

A név mint paratextus a műfordítás gyakorlatában*

1. Bevezetés. Tanulmányomban a szerzői név és a szereplői név fordításával kapcsolatos kérdésekkel foglalkozom (az álneveket és a beszélő neveket is érintve), mégpedig a műfordítás kontextusában. Megközelítésmódom sajátosságát az adja, hogy a névre – a forrásszöveg és a célszöveg vonatkozásában egyaránt – alapvetően úgy tekintek, mint az irodalmi művet keretező, helyettesítő és azzal értelmezői viszonyt létesítő paratextusra. Ahhoz, hogy vizsgálódási szempontjaim konkrét formát ölthessenek, elengedhetetlen a paratextualitás fogalmának és interdiszciplináris hatókörű kutatási irányainak ismertetése.

2. A paratextualitás fogalma, funkciói, kutatási irányai. A paratextualitás fogalmát GÉRARD GENETTE (1982) vezette be az irodalomelméletbe, mégpedig a szövegek közötti kapcsolatok általa kidolgozott tipológiájának részeként. Könyvének első fejezetében a következő elemeket nevezte meg a szövegek paratextusaként: „cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezüleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat” (GENETTE 1996: 84). Ezenkívül még ugyanott hozzátette, hogy a mű piszkozatai, vázlatai és tervei szintén működhetnek paratextusként. Öt évvel később e kiterjedt és változatos kapcsolatterület – elsősorban teoretikus – vizsgálatának önálló kötetet szentelt (GENETTE 1987, ill. 1997), melyben kibővítette, pontosította és rendszerezte az elemzendő jelenségek körét. Új elemnek számítanak a kiadói paratextusok és a szerzői név (ez utóbbi fejezet magyarul: GENETTE 1992). A paratextusokat ötféle – térbeli, időbeli, szubsztanciális, pragmatikai és funkcionális – szempontból osztályozta. A térbeli elhelyezkedés felől nézve megkülönböztetett külső és belső paratextusokat, azaz epitextusokat (pl. interjú- vagy naplórészletek a borítón) és peritextusokat (pl. előszó, fejezetcímek, jegyzetek). A datálás szempontjából GENETTE fontosnak tartotta elkülöníteni azokat a paratextusokat, amelyek még a szerző életében vagy halála után születtek, illetve azokat, amelyek az első kiadást megelőzően, annak integráns részeként vagy már csak a későbbi újrakiadásokban jelentek meg. A tipológia egyik fontos – hatástörténeti távlatból nézve – előremutató, horizonttágító mozzanata, hogy nemcsak verbális, hanem ikonikus, tehát vizuális kifejezőeszközöket és műfajokat is magában foglal (illusztráció, tipográfiai jellemzők). A pragmatikai dimenzió keretében egyfelől a szerző, a kiadó vagy más személyek által írott-alkotott, másfelől a személyes és nem nyilvános paratextusok szétválasztása történik meg. A különböző funkciók a felsorolt típusok jellegéből következnek (pl. informálás, felhívás, ajánlás, értelmezés), rendszerezésük a francia teoretikus szerint éppen ezért egyedi és induktív megközelítést kíván meg, amely tekintetbe veszi az egyes paratextusok rendeltetését, valamint az irodalmi műfajok és beszédmódok specifikumait is.

* Jeney Éva emlékének.

A genette-i paratextualitás a későbbiekben, a vele szemben megfogalmazott kritikus észrevételek és kisebb-nagyobb korrekciók mellett is – vagy olykor éppen azért – produktív, továbbfejleszthető és adaptálható koncepciónak bizonyult az irodalomtudományi kutatások számos területén, de azon túl is. Elméleti és történeti irányú vizsgálódások megkezdését, illetve folytatását egyaránt inspirálta, nagyban hozzájárulva bizonyos szerzői vagy irányzati poétikák, kor- és műfajtipikus stratégiák feltáráshoz, befogadásmódjuk jobb megértéséhez, továbbá a paratextusok és különböző ideológiák közti összefüggések tisztázásához (KÁLMÁN C. 2009). Önálló kötetek foglalkoznak például az ókori római irodalom (JANSEN ed. 2014), a középkor (BROWN-GRANT et al. eds. 2019) és a reneszánsz (SMITH-WILSON eds. 2011) irodalmának paratextusaival. Emellett számos érdekes esettanulmány szól a modern irodalom klasszikus alkotásainak kiadástörténetéről, és természetesen a populáris irodalom műfajainak és műveinek jellegzetes paratextualizáló tendenciáiról is (KESERŰ 2014, KÁLAI 2019). Különösen izgalmasak azok a szövegelemzést a képelemzéssel sikeresen összekapcsoló írások, melyek egyes regények könyvborítóira, azok verbális és vizuális mozzanatainak kölcsönhatására fókuszálnak (SONZOGNI 2011, BERTRAM-LEVING eds. 2013). A borító azért is válhat kiemelt elemzési objektummá, mert általában több és többféle paratextus gyűjtőhelyeként funkcionál, s így – az olvasás szempontjából – egy fokozottan ingergazdag közeget képvisel (a borítóelemzés módszertani kérdéseiről interdiszciplináris kitekintéssel l. SZCZEŚNIAK 2011, LACHMAN 2012).

A paratextualitás vizsgálata mára messze nem korlátozódik csak az irodalomra és az írásbeliség egyéb formáira, mivel paratextusok más művészeti ágakban és az új médiumokban is jelen vannak, s hasonló rendeltetéssel bírnak. Tükrözi ezt a vonatkozó szakirodalom azon szelete, mely a kutatást kiterjesztette a sajtó, a televízió, a rádió és az internet (LOEWE 2007), illetve a populáris médiakultúra és a rajongói közösségek területére is (GRAY ed. 2010, GERAGHTY ed. 2015).

Az előbb mondottakból már részben következik az eddigi és a leendő vizsgálódások interdiszciplináris jellege is. A paratextusok vizsgálata feltételezi, sőt nemegyszer elkerülhetetlenné teszi az irodalom- és szövegelméleti, a filológiai, az intermediális, a könyvészeti (formátum, vizuális dizájn) és a kereskedelmi szempontok együttes bevonását, mégpedig egy olyan kommunikációelméleti keretben gondolkodva, amelyben a szerzői és az olvasói szándék mellett számolni kell a kiadó, a terjesztő, a szerkesztő, az illusztrátor vagy valamely külső szakértő (pl. utószót jegyző kritikus) szerepével is. A paratextualizáció folyamatát ugyanis, ennek megfelelően, a szöveg témáján és műfaján túl számos további tényező befolyásolja: a társadalmi-kulturális helyzet (központosított könyvkiadás, cenzúra, szabad piac, divatáramlatok), a kiadók és terjesztők által alkalmazott marketingeljárások jellege (profí, amatőr), a szerző státusza és a kiadvány jellege (elsőkönyves, sikerszerző, klasszikus), a befogadók tulajdonságai (kompetencia, érdeklődési kör, életkor) és az egyes paratextuális elemek természete és funkciója (MÜLLEROVÁ 2010a: 469). Ez utóbbiak közül a legfontosabbak az informálás, felhívás, ajánlás, meggyőzés, csábítás, útmutatás és az elvárások felkeltése. Ez egyúttal rávilágít arra, hogy a paratextusok nemcsak az érdeklődés felkeltésében és az esztétikai beállítódás, recepciós ráhangolódás kialakításában érdekeltek, hanem az olvasók/fogyasztók vásárlói viselkedésének befolyásolásában is (MÜLLEROVÁ 2010b: 65).

A paratextualitásról való gondolkodás, miként azt a vele kapcsolatban kialakult leggyakoribb metaforák is kellőképpen tükrözik (küszöb, keret, perem, híd, előszoba, membrán), olyan alapvető kérdések körül forog, amelyek a művek elhatároltságával függnek össze

(kezdet és vég, kinn és benn, centrum és periféria), és megválaszolások csak látszólag tűnik magától értetődőnek (MÜLLEROVÁ 2010b: 65, JAMBOR 2018). A paratextusok nagy része az átmenetiség, a köztesség, az áttűnések ambivalens határsávját képviseli, amely révén szemantikai kölcsönhatások és cserefolyamatok sora valósul meg, s ez számos esetben alapvető kihatással van a szöveg vagy a kép értő befogadására. Éppen ezért a leíró szempontok helyett sokkal inkább olyan hermeneutikai megközelítések váltak egyre hangsúlyosabb szólamná a kutatásban, amelyek a mű és paratextusainak egymásra vonatkoztatásban rejülő értelmezői potenciált igyekeztek kiaknázni, kibontani.

Érvényes ez a fordítástudományra is, amelyben a koncepció szintén visszhangra talált. Mára több olyan tanulmánykötet is napvilágot látott, amely kimondottan a paratextusok műfordításban betöltött szerepét firtatja, elemzi a legkülönbözőbb korszakok, műfajok, nyelvek és irodalmak vonatkozásában (GIL-BARDAJÍ et al. eds. 2012, PELLATT ed. 2013, ALBACHTEN–GÜRÇAĞLAR eds. 2019). Számos írás mutat rá a paratextusok értelmezésorientáló szerepére, kiemelve egyúttal a célszöveg fogadtatására kifejtett hatásuk jelentőségét. A paratextusok mind a forrásszöveg, mind a célszöveg, mind pedig azok tágabb, irodalmi és kulturális kontextusainak megismerése és összevetése szempontjából értékes forrásanyagnak bizonyulhatnak. Vizsgálható, hogy a forrásszöveg paratextuális jellemzői közül mi kerül át a célszövegbe, s mi nem, mi és hogyan alakul át. Ez bizonyos esetekben külső beavatkozások lenyomatait őrzi, gyakran ugyanis épp a paratextusok „esnek áldozatul” a politikailag motivált, valamely ideológia melletti elkötelezettségből eredő torzító eljárások alkalmazásának (PINGPING 2013). Ugyancsak érdeklődésre tarthatnak számot a hozzáadott, tehát a fordító vagy a kiadó által betöltött paratextusok. Különösen a fordító által létrehozott, nemegyszer a könyv részét képező jegyzetek, elő- vagy utószók, műhelynaplók fogalmazznak meg „erős” olvasatokat, kínálnak fel markáns megközelítési szempontokat a célszöveg befogadójának. De legalább ennyire így van ez a neves kritikusok, irodalomtörténészek vagy írók által jegyzett tanulmány- vagy esszéértékű utószók esetében is, melyek ezen túl az eredeti szerzőjéről alkotott kép (imídzs) kialakításában és áthagyományozásában is döntő szereppel bírnak (SUMMERS 2017). Adott fordításmű megítélését azonban a fordító személye, szakmai vagy erkölcsi reputációja is befolyásolhatja (WARDLE 2012), s ugyanez érvényes az illusztrátor vonatkozásában is. Ez pedig különösen akkor válik szembetűnővé, ha a neve kiemelt helyet foglal el a külső paratextusok valamelyikén, elsősorban a borítón, amelyet egyébként (az illusztrációhoz hasonlóan; PEREIRA 2008) az interszemiotikai fordítás példájaként is tárgyal a szakirodalom (SONZOGNI 2011). Külön vizsgálat tárgyát képezhetik éppen ezért a fordító diszkurzív jelenlétének, „láthatóságának” (vagy éppen láthatatlanságának) a jelei, illetve ezzel összefüggésben a gender szempontok nyomatékosítása vagy marginalizálása is (VON FLOTOW ed. 2011, BATCHELOR 2018: 36–37).

A szóba jöhető kutatási témák és módszerek sora még folytatható volna. De már az eddig felvázolt elméleti kontextusokból nagyrészt kirajzolódni látszik a paratextusoknak az a köre, amelyek az alkalmazott névkutatás, közelebbről az irodalmi névadás és a műfordítás szempontjából érdeklődésre tarthatnak számot. Ide tartozik egyfelől a szerző, a fordító, az illusztrátor, az elő- vagy utószó írójának, illetve a kiadó vagy sorozat nevének megjelenítésmódja, helyzete és funkciója (és mindezen nyelvi elemeknek a hierarchikus viszonya), a kézzel írott, személyes ajánlások névtani vonatkozásai, másfelől a címben, alcímben és a belső címekben megjelenő nevek, különösen a személy- és helynevek poétikai jelentéstöbblete. S bármelyik típusról legyen is szó, nemcsak a nevek írásmódja érdemel figyelmet, hanem azoknak mint nyelvi látványelemeknek a vizuális minőségei

(betűtípus, nagyság, térbeli elhelyezkedés), s tágabban a képi és nyelvi paratextusok borítón megvalósuló összjátéka is.

Tanulmányomban a populáris irodalom és a huszadik századi magyar irodalom, kiemelten Móricz Zsigmond, Kosztolányi Dezső és Rejtő Jenő által írt regények idegen nyelvű kiadásainak borítóit veszem górcső alá, ezekben vizsgálom a szerzői név és a szereplői név fordításának különféle eseteit és eljárásait. A bevezetőben ismertetett szakirodalmi háttér szempontrendszerével összhangban nemcsak e két kulcsfontosságú verbális paratextus alakváltozatainak feltérképezésére és a fordításuknál alkalmazott módszerek bemutatására törekszem, hanem – amennyiben ez indokoltnak látszik – bizonyos vizuális összetevők (tipográfia, borítókép) értelmezésére és a filológiai kontextuson túlmutató ideológiai és kereskedelmi tényezők – olykor kritikai – mérlegelésére is.

3. A szerzői név a fordításban. A műfordítások szerzői nevei azokban az esetekben válnak névtani és irodalmi szempontból egyaránt érdekes vizsgálódási objektummá, amikor írásmódjukban az eredeti alakhoz képest olyan változás következik be, amely a forrásszöveg nyelvi-kulturális környezetének, a szerző személyének vagy nemzeti hovatartozásának beazonosítását teszi kérdésessé, szándékosan vagy önkéntelenül félreérthetetővé. A névváltoztatás (legyen szó elhagyásról, cseréről vagy átírásról) ilyenkor egyformán lehet a fordítottságot kiemelő vagy éppen elfedő eljárás, amely a célkultúra névhasználati hagyományaira és korjellemző paratextualizációs gyakorlatokra is fényt vet. A 19–20. század fordulóján például azért szaporodtak meg az irodalmi plágiumvíták, mert „a nem éppen szabatosan kezelt paratextuális jelzések miatt az idegenből vett szövegek tulajdonképpen szabadon kisajátíthatókká váltak. Noha a budapesti lapoknál a legtöbb alkalommal közölték az eredeti szöveg szerzőjének és a fordítónak a nevét is, még itt is megesett, hogy egy tárcanovella mellett csak a cím és egy hasonló jelzés volt olvasható: 'Angolból'. Igaz, a vidéki lapokban közölt fordítások sok esetben csak azzal 'azonosíthatók' be, hogy a szereplőik külföldi neveket viselnek.” (WIRÁGH 2019: 399.) A szerzői név mint paratextus viselkedését a magyar irodalom szlovák és cseh fordítás-történetéből felhozott példákon keresztül szemléltetem.

Néhány magyar író és költő szlovák és cseh nyelvű fordításköteteinek példája megerősíti azt az – európai kultúrkörben – általánosnak mondható tapasztalatot, hogy a családnév az állandóbb, változatlan elem, a keresztnév pedig a változó, mely jobban ki van téve a domesztikáció eljárásainak. Az előbbi tehát az átvitel, az utóbbi a modifikáció szélső pólusához áll közelebb (SLÍZ 2019: 21). Láthatóvá válik továbbá az is, hogy a szerzői név írásmódját nemcsak a korfüggő névhasználati gyakorlat, hanem az alkotó vagy az életmű kanonikus pozíciója is befolyásolhatja. Az 1940-es és 50-es években még találkozhatni olyan kiadásokkal, amelyeken a magyar név az eredeti változatban és sorrendben szerepel: ilyen a Légy jó mindhalálig 1936-os cseh kiadása (Móricz 1936) vagy a Nero, a véres költő 1942-es, ugyancsak cseh fordítása (Kosztolányi 1942). József Attila válogatott verseinek szlovák kiadása 1952-ből szintén ezt a gyakorlatot követi (József 1952), olyannyira, hogy a fordító, Ján Smrek a belső címlapon, a Curriculum vitae-ben és a fordítói jegyzetekben is így használja a nevet. Ugyanígy járt el két évvel korábban az Ady Endre-versválogatás esetében is (Ady 1950). Ez a maximális átvitelt preferáló eljárás nem mondható általánosnak a korban, sőt inkább kivételesnek számít: más magyar írók nevének írásmódja általában a szlovák nyelv szabályait követi (keresztnév + családnév). Csak feltételezem, hogy ez az eljárás a három szerzőnek a hazai és a fordítói kánonban elfoglalt helyével

magyarázható, az érintetlenül hagyott név a jelentőségüket hivatott aláhúzni. Némiképp ezt látszik igazolni Ján Smrek azon következtetlensége is, hogy az Ady-versekben már nem tartja magát ehhez az elvhez, sőt a sorrendcsere mellett még a keresztnéveket is szlovákosítja: Quasi-list k *Žigmundovi Móricažovi* [Levél-féle Móricz Zsigmondhoz], Kmotor *Tomáša Esze* [Esze Tamás komája], Na hostine *Juraja Dózsua* [Dózsa György lakomáján] (a kiemelések tőlem: B. K.).

A szerzői név eredeti, forrásnyelvi alakjának változatlan használata a fordításmű paratextusaiban József Attila és Móricz Zsigmond esetében annyiban okozhat(ott) egy kis zavart, hogy – mivel esetükben látszólag két-két keresztnév párosításáról van szó – az irodalmi kérdésekben nem annyira tájékozott szlovák és a cseh olvasó okkal hihette az *Attilá*-t és a *Zsigmond*-ot a családnévnek.

A forrásnyelvi igazodás helyett gyakoribbnak mondható a célnyelvi igazodás, ami a keresztnév megváltoztatását eredményezi – elsősorban a huszadik század első felében megjelent kiadványokban. A Podolíni kísértet Emil Boleslav Lukáč által 1941-ben készített szlovák fordításának külső és belső borítóján, valamint a szöveget megelőző szerzői portréban egyaránt *Július Krúdy*-ként szerepel *Krúdy Gyula* neve (Krúdy 1941). Ugyanez a regény 1977-ben Júlia Vilikovská fordításában már *Gyula Krúdy* név alatt jelent meg (Krúdy 1977). Kuriózumszámba megy az Édes Anna 1969-ben megjelent szlovák fordításának esete (Kosztolányi 1969). A védőborítón a szerző keresztnéve szlovákul szerepel: *Dezső* helyett *Dezider*. Ez még nem volna annyira különös. Az impresszum után azonban, felettből szokatlan módon, egy erre vonatkozó szabadkozás olvasható: „Arra kérjük e könyv olvasóit, bocsássák meg nekünk, hogy a borítón szlovákul tüntettük fel a szerző nevét” (saját fordításom: B. K.). A bocsánatkérés önmagában is furcsa, ami viszont még inkább azzá teszi, hogy a könyv minden többi helyén (a belső címlapon, az impresszumban, sőt a védőborító gerincén is) magyar alakkal szerepel a szerző neve. Ma már nagyon nehéz kideríteni, mi lehetett az öncenzúra hátterében, pusztán technikai, nyomdai baki vagy annál több. Az ellentmondásos szerzői névhasználat (valamint a cím) eredőjét minden valószínűség szerint az 1939-ben megjelent cseh fordításban sejthetjük, mely – miként azt egy korabeli fordításkritika is megerősíti (OPRAVIL 1939) – szintén módosított keresztnévvel (*Desider*) jelent meg (Kosztolányi 1939). Nem kizárt, hogy az első cseh kiadás készítőire viszont a német fordítói gyakorlat hatott: A véres költő német címlapján szintén *Desider* szerepel (Kosztolányi 1929). A 2. cseh kiadás 1974-ben már az eredeti – ha nem is hibátlan – keresztnévvel és címmel látott napvilágot: *Dezső Kosztolányi: Anna Édešová* (Kosztolányi 1974).

A Krúdy- és a Kosztolányi-példa a fordítói műveletek történeti meghatározottságára világít rá: ami a 30-as és 40-es években még természetes eljárás volt, azt a 60-as évek végén már magyarázni, sőt mentegetni kellett.

Kosztolányihoz visszatérve: a németen kívül az angol és a francia fordítások is olykor célnyelvi változattal helyettesítik a szerző keresztnévét (*Desider*, *Désiré*). A francia névváltozat sajátos pikantériája, hogy a magyar irodalom és kultúra kontextusában nem hat idegennek, hiszen a *Desiré* a barátok és a családtagok között használt beceneve volt Kosztolányi Dezsőnek. A bizalmas elnevezés idővel közkinccsé lett, s a költőt jelölő alternatív névvé vált. Jól tükrözi ezt például a 2009 óta megrendezett szabadkai nemzetközi színházi fesztivál neve (*Desiré Central Station*), S. GORDÁN KLÁRÁNAK a művész vajdasági kultuszát feldolgozó, *Desiré* című monográfiája (2010) vagy Arany Zsuzsanna Kosztolányiról írott életregénye (2016), melynek címében szintén ez a név szerepel: *Desiré kalandjai*. A regény ugyancsak beszédes nevet viselő narrátora (Nicolas Sztavrogin) rögtön az első fejezetben

magyarázatát adja a nevekkal való játéknak: „Nekem is francia a művésznevem, mint Desirének, aki valójában nem is Desiré, hanem »csak« Dezső. Kosztolányi. Ő magyar, én pedig orosz, ám lélekben mindketten franciák vagyunk.” (Arany 2016: 7.)

Amennyiben a fordítás tágabb értelmezéséből indulunk ki, ami magába foglalja a jelrendszerek közötti transzformációt is (interszemiotikai fordítás vagy transzmutáció: JAKOBSON 1969, extratextuális fordítás: TOROP 2002: 597), akkor a szerzői név jelentésbeli fordítására is hozhatunk példát. Ezek a köznévi jelentéssel rendelkező név teljes vagy részleges vizualizációjaként jönnek létre, leggyakrabban illusztráció, piktogram vagy logó formájában. Ilyenkor tehát a nyelvi jeleket vizuális jelekkel fordítják vagy értelmezik (át). FRANCESCA TANCINI a viktoriánus kor legjelentősebbnek tartott illusztrátorának és könyvkészítőjének, Walter Crane-nek a munkásságából hoz fel erre egy szemléletes és kreatív példát. Crane kihasználta, hogy családneve beszélőnév (a *Crane* az angolban ’daru’-t jelent, mégpedig, akárcsak a magyarban, madarat és emelőszerkezetet egyaránt), ezért az általa illusztrált gyermekkönyvek borítójára egy olyan – mai értelemben vett – logót alkotott, amelyben a név betűi, illetve a madár és az emelő motívumai kapcsolódnak össze egy rébuszszerű alakzatba. Ezt következetesen, afféle nevet helyettesítő vizuális szignóként kezdte el használni, ami aztán – népszerűségének és elismertségének növekedésével – fokozatosan márkanév, mai szóhasználattal élve brand lett. Crane egyébként az illusztrációkon is előszeretettel jelenítette meg magát darumadárként, s hozta játékba keresztnévének bizonyos vizuális attribútumait is: azt például, hogy a *W* a repülő madár sziluettjére emlékeztet (TANCINI 2013).

4. Álnevek a fordításban. Az álnévhasználat mindenekelőtt a rejtőzködés és a misztifikáció eszköze, amelyhez a szerzők különféle indítatásokból folyamodhatnak. A műfordítás vonatkozásában egyrészt a névválasztásban és névalkotásban érvényesülő fordítói eljárások miatt érdemel figyelmet, másrészt a szerepjáték pragmatikájának szűkebb, személyes háttere és tágabb, intézményes és kulturális környezete kapcsán. Különösen a második esetben válik elengedhetlenné a konkrét kiadások paratextusainak bevonása a vizsgálatba. A kérdéskört a továbbiakban a populáris irodalom köréből származó példákon keresztül demonstrálom.

Gyakran tapasztalt jelenség ebben a közegben, hogy a szerző vagy teljesen elrejtőzik az álnév mögött, s nem találjuk nyomát sem a külső, sem a belső címlapon, vagy pedig – félig áttetsző formát öltve – a fordító álarcában lép színre. A mű ilyenkor álfordításként prezentálódik. A titkolózó névadás (KOVALOVSKY 1934: 37) mindkét formája mögött hol kényszer, hol üzleti érdek, hol poétikailag motivált szerzői szerepjáték húzódik meg, s e tényezőktől is függ az álnév „átlátszóságának”, megfejthetőségének a foka. Az álnév olykor jelentésbeli fordítás eredménye (pl. *Erdődy János – Alec Forest, Farkas Gábor – Gabriel Wolf*), ami megkönnyíti a szerző személyének beazonosítását, máskor áttételesebben, hangzásbeli asszociációk mentén képződik meg a kapcsolat a valódi név és az álnév között, olykor pedig – mindenekelőtt a keresztnévek esetében – ezt a célnyelvi ekvivalenssel történő behelyettesítés teszi nyilvánvalóvá. Amikor látszólag sem jelentésbeli, sem hangalaki kapcsolat nincs a két névfajta között, akkor nem beszélhetünk fordításról, jöllehet a névválasztás ilyenkor sem teljesen önkényes, s meghatározott irányú, műfaji, tematikai vagy kulturális asszociációk felkeltésében érdekelt.

Hangsúlyozni kell, hogy mind az eredeti, mind a fordításművek esetében elsősorban a kiadó kompetenciája, hogy ezeket az összefüggéseket különféle paratextuális elemek segítségével az olvasók tudára adja, vagy – átgondolt marketingstratégiát folytatva – éppen

hogyan elhallgassa. Ahogyan az alább tárgyalandó művek is mutatják majd, az álnevek használata gyakran olyan félrevezető etnikai konnotációk sugalmazását célozza meg, amely növelheti az adott könyv eladhatóságának esélyeit. Ilyenkor a tulajdonnév hamis etnikai identitásjelként működik (a tulajdonnevek etnikai identitásjelölő funkciójáról l. pl. BAUKO 2014: 82–84).

A két világháború között virágzó ponyvairodalom szerzői önépítésének közismert eljárása volt az idegen vagy idegenesen (elsősorban angolosan, de olykor franciásan vagy németesen) hangzó álnevek használata a magyar írók részéről. A kiadóknak anyagi érdekük fűződött hozzá, hogy minél tovább titokban tartsák az álnevek mögött rejtőző hazai szerzők személyét. Azért, mert ahogy a korszak egyik szereplője, aktív írója fogalmazott: „Azt hisszük és a régi olvasó is azt hitte, hogy a külföldi holmi jobb, mint a hazai. A kiadó könnyebben adhatta el a hangzatos idegen névvel jelzett kisregényt.” (ERDŐDY 1989: 414.) A magyar szerzők általában több álnevet is használtak, amelyek nemcsak műfajjelölő funkciót töltöttek be, hanem a kiadvány típusától függően is változtak. Ezt bizonyítja HALÁSZ PÉTER vallomása, amely ezen felül arra is rávilágít, hogy szűkebb szakmai körökben azért ismertek voltak/lehettek az álnevek használói: „P. Shering néven tízfilléres regényeket írtam, H. Pinkerton néven félpengősöket, P. Deeds néven pengős regényeket. Vagy a keresztnemem, vagy a vezetéknevem kezdőbetűit megtartottam, nem hiúságból, de azért, mert mi, a szakma dolgozói ilyen apró csalafintaságokból ismertük föl egymást.” (HALÁSZ 1989: 247.) A külföldi szerzőre utaló álnév az adott sorozat presztizsét is emelte. A könyvkiadók ezért olykor maguk kérték a népszerűbb írókat a gyakoribb névváltásra, „hogy minél bővebbnek tűnjék a kollekció” (RAPCSÁNYI 1989: 7). Utólag persze fény derült a szerepjátékra, s ma már e korszak írói álneveinek nagy részét „dekódolta” a szakirodalom; bár azért vannak még fehér foltok, megfejtésre váró vagy kétséges identitású nevek. Erre hozok fel néhány tanulságos példát.

GRÓB LÁSZLÓ okkal gyanakszik arra, hogy a *Charles Baldwin* név *Seress Albin*-t rejti, aki három regénynél is fordítóként szerepel (nem melleleg a két név anagrammatikus összecsengése is gyanús), személyéről azonban, mint írja, semmit sem sikerült kiderítenie (GRÓB 2015: 115). Ugyanez a helyzet az *A. Carvell* és *William Walton* által jegyzett kemény krimik fordítóival kapcsolatban is (GRÓB 2015: 126; a szerzői nevek feltételezhetően magyar szerzők álnevei). A franciásan hangzó *Louis Lucien Rogger* név alatt megjelent, s francia környezetben is játszódó nyolc krimet GRÓB Aczél Lajoshoz köti, aki magát a belső címlapon fordítóként, *Aczél/Aczél László* néven tüntette fel. A részben Georges Simenonhoz, részben Rejtő Jenőhöz is hasonlított szerzőt dicsérendő jegyzi meg: „végrehajtotta azt a bravúrt, hogy valódi francia detektívregényeket írt magyar nyelven, amelyeket aztán kiadtak franciául Franciaországban” (GRÓB 2015: 84). Épp ezen a nyomon indult el KÁLAI SÁNDOR, akinek külföldi forrásokra is támaszkodó, izgalmas, új adatokkal szolgáló fordítás- és sajtótörténeti kutatásából az derül ki, hogy ezek a regények két magyar szerző, Aczél Lajos és Aigner László közös alkotásai: „először Berlinben, majd Budapesten és Párizsban dolgoznak együtt, s nemcsak riportokat, hanem fikciós alkotásokat is készítenek/írnak” (KÁLAI 2016: 275–276). Ebből következően veti fel a francia bűnügyi irodalom és popkultúra magyar szakértője azt a hipotézist, hogy „az álnévben a Louis keresztnév Aczél, míg a Lucien Aignert jelöli” (KÁLAI 2016: 275–276). A közös írás mikéntjére vonatkozó információkkal – filológiai adatok híján – azonban már nem tud szolgálni.

Vizsgálódásunk szempontjából fontos adalék, hogy a magyar szerzőpárosnak két regénye is megjelent csehül (Az üldözött holttest, Halálkabin), mégpedig olyan kiadásokban

(Rogger 1936, 1937), amelyek nem tüntették fel sem az eredeti címet, sem azt, hogy milyen nyelvből történt a fordítás (csak a fordító nevéből lehetett/lehetne esetleg következtetni erre). Éppen ezért, a hiányos paratextusok miatt a korabeli olvasó könnyen gondolhatta azt, hogy külföldi, minden valószínűség szerint francia író művével van dolga. Az üldözött holttest esetében ezt a benyomást a párizsi miliő is erősíthette. Egyáltalán nem biztos, hogy véletlenül vagy merő hanyagságból maradtak el az említett bibliográfiai adatok. Azon túl ugyanis, hogy a korabeli cseh detektívirodalomban a titkolózó álnévhasználat szintén bevett eljárás volt (JAREŠ–MANDYS 2019: 60–62), a fordítást közreadó kiadónak – a magyarhoz hasonlóan – ugyancsak „jól jött”, ha francia, nem pedig magyar regényként adhatta el a két krimi.

Az egzotizáló névadási hagyomány és a kollektív szerzőség folytonosságára mutat rá KESERŰ JÓZSEF a magyar fantasyirodalom kapcsán, amelynek szerzői – szintén elsősorban piaci okokból – a 90-es évektől kezdve gyakran angolosan hangzó nevek alatt jelentették meg regényeiket, novelláikat. Hozzáteszi, hogy az „internetkorszak előtt ugyanis nem volt olyan egyszerű kideríteni, hogy kit rejt a John Caldwell név (Nemes Istvánt), vagy kicsoda valójában Raoul Renier (Kornya Zsolt)” (KESERŰ 2016: 93). A műfaj és a korabeli írói gyakorlat érdekes vonásaként említi a többszerzős művek létrejöttét, amelyekben olykor szintén nehéz megbecsülni az egyéni teljesítmények arányait: „a Wayne Chapman nevet sokáig Gáspár András és Novák Csanád használták, majd miután utóbbi távozott a honi fantasy-életből, a Wayne Chapman név egyedüli örököse Gáspár András lett. Azt azonban, hogy első közös művükben, A Halál havában című regényben mit írt az egyikük és mit a másik, talán csak ők tudnák megmondani.” (KESERŰ 2016: 93.) A sikeres identifikáció még akkor sem garantált, ha tudjuk, kit rejt az álnév: „Bár köztudott, hogy Jeffrey Stone valójában Nemes István egyik írói álneve a sok közül, ám éppen tőle tudjuk, hogy a trilógiát valójában hárman írták (rajta kívül Kornya Zsolt és Rác Mihály)” (KESERŰ 2016: 93).

A *Leslie L. Lawrence* vagy a *T. O. Teas* könnyen dekódolható nevek, mivel az első esetben az eredeti magyar név (*Lőrinc L. László*) célnyelvi megfelelővel történő behelyettesítéséről van szó, a második esetben pedig a vezetéknevből (*Tótisz*) alkotott szójáték tölt be hasonló funkciót, azaz kelti – a hangalakon és írásmódon keresztül – egy angol szerzői név benyomását. Persze ettől még az újdonsült olvasó paratextuális többletinformációk híján „bedőlhet” a játéknak, s külföldi szerző műveként olvashatja az adott regényt. Ugyanez talán még fokozottabban érvényes a belőlük készült fordítások olvasóira, akik általában nélkülözik a hazai, tehát a forrásirodalmi kontextus ismeretét, s alapvetően a könyvön és a könyvben feltüntetett bibliográfiai adatokra hagyatkoznak. Azok pedig nem minden esetben kielégítőek. Mindkét említett magyar szerző egyes műveinek szlovák és cseh kiadása – csak a borító alapján ítélve – könnyen félrevezetheti a (felületesebb) befogadót, mivel nem utal a szerző valódi nevére. Az Őld meg pusztá kézzel cseh fordításának például az impresszumában szerepel csak – zárójelben, kisebb betűkkel – *Tótisz András* neve (T. O. Teas 1991).

Szerb Antal 1942-ben – minden valószínűség szerint – zsidó származása miatt kényszerült *A. H. Redcliff* álnév alatt megjelentetni VII. Olivér című regényét, saját magát a belső borítón fordítóként tüntetve fel. A névválasztásban sem hazudtolta meg ironikus alkatát, hiszen a fiktív szerzői név Ann Radcliffe-nek (1764–1823), a gótikus regény angol klasszikusának nevére hajaz, akiről egyébként népszerű világirodalom-történetében néhány – nem éppen elismerő – mondatban maga is megemlékezik. Az álnévhasználat ebben az esetben azonban a mű mondandója szempontjából sajátos többletjelentéssel bír: a több tekintetben Rejtőt idéző humoros történet ugyanis a szerepjátékról, a szélhámoságról szól, arról tehát,

hogyan szereplők másnak adják ki magukat, mint amik valójában. A név hamisságát az első kiadás borítója és belső címlapja vizuálisan is tükrözi: az arisztokratikus származásra utaló *VII.* át van húzva. Mintha ez az áthúzás a fölötté szereplő (álnévre is árnyékot vetne, s finoman jelezné a szerzői funkció fiktív mivoltát (Szerb 1942). A következő kiadások címlapjáról már eltűnik az álnév és az áthúzás is, s az egyes fordítások azóta is kizárólag Szerb Antal neve alatt jelentetik meg a regényt.

A más, ismert szerző nevét idéző álnév megválasztása az ironikus utalás mellett lehet a hódolat kifejezésének eszköze is. Laura Grimaldi 1956-ban *Alfred Grim* álnéven jelentette meg első bűnügyi regényét (*Attento poliziotto*), melyet aztán több nyelvre is lefordítottak. A keresztnév a thriller mestere, Alfred Hitchcock, a családnév pedig a Grimm-testvérek iránti elismerés és csodálat jeleként értelmezhető, akárcsak egyéb, később használt pszeudonimjeinek elemei is (*Alfred Pomarick, Alfred Pomarici*) (TROVI 2002: 197). Korántsem elhanyagolható mozzanatot a névválasztás motivációit illetően, hogy számos angol nyelvű krimiklasszikus olasz fordítójáról és szerkesztőjéről van szó, aki íróként maga is ebben a műfajban alkotott jelentőset Patricia Highsmith, Ruth Rendell vagy Thomas Harris irodalmi nyomvonalán haladó bűnügyi pszichothrillerjeivel (a Hannibal például az ő fordításában olvasható olaszul). A játékos utalás mellett a gender szempont is közrejátszhatott a névalkotásban: ebben az időben ugyanis még felettébb alulrepresentált volt ennek az alműfajnak a női képviselője (főként Olaszországban), s egy debütáló író elfogadtatásának csak jót tehetett egy ilyen előkelő irodalmi és filmes áthallásokat mozgósító férfinév „bevetése”.

5. Rejtőző nevek. Különösen érdekes a fenti szempontokból nézve a ponyva aranykorának legnépszerűbb és legtöbbet fordított szerzője, Rejtő Jenő, illetve művei különböző nyelvű paratextusainak összehasonlító vizsgálata. A születési név (*Reich Jenő*), a művésznév (*Rejtő Jenő*) és az álnevek (*P. Howard, Gibson Lavery*) hármasságából kifolyólag regényeinek mind a magyar, mind az idegen nyelvű kiadásai nagyon változatos képet mutatnak a névhasználat terén.

Ahogy azt THURÓCZY GERGELY (2016: 9) megállapította, a személyes iratokban *Reich Jenő*, esetleg *Rejtő-Reich* szerepelt, a magyar ponyva klasszikusa tehát „hivatalosan sosem változtatta a nevét Rejtőre”, így az megmaradt írói névnek. A *Rejtő* név választását az idézett monográfus nem tartja véletlennek; viselőjének rejtőzködésre, érzelmi elleplezésre és hirtelen visszavonulásra hajlamos természetével magyarázza, és a következőképpen minősíti: „Sajátos, talányos – és jóval ritkább, mint a Reich –, ugyanakkor nem extravagáns (ugyanaz mondható el Howardról és Laveryről is – bezzeg regényeiben fantáziája tobzódott a különleges elnevezésekben!)” (THURÓCZY 2016: 97). A *Rejtő* első nyilvános előfordulása 1924-re tehető, s a szerző ezután következetesen ezen a néven jelentette meg színpadi műveit, kisregényeit, novelláit és újságcikkeit, valamint valódi és álfordításait is. Ez utóbbira az első kalandregényei szolgáltattak példát (A pokol zsoldosai, Menni vagy meghalni, Az elveszett cirkáló), amelyek *P. Howard* álnéven jelentek meg, s Rejtő Jenő fordítóként van bennük feltüntetve.

A *P. Howard* – *Rejtő Jenő* névpár együttélése sajátos evolúción megy keresztül; jól látható ez az egyes kiadások külső paratextusainak tipográfiáján és a borító vizuális elrendezésén. A *P. Howard* többéves kezdeti egyeduralma, majd domináns pozíciója fokozatosan csökken a *Rejtő Jenő* név előtérbe kerülése és fölülkerekedése következtében. A hierarchia ilyen irányú megfordulását THURÓCZY a fogság metaforáján keresztül adja vissza. Míg Az ellopott futár 1941-es kiadásának borítóján „az álnév kétszer akkora betűmérettel bír, mint

az igazi, egymás alá szedve”, addig a Piszkos Fred közbelép-en (1941), illetve az el nem készült, de a kiadó által beharangozott Parancs, az parancs című regényen a kisebb méretű betűvel szedett *Rejtő* „P. Howard belsejében foglal helyet, mintegy onnét szándékszik kitörni” (THURÓCZY 2016: 178). A megkerült cirkáló 1943-as, posztumusz kiadásán pedig a *Rejtő Jenő* már „kétszer akkora betűkkel van szedve, mint a zárójel (!), P.-jétől megfosztott Howard” (THURÓCZY 2016: 179).

Nem véletlen, hogy épp 1941-től kezdve bukkannak fel kétnevű borítók a könyvpiacra, hiszen ekkor válik nyilvánvalóvá a széles körű nyilvánosság számára, hogy P. Howard azonos Rejtő Jenővel. „Nem afféle nyílt titok volt, az olvasóközönség valóban nem tudta – igazság szerint nem is érdekelte, ki írja a kiváló könyveket” (THURÓCZY 2017: 13)¹. Innen nézve a *P. Howard* egyfajta fedőnév volt, sokkal inkább az, mint a *Rejtő*, amelyet N. TÓTH ANIKÓ minősít ekképpen (N. TÓTH 2015: 19). A szerző halála után megjelent kötetek alaposan összeavarták a névhasználatot. Ahogy az a Rejtő-művek bibliográfiájából kiderül, a saját neve alatt megjelent műveket utólag álnéven adták közre, az álnéven megjelenteknél viszont feltüntették a *Rejtő* nevet is, hol zárójelben, hol az első helyen.

Mіндеzen előtörténet ismeretében nem csodálkozhatunk azon, hogy a Rejtő-regények különféle nyelvű fordításaiban a szerzői névhasználat felettebb változatos képet mutat, s nem mindig fedezhetők fel a következetesség jelei akár egy adott nyelven, akár egy sorozat részeként megjelent darabok verbális paratextusaiban sem, sőt szélsőséges esetben a szerzői név írásmódja egy könyvön belül is eltéréseket mutat. A jelenség teljes körű feltérképezése – tekintettel a fordítások nagy számára – önálló tanulmányokat igényelne. Az alábbiakban az angol, német, olasz, francia, szlovák, cseh és finn kiadások választott példáin keresztül a tipikus fordítói és kiadói megoldásokat tekintem át, mégpedig három szempontból: 1. Melyik név van feltüntetve a borítón? 2. Milyen a nevek és névelemek sorrendje? 3. Változott-e a név írásmódja? A rövid kutatás megerősítette a belső paratextusok bevonásának szükségességét is, mivel nem egy esetben a belső címlapon, az előszóban vagy az impreszumban eltérő vagy kiegészítő nyelvi adatokkal is találkozunk.

Az esetek többségében egy név van feltüntetve a borítón, *Rejtő Jenő* (pl. olasz, szlovák, cseh, francia) vagy *P. Howard* (német, szlovák); az előbbi, ahogy majd látni fogjuk, különféle átiratokban. Két szlovák fordítás esetében szerepel csak a *Paul Howard* változat (Howard 2002, 2003), amelyre tudomásom szerint nincs példa a magyar kiadások történetében. Az ismeretlen névadó a fiktív családnévhez egy fiktív keresztnévet ötlött ki. A betűjel ily módon történő „nevesítésére” feltételezhetően a hitelesítés fokozása érdekében lehetett szükség. Azzal viszont már nem biztos, hogy számolt a kiadó, hogy az internetes keresés (Wikipédia²) a kíváncsibb olvasókat ahhoz az 1971-ben született ír származású újságíróhoz, regényíróhoz irányítja majd, aki – minő véletlen – humoros regények, színpadi művek szerzőjeként vált ismertté. Nem véletlenül vetem fel ezt a lehetőséget, az említett két szlovák kiadás ugyanis sem a külső, sem a belső paratextusokban nem tartalmaz információkat a szerző személyére és az eredeti mű címére, nyelvére vonatkozólag. Egyedül a fordító nevét (*Peter Hajdúk*) adja meg, ami érdekes mód szintén álnév, Oleg Logvinov bújik meg mögötte, aki egyébként *László Orosz* néven is publikált. Csupán a könyv alapján

¹ E szennációszámba menő leleplezést a korabeli antiszemita sajtó a szerző és általában a ponyva lejáratására használta fel, ami aztán közvetlenül Rejtő Jenő munkaszolgálatához, majd halálához vezetett. (Erről részletesen l. THURÓCZY 2016: 182–193.)

² [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Howard_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Howard_(writer)) (2021. 11. 20.)

tehát nemcsak Rejtő Jenő neve marad rejtve a magyar vagy a humoros ponyvairadalomban kevésbé jártas olvasók előtt, hanem az is, hogy – a név sugallatával ellentétben – nem angol, hanem magyar nyelvű regény fordítását tartja a kezében. A *Paul Howard* név alatt megjelent szlovák fordításokhoz végezetül még annyit fűznék hozzá, hogy – noha ez sincs feltüntetve az impresszumban – újrakiadásokról van szó, így aztán a – kissé ugyan megváltozott – cím vagy a fordító nyomán haladva, néhány kattintás után viszonylag gyorsan eljuthatunk Paul Howard író szerzőtől Rejtő Jenőhöz.

A magyar szerző mindkét neve a Henrietta Whitlock és a Bálint Kacsóh készítette angol fordításokén jelenik meg. Az első esetben a *P. Howard* van zárójelben, a második esetben a *Rejtő Jenő*. Ez utóbbi gyakorlatot követi A három testőr Afrikában 2019-es finn kiadása is.

Megállapítható, hogy – az említett két szlovák példát kivéve – egyik esetben sincs szó titkolózó névhasználatról. A szerző művészneve (*Rejtő*) nem marad rejtve az olvasó előtt, mivel az impresszum vagy a szerkesztői, illetve fordítói előszó feloldja az álnevet. A német Rejtő-sorozat minden kötetében olvasható: „P. Howard ist ein pseudonym von Jenő Rejtő.” A tizennégy karátos autó francia fordításában a Reich Lipóttól származó mottó magyarázataként zárójelben ott áll: „un soldat qui connaissait l'écrivain Jenő Rejtő, sous son pseudonyme Monsieur Howard” (Rejtő 2016). A legrészletesebb névmagyarázattal Az előretolt helyőrség angol fordítója, Bálint Kacsóh szolgál, aki nemcsak a *P. Howard* és *Rejtő* nevek kapcsolatát tisztázza, utalva a kiadói stratégia szerepére és az utóbbi beszélő névi mivoltára, hanem a szerző születési nevét (*Reich*) is megemlíti (Rejtő 2014: ix-x).

Amennyiben a *Rejtő Jenő* név szerepel a borítón, a névelemek sorrendje általában követi a célnyelv szabályait, s a keresztnév áll elől (*Jenő Rejtő*). Kivételt képeznek bizonyos szlovák és olasz kiadások, melyek nemcsak a sorrend, hanem az írásmód tekintetében is az eredeti, hibátlan magyar névváltozatot adják.

A *Rejtő Jenő* név a vizsgált fordítások borítóin ötféleképpen jelenik meg: *Rejtő Jenő*, *Jenő Rejtő*, *Jenő Rejtő*, *Jenő Rejtő*, *Jeno Rejto*. Az utolsó három alakváltozatban minden valószínűség szerint a célnyelv fonémaállományából hiányzó *ő* vezethetett névtorzításhoz, de némely esetben része lehetett benne bizonyos technikai nehézségeknek is. Bálint Kacsóh Az előretolt helyőrség angol fordításához írott előszóban említi, hogy az Amazon Kindle-alkalmazása nem teszi lehetővé bizonyos betűkarakterek megjelenítését, ezért arra kényszerült, hogy a szerző nevében a magyar hosszú *ő* helyett az *o*-t használja (innen a *Jenő Rejtő*) (Rejtő 2014).

A névmutálódást olykor pusztá figyelmetlenség is okozhatja. Jól példázza ezt a Vesztegzár a Grand Hotelben 1967-es szlovák fordítása (Karanténa v Grand Hoteli), mely egy kalandos és bűnügyi történeteket megjelentető regényújságban látott napvilágot (Rejtő 1967). A címlapon *Rejtő Jenő* szerepel, az impresszumban már *Jenő Rejtő*, az első fejezet élén, a címet övező illusztráció részeként újból *Rejtő Jenő*, az eredeti kiadás adatait tartalmazó végjegyzetben pedig *Jenő Rejtő* áll.

6. Címszereplők neve a fordításban. Egy szereplő nevének címbe emelése nyomatékos értelmező gesztus a szerző részéről: jelzése annak, hogy az illető valamilyen szempontból fontos szerepet tölt be az adott történetben. E fókuszba állítás következtében megnő a rá vonatkozó szöveghelyek jelentősége, a befogadó kitüntetett figyelmet szentel majd nekik, s a mű globális értelmére vonatkozó egyéni olvasatát is nagymértékben rá való tekintettel fogalmazza meg. Számos esetben a címszereplő és annak neve a szöveg afféle kulcsjelölőjévé, konnotációk gazdag, szerteágazó forrásává válik. Már csak ezért is kell

körültekintően eljárnia a fordítóknak az irodalmi alakok személynevének átültetésekor, különösen ha azok – pars pro toto – a forrásművet helyettesítő paratextusokként is funkcionálnak. Ahogy JENEY ÉVA (2010: 11) írja: „Kultúránként (nyelvenként) és koronként változó, milyen megoldást választ a fordító a nevek átvételéhez/átviteléhez, behelyettesítéséhez, átalakításához (Winnie-the-Pooh mint Micimackó) vagy fordításához.” A továbbiakban elsősorban a behelyettesítés és az átalakítás eljárásaira hozok példákat, ugyanis ezek igénylik és világítják meg leginkább a fordító leleményességét, illetve bizonyos névhasználati és fordítástörténeti hagyományok, tendenciák érvényesülését.

Viszonylag gyakori jelenség, hogy a fordítók az antonomázia megoldásához folyamodnak, tehát a személynevet körülírással helyettesítik. Így lesz a *Jane Eyre*-ből *A lowoodi árva*, a *Rebecca*-ból *A Manderley-ház asszonya*, a *Tess of the d'Urbervilles*-ből *Egy tiszta nő* vagy az *Édes Anna*-ból *Slúžka 'Szolgálólány'*. Minden ilyen megoldás, miként azt a felsorolt példák is szemléltetik, (elő)értelmezésnek tekinthető, mivel a címszereplő jellemének, élethelyzetének, sorsának vagy cselekménykörének valamely aspektusát állítja előtérbe. Charlotte Brontë klasszikusa esetében például a szülők elvesztésének tragédiája kerül előtérbe, ezért *A lowoodi árva* cím „nagyobb kifejező erővel bír, jobban felkelti az érdeklődést, mint a puszta személynév” (DÖRGŐ 2017).

Bizonyos szempontból ennek fordítottja a névbetoldás, amikor az eredeti cím nem tartalmaz nevet, a fordító viszont valamilyen megfontolásból pótolja ezt a „hiányt”: kiegészíti a címet a szereplő nevével. Ennek az egyik oka az lehet, hogy „húzónévről” van szó, tehát korábbi művekből már ismert, népszerű hős nevééről, amely ily módon, a sorozatba tartozás jelzésén keresztül eladhatóbbá teheti a művet. Agatha Christie regényeinek korai magyar fordításaiban több példát is találunk arra, hogy a fordító vagy belekomponálta a címbe Hercule Poirot nevét, vagy – teljesen önkényes módon – egy általa kiötlött, „nevesített” címváltozattal állt elő (ez a gyakoribb). Az előbbire példa a *Poirot és az ABC* (The ABC Murders), az utóbbira pedig az *Hercule Poirot téved?* (Three Act Tragedy), a *Poirot mester* (The Mysterious Affair at Styles), a *Poirot mester bravurja* (The Murder of Roger Ackroyd), a *Poirot gyanúba esik* (Death in the Clouds) vagy a *Poirot kétjutáson* (Death on the Nile). A vonatkozó kiadói dokumentumok vagy a fordítói szerződések vizsgálata nélkül eldönthetetlen, hogy ezek a változtatások a fordító saját kezdeményezéséből vagy kiadói nyomásra születtek-e.

A szorosabb értelemben vett fordításra leginkább természetesen a beszélő nevek esetében lehet szükség, főként „ha az általuk sugallt jelentés nem érzékelhető akkor, ha az eredeti alakot egyszerűen átemelik a célnyelvbe” (SZEGEDY-MASZÁK 2010: 82). Móricz Zsigmond *Árvácska*-ja ilyennek tekinthető, mivel egy olyan ragadványnévről van szó, amely egy virágnév konnotációján keresztül viselőjének élethelyzetére (egyedüllétére, kiszolgáltatottságára) utal. A regény egyébként kitűnő szlovák fordítása *Sirôtka* címmel jelent meg (Móricz 1957a). Szerencsés egybeesés, hogy a Viola wittrockiana népies neve a szlovákban is egyezik az árvaságot kifejező (nőnemű) főnévvel (*sirôtka*). A mű tolmácsolója, Elena Androvičová a regényben szereplő többi beszélő név (*Szennyes*, *Verő*) jelentését is megmagyarázta lábjegyzet formájában. A cseh nyelvben viszont hiányzik az ibolyafélék családjába tartozó virágnév és az árvaság közötti jelentéskapcsolat; ez is lehetett az oka, hogy a regény filmadaptációját – az 1957-es fordítással ellentétben (Móricz 1957b) – más címen (*Chudobka*) forgalmazták. A *chudobka* a százsorszép (Bellis perennis) népi neve, és szó szerint ’szegényké’-t jelent, tehát ugyancsak jól jellemzi a megnevezett regényszereplő élethelyzetét.

Bizonyos esetekben a fordító egyszerre több eljárást is érvényesíthet a címek tolmácsolásakor. Móricz említett regényének francia fordítója, Gara László (vagy a kiadó) az átvétel és az értelmező körülírás ötvözése mellett döntött: *Árvácska – La petite de l'assistance* (Móricz 1954). Az Édes Anna új, Karol Wlachovský által készített szlovák fordítása *Sladká vrahyňa* 'Édes gyilkos' címmel jelent meg 2015-ben (Kosztolányi 2015). A cím a jelentésbeli fordítás, a körülírás és az átalakítás jegyeit egyaránt magán viseli, ez viszont csak a könyv paratextusainak alapos vizsgálatakor válik nyilvánvalóvá. A *Sladká vrahyňa* a borító címlapján és annak gerincén, valamint a keménykötésű könyv külső címlapján és gerincén olvasható. Egyedül a belső címlapon és hátul, az impresszumban szerepel a cím alatt zárójelben és kisebb betűvel az eredetit követő cím, a szereplő nevének szlovák írásmódjával: *Anna Édešová*. Wlachovský tehát oly módon hozott létre antonomáziát, hogy a címszereplő köznévi jelentéssel bíró családnévét „belefordította” a címbe, miközben Annát a regénycselekménybe tragikus fordulatot hozó tett elkövetőjeként identifikálta. (A *vrahyňa* nőnemű főnév, tehát már a címből nyilvánvaló a gyilkos neme.) Ennek is be tudható, hogy több könyvportál a krimik vagy a thrillerek között kategorizálja Kosztolányi művét. A zárójeles kiegészítéssel ugyanakkor a fordító felismerhetővé és beazonosíthatóvá tette a regényt a célközönség számára, mivelhogy az 1974-ben, mint említettem, ezen a címen jelent meg csehül. Az *Anna Édešová* tehát nemcsak a fiktív magyar személynév szlovákosított változata, hanem egy másik fordításműre tett utalás is.

Még több összefüggés tárul fel előttünk, ha a könyvborító dizájnját is bevonjuk az elemzésbe. A borítón a cím piros, a folyóírást imitáló betűtípussal van szedve, s itt-ott kopott, töredezett, mintha lepergett volna a festék egy épület vagy tábla feliratáról. A második szó jelentéstartalma azonban önkéntelenül is a vért asszociálja, ilyenformán aztán a „betüromlás” a megalvadság és elkentség jeleként (is) értelmezhető. A borítón ezenkívül egy fiatal, nagyjából húsz-harminc év körüli nő egész alakos képe látható, egy elmosódott híd körvonalaival a háttérben. A címet ilyenkor – térbeli pozíciójától függetlenül – hajlamosak vagyunk képfeliratként olvasni, vagy legalábbis valamiféle kapcsolatot találni közte és a képen ábrázolt látvány között. Ebben az esetben, legalábbis látszólag, a spontán rátekintés időintervallumában a nőnemű köznévi lehet a segítségünkre a figura beazonosításához. A figyelmes szemügyre vétel után azonban, a cselekmény háttérismeretét is mozgósítva, okkal bizonytalanodunk el. A nőalak öltözete, diszkrét sminkje, nyílt tekintete, magabiztos, férfias testtartása (földig érő ballonkabát zsebébe sülyesztett kéz), kézitáskát, kesztyűt és csomagokat szorongató keze alapján ugyanis sokkal inkább gondolhatunk egy polgári középosztályból származó emancipált dolgozó nőre, mintsem egy korabeli, kötelességtudó vidéki cselédre. A kép és a cím értelmező összekapcsolását a színekkel való játék is erősíti és bonyolítja egyúttal, mely – ha csak közvetetten is – utal Édes Anna személyére. A fekete-fehér fotón a száj vöröse ki van emelve, mintegy a rúzs imitációjaként. Innen nézve a piros betűs cím töredezett írásmódja az ajakra kent rúzs rovátkáit is eszünkbe juttathatja. A száj illetően kiemelése – az érzékiség nyomatékosításán túl (mely ugyancsak jelentőséggel bír Anna sorsa szempontjából) – metonimikusan (térbeli érintkezéssel) a cím első szavának, az *édes*-nek a jelentésköréhez utal bennünket. E motívumnak a regényben betöltött szerepével korábban részletesen foglalkoztam, rámutatva arra, hogy ebbe éppúgy beletartozik a kedvesség, az anyai gondoskodás, mint a kacérság, az érzékiség vagy a profánizált szakralitás (BENYOVSZKY 2010). Ugyanitt utaltam a regénycím francia (*Anna la douce*) és spanyol (*Anna la dulce*) fordítására is, amelyek Wlachovsky megoldásával szemben megőrizték a keresztnévet, s a lefordított családnévet magyarázó, körülíró funkciót betöltő köznévé transzformálták ('Anna, az édes').

7. Intertextuális név és műfordítás, avagy Bovarynétől Bovary úrig. Az intertextuális fiktív nevek olyan, szemantikailag terhelt nyelvi egységek tekinthetők, amelyek visszatérő, ismétlődő természetükből adódóan szűkebb (írói életmű) vagy tágabb (műfaj, nemzeti irodalmak, világirodalom) szövegcsoportok közti kapcsolatokat hoznak létre, s azokon keresztül komplex asszociációkat mozgósítva jelölik ki az olvasás és (újra)értelmezés lehetséges irányait (vö. BENYOVSZKY 2018: 279, PÁJI 2018: 288–289, VÁCZINÉ TAKÁCS 2018: 34). Ez csak fokozódik abban az esetben, ha kiemelt pozíciójú paratextussá, például címmé vagy alcímmé válnak. A műfordítás szempontjából hálás nyelvi elemnek minősülnek, hiszen az irodalmi-kulturális közvetítés hathatós eszközeként működnek: implicit, utalásos jelentéstartalmuk kezére játszhat a fordítónak, lehetőséget adva neki a tömörítő kifejezőmódra. Mindez persze csak akkor éri el a célját, ha a közönség részéről számolni lehet a név által jelölt szöveg vagy szövegcsoport (pl. sorozat), illetve az irodalmi karakter ismertségével. A továbbiakban egy Móricz-regény kiadás- és fordítástörténetén keresztül, verbális és vizuális paratextusainak elemzését is bevonva világítom meg a szövegközi jelentésteremtésben rejlő szerzői és fordítói megoldások kifejezési lehetőségeit.

Móricz Zsigmond 1917-ben *Bovary úr* címmel adta ki *Az Isten háta mögött* (1911) című regényét, némileg rövidített szöveggel, az *Érdekes Újság Legjobb Könyvek* című sorozatának nyitódarabjaként. A borítón nagy, piros betűkkel szerepel a cím, alatta zárójelben, jóval kisebb betűkkel az eredeti. A korabeli olvasó tehát rögtön tisztában lehetett azzal, hogy nem új műről, hanem újrakiadásról van szó. A Végh Gusztáv készítette borító ezen felül a kép és a felirat ellentétével is szembesítette: a kettős cím alatt ugyanis egy piros kendős női portré látható. Ennek a megértéséhez az alább kifejtendő szöveg- és névmagyarázat szolgáltattat majd támpontokat, de röviden annyi már most előrebocsátható, hogy a szereplői viszonyváltozások és az irányadó cselekményfordulatok szempontjából nem a címbe emelt férfinak, hanem a feleségének van központi szerepe a történetben.

A címváltoztatás nem önkényes: ellenkezőleg, a szöveg által kódolt, hiszen a regényben többször is utalás történik Flaubert klasszikus művére, konkrétan pedig a Veres Pál és Charles Bovary, illetve Veresné és Emma Bovary közti párhuzamra. A két mű közötti intertextuális kapcsolatokat részletesen tárgyalta a szakirodalom (KULCSÁR SZABÓ 1996, STRIBIK 2001, BEKE 2004, GINTLI 2004, DOBOS 2015, SAGATA 2019); ezeket most a névadás sajátosságait kiemelve igyekszem némileg kiegészíteni, árnyalni.

A történet helyszínére, a képzeletbeli felvidéki kisvárosba, Ilosvára áthelyezett albiró az, akinek köszönhetően az említett szövegközi összefüggés explicit formát ölt. Ő az ugyanis, akiben egy sörözés alkalmával, a helyi viszonyokkal való ismerkedésnek a kezdetén felötlik a francia regény emléke: „Az albiró elgondolkozva nézett a két tanítóra. Bovarynéra gondolt, akinek az esete oly egyszerű volt, de amely nem fog ismétlődni soha. Nincsen olyan nagy nő a kisvárosban... Ahhoz, hogy valaki olyan arányúvá fejlődjék, ahhoz valami nagy kultúra kell... Micsoda karikatúrája ez a világ, amiben élünk, a karikatúrájának... Ez már a közönségesség. Az unalmas, egyszerű közönségesség... Hol vannak azok a színek, hangulatok, amiket a francia kisváros ködös emléke a könyvön keresztül, meghagyott... Ott színe, illata van az életnek... De itt olyan józan, olyan szimpla minden... nem lehet valami közönségesebb, mint egy házasságtörés ebben a társaságban...” (Móricz 1969: 23.) Ebből kifolyólag szólítja aztán a tanítót tréfából háromszor is *Bovary úr*-nak, aki viszont – a regényt nem ismervén – nem érzékeli az ebben rejlő maró iróniát (bár annyit megsejt, hogy „az idegen név valami kicsinylést jelent” [Móricz 1969: 117]), és kicsit ingerülten reagál az átnevezésre. A beszédp partnere kénytelen is szabadkozni, miközben azért továbbra

sem mond le a férfi ugratásáról: „Ez a név már valóságos rögeszmém. Semmit sem jelent...” (Móricz 1969: 127). Veres tanító korlátoltságát jól érzékelteti a regény zárlata: „Kár azért a fiatalemberért – s búcsúzóra megemelte a kalapját. – Bizisten a nevét se tudom. Ő se tudta az enyémet. Mindig valami *Bovari úrnak* szólított, pedig többször mondtam neki, hogy Veres Pál vagyok. Ami mégis nagy különbség!” (Móricz 1969: 252; a kiemelés tőlem: B. K.) Érdemes felfigyelni a név megváltozott írásmódjára. Míg az albíró szölamában Móricz következetesen a francia névalakot használja, addig a tanítóében a helytelen, némileg „magyarított” átíratot. Ez egyfelől jelzi a szereplő irodalmi műveltlenségét, másfelől pedig – metapoétikai kiszólásként – nyomatékosan teszi azt, hogy a Madame Bovary magyar(os) változatáról, újraírásáról van szó.

Érdekes, hogy a szerző a címben egy harmadik, kompromisszumos névalakot használ (*Bovary*), amely úgy őrzi meg a név idegenségét, hogy közben jelzi a magyaros ejtésmódot. A név domesztikációjának újabb fokozatát képviseli a *Bovári úr*: ezen a címen készült tévéjáték Móricz kisregényéből 1976-ban, Dömölky János rendezésében.

A szereplő nevének négyféle írásmódja (*Bovary*, *Bovari*, *Bovary*, *Bovári*) tehát az idegenszerűség eltérő fokozatait juttatja kifejezésre, miközben jelzi a név viselőjének jellemét, műveltségi szintjét és narratív szerepkörét, illetve utal az irodalmi, nyelvi és kulturális transzpozíció tényére is. A névlánc kiindulópontját képező *Bovary/Bovári úr* Az Isten háta mögött című regény fikciós világán belül megszülető, így kétféle értelemben is irodalmi ragadványnév: olyan, amivel viselője nem tud azonosulni, elhatárolódik tőle, mert önkényes átnevezésként éli meg. Ebben a minőségében ugyanakkor a szövegközi utalás ismeretében beszélő névnek is tekinthető: az irodalmi mesék hőseihez hasonlóan (PETRES CSIZMADIA 2015: 81–82) a francia orvos családneve egy szerepkört társít a magyar figurához. Ez pedig azért is különösen érdekes, mert miként az közismert, a *Bovary* már Flaubertnél is hagyományos értelemben vett beszélő név: a francia ’ökör, szarvasmarha’ (*bovin*) és a vele társítható egyéb kifejezések bújnak meg benne, plasztikusan utalva viselőjének nehéz felfogására, elhízott testalkatára és komótos mozgására, kérődző evésére és arra, hogy felszarvazott férj az illető (LÓRINSZKY 2003: 734). (Veres Pál leginkább ezen utolsó szempontból mutat rokonságot vele.) Ráadásul a regény nyitójelenetében a név a rossz artikuláció következtében nevetség forrásává lesz. Az osztályba újonnan érkező Charles Bovary többek között azért is válik osztálytársai gúnyolódásának céltáblájává, mert izgatott, hadaró beszéde miatt nem lehet érteni a nevét. S amikor végül a tanár harmadszori felszólítására is megismétli, kirobban az osztályból a nevetés: „Erre az *új gyerekek* elszántan eltátotta a száját, és elordította magát, ahogy a torkán kifért, mintha hívna valakit: – *Sárbovári!*” (Flaubert 2018: 7).

Talán a címváltoztatás is közrejátszhatott abban, hogy ez a kiadás olyan magas példányszámban kelt el: „Bovary úr (sic!) című regényemet 1917-ben háromszor nyomták újra, összesen 175.000 példányban. Játssza fogyott el. Egy példány sem maradt belőle” – írja Móricz 1932-es naplóbejegyzésében (idézi: SZILÁGYI 2013: 706). Nem nehéz belátni, hogy itt nemcsak pusztán filológiai kérdéssről van szó, hanem egy átgondolt és sikeresnek bizonyuló kiadói stratégiáról. Móricz a néven keresztül mozgósította az addigra már magyarul is hozzáférhető világirodalmi klasszikus emlékezetét a közönség Flaubert-t ismerő tagjaiban (Ambrus Zoltán fordítása 1904-ben jelent meg), ezzel mintegy előirányozva a szöveg összehasonlító olvasását. Amiben azért, tegyük hozzá, volt némi kockázat is, hiszen ilyen esetekben a szerző olyan megmérettetésnek teszi ki a regényét, amely nem feltétlenül válik annak javára: a Bovaryné legalább annyira megvilágíthatja a Bovary úr tematikai és narratív jellegzetességeit, mint amennyire árnyékba boríthatja őket. Ez utóbbi

esetre szolgál példaként ZAYMUS GYULA 1917-ben megjelent bírálata. A Caysz álnéven publikáló konzervatív kritikus egyenesen a csapdába csalt olvasó pozíciójából fogalmaz meg lesújtó véleményt a regényről, elmarasztalva azt nyelvi ízléstelensége, hatásvadász érzékisége, a jellemek erkölcselensége és a kisvárosi élet meghamisító ábrázolása miatt: „Móricz Zsigmond lépet állított fel a szegény magyaroknak »Bováry úr« címmel [...] A buzgó olvasó meglátva a címet, hasonló klasszikus munkának vette, de mennyire csalódott. Mérges levegőjű lápvilágot kapott” (ZAYMUS 1958: 355).

De a *Bováry úr* cím más értelemben is felhívásnak tekinthető: arra tesz javaslatot, hogy a történetet Veres Pál szemszögéből olvassuk. A regény recepciótörténete ugyanakkor figyelmeztet arra, hogy ez az interpretációnak csak egy, s nem is feltétlenül a legproduktívabb iránya, hiszen legalább annyira van szó Veresné vagy Veres Laci regényéről (SZILÁGYI 2013: 199). A szöveg összetettségét és a kompozíció kiegyensúlyozottságát bizonyítja, hogy nehéz megmondani, „vajon a Veres-házaspár történetébe íródik-e bele Laci regénye, vagy éppen megfordítva: Laci történetének értelmezését gazdagítják a körülötte kibomló sorsok” (SZILÁGYI 2013: 189). A regénynek tehát legalább három főszereplője van, ami egyúttal az értelmezés három kitüntetett sarokpontjának feleltethető meg.

A férfit jelölő címértékű név és a borítón figuráló női portré ellentéte szintén a Bovarynéval összevetve nyer feloldást és ezáltal sajátos értelmet. Ahogyan LÖRINSZKY ILDIKÓ kifejti, a francia cím (*Madame Bovary*) a romantikus regények konvencióival szemben „a címszereplőt mint feleséget azonosítja, Emma társadalmi státusát, s bizonyos értelemben kifosztottságát jelzi: egy olyan értékrendet tükröz, amelynek Emma nem tud megfelelni, s amelyben a nő kizárólag mint hitves és anya kaphat helyet” (LÖRINSZKY 2003: 733). Innen nézve a *Bováry úr* még tovább megy a „fosztogatásban”, hiszen törli a címből a női főszereplő nevét, s a férj nevét teszi meg egy nagymértékben a nőről (is) szóló, reá fókuszáló történet nyelvi jelölőjének. A női arckép ennek az elhagyásnak és hangsúlyáthelyezésnek a kiigazítása; egyfajta vizuális jóvátétel.

Mindezeket számba véve felvetődik a kérdés, hogy a regény fordítói mennyiben követték Móricz példáját, s éltek-e az intertextuális név hordozta előnyökkel. Három olyan fordítást ismerünk, amely kihasználta a Flaubert-párhuzamban rejlő lehetőséget. A cseh fordítás *Pan Bovary* címmel jelent meg 1974-ben, nem mellékesen egy olyan borítóval, amelyen szívekkel keretezett házaspár fényképszerűen beállított rajza található (Jiří Říha munkája): a férfi ül, a nő szorosan mellette áll, de mondhatjuk úgy is, hogy fölé magasodik, társa vállára helyezve a kezét (Móricz 1974). A Ruth Futaky készítette újabb német fordítás 1999-ből a *Herr Bovary* címet viseli (Móricz 1999). Az első német átültetés 1922-ben látott napvilágot *Hinter Gottes Rücken* címmel Horváth Henrik fordításában, amely tehát az első, eredeti címváltozatból indult ki. Az már némileg meglepő, hogy 1930-ban ugyanígy jártak el a regény francia fordítói, Gara László és Marcel Largeaud is (*Derrière le dos de Dieu* – Móricz 1930), s e fordítás 2016-os újrakiadása változtatta csak meg a címet, nyilván az eladhatóság esélyeit növelendő, a Flaubert-szereplő nevére (*Monsieur Bovary*).³ Jóllehet azt feltételeznénk, hogy egy ilyen „ziccert” nem hagy ki a fordító, hiszen az intertextuális névnek köszönhetően a befogadó irodalom közismert művén keresztül teheti könnyebben hozzáférhetővé egy Franciaországban kevésbé ismert magyar író regényét a francia célkö-

³Az ugyanannál a svájci kiadónál (La Baconnière) megjelent 2018-as változatban is már ez a cím szerepel. A regény francia kiadástörténetével kapcsolatos dilemmák feloldásáért Kányádi Andrásnak tartozom köszönettel.

zönség számára. Ez már csak azért is növelhette volna a Móricz műve iránti érdeklődést és akár a kedvezőbb fogadtatás esélyeit is, mert – miként arra JÓZAN ILDIKÓ (2013: 98–99) rámutatott – a francia nyelvben idegennek ható magyar frazéma megtartása és szó szerinti átültetése is egyik oka volt annak, hogy a fordítást értetlenséggel fogadta a korabeli kritika.

8. Az írói márkanév mint álnév. A név mint paratextus fordításorientált kutatása nemcsak a szerzői vagy a szereplői nevek fordítási stratégiáira terjed ki, hanem magába foglal olyan névhasználati, nemegyszer kimondottan névmanipulációs gyakorlatokat is, amelyek alapvetően befolyásolják a szerzői név és a fordítói név státuszát, s ezáltal valamelyest a fordításmű olvasói megítélését és irodalmi besorolását is.

Gyakran vagyunk a tanúi az irodalomban annak, hogy a népszerűség bizonyos szintje után egy-egy író neve márkanévvé, a termék jellegét és minőségét garantáló irodalmi védjeggyé válik. Különösen elterjedt jelenség ez a populáris irodalomban, ahol a szerző neve szorosan összeforr egy műfajjal vagy egy szereplővel. Egy angol bűnügyi regény magyar fordításának példáján keresztül azt igyekszem szemléltetni, hogy miként válhat ez a szerzői funkció elbizonytalanításának eszközzé, s ezáltal bizonyos ideológiák kifejezőjévé.

Sophie Hannah a Christie-örökösök felkérésére és azok jóváhagyásával írta meg *A monogramos gyilkosság* című Poirot-regényét, amely új életet lehel a világhírű detektív figurájába⁴ (Hannah 2015). A Christie-regények poétikáját követő, 2014-ben megjelent történetből sorozat lett, mely azóta már a harmadik kötetnél tart. A keletkezés körülményeinek ismerete szükséges ahhoz, hogy a magyar kiadás borítóját helyesen tudjuk értelmezni. Ellenkező esetben ugyanis az olvasó nevek sokaságával szembesül, melyek formája és térbeli elrendezése zavarba ejtő hatást kelt, nem teszi ugyanis egyértelművé a szerepek és funkciók beazonosítását. A cím alatt Agatha Christie aláírásának közismert, védett logóként működő képe látható, alatta pedig a felirat: „Hercule Poirot új esete”. Könnyen gondolhatja tehát a krimifilológiában kevésbé jártas olvasó azt, hogy egy új, eddig még nem publikált Christie-regényt tart a kezében. E benyomást erősítheti az író korábbi műveit (*Az ABC-gyilkosságok*, N vagy M) idéző cím is. Egyvalami nem illik a képbe, de az is csak a borító figyelmesebb szemügyre vétele után tűnik fel. A cím fölött egy másik szerzői név is olvasható, igaz, sokkal kevésbé kihívó, a háttérbe jobban beolvadó színű és kisebb méretű betűkkel: *Sophie Hannah*. Két szerzője volna a könyvnek? – teheti fel magában a kérdést az olvasó. Netán Christie befejezetlenül maradt történetének társszerzőjét vagy közreadó szerkesztőjét takarja a másik, sokkal kevésbé ismert név? Tegyük fel, hogy ezután az olvasó megfordítja a könyvet. A hátsó borítón a „Poirot visszatér!” felkiáltással kezdődő mondat után a cselekmény rezüméje olvasható ezzel a zárómondat: „Sophie Hannah igazán nagy kihívást jelentő, új esettel lepte meg a világ leghíresebb belgáját.” A háttérben, mintegy a szöveg alatt azonban szintén ott van – még ha kicsit diszkrétebb kivitelezésben is – Agatha Christie aláírása, jobb felső sarkában az eredetiség betűjelével: ®.

A leírás alapján tehát látható, hogyan lebegtetni a regény magyar kiadója a mű szerzőségét. (Tegyük hozzá, hogy ugyanezt tapasztaljuk az eredetin kívül a szlovák, cseh, lengyel, olasz, spanyol, portugál, francia, német, svéd és finn kiadások borítóin is). Különösen érdekes a sokszorosított Christie-aláírás működtetése: míg az elülső borítón inkább pecsétként, a hátsón vízjelként viselkedik. Mindkét esetben ugyanaz azonban a funkciója: az eredetiség hitelesítése. Márka, védjegy; olyan, mint egy túlvilági jóváhagyás, mely azt sugalmazza:

⁴ Ennek részleteiről az író nő számol be egy interjúban (HANNAH 2015).

ezt akár Agatha Christie is írhatta volna. Ugyanezt a gyakorlatot követi aztán a sorozat második darabjának magyar kiadása (Hannah 2016), illetve a kiadváltást követően a harmadik rész megváltozott dizájnú borítója is (Hannah 2019).

Névtani szempontból az a paradox helyzet állt tehát elő, hogy a kettős szerzőség benyomását keltő borítón a márkanévként, marketing célzattal használt *Agatha Christie* álnévként, vagy ha tetszik, hamis szerzői névként lepleződik le. Az általános gyakorlattól eltérően nem egy képzeletbeli alakot megnevező fiktív névről van szó, hanem egy valaha létező, az adott műfajban kanonikusnak számító személy neve válik a – nem irodalmi, hanem kereskedelmi érdekű – maszkos játék alapjává. Ezt hivatott megerősíteni a *Hercule Poirot* intertextuális szereplői név feltüntetése, illetve az a könyv végén szereplő lista, amely „A szerzőtől az Európa Könyvkiadónál a közelmúltban megjelent” felirat alatt adja közre – nem Sophie Hannah, hanem Agatha Christie regénycímeit.

A nevekkel mint paratextusokkal való ilyenén manipuláció jól tükrözi annak a – nem is annyira a háttérben meghúzódó – szerzői ideológiának a működését, amely az eredeti mű megszületését és borítójának kivitelezését is irányította. E szerint a Christie-örökösök jogot formál(hat)nak az író által teremtett szereplőre (Hercule Poirot-ra), aki Christie szellemi tulajdonaként csak olyan regényben térhetett vissza, amely a jogtulajdonosok tetszését elnyerte.

Többről van itt szó, mint hódolatértékű irodalmi pastiche-ről, ahogy ezt az első fejezet megelőző epitéxthus, az ajánlás kifejezi („Agatha Christie-nek”). Poszthumusz kolonizációnak nevezném ezt a kiadói stratégiát, mely egy újonnan megjelent művet egy másik író márkanévének égisze alatt prezentál, s ezzel őt bizonyos mértékig társalkotóvá emeli, a valódi szerzőt pedig azzá degradálja. De – FOUCAULT meglátásából kiindulva – fogalmazhatunk úgy is, hogy itt a szerzői névben rejlő klasszifikációs funkció kihasználásáról, sőt az ezzel való visszaélésről van szó, amely az irodalmi diskurzus keretei között a birtokbavétel tárgyát képező regénynek kiemelt státuszt biztosít. A francia filozófus szerint a szerzői név egyik specifikuma más tulajdonnevekkel szemben az, hogy „lehetővé teszi bizonyos számú szövegek csoportosítását, elhatárolását, közülük egyesek kizárását, s e szövegek másokkal való szembeállítását.” Az azonos név alá besorolt művek összetartozását, eltérő vonásaik ellenére is, „az egyneműség, a leszármazás, a hitelesítés, a kölcsönös magyarázat vagy a közös felhasználás” viszonylatai határozzák meg (FOUCAULT 2000: 126). Úgy vélem, az ismertetett példában a borító épp azt kívánja sugalmazni, hogy az *Agatha Christie* és a *Sophie Hannah* szerzői név által jelölt szövegek viszonya eleget tesz mindezen kritériumoknak.

Némileg hasonló jelenségre figyelhetünk fel – csak éppen a fordítói névhasználat terén – a *Jane Eyre* 1918-ban megjelent magyar szövegváltozata esetében, amelyen Karinthy Frigyes van feltüntetve fordítóként. Az angol regény magyar fordítástörténetét vizsgáló DÖRGŐ TIBORNak viszont kételyei vannak az adat hitelességét illetően, mivel „ismeretes, hogy az író nem tudott angolul, de a nevét figyelemfelkeltés céljából a kiadók szívesen alkalmazták”. Karinthy Ferenc visszaemlékezésére hivatkozik, aki szerint az író testvére, „Karinthy Leontina Emília végezte a fordítói munkát, aki gyakran tanítványaival munkacsoportban dolgozott”. Ezért – a szöveg stílusának egyenetlenségéből is kiindulva – feltételezi, hogy „többben is dolgoztak a fordításon: egyikük Karinthy nővére, a további szerző(k) a tanítványok köréből kerülhettek ki, valamint lehetséges, hogy maga az író is a mű egy részét javította” (DÖRGŐ 2017). A *Karinthy Frigyes* név – közismertsége okán (hiszen az Így írtok ti és a Tanár úr kérem megjelenése után vagyunk már) – nemcsak a figyelemfelkeltés eszköze lehetett, hanem márkanévként a fordítás irodalmi rangját volt hivatott garantálni.

Ugyanez történt a Tom Sawyer kalandjainak 1936-ban, a Révainál megjelent magyar fordítása esetében is. Mark Twain regényének fordítójaként – hasonló megfontolásokból – az első példányokban szintén Karinthy Frigyes neve szerepelt, akinek a fordítói munkához nem sok köze volt. A tényleges fordító, Koroknay István jogbitorlási perrel fenyegette meg a kiadót, s csak ennek volt köszönhető a gyors névkorrekció. A kanonikus szerzői név és persze a kereskedelmi érdek erejét azonban jól mutatja, hogy Karinthy lektorként továbbra is ott szerepelt az impresszumban („A fordítást átnézte Karinthy Frigyes”), mint ahogy számos későbbi kiadásában is. A Révai Kiadóban akkoriban lektorként működő SCHÖPFLIN GYULA az eset ismertetése kapcsán a következő, gúnyosan szkeptikus megjegyzést teszi: „Hogy valóban átnézte-e, avagy csak fölvette a honoráriumot, arra borítsunk leplet” (SCHÖPFLIN 1978: 1008).

9. Befejezés. A paratextusokként alkalmazott valós és fiktív személynevek a „tényleges” szöveget körülvevő, keretező elemek, melyek az értelmező elméleti felfogásától függően tekinthetők vagy a mű integráns részének, vagy ahhoz csak lazán kapcsolódó könyvészeti függelékeknek. Mindkét esetben olyan verbális és vizuális jelekről van szó, melyek nemcsak helyettesítő, eligazító, rávezető és előreutaló funkciót töltenek be, azaz nem kizárólag indexekként, hanem olykor képzetgazdag életrajzi, etnikai, lélektani, irodalomtörténeti vagy művészetközi konnotációk széles körét magukba sűrítő és a befogadóban mozgósító ikonokként vagy szimbólumokként is működnek. A fordításművek névalapú paratextusai annyiban speciálisak, hogy ezeket a funkciókat és hatásokat nemcsak a kéznél levő célszöveg, hanem a távollevő forrásszöveg (és mindkettő tágabb irodalmi és kulturális környezete) irányában is kifejtik. A bemutatott példák arról győzhetnek meg bennünket, hogy ez a funkcionális sokféleség akkor tárul fel a maga összetettségében, ha – a névszemiotikai tájkép elemzési gyakorlatához hasonlóan (BAUKO 2015) – tekintetbe vesszük a szöveg és a név jelhordozójának materiális tulajdonságait is, azaz egyfelől a nyomtatott (vagy esetenként a digitális) könyv, különösen a borító nyelvi és képi elemeinek jelentésteli konstellációját, másfelől a feltüntetett névadatok írásmódját, azok tipográfiai jellegzetességeit is (a betűk mérete, alakja, színe, térbeli elrendezése).

Felhasznált források

- Ady, Endre 1950. *Básne*. Ford. Smrek, Ján. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- Arany Zsuzsanna 2016: *Desiré kalandjai. Nicolas Sztavrogin életrajza*. Művészetek Háza, Veszprém.
- Flaubert, Gustave 2018. *Bovaryné*. Ford. Poór Judit. Európa, Budapest.
- Hannah, Sophie 2015. *A monogramos gyilkosságok*. Ford. Molnár Eszter. Európa, Budapest.
- Hannah, Sophie 2016. *A zárt koporsó*. Ford. Molnár Eszter. Európa, Budapest.
- Hannah, Sophie 2019. *A háromnegyed rejtélye*. Ford. Merényi Ágnes. Helikon, Budapest.
- Howard, Paul 2002. *Traja mušketieri na Prekliatom pobreží*. Ford. Hajdúk, Peter. Epos, Ružomberok.
- Howard, Paul 2003. *Traja mušketieri v Afrike*. Ford. Hajdúk, Peter. Epos, Ružomberok.
- József, Attila 1952. *Nie ja volám*. Prel. Smrek, Ján. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- Kosztolányi, Desider 1929. *Der blutige dichter*. Ford. Klein, Stefan I. Meltrin-Verlag, Baden-Baden.
- Kosztolányi, Desider 1939. *Služka*. Ford. Novomeský, Laco. Melantrich, Praha.
- Kosztolányi, Dezider 1969. *Služka*. Ford. Šándor, Viktor. Obzor, Bratislava.
- Kosztolányi, Dezső 1974. *Anna Édešová*. Ford. Novomeský, Laco. Práce, Praha.

- Kosztolányi, Dezső 1942. *Krvavý básnik Nero*. Ford. Kodet, Jan. Evropský literární klub, Praha.
- Kosztolányi, Dezső 2015. *Sladká vrahyňa*. Ford. Wlachovský, Karol. Marenčin PT, Bratislava.
- Krúdy, Gyula 1977. *Podolínske strašidlo*. Ford. Vilikovská, Júlia. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- Krúdy, Július 1941. *Podolínske strašidlo*. Ford. Lukáč, Emil Boleslav. Spolok Transcius, Liptovský Sv. Mikuláš.
- Móricz, Zsigmond 1930. *Derrière le dos de Dieu*. Ford. Gara, László – Largeaud, Marcel. Connaitre, Genève.
- Móricz, Zsigmond 1936. *Bud' dobrý až do smrti*. Ford. Straka, Antonín. L. Mazáč, Praha.
- Móricz, Zsigmond 1954. *Árvácska – La petite de l'assistance*. Ford. Gara, Laszló. Les Amis du livre, Genève.
- Móricz, Zsigmond 1957a. *Sirôtka*. Ford. Androvičová, Elena. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava.
- Móricz, Zsigmond 1957b. *Zbojník – Sirotek*. Ford. Zadražilová, Míla – Reinerová, Magda. SNKLHU, Praha. 211–331.
- Móricz Zsigmond 1969. *Az Isten háta mögött*. Madách Könyvkiadó, Bratislava.
- Móricz, Zsigmond 1974. *Pan Bovary*. Ford. Valentová, Anna. Lidové nakladatelství, Praha.
- Móricz, Zsigmond 1999. *Herr Bovary*. Ford. Futaky, Ruth. Corvina, Budapest.
- Móricz, Zsigmond 2016. *Monsieur Bovary*. Ford. Gara, László – Largeaud, Marcel. La Baconnière, h. n.
- Rejtő, Jenő 1967. *Karanténa v Grand Hoteli*. Ford. Logvinov, Oleg. Smena, Bratislava.
- Rejtő, Jenő 2014. *The Frontier Garrison*. Ford. Kacsoh, Balint. eTalon Press, h. n.
- Rejtő, Jenő 2016. *L'Automobile de 14 Carats d'Or*. Ford. Lewinski, Evguenia. CreateSpace Independent Publishing Platform, h. n.
- Rogger, Louis Lucien 1936. *Byt k pronájmutí*. Ford. Rýparová, Helena. Románová příloha Pestrého týdne, Praha.
- Rogger, Louis Lucien 1937. *Kabina smrti*. Ford. Rýparová, Helena. Románová příloha Pestrého týdne, Praha.
- Szerb Antal 1942. *VII. Olivér*. Széchenyi Művészeti és Irodalmi R.T., Budapest.
- T. O. Teas 1991. *Vražedné karate*. Přel. Ziegová, Pavla. Melantrich, Praha.

Hivatkozott irodalom

- ALBACHTEN, ÖZLEM BERK – GÜRÇAĞLAR, ŞEHNAZ TAHIR eds. 2019. *Perspectives on Retranslation. Ideology, Paratexts, Methods*. Routledge, New York – London.
- BATCHELOR, KATHERINE 2018. *Translation and Paratexts*. Routledge, New York – London.
- BAUKO JÁNOS 2014. A tulajdonnév identitásjelölő funkciója. In: BAUKO JÁNOS – BENYOVSZKY Krisztián szerk. 2014. *A nevek szemiotikája*. Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra–Budapest. 78–97.
- BAUKO JÁNOS 2015. Kétnyelvűség és névszemiotikai tájkép. *Névtani Értesítő* 37: 179–194.
- BEKE JUDIT 2004. Komikum és/vagy elátkozottság. *Tiszatáj* 58/7: 31–36.
- BENYOVSZKY KRISZTIÁN 2010. Anna, te édes. *Literatura* 36: 52–66.
- BENYOVSZKY KRISZTIÁN 2018. Névtorzítás és alappárhuzam a krimiirrodalomban. *Magyar Nyelv* 144: 278–287. <https://doi.org/10.18349/MagyarNyelv.2018.3.278>
- BERTRAM, JOHN – LEVING, YURI eds. 2013. *Lolita – The Story of a Cover Girl. Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*. Print Books, Blue Ash.

- BROWN-GRANT, ROSALIND – CARMASSI, PATRIZIA – DROSSBACH, GISELA – HEDEMAN, ANNE D. – TURNER, VICTORIA – VENTURA, IOLANDA eds. 2019. *Inscribing Knowledge in the Medieval Book. The Power of Paratexts*. Studies in Medieval and Early Modern Culture 66. Walter de Gruyter GmbH, Berlin–Boston. <https://doi.org/10.1515/9781501513329>
- DOBOS ISTVÁN 2015. Egyszólamúság vagy együtthangzás? *Irodalomtörténet* 96: 34–45.
- DÓRGÓ TIBOR 2017. Charlotte Brontë Jane Eyre című regényének magyar nyelvű fordításai, könyvkiadásai. *Napút Online* 2017/11. <http://www.naputonline.hu/2017/11/15/dorgo-tibor-charlotte-bronte-jane-eyre-cimu-regenyenek-magyar-nyelvu-forditasai-konyvkiadasai/> (2021. 01. 31.)
- ERDŐDY JÁNOS 1989. Mindenki gyanús. In: RAPCSÁNYI LÁSZLÓ szerk., *A fehér démon és más bűnügyi történetek*. Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, Budapest. 406–414.
- FOUCAULT, MICHEL 2000. Mi a szerző? In: Uő, *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen. 119–147.
- GENETTE, GÉRARD 1982. *Palimpsestes*. Éditions du Seuil, Paris.
- GENETTE, GÉRARD 1987. *Seuils*. Éditions du Seuil, Paris.
- GENETTE, GÉRARD 1992. A szerzői név. *Helikon* 38: 522–535.
- GENETTE, GÉRARD 1996. Transztextualitás. *Helikon* 42: 82–90.
- GENETTE, GÉRARD 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, Cambridge.
- GERAGHTY, LINCOLN ed. 2015. *Popular Media Cultures. Fans, Audiences and Paratexts*. Palgrave, London.
- GIL-BARDAJÍ, ANNA – ORERO, PILAR – ROVIRA-ESTEVA, SARA eds. 2012. *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Peter Lang, Bern.
- GINTLI TIBOR 2004. Bovary úr vagy Bovaryné? *Szabolcs–szatmár–bereg Szemle* 39: 413–422.
- S. GORDÁN KLÁRA 2010. *Desiré. Kosztolányi kultusza a Vajdaságban*. Szabadkai Egyetem, Szabadka.
- GRAY, JONATHAN ed. 2010. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York University Press, New York.
- GRÓB LÁSZLÓ 2015. *A magyar detektívregény fénykora 1930–1948*. Attraktor Kiadó, Budapest.
- HALÁSZ PÉTER 1989. Átmeneti élet. In: RAPCSÁNYI LÁSZLÓ szerk., *A fekete kastély rejtélye és más kém-történetek*. Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, Budapest. 247–252.
- HANNAH, SOPHIE 2015. *Nem akartam, hogy Poirot twitterezzen*. https://konyvesmagazin.hu/kritika/nem_akartam_hogy_poirot_twitterezzen.html (2021. 11. 02.)
- JAKOBSON, ROMAN 1969. Fordítás és nyelvészet. In: Uő, *Hang–jel–vers*. Gondolat, Budapest. 372–382.
- JAMBOR, JÁN 2018. Paratextualita – predovšetkým zdroj otázok bez odpovedí? Aktuálne otázky výskumu paratextov. *Philologia* 28: 77–87.
- JANSEN, LAURA ed. 2014. *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*. Cambridge University Press, Cambridge.
- JAREŠ, MICHAL – MANDYS, PAVEL 2019. *Dejiny české detektivky*. Paseka, Praha.
- JENEY ÉVA 2010. Nem ér a nevem! A név mint kicsinyítő tükör. In: BENYOVSZKY KRISZTIÁN szerk., *Fordítás és kétnyelvűség az irodalomban*. Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra. 7–19.
- JÓZAN ILDIKÓ 2013. A közvetítés kulisszái. Megjegyzések fordításról és kultúrpolitikáról. *Partitúra* 8/1: 93–101.
- KÁLAI SÁNDOR 2016. Egy elfelejtett krimiszerző(páros?): Louis Lucien Rogger. In: BIRÓ ANNAMÁRIA – BOKA LÁSZLÓ szerk., *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások 2*. Partium Kiadó – reciti, Nagyvárad–Budapest. 273–283.
- KÁLAI SÁNDOR 2019. Textusok és paratextusok. Az írott és a képi kód összjátéka magyar bűnügyi regénysorozatokban. In: HORVÁTH MÁRTA – SZABÓ ERZSÉBET szerk., *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában*. Ráció, Budapest. 281–299.

- KÁLMÁN C. GYÖRGY 2009. Paratextusok és ideológia. *Literatura* 35: 405–417.
- KESERŰ JÓZSEF 2014. Térképek a fantasy-irodalomban. *Prae* 2014/3: 6–22.
- KESERŰ JÓZSEF 2016. Brandek a magyar fantasy-irodalomban. *Alföld* 12: 91–97.
- KOVALOVSKY MIKLÓS 1934. *Az irodalmi névadás*. A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai 34. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ 1996. Beszédaktus, szerepkör, ironia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés. In: Uő, *Beszédmód és horizont*. Argumentum, Budapest. 157–186.
- LACHMAN, MAGDALENA 2012. Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej). *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 2012/6: 101–117.
- LOEWE, IWONA 2007. *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- LŐRINSZKY ILDIKÓ 2003. Korszerűtlen szempontok a Bovaryné olvasásához. *Nagyvilág* 48: 727–744.
- MÜLLEROVÁ, LENKA 2010a. Paratexty a česká literatura. In: FEDROVÁ, STANISLAVA ed., *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Akropolis, Praha. 463–475.
- MÜLLEROVÁ, LENKA 2010b. Knižní paratextová strategie českých překladů Raymonda Queneaua. *Acta Facultatis filozofické Západočeské univerzity v Plzni* 2: 63–74.
- OPRAVIL, ANTONÍN 1939. Služka. (Édes Anna). *Naše řeč* 23: 249–254.
- PAJÍ GRÉTA 2018. A név mint intertextuális nyelvi egység az Esti Kornél-novellákban. *Magyar Nyelv* 114: 288–301. <https://doi.org/10.18349/magyarnyelv.2018.3.288>
- PELLATT, VALERIE ed. 2013. *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Cambridge Scholars, Cambridge.
- PEREIRA, NILCE M. 2008. Book Illustration as (Intersemiotic) Translation. Pictures Translating Words. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 53: 104–119. <https://doi.org/10.7202/017977ar>
- PETRES CSIZMADIA GABRIELLA 2015. Bujdosó mesehősök. Az irodalmi mesék kölcsönzött szereplőinek álnevei. In: ARDAMICA ZORÁN szerk., *Az irodalmi álnév és maszk értelmezésének elmélete*. Belianum, Banská Bystrica. 77–88.
- PINGPING, HOU 2013. Paratexts in the English Translation of the Selected Works of Mao Tse-tung. In: PELLATT, VALERIE ed., *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Cambridge Scholars, Cambridge. 33–49.
- RAPCSÁNYI LÁSZLÓ 1989. A törvény nevében. In: Uő szerk., *A fehér démon és más bűnügyi történetek*. Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, Budapest. 5–9.
- SAGATA, MACIEJ 2019. Pochwała bowaryzmu w powieści „Az Isten háta mögött” („Za plecami Pana Boga”) Zsigmonda Móricza. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 49: 255–264. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.49.14>
- SCHÖPFLIN GYULA 1978. Közélet és magánélet. Az irodalom peremén IV. *Irodalomtörténet* 60: 998–1029.
- SLÍZ MARIANN 2019. A tulajdonnevek fordítása – funkcionális, névelméleti megközelítésben I. *Névtani Értesítő* 41: 13–39. <https://doi.org/10.29178/NevtErt.2019.1>
- SMITH, HELEN – WILSON, LOUISE eds. 2011. *Renaissance Paratexts*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SONZOGNI, MARCO 2011. *Re-Covered Rose. A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia. <https://doi.org/10.1075/z.169>
- STRIBIK FERENC 2001. Élet Az Isten háta mögött. In: FENYŐ D. GYÖRGY szerk. *A kifosztott Móricz?* Krónika Nova, Budapest. 186–226.

- SUMMERS, CAROLINE 2017. *Examining Text and Authorship in Translation. What Remains of Christa Wolf?* Palgrave Macmillan, Cham.
- SZCZĘŚNIAK, KATARZYNA 2011. Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. *Toriúnskie Studia Bibliologiczne* 4/2: 29–41. <https://doi.org/10.12775/tsb.2011.015>
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY 2010. A fordítás határai: tulajdonnév, cím, közmondás. In: JENEY ÉVA szerk., *Szó és betű szerint a világ*. Balassi Kiadó, Budapest. 79–95.
- SZILÁGYI ZSÓFIA 2013. *Móricz Zsigmond*. Pesti Kalligram, Budapest.
- TANCINI, FRANCESCA 2013. L'artista in vetrina. Strategie di autopromozione nell'editoria seriale d'autore. *E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* 13: 39–53.
- THURÓCZY GERGELY 2016. *A megtalált tragédia*. Szépmíves Könyvek, Budapest.
- THURÓCZY GERGELY 2017. Gyöngy a kommersz szemétdombján. *Korunk* 28/3: 3–15.
- TOROP, PEETER 2002. Translation as translating as culture. *Sign Systems Studies* 30: 593–605.
- N. TÓTH ANIKÓ 2015. Álnév és maszk: elmélet és gyakorlat. In: ARDAMICA ZORÁN szerk., *Az irodalmi álnév és maszk értelmezésének elmélete*. Belianum, Banská Bystrica. 11–23.
- TROVI, LUCA 2002. *Tutti i colori del giallo*. Marsilio, Venezia.
- VÁCZINÉ TAKÁCS EDIT 2018. *Az írói névadás sajátosságai Karinthy Frigyes művei alapján*. Magyar Névtani Értekezések 6. Magyar Nyelvtudományi Társaság – ELTE BTK Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai, Dialektológiai Tanszéke, Budapest. <https://doi.org/10.26546/4890065>
- VON FLOTOW, LUISE ed. 2011. *Translating Women*. University of Ottawa Press, Ottawa.
- WARDLE, MARY LOUISE 2012. Alice in Busi-Land. The Reciprocal Relation Between Text and Paratext. In: GIL-BARDAJÍ, ANNA – ORERO, PILAR – ROVIRA-ESTEVA, SARA eds., *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Peter Lang, Bern. 27–43.
- WIRÁGH ANDRÁS 2019. Utánközlés, címvariáns, plágium. A századforduló irodalmi tömegtermelésének változatai. *Literatura* 45: 392–406.
- ZAYMUS GYULA 1958. Bováry úr. In: TÓTH DEZSŐ – VARGA KÁLMÁN szerk., *Kortársak Móricz Zsigmondról I. Tanulmányok és kritikák (1900–1919)*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 355–356.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0753-2718>

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Közép-európai Tanulmányok Kara

KRISZTIÁN BENYOVSZKY, Names as a paratext in the practice of literary translation

The study examines issues related to translating an author's name and character names when these are considered paratexts. The introduction briefly describes the interdisciplinary context of study into paratextuality, pointing to the research areas emerging at the intersection of literary theory, translation studies, and onomastics. The paper then analyzes the translation methods used in the case of authors' names, pseudonyms, title characters, and intertextual names in separate sections, focusing on publications of popular literature and 20th-century Hungarian prose, especially Zsigmond Móricz, Dezső Kosztolányi and Jenő Rejtő in foreign languages. Following the criteria described in the literature review, the study examines verbal paratexts and the visual paratexts of the covers (typography, cover image).