenéseket, mint amelyek meghozták számára az ismertséget: „1934-ben helyzetem gyökeresen megváltozott. Verseim és Villon-fordításaim a liberális *Magyar Hírlap*ban jelentek meg vasárnaponként, és meglehetősen hírnévre tettem szert”¹².

⁷ CSONDOR Soma, „A megváltatlanság emblémái: Képzőművészet és irodalom viszonya Borbély Szilárd alkotásaiban”, *Literatura* 49, 2. sz. (2023): 194–211, 209–210, <https://doi.org/10.57227/Liter.2023.2.3>.

⁸ SZÁNTÓ Viktória, „Pokoljárás balladákra. Tengely Gábor: *Kádár Kata revü*, 2007”, *Theatron* 12, 3. sz. (2013): 66–69.

⁹ *François Villon balladái Faludy György átköltésében* (Budapest: Officina Kiadó, 1937 [május]) – a továbbiakban: FALUDY, *Villon*, 1937¹). Köszönöm az Officina-kiadások teljes sorozatának rendelkezésemre bocsátását Borda Márton Áronnak, aki ezen felül beszélgetésekkel ösztönözt a kutatásra. Segítsége alapvető fontosságú volt a tanulmányhoz, mert az első, ezer példányban megjelent Officina-kiadás meglehetősen ritka közgyűjteményben.

¹⁰ A könyv első kiadásában szereplő három versnek (*Ballada a mult idők dámáiról*; *Chanson a párisi szépasszonyokról*; *Szerelmes ballada D'Aussigny Yssabeaunak*) nem találtam sajtóbeli megjelenését.

¹¹ Nincs kézirat sem a Kanadai Nemzeti Levéltár „George Faludy Fonds”-jában (MG30, D287), sem a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárának Faludy-hagyatékában (V. 6180/2).

¹² FALUDY György, *Pokolbéli víg napjaim* (Budapest: Magyar Világ Kiadó, 1989), 223.

A Paul Zech¹³ *Die Ballade von den Vogelfreien*jével távoli kapcsolatban álló *Ballada a senki fiáról* két változata¹⁴ közötti különbségek fogalmazásbeli, ritmikai és apró stilisztikai változtatásokban ragadhatók meg elsősorban. A lényegi tartalom és a központi motívumok ugyanazok, de a két verzió más-más hangulatú. Az első nyersebb és személyesebb, míg a második letisztultabb, harmonikusabb formában jeleníti meg ugyanazokat a gondolatokat. Az első sorban eszközölt változtatás jelentős eltérést okoz a vers hangulatának indításában. Az első variáns („Csavargásomnak célja volt: a szépség”) konkrétabb, a szépség keresésére utal, míg a második líraibb, képszerűbb („Mint nagy kalap, borult reám a kék ég”). A szórend kis mértékben változik, például: „A harmattól lett kék a homlokom” az első változat, „A harmattól kék lett a homlokom” a második. Ez a módosítás finom árnyalatokat eredményez a ritmusban és a jelentésben. Vannak apró stilisztikai eltérések is: a „vörös hajamra” a könyvben „veres hajamra” változott. Összességében az első verzió töredezettebbnek és drámaibbnak tűnik, míg a második gördülékenyebb, kiegyenlítettebb hangulatú.

A Paul Zech *Die Sommer-Ballade von der armen Lovizéjével* kapcsolatot mutató *Nyári ballada szegény Loviseről* két variánsa¹⁵ között a fő különbség a szereplő társadalmi helyzetének ábrázolásában és a stílusban rejlik. Az első változat politikailag hangsúlyosabb, a főszereplőt „proletárok leánya”-ként említi, míg a második általánosabb és személyesebb érzetet kelt a „szegény emberek lánya” kifejezéssel. Faludy szóhasználatában tudatosan anakronisztikus például a „proletár” szó, ami teljesen az ő invenciója, mert Zechnél „armer Leute Waisenkind” (‘szegény ember árvája’) szerepel. Ez a különbség társadalmi és politikai kontextust is hordozhat: az első verzió baloldali ideológiát tükröz, míg a második szociális helyzetet ábrázol. A stílári különbségek nem változtatják meg jelentősen a vers alaphangulatát: az első variánsban a „midőn” archaikus hatást kelt a könyvbeli „mikor”-ral szemben. A vers alapvető tragikuma, a női sors és a vágyakozás témái mindkét változatban erőteljesen jelen vannak.

A Bertolt Brecht *Die Seeräuber-Jennyjét* (Kalóz Jenny) követő *Ballada a kalózok szeretőjéről* két verziójának¹⁶ összehasonlítása révén a kifejezések változtatásából adódó hangulati és stilisztikai különbségek figyelhetők meg. Az első versszakban az „elhamarkodott szeretkezések emlékét őrizték a bútorok” sor inkább metaforikus,

¹³ Paul Zech Villon-ihlette verseiről: Ruth BARRATT-PEACOCK, „The Villon that Never Was. Of Paul Zech and François Villon: Plagiarism or Misunderstanding?”, in *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, szerk. ROSS HAGEN és Ruth BARRATT-PEACOCK, 157–170 (Leeds: Emerald Publishing Limited, 2019).

¹⁴ Két sajtómegjelenés: *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933. szeptember 1.): 3; *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 44, 123. sz. (1934. június 3.): 29. Könyvben: FALUDY, *Villon*, 1937¹, 7–8.

¹⁵ Két sajtómegjelenés: *Népszava naptár 1934* (Budapest: Népszava-Könyvkereskedés Kiadása, 1933), 28; *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 44, 187. sz. (1934. augusztus 19.): 28. Könyvben: FALUDY, *Villon*, 1937¹, 9–11.

¹⁶ Sajtóbeli megjelenés: *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 222. sz. (1935. szeptember 29.): 25. Könyvben: FALUDY, *Villon*, 1937¹, 18–21.

míg a második variánsban „szagát árasztották a bútorok” közvetlenebb és naturálisabb. A harmadik szakasz első változata helyett „ki ott mingyárt a jeges kőpadlóra teperte le” a második verzióban „ki ott mindjárt a bűzhödt kőpadlóra teperte le” olvasható, ami erősebben kiemeli a környezet visszataszító jellegét. Az utolsó szakaszban hangulati különbség érzékelhető: az első variáns légköre összességében lágyabb, líraibb, például a „testüket a héjják csőre marta, mint kenyeret a téli verebek” hasonlattal, ami a második változatban durvább, sőt groteszkebb: „testüket a héjják csőre marta, mint lógombócot éhes verebek”. Néhány archaikus szóalak itt is modernebbe változik a könyvben: az első verzió „mingyárt”-ja „mindjárt”-ra módosul, a „rekedt sikolyával” „részeg sikolyával” lesz. Összességében az első variáns líraibb, a második erősebb képekkel dolgozik.

A hagyományosan Villonnak tulajdonított versek és a *Jardin de Plaisance*-ban közölt szövegek között társtalan,¹⁷ a haláltáncversek klasszikus modelljére írt *A haláltánc-ballada* két változata¹⁸ az eddigieknél jelentősebb eltéréseket mutat (lásd Függelék 1). Az első verzióban a refrén közvetlen figyelmeztetés, fenyegető, morális tanulságot hangsúlyoz: „Vigyázz! Maholnap néked kong az óra, / s a Démon ott les már a fal megett...” A második variáns refrénje inkább bűnbánó, kollektív vezeklést fejez ki: „...irgalmazz nekünk, Jézus Herceg!” A karakterek mindkettőben hasonlóak (Császár, Orvos, Gyermekek, Céda, Dúsa/Bankár, Dáma, Bölcsész/Alkimista, Bíboros/Püspök, Paraszt), de néhány megnevezés eltér. Az első változat általánosabb fogalmakat használ (például „Céda” vagy „Bölcsész”), a második néhol konkrétabb. A korábbiakhoz hasonlóan itt is megfigyelhető, hogy az első verzió archaikus nyelvezetet használ, például: „fejedre száll az alkony”, míg a könyvben a következő áll: „az évek szálltak, mint a percek”. A refrén utolsó két sora az első variánsban „Jézus herceg hű szerelme ójja / meleg kezében árva lelkedet”, ami helyett a második változatban „véred kiontott harmatával / irgalmazz nekünk, Jézus Herceg” szerepel. Az első verzió nyomtatékosítja az egyéni elmúlás gondolatát és kiemeli az elmélkedés fontosságát a halál közelségéről, a második a közösségi vezeklés és megváltás gondolatára helyezi a hangsúlyt, utalva a bűn egyetemességére a „mindahányan” névmás ismétlésével. Összességében az első variáns inkább moralizáló, filozofikus tónusú, egyénenként mutatja be a halál elkerülhetetlenségét és az emberi hibák következményeit; a második változat közösségi imádság jellegű, erőteljesen épít a keresztény bűnbánat és megváltás témájára, litániaszerű hatást keltve.

A Villon *Quatrain*-ét adaptáló *Négysoros vers* két verziója¹⁹ között az egyetlen különbség a „fenekem” illetve a „seggem” szavak használata: az első variáns kevésbé

¹⁷ „kétségtelen, hogy a hosszú Haláltánc balladát magam írtam” – írta Faludy *A Pokol tornácán* című kötetében.

¹⁸ Sajtóbeli megjelenés: *Új Idők* 43, 2. sz. (1937. január 10.): 53. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 22–27.

¹⁹ Sajtóbeli megjelenés: *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933. szeptember 1.): 3. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 31.

nyers, míg a második kifejezetten durva szóhasználatot mutat. A „fenekem” szó elegáns hangulatot ad a versnek, amely jobban illeszkedik a lírai hagyományokhoz, még ha ironikus is a tartalom; a „seggem” szó vulgáris, ami felerősíti a vers groteszk, ironikus hatását. Ezáltal az első változat inkább formális, míg a második profán, direkt.

A Paul Zech *Eine Ballade vom Appell Villons an den Reichstag*-ját követő *Ballada a parlamenthez* két verziója között csak egyetlen eltérés van.²⁰ A második variáns egy új sort iktat be („s a bitó alatt a martalócok várnak”) a záró szakaszban, amely fokozza a helyzet drámaiságát. A hozzáadott sor erőteljesebbé teszi a vers képi világát, kiemeli a halál fenyegető közelségét. A bővítés miatt a ritmus kissé lazább, a hozzáadás fokozza a drámai hatást, elmélyítve a siralomház és a bitó fenyegetését.

A *Ballade de Villon et de la grosse Margot*-ból és Paul Zech *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot* adaptációjából egyaránt merítő, ugyanakkor azoktól meglehetősen eltávolodó *Kerítő ballada Villonról és kövér Margotjáról* eredeti – vagy legalábbis sajtóközlésbeli²¹ – címéből hiányzik a „kerítő” jelző. Más részletek is hiányoznak: az első szakasz utolsó három sora és a hat sor ajánlás. Ez a hiány egyértelműen a sajtócenzúrának tudható be, mert a sorok helye és az „Ajánlás” felirat ott van. Kisebb szórendcserék a második szakaszban („Máriára s Józsefre esküszöm” helyett „Józsefre s Máriára esküszöm”) és a harmadik elején („Egyszerre aztán”, illetve „Aztán egyszerre”) érdemben nem változtatják meg a tartalmat. Az ugyanebben a(z 1935. szeptemberi) *Korunk*-számban közölt, Villon *Requête à monseigneur de Bourbon* című verse nyomán született *Ballada Burgund hercegének* című másik versből csak két sort törölt a cenzor az első szakasz végén („Máskülönben pedig boldog vagyok, / hogyha vasárnap nem látok papot.”) az antiklerikális tartalom miatt, illetve, észrevehetetlenül, egy sorvégi szót az utóiratban („proletár”), ami a könyvben megjelen(het)et. A „proletár” szó itt is Faludy invenciója: míg Villon versében nincs megfeleltethető szövegrész, Paul Zechnél „armen Leuten” (‘szegények’) szerepel. A kötetben *Levél* címen közölt költemény eredeti címe *Ballada* volt, és keltezését is tartalmazott: „Meunge-sur-Loire, 1455 március”.²²

A Villon-féle *Az akasztottak balladájától* (*L'épitaphe en forme de ballade que fait Villon pour luy et ses compagnons, s'attendant estre pendu avec eux*) és a Paul Zech adaptációtól (*Eine Ballade von den Galgenbrüder*) egyaránt távol álló Faludy *Ballada az akasztófavirágokról* sajtóbeli címe a kötetben *Az akasztófavirágok balladájára*

²⁰ Sajtóbeli megjelenés: *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933. szeptember 1.): 3. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 32–33.

²¹ Sajtóbeli megjelenés: *Korunk* 10, 9. sz. (1935. szeptember): 655–656. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 35–36.

²² Sajtóbeli megjelenés: *Korunk* 10, 9. sz. (1935. szeptember): 656–657. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 37–38.

módosult.²³ A két verzió között kisebb név- és kifejezésbeli eltérések vannak, amelyek befolyásolják a stílust és a hangulatot. A kezdő sor eleje az első variánsban („Ha orgonák közt erre jársz a nyáron”) idilli, szinte festői; az orgonák képe békés kontextust teremt, ami ellentétben áll a vers témájával, a kivégzésre várók tragédiájával. Ezzel szemben a második változat „Embertestvér” megszólítása közvetlenül bevonja az olvasót, hangsúlyozva az emberi sorsok közösségét. A második szakasz személyneveinek kissé eltérő írásmódja a könyvben archaikus hatást kelt, kiemelve a középkori légkört: „Yther Mechant és Jehan Cotard meg én” a sajtóban, illetve „Ythier Méchant s Colin Cayeux meg én” a könyvben. Az első verzió „Űr” szava a könyvben kétszer „Ö”-re cserélődött.

A Villon *Nagy Testamentumát* ihlető forrásul használó, de eredeti Faludy-féle²⁴ *Testamentumnak* mind a negyvennyolc szakasza megjelent már 1935-ben,²⁵ és jelentős változtatások nem történtek a könyvben. Az I. rész negyedik sorának első variánsa („már nem mutatják nékem mellüket”) személyesebb, a második változat („másnak mutatják már a mellüket”) általánosabban utal az idő múlására. A lírai én érzelmei helyett a változás objektív bemutatása lép előtérbe a második verzióban. A XVI. szakasz 5–6. sorában a kivégzés módja eltérő: az első variánsban feldarabolás („hogy Gil de Rais-t, a Kékszakállt, mért vágták négyrétre”), a másodikban akasztás („hogy Gil de Rais-t, a Kékszakállt, mért húzták bitóra”).

Néhány vers változatai között csak apró helyesírási eltérést lehet megfigyelni, például a *Rablóballada a vörös Coquillardról*ban „Pierre” helyett „Pierre”, „híreszteltük” helyett „híreszteltük” és „kettétörött” helyett „ketté törött” szerepel az első kiadásban.²⁶ A *Könyörgőballada szegény borissza Jehan Cotart lelkéért* két verziójának²⁷ legnagyobb része teljesen azonos, itt is csak helyesírási különbségek vannak („keresztbenézett” / „keresztbe nézett”, „Köln” / „Cölln”, „rött” / „rőt”). A *Ballada a szép fegyvermesterné vénségéről* két variánsában²⁸ stilisztikai eltérések találhatók, a szócsere néhol enyhíti („Vállam két púp egy keshedt dromedáron” /

²³ Sajtóbeli megjelenés: *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 46. sz. (1935. február 24.): 26. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 53–57.

²⁴ Faludy szerint a *Testamentumból* mindössze két sor a Villoné, és háromszázhetvennégy a sajátja: FALUDY György, „Jegyzete”, in FALUDY György *összegyűjtött versei*, 602–605 (New York: Püski Kiadó, 1980), 603. Egy kritikus hat Villon-sort talált Faludy *Testamentumában*: (m), „Faludy György Villon-balladái”, *Nemzet* 1, 8. sz. (1937. június 11.): 8.

²⁵ *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 294. sz. (1935. december 25.): 25–26. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 58–76.

²⁶ Sajtóbeli megjelenések: *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933. szeptember 1.): 3; *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 44, 291. sz. (1934. december 25.): 32. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 12–14.

²⁷ Sajtóbeli megjelenés: *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 204. sz. (1935. szeptember 8.): 26. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 43–46.

²⁸ Sajtóbeli megjelenés: *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 120. sz. (1935. május 26.): 26. Könyvben: FALUDY, Villon, 1937¹, 47–52.

„Vállam púp egy kivénhedt dromedáron”), máshol erősíti az első változat hatását („vizeskötéllel” / „vizes korbáccsal”).

A sajtóban korábban már közölt három vers nem jelent meg az első Officina-kiadásban, közülük kettő a további kiadásokban sem, és csak a Csiszár Gábor sajtó alá rendezte Faludy György *Elfeledett versekben* látott napvilágot először 2010-ben.²⁹ A Paul Zech *Die Ballade von einem netten kleinen Barbier*-jával távoli kapcsolatot mutató *Ballada a brabanti borbélyról* című harmadik vers csak a hatodik Officina-kiadástól kezdve szerepelt, de a két verzió – az 1935-ös sajtóbeli és az 1939-es könyvbeli – között jelentős eltérések találhatók; Faludy teljesen átírta vagy újrírta a szöveget (lásd *Függelék 2*).³⁰ Az első variáns első szakasza bemutatja Rarunkel megjelenését („Hogy erre járt, kalapján sárga tollal...”), a Latin Negyed lakóinak iránta mutatott lelkesedése kiemeli vonzerejét és társadalmi státuszát. Hangsúlyos a Marion l’Idole-hoz fűződő szerelmi kapcsolat, ami a könyvbéli változatból teljesen hiányzik. Az utóbbiban a nők ábrázolása általánosabb, a hangsúly a közös életérzésen van: „hogy ő volt ifjúságuk zöld bozótja”. A második szakasz naturalisztikus képekkel ábrázolja a borbély korai szegénységét, kiszolgáltatottságát („Korán verték világá Flandriából...”). A harmadik szakasz első verziójában részletesebb a tengeri utazás leírása, amit a helynevek konkrétabbá tesznek: „Thüleről, hol oly zord a december, / hogy földre hull a megfagyott beszéd.” A második variánsban az utazás képei kevésbé kidolgozottak, inkább a kudarcra koncentrálnak: „Csak a halál ült a hullámhegyen.” Az első változatban a bűnök konkrétabbak, például éjjeli kalózelet részletei révén („vérükkel írt nyugtát a rőt aranyról”), illetve Rarunkel bukásának és kivégzésének ábrázolása erőteljesebb („Jézus Királynak ajánlta lelkét, / testét a törvény a hóhérnak adta”). A második verzióban a bűn megjelenítése általánosabb, a borbély inkább mitikus figura, aki a vadonban barangol („és húsát bokrok lányos körme vérzi, / míg köztük örült istenként barangol”). A ballada zárása az első variánsban szimbolikus, a sátán birtokba veszi Rarunkelt, a másodikban viszont líraibb a befejezés. Összességében a hatvan sorral hosszabb első változat cselekménygazdagabb, részletesen bemutatja a borbély életútját a szegénységtől a bűnön át a bukásig. A második verzió líraibb, kevésbé részletező, a hangsúly inkább Rarunkel mitikus, szimbolikus jellemvonásain van.

Az 1933 és 1937 között keletkezett Villon-versek folyóirat- és kötetbeli szövegvariánsainak összevetése egyrészt tükrözi a cenzúra törekvéseit: sorok és szavak kiha-

²⁹ „Ballada Marion l’Idole-nak”, *Független Szemle* 1, 6. sz. (1933. szeptember 1.): 3; „Ballada Moroa gyönyörű városáról”, *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 256. sz. (1935. november 10.): 26. Könyvben: FALUDY György, *Elfeledett versek: Kötetbe nem sorolt és publikálatlan művek*, szerk. CSISZÁR Gábor (Pécs: Alexandra Kiadó, 2010); François Villon balladái Faludy György átköltésében: *Megáldva és leköelve mindenütt*, szerk. CSISZÁR Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2020).

³⁰ Sajtóbeli megjelenés: „Ballada egy kis borbélyról a Brabantból”, *Magyar Hírlap Vasárnap melléklet* 45, 240. sz. (1935. október 20.): 23. Villon balladái Faludy György átköltésében (Budapest: Officina Kiadó, 1939⁶), 47.

gyása a folyóiratokban (*Korunk: Kerítő ballada Villonról és kövér Margotjáról; Levél*), szócserék a könyvben (pl. „proletár” helyett „szegény ember” a *Nyári ballada szegény Loviserőlben*). A párhuzamosan két folyóiratban is közölt versek szövege között nincs eltérés. Van két vers, amely Faludy életében kötetben kiadatlan maradt, s csak Csiszár Gábor 2010-es kiadása nyomán vált ismertté. Másrészt az apró változtatások (egybeírás-különírás illetve rövid és hosszú ékezetek módosítása) a helyesírás ingadozásából adódhatnak: a folyóiratban még megtalálhatjuk Faludy helyesírásának sajátosságait, de a kötetben már nem. A folyóiratok és a könyvkiadó helyesírási gyakorlata eltért egymástól. Végül a jelentős tartalmi és stilisztikai különbségeket mutató változtatások többféle célt szolgálhattak: a könyvbeli változatok jellemzően líraibbak, szimbolikusabbak a gyakran erőteljesebb, konkrétabb első szövegváltozatokhoz képest. A kötetben tehát Faludy sokat finomított a szövegeken. Nem eldönthető, hogy mi lehetett az oka a *Ballada a brabanti borbélyról* jelentős átírásának: lehetséges, hogy az 1938 végétől külföldön élő Faludy nem találta a *Magyar Hírlap* „Vasárnap” mellékletében már megjelent verskéziratát, s emlékezetből írta le, vagy inkább át. A tizenégy Officina-kiadás³¹ szövege sem teljesen azonos, a köztük lévő kisebb-nagyobb eltérések és az újonnan beillesztett versek külön vizsgálatot igényelnek.

³¹ 1. 1937. május; 2. 1937. június; 3. 1937. szeptember; 4. 1938. január; 5. 1938. november; 6. 1939. november; 7. 1940. február; 8. 1940. december; 9. 1941. december; 10. 1942. december; 11. 1944. tavasz; 12. 1946. nyár; 13. 1947. február; 14. 1947. tavasz.

Függelék

1.*

Új Idők 43, 2. sz. (1937): 53.

Villon balladái Faludy György átköltésében (Budapest: Officina Kiadó, 1937¹), 22–27.

A haláltánc-ballada – Ismeretlen költő a XV. századból –

Ott ült a Császár. Dús hajában
hét csillag volt a diadém;
harminchárom nép térden állva
imádk, barna csípőjén
a Göncöl fénylett, válla balján
lámpásnak állt a holdkorong:
de a bohóc sírt trónja alján, –:
«Mit sírsz?» – rivált reá – «bolond,
nincs kar, mely kardomtól ne félne
enyém a föld!» ... S hogy este lett,
egy csontváz térdepelt eléje,
s elfújta, mint a porszemet.
Vigyázz! Maholnap néked kong az óra,
s a Démon ottles már a fal megett:
hogy Jézus herceg hű szerelme ójja
meleg kezében árva lelket!

Gót ablakok közt sírt az Orvos:
– «Uram, nektárod merre nő,
mitől a béna újra boldog,
s meggyógyul minden szenvedő?»
S az ajtó nyílt, keszeg *tanárka*
fütyülte végig a szobát,
kezeből mély ólomkehelyben
kínálva szintelen borát:
– «Igyál, e nedv hús, mint a – mámor,
s nincs seb, mit heggel nem takar,

A haláltánc-ballada

Ott ült a Császár. Dús hajában
hét csillag volt a diadém.
Rabszolganépek térdenállva
imádk, barna köldökén
a Göncöl *forgott*, válla balján
lámpásnak állt a holdkorong:
de a bohóc sírt trónja alján –:
„Mit sírsz” – rivalt reá – „bolond,
nincs szív, mit kardom át ne járna,
enyém a föld!”... S hogy este lett,
egy csontváz *tántorgott* eléje,
elfújta, mint a porszemet.
– *Kényúrként éltünk mindahányan,*
s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!

Gót ablakokban sírt az Orvos:
„Uram, nektárod merre nő,
mely ír minden kínra s melytől
meggyógyul minden szenvedő?”
S az ajtó nyílt: keszeg *magiszter*
táncolta végig a szobát,
kezeiben mély ólomkehelyből
kínálva szintelen borát:
„Igyál, e nedv hús, mint a – mámor,
s nincs seb, mit heggel nem takar,

* A két változat közötti eltérések dőlttel szedve – T. A.

igyál, *pajtás*, e mély pohárból
 csupán az első korty fanyar.»
Vigyázz! Maholnap néked kong a tornyon,
s amerre mégy, ott nincsen visszaút:
a názáreti gyermek ujja fonjon
erényeidből csillagkoszorút!

A kútkávánál állt a Gyermeke,
 szakadt gyolcsingecskebe s rőt
 topánban s nézte lenni a vízben
 képét, mely játszni hívta őt:
 ... «Ha jössz, a holdleánytól este
 a cukrot süvegszám kapod,
 s minden pirosló reggelente
sellőkön ugrálunk bakot.»
 – «Jövök már» szolt, s *amaz a vízben*
gyermekkezébe vette őt,
 Míg a Halál vihogva vitte
 anyjához a *piros cipőt.*
Vigyázz! Egy nap fejedre száll az alkony,
légy jobbágy, koldus vagy király fia:
ó, bár a bárányfelhőkön tavaszkor
a lelkeddel lapdázna Mária!

Repedt tükrénél állt a Céda:
 – «Hajamnak árja még veres,
 miért, hogy már a régi léha
 seregből senki sem keres?
Talán e hosszú ránc a vétkes?
 Mellemnek *halma* még kemény ...»
 S az ablakon röhögve lépett
 be az utolsó vőlegény:
 – «Hopp Sára, hopp, gyerünk a táncra,
s ne bánd, ha talpad elkopik,
hópelyhek közt megyünk a nászra
egész a nyíló sírokig!»
Vigyázz! Maholnap néked kong az óra,
s a Démon otthos már a fal megett:
a Názáreti hű szerelme ójja
meleg kezében árva lelkedet!

igyál, *testvér*, e mély pohárból
 csupán az első korty fanyar.”
 – *Kontárok voltunk mindahányan,*
s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!

A kútkávánál állt a Gyermeke,
 szakadt gyolcsingecskeben s rőt
 topánban s nézte lenni a vízben
 képét, mely játszni hívta őt:
 ... «Ha jössz: a holdleánytól este
 a cukrot süvegszám kapod,
 s minden pirosló reggelente
békákon ugrálunk bakot.”
 „Jövök már!” – szolt s *a víz lenni nyálas*
siklót dagasztott zöld hasán,
 míg a Halál vihogva vitte
 anyjához a *vörös topánt.*
 – *Balgán játszottunk mindahányan,*
s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!

Repedt tükrénél állt a Céda:
 „Hajamnak árja még veres,
 miért, hogy már a régi léha
 seregből senki sem keres?
 Ölem még izzó csókra éhes,
 mellem *rózsája* még kemény...”
 S az ablakon röhögve lépett
 be az utolsó vőlegény:
 „Hopp Sára, hopp, gyerünk a táncra,
ma: holt szerelmeid torán
hadd üljön nászslakmát a lárva
ágyé kod hervadt bíborán!”
 – *Buján fetrengtünk mindahányan,*
s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!

*A tornyon már éjjelre kondult,
s kuvikhang szólt a berken át,
midőn a Dúsa rétre indult
elásni véres aranyát.*

*Az útkereszten vasdoronggal
hét ördög várt rá s a Halál;
s ő pénzt védte, míg a csontváz
fülébe súgta: «Mondd, számár,
számár, mit véded még a pénzed?
Meghalsz s kincsedet elviszem,
s a kincs helyett eláslak téged,
akit nem ás ki senki sem.»*

*Vigyázz! Maholnap néked kong a tornyon
s amerre mégy, ott nincsen visszaút:
Jézus herceg szerelmes ujsa fonjon
fejdre hímes csillagkoszorút!*

*Brokát ágyán feküdt a Dáma,
s üvöltve sírt: «ne még, ne még»,
de ő már átölelte drága
csípői hamvas bölcsejét, –
«engedj csak még egy gyermekcsókot,
s egy percet, halkan nevetőt,
engedj csak még egy buja bókot,
még egy éjt, még egy szeretőt» –
de ő, skarlátszín foltot festve
reája, mely csak egyre nőtt,
fehér testét nyakába vette,
és vitte, vitte, vitte őt.*

*Vigyázz! Egy nap fejedre száll az aggkor,
légy jobbágy, koldus, vagy király fia:
ó bár a felhőn minden alkonyatkor
a lelkeddel lapdázna Mária!*

*Nyirkos kamrában ült a Bölcsész,
s óráját nézte, mely lejárt.
– «Nagy természet, csak egy napot még,
megoldom a végső talányt,
a nagy talányt, hová a rejtett
ösvények annyi ezre vitt,*

*Éjjel borult a háztetőre,
s kuvikhang szólt a berken át,
midőn a Bankár útnak indult,
elásni véres aranyát.
Az útkereszten vasdoronggal
hét ördög várta s a Halál;
s mikor kardot rántott a csontváz
fülébe súgta: „Mondd, számár,
számár, mit véded még a pénzed?
Meghalsz s a kincset elviszem,
s a kincs helyett eláslak téged,
akit nem ás ki senkisésem.”*

*– Kufárok voltunk mindahányan,
s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmazz nekünk, Jézus Herceg!*

*Aranypárnáin ült a Dáma,
s üvöltve sírt: „ne még, ne még”,
de ő már átkarolta drága
csípői karcsú, gót ívét,
„engedj csak még egy lanyha csókot,
meg egy gyönggyel kivarrt ruhát,
engedj csak még egy buja bókot,
még egy szerelmes éjszakát” –
de ő rút foltot festve mellén,
mely, mint a ráksebb, egyre nőtt,
fehér testét nyakába vette
és vitte, vitte, vitte őt.*

*– Tunyán henyéltünk mindahányan
az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmazz nekünk, Jézus Herceg!*

*Tüzénél állt az Alkimista,
s óráját nézte, mely lejárt.
„Isten vagy ördög: egy napot még,
amíg megoldom a talányt,
a végső, nagy talányt, amerre
görebjeimnek ezre vitt,*

csak egy napot még, mert megfejtem,
megfejtem holnap alkonyig.»
«Nem fejtetd,» szólt a hang, «nem fejtetd»
s vállára tette jéghideg
kezét, *szétfúva minden pergamentet.*
– «Aludni még most, mint a többiek.»
*Vigyázz! Maholnap néked kong az óra,
s a Démon ott les már a fal megett:
hogyan Jézus herceg hű szerelme ójja
meleg kezében árva lelkedet!*

*Bolondsapkában jött a pestis
át Reims királyi városán,
s a Bíboros veres palástját
megfogta halkan és puhán:*
– «Mehetsz pihenni, szegény flótás, –
csengőm *mindenkinek* csörög:
légy pápa vagy próféta, rózsás
hajnalködökbe öltözött,
légy szent püspök vagy rút eretnek,
ki ég a máglya kormain,
misézhet *benn* – én fenn nevetlek
a dómok csonka tornyain!»
*Vigyázz! Egy nap fejedre száll az alkony,
légy jobbágy, koldus vagy király fia:
ó bár a bárányfelhőkön tavaszkor
a lelkeddel lapdázna Mária!*

A vén Paraszt már tudta s várta
alkonykor kinn az udvaron:
«Görnyedt testünknek nincsen ára,
s úgy halunk meg, mint a barom,
Kaszás testvér! sovány a földünk!
*Tedd még ez egyet meg nekem:
ha már viszel, úgy szórd trágyának
testemet szét e földeken!»*
*S ő bölintott s vitte a holdban
s csak szórta, szórta, szórta szét:
mint magvető szórja a búzát,
vagy pipacsot az őszi szél...*

csak egy napot még, mert megfejtem,
megfejtem holnap alkonyig.”
„Nem fejtetd” – szólt a hang – „nem fejtetd”
s vállára tette jéghideg
kezét, *míg felrobbant a lombik:*
„Aludni még most, mint a többiek.”
– A Titkot *űztük mindahányan,*
*s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!*

*Pestis-csengőkkel jött a dögvész,
s a reimsi szentegyház előtt
husvétvasárnapján derékon
kapta a hájas Püspököt:*
„Néked *szereztem ezt a nótát,*
gyerünk, nagyúr! Csengőm csörög: –
légy pápa, vagy próféta, rózsás
hajnalködökbe öltözött,
légy szent püspök, vagy rút eretnek
ki ég a máglya kormain,
misézhet *lenn* – én fenn nevetlek
a dómok csonka tornyain!”
– *Álszentek voltunk mindahányan,*
*s az évek szálltak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!*

A vén Paraszt már tudta s várta
alkonytájt kinn az udvaron:
„Görnyedt testünknek nincsen ára,
s úgy halunk meg, mint a barom.
Kaszás testvér! Sovány a földünk!
*könyörgöm: egyet tégy nekem:
ha elviszel már, szórd trágyának
testemet szét a réteken!”*
Ő rábölintott s vitte lassan,
*s úgy szórta, szórta, szórta szét,
mint magvető keze a búzát,
vagy pipacsot az őszi szél...*

*Jézus király meleg szerelme ójja
édes kezében árva lelkedet:
a Démon ott les már a fal megett,
vigyázz, maholnap néked kong az óra.*

*– A földbe térünk mindahányan,
s az évek szállnak, mint a percek,
véred kiontott harmatával
irgalmaz néküink, Jézus Herceg!*

2.

Magyar Hírlap Vasárnap melléklet
45, 240. sz. (1935. október 20.): 23.

Villon balladái Faludy György átköltésében
(Budapest: Officina Kiadó, 1939⁶), 47.

Ballada egy kis borbélyról a Brabantból

Hogy erre járt, kalapján sárga tollal,
s arany hajával a kalap megett,
és bíbor száján asszonyos mosollyal:
bolondult érte a Latin Negyed,
s így volt, hogy langyos május éjszakákon,
ha a kék köd a Szajna árra szállt,
holdas szobájában skárlát brokáton
Marion l'Idole gót teste rája várt,
s a sarkon rája várt az ucca lánya,
és kék szeméből sósan folyt a víz,
és rája várt vén balkónján a dáma,
míg a bozótban hármát szólt a csíz: –
fütyülve, hogy Margóval ott barangol
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

Pedig szegény volt s egykor Flandriából
úgy kergették ki, mint egy állatot,
s csupán az volt övé, amit magából
ha fürdött, a tükörben láthatott;
csavargott és sóskát lopott a réten,
ha rásújtott az éhség ostora,
az erdő volt hálópajtása s télen
egy rókalyuk maradt az otthona,
zsebében lágy kenyér helyett a bolha
kísérte hosszú vándorútjait,
s a tengerparton, nadrágját letolva
áztatta lába fáradt újjait, –

Ballada a brabanti borbélyról

Emléke, mint alkonyra régi vár-rom,
viola füstként leng a városon,
s az asszonyokkal én is visszavárom,
ha a fák közt az este átoson.
Azt mondják: nálam is nagyobb gazember
volt ő, nyögös munkára képtelen,
kékes szemében hullámozott a tenger,
mosolya fájt, akár a végtelen
terítve várta asztalunk és ágyunk,
mert szoknyahős volt, gyilkos és kalandor,
ahogy nagytitkon lenni mind kívánunk,
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

Korán verték világgá Flandriából,
hogy nem volt több vagyona, az egész,
mint az, mit egy fürdőző lát magából
a víz tükrében, hogyha hátranéz.
Dalolva járt, kalapját félretolva,
amíg csapása hűvös kútra vitt;
zsebében lágy kenyér helyett a bolha
kísérte hosszú vándorútjait,
az erdő volt hálópajtása nyáron,
s így álmodott hegyekről színaranyból
homokbányákban vagy deres csalánon
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

s így álmodott hegyekről színaranyból
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból,

És arra jöttek matrózok s meséltek
a szigetről a lila tengeren,
hol drágakövet tükröznek a rétek,
s a bokrokon gyémántbogyó terem;
s a Dóriász partjáról, hol az ember
lotoszgyümölcstől veszti el esztét,
és Thüleról, hol oly zord a december,
hogy földre hull a megfagyott beszéd,
és Taprobánáról, ahol a kása
a hőségtől megfő az asztalon,
s a nap lovának patkócsattogása
is odahallik minden hajnalon; –
és így hallott szájtátva száz kalandtól
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S hogy ott sétált a Schelde mellett másnap,
egy kis vitorlás állt a híd alatt:
s a hullámok csak őreája vártak,
s a csónak mélyén sárga víz dagadt,
s a zátonyok közt nem tudott mozogni,
s a fároszok fényétől megvakult,
s mert nem tudott a szél után forogni,
rádőlt a víz s a szél szemébe fűjt, –
míg csónakját egy mély örvény benyelte:
s ott ült a parton újra meztelen,
lábát víz verte, s jaj, nem volt semerre
a zöld sziget a lila tengeren; –
és így döntött, hogy Párisig barangol
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

És ekkor persze éhezett bitangul,
míg megláthatta Páris kőfalát,
s hamar megtudta, hogy a városban sem jut
mindenkinek gyöngyökkel varrt kabát;
és szolga lett egy négylovas ficsúrnál,
s mert a csirkékből néki csont jutott:
az ezüstkések szemét majd kiszúrták,

S midőn egy nap henyélve ült a parton,
egy kis vitorlás állt a part alatt,
oly sárga volt, mint ó-szövésű karton,
s mert vászna názi párnaként dagadt:
elindult rajta, hogy kincsekre lelne
a szirtfokon, hol gyöngy s korál terem, –
de szélvihar kelt s jaj, nem volt semerre
a zöld sziget a lila tengeren.
Csak a halál ült a hullámhegyen,
és messze volt a krétafok, az angol:
s ekkor döntött, hogy Párisig megyen
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

De jól kifáradt s szürke port lehelt már,
mikor meglátta a Temple falát:
s akkor megtudta, hogy minálunk sem jár
mindenkinek gyöngyökből varrt kabát.
Így lett lakáj egy húszlovas ficsúrnál,
s mert lágyan nézett rá a dámanép:
az ezüstkések szemét majd kiszúrták,
és körmei ragadtak, mint a lép.
Egy percig kellett hagyniok magára,
és ő hármat lopott el két aranyból,
mivel természetesnek ezt találta
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

Nem volt szívében rosszaság, se jóság,
oly szőke volt s oly könnyű, mint a szél,
a bűnei úgy nőttek, mint a rózsák,
és hogyha elment, minden sírt, mi él.
Oly nesztelen suhant, midőn az éji
homályban egy késői varjú szállt,
s nem tudta senki, hogy a Bergerès-i
körönd vidékén kalmárookra várt,
kezében árral, minden péntek éjjel,
ott, hol nem hallják már, ha nagyharang
szól, –
s így nézte őket végtelen szemével,
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S midőn lakolni kellett volna néki
és lógnia a Notre Dame terén:

de a gyűrűkre még jobban bukott,
s midőn a hölgyek lenn misére gyűltek,
nevetve bámult ki az ablakon,
s szegény lelkében nem tudott a bűnnek
ellentállni s ha nyílt rá alkalom:
mindig kettőt lopott el két aranyból
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S midőn az úr egy szép napon kitette,
s már nem volt többé rongyos és sovány:
akkor Marion l'Idole is megszerette,
ki szőke volt, mint a görög dohány,
s a nők egy nap futottak mind utána,
az uccákon csak róla folyt a szó,
de ő titokban már rég őt kívánta:
Margót, ki mocskos volt és ragyogó,
A Rue de Bacban akkor nyílt a boltja,
fehér köpenyben oly fürgén szaladt!
De éjjel a kis Margónál gyakorolta
ecsetjét, és a cintányér alatt
mesélt nekünk a sok bolond kalandról
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S mikor hírére Chalonsig már a fáma
úgy vitte szét, mint vágatató futár,
s eret csak nála vágatott a dáma,
ha vérébe sütött a holdsugár:
füle mögé dugta a sárga pennát,
s úgy kúrálta a polgárok sebéit,
vén fejükre idézve Avicennát,
s mert a garasból így sem volt elég:
ha a tetőkre ólmos zápor ömlött,
a gazfickó az ágyából kiszállt,
s úgy éjféltájt a Bergérés köröndön
a kertek alján kalmárokra várt,
s vérükkel irt nyugtát a rőt aranyról
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S mikor a tölgyeken az ősze sárgult
a lomb a zöld Montmartre-i domb felett:
szerelmük is csak elhalványult,
mint egy kiszolgált holdnegyed,

a város női együtt mentek kérni
a tanácsot, hogy ne legyen kemény, –
s végül levetkezvén minden szemérmet
bevallották: ez itt a kedvesük, –
hogy nem tudják miért, de ő az élet,
s ő az, ki éjjel ott aludt velük,
testükre hűs husával ráfonódva
s csapzott hajával szálás színaranyból,
hogy ő volt ifjuságuk zöld bozótja:
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S a nagytanács borzalmas átkot mondva
fejére, futni hagyta, s ő futott,
s ha azt hiszed, hogy kinn a zöld vadon-
ban
régesrég éhenhalt, úgy nem tudod,
hogy ott az ember részeg vágya megnő
és létrás fákra mászik s a bozót
mellére dől és a reáderengő
homályban is szakíthat mogyorót,
és húsát bokrok lányos körme vérzi,
mig köztük örült istenként barangol,
s ez új szerelmét boldogabbnak érzi
Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

a Szajna kék volt, mint mappán a tenger,
 s a szemtelen Margó még pénzt kívánt,
 s akkor Rarunkel úr Mihálynap reggel
 kivágta, mint a makk-királyt,
 s az ablakból lenézett rá röhögve,
 és Margó akkor bosszút esküdött,
 s Robert d'Estouteville rendőrfőnök
 már tudta aznap délelőtt,
 hogy éjfélkor késével hol csatangol
 Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

És lelkét akkor bűnbánón ajánlta
 Jézus Királynak: és adta szegény
 testét a Törvény a hóhérnak, hogy vágja
 négyrétre holnap Páris főterén.
 S Páris dámái akkor a Tanács
 elé járultak, mikor este lett,
 s kegyelmet kértek néki és legvégül
 letették a fügefalevelet,
 s elmondták nyíltan azt, hogy ő,
 ki itt holnapra várja a halált
 a hóhér kezétől, volt a szeretőjük
 és minden éjjel az ágyukban hált,
 rőt szájával s hajával színaranyból,
 Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

S a Tanács akkor csak átkot mondott rája,
 és hagyta, hogy az istenvert betyár,
 menjen, amerre viszi a szél szárnya, –
 s már senki sem tudja, hogy merre jár,
 de még ma is, lágy május éjszakákon,
 ha a kék köd a Szajna árra száll,
 holdas szobájában skárlát brokáton
 Marion l'Idole gót teste rája vár,
 s a sarkon rája vár az ucca lánya,
 és kék szeméből sósan hull a víz,
 és rája vár vén balkónján a dáma,
 míg a bozótban hármát szól a csíz, –
 de csak a Sátán tudja, hol barangol
 Rarunkel úr, a kis borbély Brabantból.

A TÖBBNYELVŰSÉG MINT A TRANSZKULTURALITÁS OLVASHATÓSÁGA¹

– A többnyelvű szöveg fordításjelenetei és lehetséges pedagógiai attitűdje –

VINCZE FERENC

Bécsi Egyetem Európai Összehasonlító Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet

Finnugor Tanszék

egyetemi adjunktus

E-mail: ferenc.vincze@univie.ac.at

ORCID 0000 0002 1514 9057

Multilingualism as the Legibility of Transculturality

– Translation Scenes and Possible Pedagogical Attitudes of a Multilingual Text –

In the last decade, research on literary multilingualism has mainly analysed the distinction between latent and explicit representations, and in the case of explicit representations, the mode, function and poetic implications of code switching and code mixing representations have often been at the forefront. This paper focuses on explicit forms of literary multilingualism, not on language mixing or language shifting in the speech of characters, but on the textual functions of code mixing in narrative texts, which both create and mediate transcultural situations. The chosen text is Thomas Perle's short story cycle *wir gingen weil alle gingen*, which brings aspects of multilingualism in relation to Romanian, Hungarian and German to the fore at the level of the narrower (family) and the wider (regional) community. The chosen German text shows differences in the representation and use of multilingualism compared to many contemporary texts, since the words and expressions of the foreign language, the other language, are integrated into the text much more organically – often due to the techniques or lack of translation – than in the case of novel or short story texts, where foreign language elements are dissolved at every occurrence. The paper will attempt to examine this phenomenon in detail.

Keywords: multilingualism, transculturality, Thomas Perle, foreign language, translation

¹ Az ADVANCED 150848 számú projekt a Kulturális és Innovációs Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a Nemzeti Kutatási Kiválósági Program (ADVANCED_24) pályázati finanszírozásában valósult meg.

■ A többnyelvűség az elmúlt húsz-harminc évben nem csupán a nyelvtudományos, hanem az irodalom- és kultúratudományos kutatások egyik jelentős témájává vált. A többnyelvűség-kutatások szorosan összekapcsolódtak azokkal a globális tendenciákkal, melyekben a migrációs irodalmak,² a regionalitás vizsgálata került előtérbe, továbbá az ide tartozó értelmezések elméleti háttereként gyakorta a transzkulturalitás vagy transzkulturalizmus teoretikus változatait³ említhetjük meg. Legutóbb Németh Zoltán különített el *Transzkulturalizmus*⁴ című kötetének elméleti felfezésében öt lehetséges megközelítést,⁵ ebből jelen szövegben egyre fogok fókuszálni. Mint Németh fogalmaz, a transzkulturalizmus „fogalomhasználatával új értelmezési lehetőségek nyílnak meg a kultúrák egymásra hatását, keveredését hangsúlyosan megjelenítő művek értelmezése során, olyan új perspektívák és értelmezési terek, szempontok jelenhetnek meg, amelyek eddig nem voltak hangsúlyosak.”⁶ Ennek keretében lehet többek között megemlíteni a többnyelvűség változatait, színreviteleit, melyek látványosan mutatják fel a különböző nyelvek, ezen keresztül pedig az eltérő kultúrák keveredésének lehetőségeit és jelenségeit.

A többnyelvűség szépirodalmi reprezentációit illetően a kutatások alapvetően két kategóriát különítenek el egymástól, egyrészt a látens, másrészt az explicit vagy nyilvánvaló többnyelvűség jelenségeit vizsgálják. Az előbbi esetén arról van szó – mint arra Giulia Radaelli is kitér tanulmányában –, hogy egy szöveg mindig akkor láten-sen többnyelvű, ha más nyelvek csak tudat alatt, rájuk tett reflexió keretében vannak jelen, és nem érzékelhetők azonnal, így alapvetően egynyelvű felszínnel rendelkeznek.⁷ Erre szolgálhat példaként Papp Sándor Zsigmond *Gyűlölet* című regényének

² Itt érdemes felhívni a figyelmet például a német irodalomtudományban tematizált lényeges, a „Migrantenliteratur” és a Migrationsliteratur” közötti különbségre, amint azt Heidi Rösch is megteszi: „Migrationsliteratur definiert sich in Abgrenzung zu Migrantenliteratur nicht entlang der Autorenbiographie, sondern wird vom konkreten (Einzel-)Werk hergedacht, das sich auf Migration bezieht.” Heidi RÖSCH, „III.2.8 Migrationsliteratur”, in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literaturdidaktik*, szerk. Christiane LÜTGE, 338–356 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2019), 339, <https://doi.org/10.1515/9783110410709-017>.

³ Azért beszélhetünk itt változatokról, mivel a transzkulturalitás/transzkulturalizmus a különböző nyelvű irodalomtudományi és kultúratudományi megközelítésekben nem teljesen azonos definícióval és hatással bír. Erről részletesen lásd Magdalena ROGUSKA-NÉMETH, „A transzkulturalizmus fogalmának értelmezése a magyar irodalomtudományi diskurzusban”, *Partitúra* 18, 1. sz. (2023): 3–14, <http://doi.org/10.17846/PA.2023.18.1.3-14>; VINCZE Ferenc, „A nemzeti kultúrán innen és túl: Kelet-Európa. Transzferjelenségek és transzkulturális szövegek a kelet-európai irodalmakban”, *Alföld* 75, 9. sz. (2024): 82–93.

⁴ NÉMETH Zoltán, *Transzkulturalizmus: Elmélet és gyakorlat* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia–Szlovákiai Magyar Akadémiai Tanács, 2023).

⁵ Uo., 13–14.

⁶ Uo., 14.

⁷ Vö. „Latente Mehrsprachigkeit dürfte die häufigste Form von literarischer Mehrsprachigkeit überhaupt sein. Ein Text ist immer dann latent mehrsprachig, wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind; er weist also auf den ersten Blick eine einsprachige

több passzusa is, melyekben az elbeszélő párbeszédeit olvashatjuk, és csupán ezen dialógusokban megtett reflexiókból derül ki, hogy mindez a szövegvilágban nem magyarul, hanem románul hangzik el.⁸ Az utóbbi, tehát az explicit vagy nyilvánvaló többnyelvűségről akkor beszélhetünk, ha a mindenkori szöveg nyelvének felszínén megjelenik egy másik nyelv, akár az elbeszélő, akár a szereplők megszólalásaiban, párbeszédeiben. Mint Natalie Blum-Barth is utal erre,⁹ itt a másik nyelv jelenléte nyilvánvalóvá válik, megtöri a homogén, egynyelvű szöveget, és ezzel a töréssel a szöveg megalkotottságát is befolyásolja, amennyiben valamilyen fordítás, magyarázat, kommentár szerepeltetését teszi szükségsszerűvé. Ennek kiváló példája lehet Tompa Andrea több regényszövege is, ahol a románul elhangzó szövegelemek azonnali, szó szerinti fordításban szerepelnek az idegen nyelvű betét után, így feloldják az olvasó számára annak értelmét és egyúttal idegenségét is.¹⁰

Természetesen a két kategória nem kizáró jelleggel jelenik meg egyik vagy másik szépirodalmi szövegben, gyakorta ezek keveredését is láthatjuk. Megkülönböztetésüket azért tartottam itt szükségesnek, mivel jelen tanulmány keretében arra a jelenésre kívánok rávilágítani, amikor nem egyszerűen a nyelvkeveredés, a többnyelvű környezet jelölését végzi el a többnyelvűség jelenetezése, hanem ennél összetettebb funkcióhoz jut a szövegben. E fentebb ismertetett két kategória megvalósulása esetén az olvasó a befogadás folyamatában a másik nyelv megjelenítése révén multikulturális környezetet, továbbá egyfajta idegenséget érzékel, s az olvasás aktusa során nem ütközik radikális idegenségbe, a szöveg idegen nyelvű részletei is hozzáférhetővé válnak számára a fordítások révén.

Oberfläche auf.” (Giulia RADAELLI, *Literarische Mehrsprachigkeit: Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann* [Berlin: Akademie Verlag, 2011], 61, <https://doi.org/10.1524/9783050053592>.) Ehhez lásd még: Till DEMBECK, „2. Mehrsprachigkeit in der Figurenrede”, in *Literatur und Mehrsprachigkeit: Ein Handbuch*, szerk. Till DEMBECK és Rolf PARR, 167–192 (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017), 167–168, <https://doi.org/10.2357/9783823379119>.

⁸ Vö. „– Egyre jobban beszélsz románul. / – Belejöttem. Lassan visszatér minden – mondom. / – Ha maradnál még, talán az akcentusod is eltűnne.” (PAPP Sándor Zsigmond, *Gyűlölet* [Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018], 431.)

⁹ Vö. „*Literarische Mehrsprachigkeit* liegt auf der Textebene als Ergebnis des mehrsprachigen Schreibens vor. Sie bedeutet die Präsenz einer anderen, von der Basissprache des Textes differenten Sprache im literarischen Werk” (Natalia BLUM-BARTH, *Poetik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens* [Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021], 63.)

¹⁰ Vö. „[...] míg aztán tizenkettedikben, mint valami hatalmas kegyet, fel nem ajánlotta a lánynak, hogy akkor tartsa meg ő a világirodalomórát *Godot*-ról, *Dar să nu-mi vorbești prea mult de Dumnezeu că mă plictisesc* (De aztán ne beszélj nekem túl sokat az istenről, mert elunom), mert az egész *azután* történet, májusban, az év vége felé [...]” (TOMPA Andrea, *A hóhér háza* [Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015], 46.) Mindez példaként szolgálhat arra is, hogy számos prózaszövegben a többnyelvűség megjelenítése elsősorban az idegenséget, a másik nyelv jelenlétét jelzi, azonban az idegen nyelvű betét nem válik a szöveg poétikai és/vagy szövegkoherenciát alakító részévé.

Thomas Perle *wir gingen weil alle gingen*¹¹ (*elmentünk, mert mindenki elment*) címen Ausztriában megjelent kötete egymáshoz lazán kapcsolódó hét elbeszélésből áll, melyeket az elbeszélő személye, a romániai többnyelvű és multikulturális környezet, az emigráció és az elhagyott szülőföldre való visszatérés témái kötnek össze. A szerző 1987-ben született Romániában, majd családjá a kilencvenes évek elején kivándorolt Németországba, és mint életrajzában is jelzi, három nyelven (német, román, magyar) nevelődött.¹² Perle Bécsben dolgozik dramaturgként, és jelen tanulmányban tárgyalt kötete mellett több színmű kapcsolódik még a nevéhez, ezek közül a 2020-as megjelenése után hamarosan magyar fordításban is elérhető *karpathenflecken*¹³ témáját tekintve szorosan kapcsolódik az itt tárgyalt kötetéhez.¹⁴

Az elsősorban a családi környezetet, ennek hátterében a diktatúrát, majd a kivándorlás utáni németországi vagy emellett a posztkommunista romániai társadalmi valóságot megjelenítő szövegek hétköznapi élethelyzeteken keresztül az egyes emberek sorsát, tragédiáit állítják a középpontba. A végletekig leegyszerűsített és lecsúszasztott elbeszélői nyelv, az elbeszélések jelenetekre bomló szerkezete a töredezettség érzetét keltik, az összefüggő, egységes történet lehetetlenségét sugallja a kötet. A visszaemlékezés momentumai folyamatosan összekeverednek a jelen leírásaival, ezáltal érzékeltetve miként kapcsolódnak bizonyos tárgyakhoz, mindennapi élethelyzetekhez a múlt berögzült gyakorlatai, vagy sok esetben traumái.

Mindemellett, úgy vélem, a novellák kötetkompozícióvá való szerveződését a többnyelvűség megjelenítései és a szövegekben betöltött funkciói is alakítják, és ennyiben e mű – meglátásom szerint – eltér sok többnyelvűséget felmutató szöveg nyelvi megalkotottságától is. Így jelen vizsgálat fókuszában a Perle-kötet többnyelvűség-jelenetei állnak.

A nyelvi megalkotottság tipográfiai és poétikai technikái

A kötet címadó és egyben első elbeszélését, mely az 1989-es romániai forradalom televízióban közvetített eseményeire tett reflexióval indul és egészen a németországi kivándorlásig, majd a főszereplő anyjának haláláig tart, a retrospektív elbeszélői nézőpont határozza meg. Az elbeszélő visszatekintve, az emlékezés asszociatív logikáját érvényesítve és felmutatva – tehát töredezetten, időbeli ugrásokkal – meséli el saját családjának emigrációs történetét. A fragmentumszerű építkezéssel való kísér-

¹¹ Thomas PERLE, *wir gingen weil alle gingen* (Wien: Exil Verlag, 2018).

¹² Uo., 136.

¹³ Thomas PERLE, „karpatenflecken”, in *02 Dramatische Rundschau*, szerk. Friederike EMMERLING et al., 2. köt., 437–499 (Frankfurt a. Main: Fischer 2020). Magyar fordítása: Thomas PERLE, „Kárpátfolatok”, ford. LÁNG Orsolya, *Látó* 31, 8–9. sz. (2020): 168–222.

¹⁴ A dráma részletes elemzését lásd Enikő DÁCZ, „»die karpaten wie flecken auf meiner haut«: Thomas Perles ökokritische Perspektive auf nationale Diskurse”, *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 54, 3. sz. (2022): 105–115, https://doi.org/10.3726/JIG543_105.

letezés jellegzetességeiként említhetjük az emlékezetfoslányok textuális elkülönítését, ezen emlékezetfutamok elején feltűnő, ezek címeként is értelmezhető félkövérrel szedett mondatokat (például: **25. dezember; uns ging es gut** [’jól ment nekünk’]; **der himmel über oltenia** [’az ég Olténia fölött’] stb.), és amint már ezen címekből is látható, a német helyesírás szabályaitól eltérő írásmódot: a szövegben nincsenek nagy kezdőbetűk, sem mondatkezdő pozícióban, sem a főnevek esetén. A kísérletező jelleg az egész kötetre érvényes; e nyelvi és tipográfiai megoldások, továbbá a szépirodalmi szövegek szokott tipográfiájától eltérő tördelés által hangsúlyosan a nyelvi megformáltságra és a nyelv szerepére irányítják az olvasói figyelmet. Ennek alapvetően kettős funkciót is tulajdoníthatunk, melyek mindegyike az olvasás folyamatában nyer szerepet. Egyrészt a technikai és poétikai megoldások szembetűnővé teszik az eltérést és egyúttal felkínálják az ennek szerepén való elgondolkodást, másrészt ugyanezek a megoldások ezzel egyidejűleg (el)nehezítik az olvasást.

Mindez – mind az említett címadó, mind a további szövegekben – kiegészül még egy szembetűnő tipográfiai elemmel, mégpedig egyes szavak, kifejezések vagy éppen mondatok kurziválásával. A kurziválás Perle kötetében szintén kettős funkcióban érhető tetten, hiszen egyrészt kiemel és hangsúlyoz, másrészt szintén elbizonytalanítja, nehezíti a befogadást. A kurziválást azért értelmezhetjük elbizonytalanításként, mivel az így kiemelt szövegelemek nyelvileg eltérőek. Találhatunk közöttük idegen (román és magyar) nyelvi betéteket (szavakat, kifejezéseket, mondatokat) éppúgy, ahogy saját nyelven írt szövegrészleteket is, így a kiemelések motiváltsága és ezek beazonosítása láthatólag nem tud rutinszerűvé válni az olvasás során, hiszen minden alkalommal a szűkebb vagy a tágabb kontextust figyelembe véve kell értelmezni ezek funkcióját.

Szemléltetéseként két, egymástól funkciójában eltérő szövegrészletet emelnék ki. Az első idézet a címadó elbeszélés azon részéből származik, melyben a Romániából emigráló család (apa, anya, két gyerek) megérkezik Németországba az anyai nagyszülőkhöz. Az itt idézett passzust megelőzik a határátlépés, majd immár a Németországba való megérkezés jelenetei, továbbá a nagymama rövid bemutatása. Ez utóbbi során kerül szóba egy nyelvi probléma is, ugyanis a nagyapa szinte alig beszél németül,¹⁵ és mindez részben megelőlegezi az apa a következő idézetben érzékelt magatartását is.

¹⁵ Vö. „hatte angefangen zu arbeiten, hatte gespart. mein großvater, der außer *eins zwei polizei bitte danke ja nein* kein wort deutsch sprach, war ihr nach dem tod des bauernsohns gefolgt. Jetzt in diesem fremden land war er nun abhängig von seiner selbtsändigen frau deutscher herkunft.” [elkezdett dolgozni, pénzt takarított meg. nagyapám, aki az *eins zwei polizei bitte danke ja nein* szavakon kívül egy szót sem beszélt németül, a gazdálkodó fia halála után követte őt. most, ebben az idegen országban, a német származású, független feleségétől függött.] (Uo., 23–24, kiemelés az eredetiben. A német szövegrészletek fordítása itt és később saját fordításom – V. F.)

als wir vier bei ihnen ankamen, in der kleinen wohnung, die aussah wie die sommerküchen bei uns daheim, waren die ersten worten meiner mutter *wir bleiben, wir gehen nicht mehr zurück*.

schock. dann freude. bei mir. mein vater reagierte etwas anders.

er wollte gar nicht erst mitfahren. deshalb hatte er sich nicht um die versicherungskarte der dacia gekümmert.¹⁶

[amikor megérkeztünk abba a kis lakásba, ami úgy nézett ki mint a nyári-konyhák nálunk odahaza, anyám első szavai ezek voltak, *maradunk, soha többé nem megyünk vissza*.

sokk. aztán öröm. részemről. apám egészen másként reagált.

eleinte egyáltalán nem akart velünk jönni. ezért nem is intézte el a dacia kötelező biztosítását.]

Mint látható, a kurzív kiemelés itt nem egy másik, idegen nyelvre hívja fel a figyelmet, hanem az ismertetett jelenetsor kontextusában az anya elhatározását emeli ki, tehát a szöveg fabuláris szintjén válik fontossá – egyúttal éppen a kiemelést követő mondatoknak köszönhetően feszültséget is teremt, hiszen így láthatunk rá az apa megdöbbenésére.

A második példaként választott idézet ugyanebből az elbeszélésből a családi viszonyokra mutat rá elsőként, azonban mindebből a tágabb, többnyelvű, multikulturális környezet is felsejlik. Ebben a részletben már teljesen megváltozik a kurzíválás funkciója, hiszen a másik nyelvet, azaz az idegen nyelvű betéteket hivatott jelölni.

tanten sind bei uns *nénis*. die begrüßt man mit *csókolom* oder *kisstihand*. eine rumänische tante ist eine *tanti*. die begrüßt man mit einem *sărut-mâna*. nachdem man mit seiner stimme die hände der tanten auf diese weise geküsst hat, antworten sie alle mit *szerbusz*. alle onkel haben einen dicken bauch und nennt man *bácsi*. teri néni, die zehn jahre jüngere schwester meiner großmutter, hatte uns mit isidor bácsi das fegefeuer ins haus gebracht, wie oma immer sagte.¹⁷

[a nagynénik nálunk *nénik*. *csókolom* vagy *kisstihand*, így üdvözljük őket. egy román nagynéni az *tanti*. őt úgy köszönjük, hogy *sărut-mâna*. miután ezen módon hangunkkal megcsókoltuk a nagynénik kezét, mindannyian úgy válaszolnak, hogy *szerbusz*. minden nagybácsi nagy hasú és *bácsinak* nevezzük őket. teri néni, a nagymamám tíz évvel fiatalabb húga, isidor bácsival magát a tisztítótűzet hozta el a házba, amint azt a nagyfi mondani szokta.]

¹⁶ Uo., 24, kiemelés az eredetiben – V. F.

¹⁷ Uo., 15.

Az idézett részlet egyértelműen viszi színre a többnyelvűséget a családi, de a tágabb környezetben is, ahol a tipográfiai eljárás tehát a prózakötet homogénnek tekinthető német szövegébe beékelte idegen nyelvű elemekre hívja fel az olvasói figyelmet.

A nyelv tipográfiai realizációja összekapcsolódik a prózakötet poétikai jellegzetességeivel, több szinten is, hiszen a szerkezeti szempontból az emlékezet asszociatív logikáját lekövető – időbeli ugrásokat is megvalósító – gondolatfutamok ahhoz hasonló töredezettséget mutatnak, melyet a mondatok szintjén is felfedezhetünk a tipográfiai megoldásoknak köszönhetően. Ennek a fragmentumszerűségnek a megteremtésében pedig jelentős szerephez jut a többnyelvűség inszenírozása, mely azáltal válik jelentőségteljessé, hogy sosem rutinszerűen történik.

A többnyelvűség megjelenítésének jellegzetességei

Amint a legutóbbi idézet kapcsán láthattuk, a német nyelvű szövegfelszínen megjelenő más nyelvű (magyar, román), tipográfiai jelölt elemek megakasztják az olvasást, és ezzel egyidejűleg jellemzik a családi vagy tágabb közeget, ennek multikulturális jellegét teszik megtapasztalhatóvá. Mindemellett éppen a fenti idézet szorosabb elemzése révén ragadhatjuk meg a többnyelvűség inszenírozásának egyik jellemzőjét a Perle-kötetben. Az explicit vagy a nyilvánvaló többnyelvűség megjelenítéséről van itt szó, mely a köszönésformák és részben a családi kapcsolatok megnevezéseinek nyelvi eltérése révén valósul meg. Ezek részben egymást magyarázzák, pontosabban fordítják, mindeközben pedig egy mondat révén felsejlik a háttérben az a kulturális praxis – a kézcsók –, melyből maga a köszönés származik, ám csupán nyelvi szinten történik meg az aktus.

A rokoni kapcsolatokat jelölő szavak mentén viszont újabb értelmezési szempont is előtérbe kerülhet. A kurziválás a nyelvi eltéréseket, megnevezéseket jelzi, ugyanakkor az idézet második részletében két olyan mondatot is olvashatunk immár, melyekben a korábban elmagyarázott kifejezések nem egyszerűen a nyelvek közti váltás (*code switching*) jelensége, hanem sokkal inkább a nyelvkeverés (*code mixing*) fogalma felől válnak értelmezhetővé.¹⁸ A mondatban („teri néni, die zehn jahre jüngere schwester meiner großmutter, hatte uns mit isidor bácsi das fegefeuer ins haus gebracht, wie oma immer sagte.”¹⁹) előzőleg elmagyarázott megnevezések térnek vissza, és éppen erre alapozva maradhat el tipográfiai kiemelésük: immár nem idegen nyelvi elemként, hanem az elbeszélői nyelv természetes részeként jelennek meg. Az

¹⁸ Vö. „Als Sprachwechsel ist zu bezeichnen, wenn in einem Text Segmente, die unterschiedlichen Idiomen zuzuordnen sind, aufeinander folgen, wohingegen man von Sprachmischung bei solchen Texten oder Textteilen sprechen kann, in denen zwei Idiome zu unterscheiden sind, ohne dass sie sich einzelnen Segmenten zuordnen ließen.” Till DEMBECK, „1. Sprachwechsel/Sprachmischung”, in DEMBECK és PARR, *Literatur und Mehrsprachigkeit*, 125–166, 125.

¹⁹ PERLE, *wir gingen...*, 15.

olvasás felől tekintve a szöveg az adott nyelvi kifejezést már tudottnak tekinti, amely ily módon nem akasztja meg a befogadás folyamatát.

Hasonlóképpen a kulturális és nem csak a nyelvi eltérések jelölését és kifejtését végzi el a következő részlet is, mely a helyi gasztronómiai különlegességeket mutatja meg – szintén családi és tágabb kontextusban is.

große schüsseln mit tomatensalat aus riesigen fleichtomaten und zwiebeln, *mămăligă cu brânză*, selbstgebackene weißbrotlaibe zwischen platten voller hackfleischwürsten, die wir *mici* nannten. auf dem grill brutzelten koteletts und melanzani, die mit knoblauch zu *vinete* als paste aufs brot geschmiert wurden.²⁰

[nagy tál paradicsomsaláta hatalmas húsparadicsomból és hagymából, *mămăligă cu brânză*, házilag sültt fehér kenyér a darált húsos kolbászokkal teli tálak között, ez utóbbiakat mi *micinek* hívtunk. a rostélyon sült karaj és padlizsán, amelyet fokhagymával keverve *vinete* krémként kentünk a kenyérre.]

A *mici* és a *vinete* kapcsán a szöveg technikája nagyon hasonló a korábban idézett részletben magyarázott köszönési forma fordításjelenetéhez, hiszen mindkét esetben le vannak fordítva az ételek nevei. Azonban azonnal feltűnik, hogy a *mămăligă cu brânză* nevű étel lefordíthatatlan és idegen marad. Azért lényeges ezt kiemelni, mert éppen ennek a szónak a mássága és magyarázat/fordítás nélkül maradása a próza-kötet írásai közötti koherencia- és kapcsolatteremtés funkciójában is megragadható. A *schwarzer schnee* (fekete hó) című elbeszélésben ugyanis, mely a nagymama temetését meséli el, a szertartást követően felidéződnek a gyermekkorból őrzött emlékek a nagyszülőkről. Az óvodás korú gyerekekre felvigyázó nagyszülők konyhájában süteményt sütnék, melynek előkészületeiről olvashatunk:

in der küche roch es süß. oma machte *kolatschen*, einen mit mohn und eien mit nuss. im inneren gerollt wie schnecken quollen sie nebeneinander goldbraun im ofen.

ota rührte in einer pfanne fünf eier. an seinen händen klebte *brânză*. ich war so hoch wie der stuhl, auf den ich mich setzte, um die rühreier zu essen.²¹

[édes illat terjedt a konyhában. a nagymama *kolatschent* készített, egyet mákkal, egyet dióval. Belülről voltak feltekerve mint valami csigák, egymás mellett dagadtak a sütőben, amíg aranybarnára sülték.

ota öt tojást rántott egy serpenyőben. *brânză* tapadt a kezéhez. olyan magas voltam, mint a szék, amire ültem, hogy megegyem a rántottát.]

²⁰ Uo., 13, kiemelés az eredetiben – V. F.

²¹ Uo., 77–78, kiemelés az eredetiben – V. F.

A kifejezés második előfordulása itt nem csupán a kurziválás miatt tűnik fel, hanem mert ismét fordítás nélkül marad, főként azért különös ez, mert az előző bekezdés végén a *kolatschen* süteménynév részletes kommentárt kapott, és bejglire hasonlító kalácsféle ismerhető fel a kifejezés mögött. Ez utóbbi azért is kiemelendő, mivel a szó szerves része a német szókincsnek, s ugyan – mint a magyarba is – szláv közvetítéssel érkezett,²² azonban ennek a jövevényszónak elvileg nem lenne szükséges a magyarázata. A kalács jellegű sütemény viszont a *brânză* újbóli előfordulása miatt más szempontból is lényeges lehet, hiszen jelentéstartalmai között – mint arra a Halász-féle német–magyar nagyszótár is rámutat²³ – felbukkan egy túrós változat, ami megelőlegezheti a még itt sem feloldott korábbi ételnevet.

A *mămăligă cu brânză* magyarázatára egészen a kötetzáró szövegig kell várjon az olvasó. A *wir danken der partei (köszönjük a pártnak)* című szöveg nemcsak a szóban forgó ételnév feloldása tekintetében, hanem tematikus szempontból is keretezi a szöveget. Az első elbeszélésben található nyitójelenet megismétlődik, folytatódik, és ismét 1989 karácsonya képezi a referenciális időt, visszatérünk a televízió előtt ülő család jelenetéhez, akik nézik a bukaresti eseményeket.²⁴ A nyitóelbeszélés karácsonyi, majd kitelepedésjeleneteit megelőlegező szöveg a főszereplő iskolástársának emigrációját meséli el, és ekkor mutatja be azt a panelházat, melyben az előbbinek a nagymamája is lakik. A szomszéd lakásának jellemzése tartalmazza azt a feloldást, mely magyarázza az ételnevet:

roch überhaupt nicht ihrem namen entsprechen. immer wenn ich an ihrer wohnung vorbeiging, hielt ich mir die nase zu, weil es sehr streng nach *brânză*, dem rumänischen käse roch, den oma immer mit polenta zubereitete.²⁵

[egyáltalán nem a neve megidézte illat terjengett. ahányszor csak elmentem a lakása előtt, be kellett fognom az orrom, mert annyira erősen szaglott a *brânză*, a román túró, amit nagyfi mindig puliszkával készített.]

A *wir danken der partei* című darab így összekapcsolódik a kötet közepén elhelyezkedő, *schwarzer schnee (fekete hó)* című elbeszéléssel, továbbá a túrós puliszka (*mămăligă cu brânză*) első megjelenési helyét jelentő kötetnyitó és a kötetnek egyúttal címet adó szöveggel is. Ez utóbbival mind az említett televíziós jelenetnek, mind

²² Vö. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, szerk. Wolfgang PFEIFER, [online verzió], hozzáférés, 2024.10.13, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Kolatsche>.

²³ Vö. HALÁSZ ELŐD, *Német–magyar nagyszótár*, 2 kötet. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 1:1130.

²⁴ Ez a jelenet azon tendenciába illeszkedik, mely a kortárs román, magyar, német szépirodalomnak és filmes munkáknak köszönhetően az élő adásban közvetített romániai forradalmat médiaeseményként is megragadhatóvá teszi. Vö. DÁNÉL MÓNICA, „Széthangzó forradalom: Az 1989-es romániai történelem újrajátszásai, remedializációi”, *Metropolis* 20, 2. sz. (2016): 24–47.

²⁵ PERLE, *wir gingen...*, 129.

a szerepeltetett román nyelvű kifejezés késleltetett feloldásának köszönhetően kerek is teremt a kötet számára. Az olvasó e kifejezés megértése kapcsán koránt sincs „kiszolgálva”, hiszen saját maga kell, hogy összekapcsolja az ételnév feloldásának az egyes szövegekben elhelyezett nyomait, így – mondhatni – nem készen kapja a fordítást, hanem megdolgozik érte.

Szintén a fentebb említett keretes szerkezetet erősíti meg a többnyelvűség másik explicit megjelenítése az első és utolsó elbeszélésben. A televízióban rendszeresen közvetített propagandaadásokat jellemző és ezt kommentáló szakaszok között bukkan fel a Ceaușescu-ra használt bevett román kifejezés:

anschließend ein film oder ein theaterstück. nochmals nachrichten. danach schwarz.

oder immer schwarz. wie unsere häuser schwarz. denn schließlich baute unser sozialismus auf dem fleißigen elan eines arbeitenden volkes auf. und auf der sparsamkeit unseres geliebten *conducători*.

die dunkelheit kurbelte durch kerzenkäufe die wirtschaft an, der romantische kerzenschein und die kälte die geburtenrate. so der plan unseres gescheiten *conducători*.

ganz anders im dezember 1989. tagelang bilder von buhenden menschen vor dem zentralkomitee. bilder von einem führer, der sein eigenes volk nicht mehr versteht.²⁶

[utána film vagy színdarab. ismét hírek. majd sötétség.

vagy mindig sötétség. sötétfekete mint a házaink. elvégre szocializmusunk a dolgozó nép szorgalmára épült. és szeretett *conducător* (vezetőnk) takarékoságára.

a sötétség fellendítette a gazdaságot a gyertyavásárlással, a romantikus gyertyafény és a hideg pedig a születésszámot. ez volt a mi okos *conducător*-unk terve.

1989 decembere teljesen más volt. képek a központi bizottság előtt napokon át fújoló emberekről. képek egy olyan vezetőről, aki már nem értette meg a saját népét.]

A *conducători* kétszeri használata során csak a szövegkörnyezetből lehet kikövetkeztetni a jelentést. Majd a folytatásban – hasonló kontextusban – felbukkan a román szó német megfelelője (*Führer*), mely a német történelem traumatizált kifejezésekként egyértelműen adja meg a szó értelmét. Mindemellett a korábban idézett rokoni kapcsolatok megnevezéseihez hasonlóan bukkan fel ismételten a kötetzáró elbeszélésben, ahol elvileg már ismert román kifejezésként kerül elő a diktátor házaspár

²⁶ Uo., 7, kiemelés az eredetiben – V. F.

helikopteres menekülésének kontextusában, tehát feloldására nincsen szükség.²⁷ Így nem csupán a tematikus szál erősíti meg a keretes szerkezetet, hanem a többnyelvűség megjelenítése is.

A késleltetett fordítás mellett a Perle-kötet a megelőlegező értelemadás technikáját is használja, tehát a későbbi jelenet explicit többnyelvűséget mutató szövegrésztét egy korábban olvasott mondat oldja fel. A már idézett *schwarzer schnee* című szövegben a nagyszülőknél eltöltött napok emlékeként kerül elő, hogy egy alkalommal, mikor a főszereplő gyerekelbeszélő nem aludt el délután, látta, hogy a nagyszülők televíziója az ablakban áll.²⁸ Két bekezdéssel később kerül sor a gyerek és nagyapja között zajló párbeszéd leírására, amelynek román nyelvű kifejezéseit az előbb említett mondat – mintegy megelőlegezve – fordítja le:

ich fragte meinen großvater, warum der *televizor* im *geam* stünde. und mein großvater antwortete wegen dem *meci*. enttäuscht biss ich in meine scheibe weißbrot. mir wäre ein *spectacol* mit der berühmten corina chiriac viel lieber. oder ein film über die alten rumänischen helden.²⁹

[megkérdeztem nagyapámat, hogy miért van a *televizor* a *geamban*. mire nagyapám azt válaszolta, hogy a *meci* miatt. csalódottan haraptam bele a szelet fehér kenyereembe. sokkal szívesebben néznék egy *spectacol*t a híres corina chiriackal. vagy egy filmet a régi román hősökrol.]

A párbeszéd leírása megmutatja a jelenet látens (feltehetőleg az egész párbeszéd románul zajlik) többnyelvűségét, miközben a szöveg az explicit többnyelvűség technikájával él, hiszen a német szövegbe ékelődnek a román kifejezések. Így maga a szövegrésztét a nyelvkeverés jelenségét is színre viszi, és így akár azt is feltételezheti az olvasó, hogy a gyerek és a nagyapa közti párbeszéd román és német szavakat keverő hibrid nyelven történik, vagyis nem következtethet biztosan az elhangzó dialógus eredeti nyelvére. Ezen a szöveghelyen éppen a jelzett elbizonytalanodás mutat rá egy izgalmas jelenségre: a szöveg felszínén érzékelt explicit többnyelvűség a fabuláris szinten lehetséges látens, tehát románul zajló dialógusra utalhat. Minde mellett a német szövegbe ékelte román szavak fordítását részben a jelenetet megelőző mondat hajtja végre, ám – lényeges hangsúlyozni – nem hiánytalanul. A *televizor* és a *geam* szavak megfelelőit megadja az ezt megelőző mondat, ugyanakkor a *meci*

²⁷ Vö. „als man wider den balkon sah, stand dort nicht mehr unser *conducător*. die kamera schwenkte auf das dach, wo zwei kleine menschen zum hubschauer rannten. der hob ab und war schwunden.” [amikor ismét a teraszt láthattuk, a *conducător* már nem állt ott. a kamera a tetőt vette, ahol két apró ember rohant a helikopter felé. az felemelkedett és eltűnt.] (Uo., 133.)

²⁸ Vö. „eines tages im sommer blinzelte ich den schlaf weg und sah den fernseher meiner großeltern im fenster stehe.” (Uo., 77.)

²⁹ Uo., 78, kiemelés az eredetiben – V. F.

(*Match*) és a *spectacol* (*Spektakel, spektakulär*) kifejezések esetében a német és román szavak hangalakjának hasonlóságára hagyatkozik a szöveg, és így tulajdonképpen erre utalja az olvasót is.

A többnyelvűség jelenetezéseinek késleltetett vagy megelőlegező feloldási technikája mellett a kötet már a korábbiakban is részben érzékelhető, kontextusra hagyatkozó megértésre vagy azáltal biztosított „fordításra” is alapoz. Ennek egyik kiemelkedő példája a már idézett utolsó, *wir danken der partei* című elbeszélésben található. Az apa magyarul mond mesét a gyermekének, és a mese – mintegy betétként – meg is jelenik a szövegben. A betétet felvezető mondat a látens többnyelvűséget viszi színre,³⁰ miközben a mese szövegszerű megjelenítése egyszerre valósítja meg a látens és az explicit többnyelvűséget.

hol volt, hol nem volt..., fing er an, ein könig. der lebte in einem großen königreich. in dem königreich war alles rot. [...] der könig starb und die prinzeßin piroschka heiratete ihren prinzen und war sehr glücklich.
és boldogan éltek, míg meg nem haltak, schloss mein vater sein märchen.

[*hol volt, hol nem volt...*, kezdett bele, egy király. egy nagy királyságban élt. a királyságban minden piros volt. [...]
a király meghalt, piroschka hercegisasszony pedig férjhez ment a hercegéhez, és nagyon boldog volt.
és boldogan éltek, míg meg nem haltak, fejezte be apám a mesét.]

A beékelt mese esetében nem nyelvkeverésnek, hanem részben nyelvváltásnak lehetünk tanúi olvasóként a szövegfelületen: a mese magyarul kezdődik el, németül folytatódik, majd magyarul zárul. A nyitó és záró mondatok fordítása nem történik meg, a szöveg a mese közismert műfaji jellegzetességeire, számos kultúrában hasonló felütésére és zárlatára alapozva tekint el a magyarázattól, tehát a szöveghagyomány ismerete jelenti ebben az esetben a kontextust, ami feloldja az idegen nyelven, magyarul elhangzó szövegrészeket.

A többnyelvűség megjelenítésének konzekvenciái

Amint a tanulmány felvezetésében említettem, a Perle-kötet többnyelvűséget inszenázó eljárásai több ponton eltérnek ennek az utóbbi tíz-húsz évben kialakult és több szépirodalmi szövegben is tapasztalt technikáitól. Az explicit többnyelvűség-jelenetek esetén ez gyakorta a beékelt idegen nyelvű szövegelem azonnali fordítása

³⁰ Vö. „papa legte sich neben mich und erzählte mir im dunkeln auf ungarisch die geschichte von der weinenden prinzeßin im turm.” [apa odafeküdt mellém, és a sötétben magyarul mondta el a toronyban zokogó hercegisasszony meséjét.] (Uo., 130.)

révén válik elérhetővé az olvasó számára, aki így mintegy készen kapja a megoldást. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy amennyiben teljesen ismeretlen számára a beékelés nyelve, az csupán idegenszerűségével tud hatást gyakorolni, és amennyiben ez a befogadás folyamatában rutinszerűvé válik, annyiban az idegen kifejezések „elolvasása” szükségtelenné is tud válni, hiszen elég az ezt követő feloldást/fordítást elolvasni a szöveg megértéséhez. A látens többnyelvűség-jelenetek végeredményben hasonló eredményt érnek el a befogadói aktusban, mivel nem törik meg az elbeszélés homogén nyelvi felszíne, csupán közlés vagy kommentár formájában értesül róla az olvasó, hogy egyes párbeszéddek más nyelven zajlanak vagy zajlottak le. Mindkét variáció az idegenségerzet létrehozásában érdekelt, továbbá a multikulturális, többnyelvű környezet jelölését végzi el. Itt olyan szövegeket említhetünk, mint a korábban már idézett Tompa Andrea- és Papp Sándor Zsigmond-regény, Melinda Nadj Abonji *Die Tauben fliegen auf*³¹ című regénye, vagy Radu Țuculescu *Povestirile mamei-bătrîne*,³² Radu Pavel Gheo *Disco Titanic*³³ című munkái.

A Thomas Perle kötetében felbukkanó többnyelvűség-jelenetek azonban egészen másképp válnak részévé a szövegeknek, nem egyszerűen a másik nyelv vagy a többnyelvű környezet statikus reprezentációiként, ugyanis mindennek poétikai és az olvasás aktusában is észlelhető vonatkozásai vannak. Mint láthattuk az idézett részletek alapján, egyes kifejezések jelöltségük okán – mind a tipográfiai, mind nyelvi anyagszerűségükben – kiemelkednek a szövegből és értelmezésük, megértésük nem tud – változó funkcióik és nyelvi (fordításbéli) feloldásaik variációi miatt – rutinszerűvé válni.

Textuális és kötetkompozíciós szinten a többnyelvűség inszenírozása koherenciaképző funkcióval is bír, hiszen az idegen nyelvű beékelések, melyek megtörik a német szöveg homogén nyelvi felszínét, ezt a heterogenitást vagy hibriditást teszik a szövegek egyik alapvető jellegzetességévé, továbbá egyes szavak, kifejezések feloldásának fordítói gyakorlatai egymáshoz kapcsolják az egyes, akár önálló elbeszélés-ként vagy novellaként olvasható szövegeket.

Az idegen nyelvű elemek feloldásai – tehát szövegszerű fordításjelenetei, melyek eljárásai között az egyszerű, szótárszerű megfeleltetéstől egészen a megelőlegező vagy késleltetett kommentárokig találhatunk példákat – nyelvelsajátításra is motiválhatják az olvasót a megértés és értelmezés érdekében. Vagyis a másik nyelv nem egyszerűen idegen elemként az idegenség megmutatásának funkciójában érhető itt tetten, hanem olyan pedagógiai funkciót is beazonosíthatunk, mely a végeredményt tekintve megszünteti a másik nyelv idegenségét. A kontextusból kibomló – megelőlegező,

³¹ Melinda NADJ ABONJI, *Tauben fliegen auf* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012). Magyarul: Melinda NADJ ABONJI, *Galambok röppennek föl*, ford. BLASCHTIK Éva (Budapest: Magvető Kiadó, 2012).

³² Radu ȚUCULESCU, *Povestirile mamei-bătrâne* (București: Cartea Românească, 2006). Magyarul: Radu ȚUCULESCU, *Öregmama történetei*, ford. SZŐCS Imre (Győr: Tarandus Kiadó, 2016).

³³ Radu Pavel GHEO, *Disco Titanic* (Iași: Polirom, 2016).

késleltetett, vagy fel nem oldott – jelentéstulajdonítások a többnyelvű közegek egyik alapvető jellegzetességét teszik így olvasói tapasztalattá, mégpedig az egyidejűleg másik nyelv(ek)en is történő világmegismerés és gondolkodás formáit. Az idegen nyelvi jelentések átadásának különbözőek a formái a szövegekben, és a Perle-kötet ezek felismerését, elsajátítását mint olvasói képességet alakítja, aminek eredményeként a román és a magyar szövegelemek jelenléte a német szövegben az idegenséget az ismerősség alaptapasztalataként teszi megragadhatóvá.

Amikor Wolfgang Welsch a transzkulturalitásról szóló kötetében a jelenség egyik alapjellegzetességeként azt említi, hogy a hagyományos, homogén, zárt és gömbszerű kultúrafelfogásunk helyett a hálózatos vagy hálószerű kultúrafelfogás ideje érkezett el,³⁴ akkor emellett arra is rávilágít, hogy ez a hálózatoság részben a hibridizációban érhető tetten. Mint fogalmaz, a kortárs kultúrákat erőteljesen érinti ez a folyamat, és ennek az is az eredménye, hogy számos kultúra a másikat vagy több másikat magába fogadott vagy foglalt.³⁵ Perle kötetének többnyelvűség-jelenetei ezt a hibrid állapotot tekintik kiindulópontnak vagy bizonyos értelemben normának, azonban a szövegek nemcsak felmutatják ezt az állapotot, hanem az olvasás folyamatában átélhető tapasztalattá teszik – az olvasói magatartás alakításával. Ennyiben Thomas Perle transzkulturális szövegei nem egyszerűen jelzik nyelvileg a többnyelvűséget mint egy multikulturális közeg jellegzetességét, hanem ennek az általános megértésre, fordításra vonatkozó gyakorlatait is elsajátíthatóvá, megtapasztalhatóvá teszik.

³⁴ Vö. Wolfgang WELSCH, *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe* (Wien: New Academic Press, 2017), 12.

³⁵ Vö. „Zudem sind die zeitgenössischen Kulturen weithin durch Hybridisierung gekennzeichnet. Für eine jede Kultur sind die anderen Kulturen tendenziell zu Binnengehalten geworden.” (Uo., 14.)

Szemle

A ROMLÁS FLORILÉGIUMA

– SZABÓ Gábor. *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2024, 416 lap –

RÁKAI ORSOLYA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos főmunkatárs

E-mail: rakai.orsolya@abtk.hu

[ORCID 0000 0001 9105 7413](https://orcid.org/0000-0001-9105-7413)

■ Ha egy olyan irodalomtudományos munka jelenik meg, amely tematikailag egyetlen szerző művei köré rendeződik, azt általában monográfiaként könyveljük el, ami elvárások és előfeltevések egy meglehetősen általános, ám explicitté, pláne reflexió tárgyává válójában szinte soha nem tett rendszerét hozza működésbe. Szabó Gábor kötete bizonyos mértékig kivétel ez alól: bár az előszóban monográfiaként írja le önmagát, igyekszik pontosan kijelölni e kijelentés érvényességi határait. Természetesen nem a monográfia monográfiájának megírása a célja, ezért e határkijelölés nem lehet túlságosan részletes, ám eléggé határozottnak kell lennie ahhoz, hogy látható legyen, és a munka teljes volumenét képes legyen átfogni. Egy kiemelt irodalomtudományos műfajban, szakmai szempontok alapján elrendezett mű kritikusaként talán épp az lehet az egyik legkézenfekvőbb feladatunk, hogy egyrészt megvizsgáljuk, hogyan, miért és milyen sikerrel alakítja át a monográfia műfajának régebbi, általa kissé általánosítóan irodalomtörténetinek nevezett (6) szempontrendszerét a szöveg, és mennyire bizonyul sikeresnek ez az átalakított szempontrendszer a választott korpusz egységes (hiszen ez biztosítaná a monográfiaszerűséget) kezelésében. Talán sokkal inkább ez lehet a feladat, mint saját esetleges Krasznahorkai-képem elmesélése, ütköztetése Szabóéval, netán a hasonló esetben általam választandó értelmezői eljárás vagy az abból fakadó hiányok számonkérése, hiszen ez meglehetősen természetlen dolog lenne.

Bár a 21. század első negyedének végén Szabó Gábor már nem idézi fel részletesen az ezredvég szerzőfogalommal, szövegimmanenciával, a mimetikus irodalom- és fikciófogalom meghaladásával vagy az irodalom diskurzív meghatározottságaival kapcsolatos hosszú elméleti vitákat, ezek kiindulópontként jelen vannak az előfeltevései közt. Még akkor is, ha az a kérdés, hogy hogyan és miért tekintjük egyértelmű

Literatura 51 (2025) 1

DOI: 10.57227/Liter.2025.1.7

korpuszt szervező erőnek a Krasznahorkai László nevet a címlapon, inkább hallgatólagosan elfogadandó döntés marad, mintegy a hagyományosnak tekinthető monográfiafogalom reziduumaként, vagy jóindulatúbban fogalmazva a hagyománynak ajánlott hommage-ként. Ez pusztán azért lehet természetesen elméleti kérdés, mert a választott eljárás (a szövegek mozgó összefüggéshálóként való megfigyelése) ugyanakkor nem szorítkozik Krasznahorkai szövegeire: mind filozófiai csomópontokhoz (mindenekelőtt Heideggerhez, Benjaminhoz, Nietzschehez, Hamann nyelvfilozófiájához, illetve a német romantikus esztétikához), mind irodalmiakhoz (főként Beckett-hez, az orosz 19. századhoz, a Don Quijote- és a Hamlet-motívumhoz, Kafkához és sok egyébhez) hozzáköti. Ez természetesen magától értetődőnek és szükségszerűnek tűnhet, hiszen az irodalomtudomány hermeneutikai eljárásai sosem mentesek az allegória árnyékától, attól, hogy a hangsúlyozottan egyediként felfogott műalkotásokat mégis más szövegekre emlékeztetőként, más szövegek által illusztrálhatóként, elrendezhetőként próbáljuk értelmezni, azaz egyáltalán koherens kommunikáció részévé szőni. Az a döntés azonban, amellyel az irodalomtudomány e kiirthatatlan transzcendencialitását Szabó Gábor meghaladni, vagy még inkább kicselezni igyekszik, olyan irodalom- és szövegfogalmat eredményezne, amely e hermeneutikai eljárásokat is kérdésessé teszi, de legalábbis radikálisan átalakítja. Hiszen ha a szövegeket „téma- és formavariációk, alakmások, nyelvi-gondolati pázmák, motívumvándorlások ismétlődő mintázatának” látjuk, ahol mindemellett a kifejezhetőség kérdésessége, „a nyelv, a fogalmak érvényességére vonatkozó kínzó kérdések” is folyamatosan testet öltenek (7), akkor egy olyan, (sok szempontból az agyi neurális működésre vagy a digitális rendszerekre emlékeztető) pillanatnyi felvillanásokból álló és állandóan újra elbizonytalanodó, radikálisan jelen idejű hálózatról beszélünk, amelyben viszonylagosan stabil utakat csak az ismétlődések megerősítései adnak, nem lévén adott semmiféle megkérdőjelezhetetlen talaj, stabil korlát, hierarchikus felsőbb elv vagy külső nézőpont. *Il n'y a pas de hors-réseau*, mondhatnánk Derridát parafrázálva és aktualizálva.

Ezt egyáltalán nem Szabó kötetének problémájaként említem, sőt, kifejezetten izgalmas és releváns az a mód, ahogyan a szöveg hálózatosságának a kérdését nemcsak értelmezői megközelítéssé, de egyenesen kötetszervező elvvé teszi. A folyamatosan alakuló hálózatot annak leállíthatatlan mozgásában igyekszik szemügyre venni, s így szándéka „az életmű hálózatos rendbe kapcsolódó, s e mozgás során egymást is minduntalan újraértő gondolati, képi, motivikus vagy elbeszéléstechnikai csomópontjainak megragadása” (8). Ennek érdekében néhány sűrűsödési pontot különít el, amelyeket keres, amelyek alakulását követi e megfigyelt „prózavilágban”, illetve „szövegtájakon”. Ilyen sűrűsödési pont például a labirintus, a távolság és határ képei, a csapda, a „felesleges ember”, a közvetítés–megértés–fordítás, illetve a fordítás–eredet–távolság foglombokrai vagy az apokalipszis egyszerre tematikus és nyelvi motívuma. E sűrűsödések nem egyenműek, és nem is tehetők azzá, hiszen ehhez épp arra a hierarchikus, transzcendáló szemléletre lenne szükség, amelyet Szabó a Krasznahorkai-univerzumban tett utazáshoz inadekvát megközelítésmódként utasított el.

Azért tettem idézőjelbe az imént a prózavilág és a szövegtáj kifejezéseket, mert ahogyan Szabó alkalmazza őket, illetve ahogy általában ehhez a metaforizáló eljáráshoz folyamodunk hasonló esetekben, az nagyon jól mutatja, mennyire inherensen problematikus az a törekvés, hogy úgymond immanens irodalomtudományt műveljünk – alapozza meg ezt akár a tárgyalt alkotások szövegimmanenciáját hangsúlyozó vagy az úgynevezett „irodalmon kívüli” szempontokat elutasító nézet. Megfigyelő és megfigyelt strukturális különbsége akkor is megmarad (és ha értelmezni kívánok, vagyis értelmet szeretnék adni a megfigyeltnek, szükségszerű is, hogy megmaradjon), ha elfogadom, hogy a megfigyeltet jórészt én, a megfigyelő hozom létre aktuálisan, s ezt az sem szünteti meg, ha értelemadó eljárásom során irodalomtudományos-irodalomtörténeti fogalmi elrendezés, osztályozás helyett egyfajta metaforikus imitációt választok. Az általam épp létrehozott tárgyat soha nem érem utol, mindig követő leszek – hiszen így határoztam meg eljárásom célját: „ahogy a Krasznahorkai-regények állandó szökésben lévő szereplői is a szövegek labirintus-szerű világában bolyongva, csalókanak bizonyuló illúziókba kapaszkodva próbálják megérteni saját eltévedésük szerkezetét, úgy a monográfia maga is a legismertebb Krasznahorkai-toposz, az úton lét mintáját követve egyfajta utazásként igyekszik bejárni a szerző útvesztőszerű szövegvilágát.” (6.)

Ez a diskurzív eljárás így bizonyos értelemben *con-cursus*sá, versengéssé válik, természetesen nem művészi, hanem motivikus értelemben: bár a végigjárt Krasznahorkai-szövegtájak talán legfőbb feltárt célja épp a labirintusszerűség, a kiúttalanság színre vitele, az értelmező (ahogy *per definitionem* minden értelmezői kísérlet) mégis úgy vezet végig rajta minket, olvasókat, hogy átlássuk a labirintus szerkezetét, egy bizonyos úton bejárjuk azt, és élvez kijussunk a végén, lényegében épp a labirintus alapjellegzetességét szüntette meg ezzel. Ehhez hasonló, ahogyan Krasznahorkai angyalszerű figuráinak a nem emberi, akár az embertelenül tiszta ártatlanságtól (például Herscht alakjában) az apokaliptikus halálosztó szörnyetegjellegig transzformálódó idegenségét Benjamin, Klee, Dürer vagy Rilke angyalainak kontextusába vonva változtatja megnyugtatóan ismerőssé az értelmezői alkímia.

Mindamellet e sajátos konkurzív diskurzus olyan csomópontokat jelöl ki, amelyek új perspektívából tesznek újra feltehetővé irodalomtörténeti kérdéseket, illetve bizonyos értelemben újra az irodalmi modernitás leírásainak alanyaivá tudnak tenni minket. Ez a reflexiós potenciál pedig talán Krasznahorkai nemzetközi érthetőségét és értékelését is segítette. Szabó Gábor az irodalmi modernitás hagyományának egyik legfőbb megalapozóját, a kora romantikus jénai költészetbölcseletet és Hamann nyelvkonceptióját, illetve az angyalnyelv és embernyelv közti fordítás lehetőségét bevonva a Krasznahorkai-világban vezető utak közé a műalkotás jellegére és elkerülhetetlenségére vonatkozó kérdésekhez is újabb kapcsolatot épít, hiszen ez az általa megfigyelt prózavilág egyik központi téjének tűnik. Az apokaliptikus, reménytelen, egyszerre tragikus és komikus evilági jelen állandóan visszatérő képei, melyek azonban e nyelvi transzformáció során esztétikai tárggyá válnak – s itt felidézhetjük az irodalmi modernitás hagyományának egy másik, baudelaire-i alapszálát –, a „romlás virágai” mintegy flo-

rilégiummá préselve, képpé változtatva úgy mesélnek történetet, hogy eközben kilépnek az időből. Az apokalipszis meghaladásának, a megszabadulásnak a mindig újra megerősített szándéka egyrészt állandóan kudarchoz vezet az „emberi, túlságosan is emberi” világban, a fogoly nem szabadulhat az illeszkedések wittgensteini börtönéből, ahogy Szabó fogalmaz (123), másrészt az idő (és az emberi) meghaladásának kérdésével függ össze, s mindkettő kapcsolatba hozható a jénai romantika esztétikájával és az „angyalnyelv”, illetve az angyalok, vagy mondjuk inkább most, a transzhumanitás fogalmával. Ez az összefüggés azonban nem valamiféle recept követését jelenti – sokkal inkább a labirintusból kiutat kereső fogoly kutatása nyomok, lehetséges útmutatók után, aki kérdezősködik, keres, hogy megtalálja a valóban érvényest, ahogyan Genji herceg unokája keresi az igazi, a legtökéletesebb kertet, amit senki se látott még.

Szabó Gábor Krasznahorkai-értelmezéssorozataiban ez a kutatás alapjaiban függ össze a műalkotás létrejöttének-létezésének kérdésével, s ennek az összefüggésnek a felvázolása eredményeként érdekes következtetések válnak levonhatóvá. Azt is mondhatnánk, hogy egyfajta 21. századi „fúziós esztétika” rajzolódik ki a kötet végére, még ha nem feltétlenül explicit módon is, Krasznahorkai prózavilágának bejárásával. Az *ellenállás melankóliájának* sötét kiindulópontja szerint ugyanis az ontológiailag különmű tartományok közt nincs átjárás, „Ég és Föld korábbi testvéri szövetségének egyszer s mindenkorra vége” (idézi 101), a későbbi művek alapján pedig az fogalmazódik meg, hogy csak utazás lehetséges e tartományok közt, mégpedig csak egy irányban, odafelé, retúrjegy nem váltható, hír nem hozható onnan és híd nem építhető oda, ahogy a romantikus esztétikában ez a lehetőség még felvillan. Csak magát a reményt lehet színre vinni, ám ezt is csak közvetve, hiszen az emberen túli radikálisan idegen, így ellenáll a nyelvbe foglalásnak és a megértésnek, a történet általi időbe zárásnak pedig különösképpen. Ezért a labirintusból kivezető utat sem lehet kijelölni, mert az minden pillanatban és mindenki számára más és más: mindig jelen idejű, mint a zen buddhizmus szatorija, ami előtt és után nincsen idő.

A jénai romantikának feltett kérdésre mintha a keleti művészet filozófiai alapjai válaszolnának, ahogyan a Krasznahorkai-világ hősei is kelet felé indulnak. (Más, és itt részletesen nem tárgyalható kérdés, hogy *A Théseus-általános* inszenizált felolvasásán viszont a narrátor-színrevivő Krasznahorkai a labirintusból kivezető fonal mellett egy iránytűt is igénybe vesz, melynek segítségével észak-északnyugat felé indul el, ahogyan az is kérdéses lehet, hogy a Minotaurusz feje megjelenik ugyan a performanszban, de hol van Ariadné...)¹ Szabó Gábor a *Seiobo járt odalent* tárgyalásának, talán mindettől nem függetlenül, az *Esztétikai egérút* címet adja. A lehetőséget, hogy „van Másik”, a műalkotás mutatja fel nyomként, erre azonban bizonyosságot csak a cím kijelentő modalitása ad. A műalkotás így, játszhatnánk tovább a képek párhuzamával, Krasznahorkai korábbi angyalainak szerepét veszi át; az an-

¹ SZÖLLŐSI Barnabás, „Halálkomoly ironia. Krasznahorkai László: *Théseustól kicsit észak-északnyugatra – Megy a világ* kötet-bemutató”, *litera.hu*, 2013. ápr. 22., <https://litera.hu/magazin/tudositas/halalkomoly-ironia.html>.

gyalét, aki/ami egyszerre gyönyörű és rettenetes, reményt adó és pusztító, érthetetlen és nem fogható a célok diskurzív hálójába, aki/ami a felé való állandó törekvésre készítet, de (emberként? / a nyelv által?) elérhetetlen, így a keresés racionális, célelvű eljárását érvénytelenítve annak helyébe a quest Don Quijote-i abszurditását és a megismerés olyan „alany és tárgy nélküli, mégis tranzitívként érzékeltetett” (204) lehetőségét helyezi, mely ismét a keleti megvilágosodástörténetekre emlékeztet. A feltárulás pillanatával kapcsolatban semmit nem tudunk meg és semmit nem érthetünk meg, csak amit a műalkotással való találkozás megmutat: „hogy ez a pillanat igenis létezik” (249).

Ez a paradoxon, a szinkron totalitás igényének, létezésének és a nyelv lehetőségeinek ellentétes/egyidejű léte a művészetben már *Az ellenállás melankóliája* elemzésénél felvetődik, ahol Szabó Borges *Alef*-jét hozza fel párhuzamként, de talán az sem véletlen, hogy a Krasznahorkai-szövegvilágban előrehaladva szaporodnak a nem nyelvi művészetekre – a képzőművészetre, a festészetre, az építészetre és a zenére – való (nyelvi) utalások. A műalkotás e nyelven-értelmen túli, de állandó értelemtalálásra készítő jellege reménytelenül *passé*nak, s fogalmi-tudományos nyelven érvénytelennek tűnhet a harmadik évezredben, ám itt a fikciós, pontosabban a kiterjesztett, a valóságtól mégis elválaszthatatlan narratív univerzumban jelenik meg globális szervező erőként. Ugyanakkor a szövegvilágban járva reflexiókat nyerhetünk a probléma fogalmi dimenziójára is, legalábbis a monográfia monumentális értelmezői kísérlete utat nyit ilyen irányban.

Nagyon érdekes ebből a szempontból az az út, ami *Az ellenállás melankóliájában* megjelenő roncsból, szeméttől, hasznavehetetlen (mert kontextusát, helyét, értelmét vesztett) kacatoktól a *Seiobó*-ban megjelenő műalkotásokig, a Genji herceg unokája által keresett kertig vagy a *Herscht 07769*-ben felidézett bachi zenéig vezet. A szemét mint kulturális idegenség, abjekt és potenciális kincs *Az ellenállás melankóliájában*, *Az utolsó hajóban* vagy a *Báró Wenckheim hazatérben* éppúgy a feleslegesség, mert értelmetlenség és hasznavehetetlenség metaforája, mint a *kamomadár* a *Seiobo...* *Kamovadász* című fejezetében vagy a „Távoli felhatalmazás” Alhambra-leírásának „értelmes kódot nélkülöző”, mégis lenyűgöző struktúrája (253). A szemét és a felesleges így kerülnek együvé egy olyan tengelyen, mely az elrejtettség, „a magány, a feleslegesség, az érdektelenségbe vetettség” közt feszül (uo.), s szélsőséges értéke nem önmagából, hanem a *megfigyelőből* fakad: „érzékelése és reprezentálása egy tökéletesen közönyös, idegen közegben [...] teljesen felesleges volna” (254).

Ez a belátás azonban nem valamiféle elitista ízlésselven működő esztétikai kánon alapjául szolgál. A „szinkron totalitás” megpillantásának-átélésének élménye (mely így lényegében annak *megteremtése* is egyben, továbblepve egyben Walter Benjamin-nak a műalkotással való egyedi találkozásról szóló leírásán) individuális gyakorlat, pontosabban gyakorlás eredménye. A műalkotás létrehozása megfigyelés, és megfigyelése egyben létrehozás, a kettő elválaszthatatlan (erre egyébként Krasznahorkai több alkalommal is kitért a szövegvilág itt nem tárgyalt részeiben – interjúkban például), az időből a rítus keleti történetlen története segítségével lehet kilépni.

Felidéződhet bennünk Cees Nooteboom 1980-as kisregényének (*Szertartások*) hasonló alapgondolata, de talán érdekesebb ebből a szempontból a keleti filozófiák egy másik fogalma, amelyre ugyan Szabó nem utal, ám bevonása értelmezései alapján mindenképp gondolatébresztőnek tűnik. A műalkotás mintha a buddhizmus termafoglalmával válna rokonná: a megvilágosodáshoz vezető bölcsesség olyan rejtett hordozóival, amelyek, ha szem előtt vannak, sem válnak láthatóvá bárki számára, csak annak, aki gyakorlása során immár az út, a tudati fejlődés egy bizonyos pontjára eljutott. A gyakorlás pedig itt ritualitást, nem pedig valami elsajátítását, s az abban való tökéletesedést jelent. A termák ajtók, utak a világból kifelé, nem pedig kincsek, amelyek a világban felhalmozhatók. Érdekes volna ebből a szempontból végiggondolni Korin (*Háború és háború*) édeni kéziratának, s paradox Örökké Zárva Tartó Könyvtárnak vagy a *Seiobo*-novellák művészetábrázolásainak problematikáját, s felvetni, hogy a mű nem pusztán vagy nem feltétlenül „elzárkózik a (sikeres) hermeneutikai kapcsolódások lehetőségként, s egyetlen reményként a jövőre bízva magát” (310), már csak azért sem, mert a Krasznahorkai-próza világban a jövő sehol nem jelenik meg teleologikus, reményt keltő pozitívumként. S azért sem, mert a remény egy igen hangsúlyos helyen is élénk kerül, mintegy útjelző táblára nagyítva, a *Herscht...* mottójaként: („A remény hiba.”).

Ez nagyon határozott felhívás (keringőre, vagy még inkább sátántangóra), amit általában el is szokás fogadni, s a kilátástalanság, a totális reménytelenség, hiábavalóság jelzéseként szokás értelmezni. Így tesz a jelen monográfia is – már a regénnyel foglalkozó fejezet címe is *Vissza a sötétségbe*. A főhős „fordított páforgulása”, angyalból gyilkos, inhumán szörnyé változása, a „Bach zenéje által dinamizálódó gyilkolássorozat”, a „leszámolás egyre brutálisabb, thrillerbe illő” folyamata (342–343) kétségtelenül nemigen értelmezhető a(z emberi) esztétika ezen a szinten már a moralitástól elválaszthatatlan szépségfogalma segítségével, s felidéződhet bennünk akár a haláltáborok embertelenül tökéletes rendje, illetve általában a terminátori gépszerűség. Szabó e paradoxon megoldásául lényegében a főhős, Herscht eltűnését, pontosabban „prehumán, animális létezésbe való visszahullását” tetelezi, összekötve ezt „a regény farkas-metaforikájának az ősgermán mitológiát idéző” hálózataival (343). Ebben az értelmezésben tehát semmiképp nem jutunk ki a labirintusból, s mindenképp a Minotaurusz vacsorájaként végezzük: ha a *condition humaine*-t elfogadva a nyelvben maradunk, akkor annak diskurzív, a hatalom és a birtoklás poklához vezető börtönének foglyai leszünk, ha viszont kilépünk a (diskurzív) nyelvből, magunk is szörnyeteggé válunk. Csak lefelé és visszafelé van tehát út, felfelé és kifelé nincs, a műalkotások pedig pusztán síremlékeként, kaján, félrevezető, rosszindulatú útjelzőkként vagy véget nem érő lamentációkként épülnek a labirintus kövei közé.

A hulladék mint fölösleg/fölösleges és a fenséges mint fölösleg/fölösleges közti párhuzam azonban véleményem szerint egy másik utat, egy másik gondolatkísérletet is lehetővé tesz a Krasznahorkai-szövegvilágban. A reményt nem feltétlenül kell a „tévedés” értelmében véve hibának tekintenünk: a hiba jelentheti az oda nem illőt, az idegent, a Mátrixban való hibát, vagy – hogy egy másik popkulturális utalással

éljek (Leonard Cohentől), „here is a crack [...] in everything. That's how the light gets in”. Az angyal hiba az emberek világában, értelmezhetetlen szörnyeteg, ahogy azt az ókeresztény ábrázolások (a csak szemekből vagy pusztán szárnyakból álló és egyéb szörnyek) még jól mutatták. A regény, mely az alcím szerint *Florian Herscht Bach-regénye*, a beszélő nevű főhős találkozása az immanens remény lehetetlenségével, egyben a nem immanens, ha úgy tetszik, transzhumán remény embertelenné, az evilági viszonyokat szétrobbantó módon borzalmassá váló szimbóluma is. A beszélő név magában foglalja bizonyos értelemben a mottót: a 'virág' többől fakadó keresztnévhez társuló vezetéknevű lényegében értelmezhető a német 'uralkodik' (*herrscht*) ige *hibásan* betűzött változataként, s színre viszi a témában is megjelenített kvantumfizikai tételt az antianyaggal, az evilágítól eltérő minőséggel való találkozás pusztító, katasztrofális, az emberi immanenciától megfosztó hatását.

Szabó Gábor Krasznahorkai-utazása nagyon jó, gondolatébresztő és izgalmas kísérlet arra, hogyan beszéljünk értelmezésről, szövegről, hogyan vessük fel az irodalomtudomány kérdéseit (egyáltalán: hogyan őrizzük meg az irodalomtudományos kérdésfelvetéseket) a 21. század mediális viszonyai között. Könyvében számtalan olyan értelmezői szempontot vet fel, melyek tovább bonthatók, támadhatók, vitathatók, nyithatók, s ami számomra legalább ilyen fontosnak tűnik, újfajta lehetőségeket biztosít arra is, hogy saját eszközeinkről gondolkodjunk és beszéljessünk. Az irodalmi műalkotás kimeríthetlenségének, vagy ha úgy tetszik, értelmezői elérhetlenségének, egyszersmind állandó értelmezési kényszert, azaz figyelmet szülő voltának fogalma vált annak idején a modern, elkülönült (szép)irodalmisság alaptételévé. Útitársaként Krasznahorkait olvasva úgy tűnik, hogy a művészet és a műalkotás szerencsére még mindig szökésben van, s amíg marad nyelvünk és fogalmaink, hogy kövessük, de ne érjük utol, addig talán van remény.

A DIGITÁLIS IRODALOMTUDOMÁNY EGYFAJTA ÉRTELMEZÉSE*

– SZEMES Botond. *Digitális irodalomtudomány: Olvasás, számítás és ábrázolás egysége az irodalmi elemzésben*. Kijárat Kiadó–I.T.E.M. Alapítvány, Budapest, 2024, 252 lap –

MARÓTHY SZILVIA

független kutató

E- mail: mthy.szilvi@gmail.com

ORCID 0000 0003 2558 9504

■ Kinek a mije a digitális vagy számítógépes bölcsészet, a digitális vagy számítógépes irodalomtudomány? Ahány írás, annyiféle megközelítés, a diszciplinárizálódás és intézményesülés, egy kutatási terület újraértelmezése vagy újrapozicionálása miatt örökké izzó téma ez a bölcsészettudományok számára. Szemes Botond is kísérletet tesz a digitális irodalomtudomány definiálására, mely könyvének mind elméleti, mind gyakorlati fejezeteiből úgy tűnik, egy szűkebb kutatási területet jelöl, ahol a nyelvstatisztikáé, stilisztikáé, nyelvtechnológiáé a főszerep. Hova lett az irodalom? – kérdezhetnénk. (Előrebocsátom: megmaradt.)

A kötet egyértelmű pozitívuma, hogy a digitális irodalomtudomány irodalomelméleti, hermeneutikai megalapozását kínálja a magyar nyelvű diskurzus számára, hiszen a kutatások e területén sokkal jellemzőbb a számítástechnológia és digitalizáció hozta új módszertanok elutasítása és ismeretének hiánya. Míg a szerző által körületekintően hivatkozott nyelvtechnológiai, stilisztikai területeken, és a szerző által alig hivatkozott irodalomtörténeti és textológiai kutatásokban tehát végbement (mondhatni többször is) ez a fordulat, mely során a kutatás módszertana, kritikai gondolkodása bővült, a számítástechnológiai ismereteket is bíró és integráló irodalomelméleti megalapozás még váratott magára. Nagy erénye ez Szemes Botond könyvének, valamint az, hogy egyenlő arányban szentel helyet az elméleti megalapozásnak és a gyakorlati alkalmazások bemutatásának. A jelen recenzióban Szemes szövegét szintetizálva előbb az elméleti, majd a gyakorlati részre térek ki.

* A publikáció az Innovációs és Technológiai Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a K135631 számú, *A régi magyar költészet számítógépes metrikai és stilometriai vizsgálata* című pályázati program keretében készült.

Elméleti megalapozás és tudománytörténeti narratíva

Szemes Botond sokértelmű és titokzatos címei kiemelkednek a szaktanulmányok szürke címadási gyakorlatának óceánjából (pl. *Az ív segédegyenesei*, *Az idővonal felemelkedése*, *Kidolgozott viszonyok* - hogy csak néhányat említsek), kár, hogy ezúttal nem engedte szabadon kreativitását. Valószínűleg nem véletlenül. A könyv terjedelmes elméleti része a címében foglalt tudománytörténetet hivatott körülhatárolni irodalomelméleti nézőpontból, ennek narratíváján belül maradván történeti perspektívát nyújt, összefüggéseket világít meg, érveket vonultat fel.

Szemes definíciója szerint a digitális irodalomtudomány: „[I]rodalmi szövegek gépi olvasása – azaz a nyelvi elemek eloszlásának vizsgálata, az eredmények statisztikai kiértékelése és vizuális megjelenítése –, valamint egyéb olvasásmódok kapcsolatából kiinduló értelmezői gyakorlatok és az ennek során létrehozott ismeretek intézményesült rendszere.” (13).

Ezt a szűkebb értelmezést több helyütt alátámasztja az elméleti rész érvelésében, valamint a gyakorlati rész egészében. Előbbire példa még Moretti munkásságának értékelése (36–37), melyben sajátos értelmezést ad a *computational criticism* önmeghatározásnak. Szemes szerint „nem véletlen”, s azért így és nem digitális bölcsészettnek vagy irodalomtudománynak nevezik tevékenységüket, mert arra nem jellemzők a „statisztikai és nyelvtechnológiai eljárások [...], [melyek] a diszciplína alapjait képezik”, állítása szerint Moretti csoportja csak közeledett (!) a digitális bölcsészethez, de nem művelte azt.

Ez az értelmezés figyelmen kívül hagyja a digitális bölcsészet (korábban számítógépes bölcsészet, bölcsészinformatika és sorolhatnám) önmeghatározásának mintegy hét évtizedét, melyre egyébként Moretti is reflektál az általa választott kifejezéssel. A *computational* használata e közösségekben a számításelmélet módszertani fontosságát hangsúlyozza, a *criticism* pedig az eljárások megfontolt és reflektált alkalmazására is utal. Az, hogy a digitális bölcsészet terminusra rakódott az „igazi digitális” öntudata, merőben új keletű dolog: a kilencvenes évek végétől a kétezres évek végéig tartó bő évtizedben két nagy terminológiai vita is lezajlott a diszciplína elnevezése körül (korábban igyekeztem is összefoglalni ezeket, itt nem teszem).

A másik fő ok, amiért különbözhet a ma digitális bölcsészete, irodalomtudománya a megelőző évtizedekétől, technológiai természetű. Elképzelhetetlenül nagyobb teljesítménnyel, kapacitással bírnak a ma bárki számára hozzáférhető eszközök, még felfoghatatlanabb volumennel egyes kutatóintézetek, kutatási konzorciumok által hadra fogható (szuper)számítógépek. A tárolás sem okoz gondot, bármit digitalizálhatunk (az irodalomtudományon belül maradván ez egészen biztos). És a nyolcvanas évek óta digitalizáljuk is a bármit! Hát persze, hogy most végeznek big data elemzéseket, amikor már van nagy mennyiségű adat. És ki állította elő azt? A megannyi „analóg” bölcsész, könyvtáros és laikus mellett a megelőző időszak számítógépes bölcsészei, akik csak „közeledtek” a digitális bölcsészet eljárásaihoz.

Szemes könnyen körülhatárolhatta volna elméleti kereteit egy-két bekezdésnyi kitéréssel; tudniillik hogy mivel foglalkozik a könyve (nyelvstatisztika, stilisztika) és mivel nem (textológia, irodalomtörténet, irodalomszociológia, hálózatelemzés stb.). Ám a bevezetőt olvasva világossá válik, hogy ez némiképp szándékos a részéről: „Az alábbiakban amellet érvelek, hogy a tárgyalt technikák keveredése elsősorban a *stilisztika* területének előtérbe kerülését vonja maga után” (12, kiemelés az eredetiben). Míg a történeti áttekintésben a hazai előzményekre való rálátását bizonyítja a stilisztikai, nyelvstatisztikai kutatások terén (50–57) izgalmas példákat felvonultatva, az irodalomtörténet esetében már szinte teljesen elmarad a digitális mellől az irodalomtudomány.

A digitális irodalomtudomány körülhatárolásakor számos ponton utal rá a szerző, hogy könyve úttörő, kevés előzménye van, ez a kép azonban hamis. Néhány példát említve: a bölcsészet szerinte (illetve Sybille Krämerre hivatkozva) „mindig is távol tartotta magát az ilyen matematikai műveletektől” (40). Nos, az irodalomelmélet egyes irányzatainak képviselőire igaz lehet ez az állítás, de a bölcsészet, vagy akár az irodalomtudomány egészére biztosan nem. Számos magyar és külföldi kutatás támasztja ezt alá, csak a legismertebbeket említve: a digitális bölcsészet (bár vitatottan) atyjának számító Roberto Busa a számítógépek megjelenésének évtizedében már foglalkozik Szent Tamás szövegeinek gépi feldolgozásával, elemzésével. Horváth Iván a hetvenes években indítja útjára az első irodalomtörténeti adatbázist, mely mögött épp az a célkitűzés áll, hogy majd statisztikai elemzésekkel támogassa, egészítse ki vagy épp cáfolja a történeti és poétikai kutatásokat, a kilencvenes években pedig, ma úgy neveznénk, „born digital” tudományos szövegkiadásokat készít kutatótársaival. A *Gépeskönyv* máig az első meghatározó szintézise a számítógépes/digitális irodalomtudománynak, s mint ilyen elméleti szempontból is releváns. A gépi olvasás terminust (az irodalomtudományba bizonyosan) Labádi Gergely vezette be a magyar diskurzusba elméleti és gyakorlati szempontokat ötvöző írásaival, Szemes könyve ezt nem is említi, noha a kifejezést sűrűn használja. (További előzményeket e helyt nem sorolok, vannak azonban bőven, a szakirodalomban elérhetők.) A számítógép megjelenése előttről szintén találhatunk példákat a matematikai, kombinatorikai, statisztikai, adatbázisba rendező stb. módszertanra a bölcsészet területén (a bölcsészeti szakirodalom mellett a könyvtártörténeti is bővelkedik ilyen példákban).

A szerző több helyütt értékeli elődeinek munkásságát kezdeti próbálkozásokként a tekintetben, hogy csak kevés szövegen, vagy kézi módszerekkel végeztek kísérleteket, azonban e történeti visszatekintésekből teljesen hiányzik egy igen lényeges szempont: az egyes korok technológiai és feldolgozottságbeli ismertetése, hogy mire volt lehetősége az adott korban a kutatóknak. Az 1950–80-as években nyilván nem dolgozhatott mindenki számítógéppel, aki dolgozhatott is, csak igen kis számítási és tárhelykapacitással a maiakhoz képest. Manapság könnyű a MEK-ről automatikusan lementeni nagy HTML-állományokat és elemezni akár egy közepes teljesítményű laptopon. De hogy több tízezer vagy millió szöveg rendelkezésre álljon, ahhoz szükség volt a már lassan negyven éve tartó SGML/XML és HTML-alapú szövegfeldol-

gozásra, számos kutató, könyvtáros, laikus munkájára. Eközben ő maga (vitatható módon) eltekint a digitális filológia mint az irodalomtudomány integráns részétől, viszonyulásának ellenére pedig maga is alkalmaz kézi feldolgozási-javítási módokat, amikor nem működik megfelelően vagy nem alkalmas rá az eszköztára (pl. 207). Vajon a 2050–60-as évek Szemes Botondja hogyan ír majd erről a módszertanról?

Szemes könyve záró fejezetében így fogalmaz: „... a gyakorlati, gyakorlattani és elméleti munkák egymásra vonatkoztatására van szükség. A könyv ennek első lépéseit kívánta megtenni a két – a tudománytörténeti és gyakorlattani, valamint az esettanulmányokat bemutató – rész párbeszédbe állításán keresztül.” (231) Nem vitatva a gyakorlat és elmélet összekapcsolásának szükségességét, sem Szemes könyvének kvalitásait e téren, fontosnak tartom kiemelni, hogy korántsem az első lépéseket teszi meg a szerző. Úgy vélem, elég – és méltán kiérdemelt – dicsőség a szerzőnek, hogy a szűkebben vett kutatási területén, a digitális irodalomtudomány egyik meghatározó irányzatán belül úttörő elméleti-módszertani és gyakorlati eredményeket felmutató monográfiát hozott létre.

A digitális irodalomtudomány gyakorlata: esettanulmányok

Szemes Botond elemzéseiben alaposan és korrekt módon mutatja be a feldolgozás elméleti alapvetéseit és pontos lépéseit, több helyütt kitér a kiinduló szövegforrások és az eszközök adta korlátokra, melyek az eredményekre is hatással lehetnek. Nagy erénye az általa bemutatott kutatásoknak, hogy nem sepri szőnyeg alá ezeket a limitációkat. Példa erre az elemzendő szövegen végzett átalakításokat részletező hosszú listája (120–121), a többszöri figyelemfelhívás a 19. századi szövegek eltérő helyesírásából fakadó pontatlanságokra az automatikus morfológiai elemzés során (pl. 121), az összehasonlíthatóság érdekében végzett mintavételezési módszerek alkalmazása és ismertetése (pl. TTR-ről 139).

Számos izgalmas felismerést rejteget a kötet a modern próza változásaival és az egyes szerzők életművével kapcsolatban, ezeket azonban nem szeretném helyette elsütni, így csak néhány oldalszámot említek (126–127, 176–177, 190). Hangsúlyozom, a szerző elemzéseiben az irodalomtörténeti diskurzusokra érzékenyen, ugyanakkor attól elrugaszkodva a szövegekre koncentrálna képes elsősorban nyelvstatistikai eszközökkel figyelemre méltó eredményeket elérni, melyek hol megerősítik a korábbi kutatások állításait, hol árnyalják azokat, máskor pedig új kérdéseket fogalmaznak meg.

Mint valaha kora újkori irodalommal foglalkozó kutató, meg kell említem, hogy a középkortól a felvilágosodásig tartó korszak prózairodalmának gyorstalpaló áttekintése (128–129) megérte volna a szakmai revideálást. A szerző a modern és kortárs próza szakértője, így nem várható el tőle ezen korszakok szakirodalmának beható ismerete. A kötet egy pontján nagy ívű, kissé pozitivistá lelkesedéstől fűtött fejlődéstörténetbe ágyazza a regény, illetve a prózastílus változásait. Ez a fejezet talán megállta volna a helyét anélkül, hogy a régiség és a felvilágosodás prózairodalmáról fogalmazzon meg állításokat, összesmosva a 15–17. századok prózájának jellemzőit,

valamint az alfabetizációt a retorikaoktatással, neveléstörténeti kérdésként kezelve a retorika jelenlétének, funkciójának változásait. A szerző mentségére szóljon, hogy ezen áttekintése elsősorban Herczeg Gyula 1976-ban publikált stilisztikai tárgyú cikkén alapul.

Visszatérve a kötet erényeihez: számomra üdítő volt, hogy Szemes nyelvstatisztikai és stilometriai kutatásai irodalomtörténeti kérdésekre irányulnak, nem pedig irodalomszociológiaiakra, és pláne nem a női–férfi arányok vagy nemi stiláris jegyek kutatására, melyek önmagukban az irodalomtudományi kutatásban idegen testként vannak jelen. Dicséretre méltó az is, hogy kutatási adatainak egy részét közzéteszi a könyv mellékleteként egy GitHub repozitóriumban, így egyes elemzések eredményei, valamint a hozzá tartozó ábrák külön szemügyre vehetők, némely esetben talán más elemzések számára is felhasználhatók.

A kötet elméleti része kitér az ábrázolás irodalomelméleti-fenomenológiai meghatározására, melyre bővebben nem reflektáltam. Üdvözlendő, hogy ezen elemzési módszer számára is megágyaz a szerző jelen értelmezési keretben. Könyvének mind elméleti, mind gyakorlati részéből hiányzik azonban az információábrázolás, adatvizualizáció szakirodalma és módszertana. A szerző kutatási eszköztára tekintetében jól körülhatárolható pályán mozog: a nyelvstatisztikáét, stilisztikáét, stilometriáét használja. Ezeknek nem magától értetődő eleme az információábrázolás, mely önálló és egyre szélesedő szakággá fejlődött az információmennyiség radikális növekedésével. E helyt tehát megint csak nem róható fel a szerzőnek, hogy ezeket elméleti és gyakorlati vizsgálódásaiba nem építette be (utóbbira eklatáns példa lehet a 185–186. oldal két diagramja), pusztán az, hogy narratívájában nem ezt ígéri, nem emellett áll ki a könyv, s hamis a kép, hogy az adat ábrázolásának nem voltak előzményei (43). (A terület behatóbb megismerésére, ha csak egy könyvet ajánlhatnék, ami a nemzetközi és a hazai előzményeket és módszertant egyaránt ötvözi, akkor Bátorfy Attila szintén 2024-ben megjelent *Adatvizualizáció* című munkája lenne az.)

Izgalmas eredményeket vonultatnak fel a *Mondathosszúság* és a *Tagmondatkapcsolatok gyakoriságelemzése* című alfejezetek. Itt például hasznos lett volna, ha e két egység oszlopdiagramjainak egy része szinkronba kerül, vagy készültek volna olyan diagramok is, ahol a kétféle elemzés összevethetővé válik. Az előbbiben ugyanis öt és három évcsoport szerint láthatjuk az eredményeket, míg utóbbiban azok tizenöt évcsoportra lettek bontva (ahol öt könyv egy csoport, azaz nem évek szerint skálázott). Az egyes elemzésekben a csoportosítás megalapozott, az érveléshez illeszkedik, pusztán a két vizsgálat összevetése nem válik így lehetővé.

*

A szerző a kötet zárlatában kitér a digitalizáció előnyeire és hátrányaira, valamint néhány mondat erejéig a (nyílt) tudomány fontosságára. Utóbbit hadd idézzem: „[É]ppen a tudomány intézményei teremthetik meg azt a keretet, amelyben szabályozott módon, tudást és értéket teremtve hasznosíthatók az egyes módszerek,

hiszen ezek az intézmények nem a profitmaximalizálásban és a versenylőny megszerzésében érdekeltek, hanem a tudás ellenőrzött és nyílt terjesztésében.” (229)

Bár az elmúlt hányatott évtized ennek gyökeresen ellentmond a tudomány intézményeit illetően (átszervezések, szétszabdalások, forrásmegvonások, szabadalmi/szellemi tulajdonnal kapcsolatos kötelességek szabályozása, a kutatási intézmények direkt hasznát kereső átvilágítások, a tudományometriai és kutatásértékelési őrület, a tudomány presztízisének hanyatlása stb.), csak egyetérteni tudok abban, hogy a tudomány előrehaladását az segíti, ha annak eredményei elérhetőek a tudományos közösség és a finanszírozó szélesebb közösség (lásd még: adófizető) számára. Tiszteletre méltó hát a szerző azon törekvése, hogy kutatási adatainak egy részét közzétette hagyományos publikációi mellett.

Szemes Botond könyve azt állítja: ez „A” digitális irodalomtudomány. A fentiek tükrében inkább azt mondanám: ez *is* digitális irodalomtudomány, s mint ilyen, a kötet tudományos értéket, úttörő kutatásokat, fontos felismeréseket tartalmaz.

EGY FEJEZET VÉGE

– Az angol irodalom története. 5. kötet. Szerkesztette BÉNYEI Tamás, REICHMANN Angelika és SÉLLEI Nóra. Budapest: Kijárat Kiadó, 2024, 760 lap –

SCHÄFFER ANETT

Miskolci Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Angol Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék

egyetemi tanársegéd

E-mail: anett.schaffer@uni-miskolc.hu

ORCID 0009 0003 6331 9019

■ A magyar anglistika utóbbi évtizedeinek talán legjelentősebb vállalkozása ért véget a magyar nyelvű angol irodalomtörténet utolsó részének megjelenésével. A nagy ívű sorozat a középkortól a jelenkorig tekinti át az angol irodalmat, és összesen hét nagy terjedelmű kötetből áll össze. A kötetek nem teljesen kronológiai sorrendben jelennek meg, az ötödik a legutolsó napvilágot látott kötet, amely a viktoriánus irodalom tárgyalásával kezdődik és a modernizmus körébe tartozó művekkel zárul. A szerkesztők az 1830-as és az 1930-as évek között határozzák meg a vizsgált időszakot, így egy évszázadnyi irodalom alakulását tárgyalja a több mint 650 oldal terjedelmű főszöveg.

A sorozat létrejöttét egy tragédia is beárnyékolta, a korábbi főszerkesztő, Kállay Géza 2017-ben váratlanul elhunyt, még azelőtt, hogy befejezhette volna a megálmodott munkát, ezután Bényei Tamás vállalta a főszerkesztői feladatokat. Az egyes köteteken különböző szerkesztők dolgoztak, az ötödik kötet Bényei Tamás, Reichmann Angelika és Séllei Nóra szerkesztésében jelent meg.

A jelenkori irodalomtörténet-írás egyik nagy kérdése az, hogy mennyiben lehet egyáltalán irodalomtörténetet írni. Bényei Tamás az *Élet és Irodalom*-nak adott interjújában beszélt erről: „Hiába kérdőjeleződnek meg a nagy narratívák alapfeltevései, az efféle vállalkozásokra mindig lesz igény, legfeljebb az elkészült irodalomtörténeti művek szkeptikusabbak, önreflexívebbek lesznek. Ez az új angol irodalomtörténetről is elmondható. [...] Ez az irodalomtörténet más lett, mint amelyeken felnőttünk: nem egyetlen lineáris történeti narratívában, monolitikusan felfogott korszakfogalmakban és a folyamatokra helyezett értékhierarchiákban gondolkodtunk, hanem abban, hogy az angol irodalom történetéről elmondható számtalan történet közül minél többnek villantsuk fel legalább néhány pillanatát, akár a kronológia megbontásának árán is rámutatva az adott történetszál relevanciájára, másfajta történetekkel

való összefonódására.”¹ Ezekről az összekapcsolódásokról a főszöveg mellett a lap-széli szerzői, illetve szerkesztői kommentárok szolgálnak információkkal. A többféle értelmezésmód ábrázolása az irodalomtudomány változó, újabb és újabb nézőpontokat középpontba helyező mivoltára hívják fel az olvasó figyelmét, így mintegy az angol irodalomtörténet történetét is olvashatjuk.

Az angol irodalom megnevezés problémáiról, bizonytalan mivoltáról már írtam a hatodik és hetedik kötetről írt recenziómban,² így itt csak a Bényei által az egész sorozat bevezetőjében megfogalmazott vezérelvre szeretnék kitérni. „Mi úgy döntöttünk, hogy alapvetően a Brit-szigetek, ezen belül a brit államalakulat *angol* nyelvű irodalmáról lesz szó”.³ Jelen írásban én is legtöbbször az angol irodalom kifejezést használom ennek a tárgykörnek a leírására. Az egységszerűen kezelt brit irodalom tárgyalása mellett azonban a skót és ír irodalom alakulásával is külön fejezetek foglalkoznak az ötödik kötetben, melyek ezek külön sajátosságaira is felhívják a figyelmet.

Az ötödik kötet három nagy részből áll, amelyek három időszakot tárgyalnak, a viktoriánus kor, a századvég és századelő, illetve a modernizmus irodalmát. Az előszóban is megemlítik a szerkesztők, hogy a két címben megjelenő fogalomnak más konnotációi vannak: „A »viktoriánus« jelző nem irodalmi stílus(irányzat), hanem társadalmi-kulturális korszak megnevezésére szolgál; a »viktoriánus irodalom« régóta bevett kifejezés, amely főként világnézeti, történelmi stb. jegyek alapján azonosítja egy korszak irodalmának sajátosságait. A »modernista« ezzel szemben kezdetől fogva művészeti irányzatokat jelöl, és inkább csak az utóbbi évtizedekben fogalmazódtak meg olyan igények, amelyek korszakmegnevezésként ajánlják.” (11.) Ez pedig azt is jelenti, hogy míg az többé-kevésbé egyértelműen meghatározható, mi tartozik a viktoriánus irodalom körébe, a modernizmus kezdetével és végével kapcsolatban több elmélet létezik, ezekről az egyik szerkesztő, Reichmann Angelika ír, részletesen elemelve a fogalom változásait a *Modernizmus fogalmáról: Irodalomtörténeti konstrukciók az angol és az európai hagyományban* című fejezetben. A kötet hármass felosztása jól illusztrálja, hogy a kötet a korszak Nagy-Britanniájának nem csupán az irodalomtörténeti változásait járja körül, de az azokra hatással lévő történelmi eseményekre és kulturális változásokra is kitér.

A *Viktória-kor irodalma* című egységben Bényei Tamás ír a kor irodalmának kontextusairól, a viktoriánus irodalom „termeléséről”, a viktoriánus regény különböző realizmusváltozatairól, a kor nevelődési regényéről (ezen a fejezeten belül egy

¹ BÓDI Katalin, „Elrendezni a történetiszálakat: Bényei Tamással Bódi Katalin beszélget”, *Élet és Irodalom* 69, 2. sz. (2025): 7.

² Lásd SCHÄFFER Anett, „Az egyre változó angol irodalom története: *Az angol irodalom története*, 6–7. kötet. Szerkesztette BÉNYEI Tamás. Budapest: Kijarat Kiadó, 2022–2023”, *Literatura* 50, 2. sz. (2024): 201–207, 204–205.

³ BÉNYEI Tamás, „Bevezetés: Az angol irodalom új története”, in *Az angol irodalom története*, 1. köt., szerk., BÉNYEI Tamás és KÁLLAY Géza, 13–25 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2021), 20, kiemelés az eredetiben – Sch. A.

alfejezetben Séllei Nórával közösen értekezik a női nevelődési regényről), Charles Dickens regénypoétikájáról, a viktoriánus történelmi regényről, a nőirodalomról és a női irodalomtörténetéről, a viktoriánus költőnőkről, a viktoriánus mesékről és gyermekirodalomról, a regionalizmusnak, a provincializmusnak és a pasztorálnak a kor irodalmában való megjelenéseiről, illetve ő jegyzi a *Thomas Hardy és a regionális regény*, valamint *A brit birodalom és az irodalom a viktoriánus időkben* című fejezeteket is. D. Rác István munkája a viktoriánus férfiköltészet, Mecsneró Teklái a Gerard Manley Hopkins bemutatkozó fejezet, Péteri Éva ír a viktoriánus képzőművészetről és esztétikáról, Remport Eglantina a viktoriánus színházról, Szamosi Gert-rudtól olvasható a *Mennyiben skót a viktoriánus irodalom?* kérdést a címében feltevő fejezet, Kérchy Anna pedig Lewis Carroll Alice-könyveit vizsgálja. Ebből egyrészt leszűrhetjük, hogy a hatodik és hetedik kötethez hasonlóan az ötödik kötet jelentős része is az egyik szerkesztő-főszerkesztő, Bényei Tamás munkája. Másrészt, az is egyértelműen látszik, hogy nem csupán az irodalmi művek kerülnek középpontba, hanem az a történelmi, szociális és technológiai háttér, amelyben létrejöttek. Gyakran a kötet szerzői a képzőművészet alakulására is kitérnek, de ahogy erre az előszó is utal, ezeket egy kivétellel (a *Viktoriánus képzőművészet és esztétika: A preraffaeliták, Ruskin és Morris* című) nem tárgyalják külön fejezetek (11). Továbbá, nem csupán a hagyományosan a magasirodalom tárgykörébe tartozó művekről szól a kötet, hanem például a gyermekirodalomról és a mesék „felnőttirodalomra” gyakorolt hatásáról is. Már a fülszöveg is kiemeli, hogy a kötet „árnyalt képet [ad] az angol (brit) irodalom gazdagságáról”. Ez az irodalomra ható történelmi és kulturális háttér sajátosságaira, az irodalom különböző szegmenseire, az irodalmi művek és korszakok megítélésének változásaira figyelő írásmód teszi igazán informatívvá ezt az irodalomtörténetet. Nem végleges értelmezéseket adnak a szerzők, hanem rávilágítanak a különböző olvasatok és kutatási irányzatok sokszínűségére.

Úgy gondolom, hogy a viktoriánus irodalmat bemutató rész esetében különösen fontos a kötet kultúráközvetítő szerepe, hiszen sajátosan brit volta miatt a viktoriánus irodalom sajátosságait valószínűleg az anglistákon kívül viszonylag kevesek ismerik mélyrehatóan Magyarországon, miközben máig igen népszerűek a viktoriánus regények, újabb és újabb filmfeldolgozások készülnek például Charles Dickens vagy a Brontë testvérek regényeiből. Továbbá, a viktoriánus korban játszódnak, illetve arra reflektáló neoviktoriánus irodalom a kortárs angol nyelvű irodalom egyik jelentős és kedvelt szegmense. Az *angol irodalom története* hetedik kötetében a *Párbeszéd a 19. századdal: A neoviktoriánus regény* fejezetében tárgyalja a jelenséget Kirchknopf Andrea, illetve az ebbe a körbe tartozó művek egy részéről Bényei Tamás is ír *A kortárs történelmi regény* című fejezetben ugyanebben a kötetben, ahogy erre a lapszé-li megjegyzések egyike utal (28).

A viktoriánus irodalmat bemutató rész központi fejezete, a jelentőségét már csaknem ötven oldalas terjedelmével is előrevetítő, *A viktoriánus regény: Változatok a realizmusra* című fejezet, mely részletesen taglalja a viktoriánus regény különböző típusait, ezek korábban népszerű műfajokhoz való kapcsolódását, illetve továbbélé-

sét is bemutatja, például azt, hogy a bulvárregény (*sensation novel*), a detektívtörténet (77)⁴ sőt az „Új Nő-irodalom” előfutárának is tekinthető (78). Nem csupán egyes művekről, írásmódokról esik azonban szó, hanem arról is, miként gondolkodtak a viktoriánus irodalomról annak korában és hogy megítélése azóta miképp változott.

Ebben a részben a széles történelmi háttér ismertetésére is nagy hangsúly kerül. Olvashatunk a viktoriánus művek megjelenésének társadalmi, vallási háttéréről, az új technológiák és természettudományos eredmények hatásáról (pl. a vasút elterjedése vagy az evolúcióelmélet), a viktoriánusok változó világképéről, a nőkkel kapcsolatos nézetekről, illetve ezek irodalmi ábrázolásairól, ahogy az angol irodalom közoktatásba való beemelésének jelentőségéről, az írói szakma professzionalizálásáról és ehhez kapcsolódva az irodalmi művek kiadásának módjairól is. Elgondolkodtató, hogy milyen sok olvasói hozzáállást, illetve kiadói és írói stratégiát ma is meghatározó jelenség köthető ehhez a korhoz, mint például a regény uralkodóvá válása (56–59) vagy „a könyvpiac tagolódása is, amelynek köszönhetően a század végére kereskedelmi kategóriaként is kikristályosodtak a népszerű irodalom fő műfajai” (42).⁵ A regény előtérbe kerüléséről írtak pedig azt is megmagyarázzák, hogy miért a próza alakulásáról szól a kötet jó része. A híres művekre és jelentős szerzőkre való fókuszálás helyett itt is azt a hatodik és hetedik kötet bevezetőjében meghatározott célt látszanak követni a szerzők és szerkesztők, mely szerint „egy-egy időszak keresztmetszetének megrajzolására, a párhuzamos és egymással kölcsönhatásban lévő jelenségek, törekvések feltérképezésére törekednek, mintsem életművek portrészzerű ismertetésére vagy a »nagy művek« kiemelésére.”⁶ Ehhez pedig szorosan hozzátartozik az adott korban végbement irodalomra ható történések és jelenségek tárgyalása is, például a viktoriánus kori történelmi regényről szóló fejezet a történetírás és a történelmi regény közti kapcsolatra is felhívja az olvasók figyelmét (134). Továbbá egy-egy szerző életművét több esetben különböző fejezetek különböző kontextusban tárgyalják, ahogy az előszóban ezt jelzik is a szerkesztők (12–13).

A 19. század végét, 20. század elejét tárgyaló rész fejezeteiben kiemelt fontosságú a történelmi események és az irodalom közötti kapcsolat, hiszen az első világháború angol irodalomra gyakorolt hatása is feltűnik. Bényei Tamás ír a századvég és századforduló irodalmának helyzetéről, az „Új Nő” irodalmi megszemélyesítéseiről, Kiplingről és a gyarmati gótikáról, a századforduló populáris irodalmáról, az Edward-kori regényről, az angolságról és regionalizmusról a kor irodalmában és az első

⁴ Bényei Tamás itt Patrick Brantlingerre (Patrick BRANTLINGER, „What Is 'Sensational' about the Sensation Novel?”, *Nineteenth-Century Fiction* 37, 1. sz. (1982): 1–28, 1–2) és Saveiro Tomaiuolo hivatkozik (Saveiro TOMAIUOLO, *In Lady Audley's Shadow: Mary Elizabeth Braddon and Victorian Literary Genres* [Edinburgh: Edinburgh UP, 2012], 14–15).

⁵ Bényei Tamás itt Alexis Weedonra hivatkozik (Alexis WEEDON, *Victorian Publishing* [Aldershot: Ashgate, 2003], 1–2).

⁶ BÉNYEI Tamás, „Előszó a 6. és 7. kötethez”, in *Az angol irodalom története*, 6–7. köt., szerk. BÉNYEI Tamás, 6:11–12 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2022–2023), 11.

világháborút ábrázoló művekről. Pintér Károly a korban megjelent utópiákról és a science fiction művekről, Dósa Attila a kor skót irodalmáról, D. Rác István pedig az első világháború angol költészetéről értekezik. Ebben a részben hangsúlyosan megjelenik az a szerkesztői stratégia, amelyet a kötet előszava is kiemel: „az irodalomtörténet három zárókötetének egyes fejezetei nem korlátozódnak a kötetben tárgyalt időszakra; jelen kötetben például a birodalom és az angol irodalom viszonyát taglaló fejezetek 1830-nál jóval korábban indulnak, és a 20. század közepének fejleményeit is figyelembe veszik, az első világháború irodalmát tárgyaló fejezet pedig egészen az ezredfordulóig követi ennek az irodalomtörténeti hagyománynak az alakulástörténetét.” (11.) Ez a megoldás hangsúlyozza, hogy az egyes korszakokban jelentős irodalmi tematikák és jelenségek gyakorta nem állnak meg a korszakhatáron, ami ebben az esetben azért is különösen jelentős, mert míg a viktoriánus kornak 1901-gyel, Viktória királynő halálával van egyértelmű lezárása, a modernizmus kezdete nem ilyen egyszerűen meghatározható, így a kettő közötti történelmileg igen jelentős időszak sem. A kötet expliciten reagál is a korszak korábbi irodalomtörténetekben való megjelenítéseinek problémáira: „Az angolban is jobbra a francia *fin-de-siècle* kifejezéssel jelölt századvég, a századforduló és a 20. század első másfél évtizede sokáig zavaros átmeneti időszakként, senkiföldjeként jelent meg az irodalomtörténeti gondolkodásban a viktoriánus irodalom és az eleve erős öndefiníciós küldetésű, majd utólag, az ötvenes-hatvanas években kanonizálódott modernizmus között.” (285.) Bényei szerint, bár az elmúlt harminc évben megváltozott az irodalomtörténeti korszak megítélése, „[a]z irodalomtudomány kulturális fordulatának köszönhetően középponti helyzetbe került témák (például a gender és a birodalom) kedveztek a korszak újraértékelésének” (286), de újradefiniálása „ellentétes irányú irodalomtörténet-írói műveleteket eredményez: saját jegyekkel rendelkező időszakként mutatja fel a századvéget-századfordulót, miközben az alternatív kánonok és kánonképző stratégiák egyre világosabban láthatóvá teszik mind a korszak irodalmának belső széttagoltságát, mind a századvég és a modernizmus közötti kapcsolatot.” (286.) Kifejezetten hasznosnak találom ezeket irodalomtörténet-írás történetére való kitekintőket, hiszen felhívják az olvasó figyelmét arra, hogy az irodalomtudományos irányzatok milyen nagy hatással lehetnek az egyes művek és irodalomtörténeti időszakok megítélésére és írhatják így újra az irodalomtörténetet, amit sokkal inkább folyton változó jelenséggént kezel a kötet és a sorozat, mint megmerevedett keretként.

Épp úgy, mint a viktoriánus irodalom esetében, a századvég, illetve századelő időszakának bemutatása is a korszak irodalomtörténet-írásban való megjelenítésével, továbbá a kulturális háttér, az irodalmi élet, az irodalom intézményrendszere és az uralkodó irányzatok bemutatásával kezdődik. Itt is egyértelmű, hogy az irodalmat nem csupán a magasirodalommal azonosítja a kötet; a populáris irodalom, elsősorban a detektívtörténet és a science fiction két fejezetben is feltűnik a kor irodalmát feldolgozó tizenegy fejezetben. Ez is mutatja a kötet „keresztmetszet”-jellegét, sokkal inkább átfogó bemutatást nyújt, mint fontos szerzők és könyvek seregszemléjét.

A kötetet lezáró, a modernizmus angol irodalmát bemutató részben Reichmann Angelika járja körül a modernizmusfogalmat és az azzal kapcsolatos irodalomtörténeti konstrukciókat, ír a modernizmus csoportosulásairól és mozgalmairól, illetve Bényei Tamással közösen az angol modernizmus intézményrendszeréről. Bényei munkái a modernizmus intézményesüléséről és kulturális legitimációjáról, a Bloomsbury-csoportról és a Woolf házaspár kiadójáról, a Hogarth Pressről szóló alfejezetek, valamint *A modernizmus neme, Dorothy Richardson és a tudatfolyamregény*, a *Mariginális műfajok: Feminista fantasztikum és történelmi regény* című alfejezetek és a *Birodalom és modernizmus* című fejezet. Bényei Séllei Nórával közös alfejezetben vizsgálja a modernizmus és feminizmus kölcsönhatásait. Bertha Csilla tárgyalja az ír reneszánsz drámáit, Komáromy Zsolt W. B. Yeatsről és hatásáról, Kappanyos András T. S. Eliot *Az átokföldje* című költeményéről, Séllei Nóra Virginia Woolf *Orlandójáról* ír. Összesen hét „Prózapoeitika” főcímű fejezet található ebben a részben, amelyek a próza alakulását és a legjelentősebb brit írók műveit és írásmódját járják körül. Pokol-Hayhurst Ágnes Henry Jamesről, Reichmann Angelika Joseph Conradról, Gula Marianna James Joyce rövidprójáról és az *Ulysses*ről értekezik, Bényei Tamás Fagyal József Szabolccsal közös alfejezete olvasható még itt, Ford Madox Fordról és *A jó katona* című regényéről. Bényei jegyzi még az irodalmi impresszionizmusról, Katherine Mansfieldről, Virginia Woolf *Mrs Dalloway*éről írt alfejezeteket és a D. H. Lawrence *Szülők és szeretők* című művéről írt fejezetet, továbbá Séllei Nórával közösen elemzi Virginia Woolf *Felvonások között* című posztumusz megjelent regényét. Mindhárom rész közül itt esik a legnagyobb hangsúly a jól ismert, jelentősnek tartott szövegek vizsgálatára, azonban nem csak ezekre korlátozódik a szerzők figyelme. A kötet egészében megjelenik a gyarmatbirodalom ábrázolását és az ehhez kapcsolódó kérdéseket, illetve a nők az irodalom világában betöltött szerepét, a női szerzők szövegeinek fogadtatástörténetét és a nők irodalmi ábrázolásait vizsgáló nézőpontok szerepeltetése, melyek egyrészt már a tartalomjegyzékre pillantó olvasó számára is jelzik, hogy a szerzők a posztkoloniális és a feminista irodalomtudomány eredményeit is beépítik az irodalomtörténetbe, másrészt vissza-visszatérésük egységességet képez.

A kötet egyik legnagyobb erősségének épp azt tartom, hogy a fejezetek szerzői nem ragaszkodnak egy-egy megmerevedett értelmezéshez (jó példa erre ahogy Bényei Tamás körüljárja Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregénye korábbi, igen különböző elemzéseinek ellentmondásait [655–659], illetve ahogy Kérchy Anna részletesen bemutatja az Alice-könyvek különböző jelentésrétegeit [217–219]) vagy definícióhoz (Reichmann Angelika például aprólékosan bemutatja a modernizmusfogalom változásait [465–488]). Nagy teret kap az újraolvasás, az újraértelmezéseket ütköztetik a korábbiakkal, olykor a magyar fogadtatástörténetre is kitérve, ez utóbira példa a Péteri Éva által a viktoriánus képzőművészetről és esztétikáról írt fejezetben a Ruskin, Morris és a preraffaeliták magyarországi hatásáról szóló rész (206–207). A fejezetek logikusan vannak elrendezve, folyamatosan is jól olvasható a kötet. Mindhárom egységre jellemző, hogy a történelmi, kulturális háttér, illetve a fogalmak

tisztázása után lépnek közelebb a részletesebben vizsgált irányzatokhoz és művekhez. A sorozat jelentőségéről és a várható olvasókról már a hatodik és hetedik kötetről írt recenziómban szóltam,⁷ ám itt is szeretném jelezni, hogy a kötet nem csupán az anglisztikával komolyabban foglalkozó kutatók és hallgatók számára szolgálhat fontos referenciapontként, hanem általánosságban az angol irodalom egy-egy jelensége vagy egy-egy mű iránt érdeklődők számára is érdekes olvasmány lehet.

⁷ Lásd SCHÄFFER, „Az egyre változó...”, 201–202.