

# filológiai

közlöny

2010/III.  
LVI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)  
PÁL JÓZSEF  
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
SZIGETI CSABA  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal  
Hárs Endre  
S. Horváth Géza  
Jákfalvi Magdolna  
Józan Ildikó (főszerkesztő)  
Menczel Gabriella  
Orosz Magdolna  
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:  
c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)  
e-mail: [filologia@ligatura.hu](mailto:filologia@ligatura.hu)

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank I 1991 102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1.  
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrássy út 45.  
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT  
7624 Pécs, Rókus u. 5.  
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban  
és a Libro-Trade Kft. mintatermében  
1173 Budapest, Pesti út 237.  
[librotrade@librotrade.hu](mailto:librotrade@librotrade.hu)

[www.librotrade.hu](http://www.librotrade.hu)

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

# TARTALOM

## *Fordítások*

JÓZAN ILDIKÓ Nyelvek poétikája Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom és a fordítás	213
VÉGH DÁNIEL Kosztolányi Dezső: Spanyol antológia	239
BENYOVSZKY KRISZTIÁN Fordítsunk krimi!	251
<i>Műhely</i>	
KAPOSI MÁRTON Fülep Lajos és az olasz irodalom	259
HÁRS ENDRE Herder és Tithónosz, avagy amikor holtbiztos a történetfilozófia	271
ALMÁSI ZSOLT A jelzőtől a megtestesülésig Tigrismetaphora Charles Dickens <i>A Tale of Two Cities</i> című regényében	283

Recenzió

- A katalán irodalom lexikona  
Àlex BROCH (főszerk.),  
*Diccionari de la literatura catalana*,  
Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008  
(Bakucz Dóra) 303
- Comédie humaine  
avagy az aszimmetria humanizmusa  
Enikő BOLLOBÁS, *They Aren't, Until I Call Them*  
– *Performing the Subject in American Literature*,  
Frankfurt, Peter Lang GmbH, 2010  
(Hegyi Pál) 308
- Számunk szerzői 318

JÓZAN ILDIKÓ

Nyelvek poétikája

Alice, Évike, Kosztolányi meg a szakirodalom és a fordítás

Bár a cím azt sugallhatja, szigorúan véve mégsem Kosztolányi Dezső nyelvszemléletével kívánok foglalkozni, de a nyelv, pontosabban a nyelvek kérdése kiindulópontja és háttere lesz elmefuttatásomnak. A cím kicsit áttételesebben arra is kíván utalni, hogy a fordított műveket érdemes irodalmi művekként (fordításművekként) számba venni. De ne szaladjunk ennyire előre...

Kosztolányinál a nyelv értelmezésére tett kísérletek szorosan összefüggnek egyfelől az irodalmi művek, másfelől az anyanyelv és az idegen nyelvek közötti különbség értelmezésének kérdéskörével, e kettő pedig a fordítás kérdéskörével.

Kosztolányi nyelvszemléletéről áttekinthetetlen mennyiségű tanulmány született, és az irodalomértelmezői stratégiák széles tárháza figyelhető meg ezekben az írásokban. Mégis, ami sok írásban a leghangsúlyosabban szembeötlik, az egyik oldalról az azonosulásra, elfogadásra való hajlam (merthogy Kosztolányi nyelvről szóló írásai szerethetők, jól idézhetők, olyan szépeket és bölcseseket mond, hogy az iránymutató, bibliaként olvasható), másrészt annak kiemelése, hogy ez a nyelvszemlélet *egységes*, illetve – különösen, amikor a különböző nyelvekről beszél – *elfogulatlan* (mert – mondják vagy olvassák a tanulmányok – Kosztolányi szerint a nyelvek egyenrangúak). A róla szóló irodalom egy tetemes részében akár úgy is tűnhet, mintha az egységesség és az elfogulatlanság képezné azokat az értékeket, melyeket különösen méltányolnunk kellene Kosztolányinál, és amelyek hiányát adott esetben méltán marasztaljuk el.

Ha az értelmező valóban közelebb megy e nyelvszemléletnek ahhoz az oldalához, amely az idegen nyelvek, illetve a fordítás kérdéseivel foglalkozik, bizony ott már nem olyan egyszerű határozottan lelkendezni vagy határozottan nem lelkendezni Kosztolányiért, esszéit és fikciós írásait, vagy tanulmányait és fordításait egymásra vetíteni. Mert például – jól tudjuk – azt mondja, hogy szerinte a nyelvben az *árnyalat* a lényeg, amit sem az idegennyelv-tanulás, sem a fordítás nem tesz hozzáférhetővé. Ugyanakkor töretlen lendülettel fordít, azaz, ha *következetesen* gondolkodunk, a szeretett és egyenrangú idegen nyelvek *árnyalatait* súllyesztí el nagy hatóerejű naszádjával. Talán éppen ezt problematizálja a kleptomán műfordítóról szóló írásában.<sup>1</sup> És hogy még egy dilemmánkat felfedjük, Kosztolányi

---

<sup>1</sup> *Esti Kornél*, 14. fejezet, „melyben Gallusnak, a művelt, de rossz útra tévelyedett fordítónak titokzatos üzelméről rántjuk le a leplet”.

szomorúbb, amikor a magyar irodalom hőn szeretett *árnyalatainak* az elvesztésére gondol idegen nyelvű fordítások kapcsán, mint amikor valamely idegen mű magyar fordításával bíbelődik; sőt szépprózájában egyes nyelvekhez tetszetősebb, másokhoz kevésbé hízelgő karaktert társít.

Mindez persze nem jelenti, hogy Kosztolányival baj van. És természetesen azt sem, hogy az *elfogulatlanság* vagy az *egységesség* ne lehetne irányadó érték, de érdemes átgondolni, hol és milyen viszonyrendszerekben, kapcsolatokban kell ezeket keressük, különösen, ha különböző státuszú irodalmi művek között szeretnénk rájuk lelni. Még fontosabbnak gondolom, hogy aki az elfogulatlanságot és az egységességet teszi mérlegre egy életmű kapcsán, saját értelmezői szempontjait is felül kell vizsgálnia: ha a másiktól elvárt értékeket önmagunktól nem követeljük meg, hiteltelenné, megbízhatatlanná válunk.

Kétségtelenül a bizalom, az egymásba vetett hit annak az alappillére, amit  *tudásnak* szoktunk nevezni. Egy másik oldalról, kritikusabban szemlélve: tudásunk hitek és tévhitek építménye. Hit és tévhit ugyanannak a gondolatnak vagy tárgynak két történeti pillanata vagy aspektusa... Mielőtt túlzottan belebonyolódnék e kérdéskörbe, s – teljesen jogosan – szememre vetnék gondolatmenetem felületességét a tudás konstruálódását és mibenlétét illetően, csak annyit szeretnék hangsúlyozni, hogy ha a tudás ezen a tisztán spekulatív szinten is problémás és megragadhatatlan, nem kevésbé zavarba ejtő, ha  *létrejöttének és hagyományozódásának példáit* vizsgáljuk.

Mindent felfogni, befogadni és megérteni nem lehet: a tudás létrejöttének alapvető és szükségszerű jellegzetessége tehát a szándékos vagy önkéntelen válogatás és a redukció, azaz a lényegre sűrités és az egyszerűsítés. Olyannyira, hogy egy-egy gondolatmenet a befogadóknak végső soron és igen gyakran egy-egy fogalomba, kifejezésbe csontosodik, és így éli tovább vidáman életét. Felszámolhatatlan, mert a tárgyához fűződő viszonya nem elég alaptalan ahhoz, hogy hitelét veszítse, viszont egyszerűségénél fogva könnyen megjegyezhető és továbbadható. Olyan „tudás” látszatát kelti, melyet nem szükséges kétségbe vonni vagy felülvizsgálni.

Az elmúlt negyven évben két olyan méltán nagy hatású mű született, mely Kosztolányi fordításait valamely részletességgel kortársai hasonló művei között vagy a 20. századi fordítástörténet keretében vizsgálja. Az egyik Rába György *A szép hűtlenek* című könyve (RÁBA 1969), a másik Polgár Anikó *Catullus noster* című munkája (POLGÁR 2003). A bennük felvázolt – nyilvánvalóan vitatható, de mégis körültekintő és árnyalt – kép jelentősen leegyszerűsödve és torzulva terjed. A vulgarizálódás során pedig, nagyon úgy tűnik, Kosztolányi kerül lépéshátrányba.

Valahogy így (de nyilvánvalóan a számos idevonatkozó szakirodalom közvetítésével) vált „legendássá” Kosztolányi hűtlensége a fordításokban. Kosztolányi inkább hűtlen – gondoljuk –, szemben Babitscsal, aki inkább hű, vagy Tóth Árpáddal, aki szintén hű, csak a hangulatok embere. Persze túlzok egy kicsit, de a gyakorlat sajnos ezeknek a kliséknek az erőteljes jelenlétére utal. Ha egy szemináriumon a magyar szakos hallgatók kezébe adom Heine „Es liegt der heisse Sommer...” kezdetű versét és Babits készítette fordítását (mely a *Memento* címet kapta) úgy, hogy a másolatról szándékosan le hagyom a fordító nevét, s megkérdezem, vajon kinek a munkája lehet,

Es liegt der heiße Sommer  
Auf deinen Wängelein;  
Es liegt der Winter, der kalte,  
In deinem Herzchen klein.

A hajad olyan fekete,  
a ruhád olyan fehér:  
az ifjuság ígérete  
az élttel felér.

Das wird sich bei dir ändern,  
Du Vielgeliebte mein!  
Der Winter wird auf den Wangen,  
Der Sommer im Herzen sein.

Ó, csal az ember élete!  
ki tudja, mi nem ér?  
Ruhád is lesz még fekete,  
hajad is lesz fehér...

a válasz – a „nehogy valami rosszat mondjak” vagy „nehogy valakit megsértsek” jegyében – vagy néma csönd, vagy Kosztolányi. Ha a hallgatók tanáctalankodnak, vagy még célratörőbb akarok lenni, és azt kérdezem, biztosan ki *nem* fordíthatta, valaki biztosan és azonnal rávágja, hogy Babits. Pedig nem Kosztolányi, hanem Babits az, aki ezt a verset „1906 és 1908 közt ötször közölte különféle lapokban saját verseként, de a *Pávatollak*ba már Heine-fordításként vette be. Ugyanígy az *Erató*ban fordításként közölte az *Énekek énekét*, a *Nyugtalanság völgyébe* viszont saját verseként vette föl, de az alcímmel (*Salamon király könyvéből*) utal a vers bibliai eredetére” (BELIA 1981, 415–416). Az említett művek – fordítás és eredeti oppozíciójának, szétválasztásának problematikusságára is rámutatva – tehát hol fordításként, hol eredeti versként jelennek meg Babits művei között, ami egyáltalán nem baj, emiatt jogtalan lenne Babitsot kárhoznatni. A baj inkább azzal van, hogy ezt a játékot túl magabiztosan lehet játszani, azaz rendkívül nagy biztonsággal lehet arra számítani, hogy a német és a magyar vers közötti eltérés láttán a „hű” fordítóként megbélyegzett Babitsot gyakorlatilag senki nem fogja a magyar vers létrehozójaként megnevezni, és az esetek óriási százalékában a „(szép) hűtlenség” bélyegét magán hordozó Kosztolányi neve kerül szóba.

Ez az árnyalatait veszített, fekete-fehér kép Babits és Kosztolányi fordítói tevékenységéről valószínűleg két tényező eredménye. Kialakulásában egyfelől nagyon nagy jelentősége van Babits és Kosztolányi önvallomásainak, pontosabban annak az olvasói értelmezési módnak, mely a szerzők ars poeticaszerű gondolatait egyenesen ráolvassa a művekre, vagy mondhatnánk úgy is, hogy kiolvassa a művekből: Babits inkább azt hangsúlyozza, hogy fordításaiban hű szeretett volna lenni, és tényleg az is – gondolják; Kosztolányi ezzel szemben azt mondja, hogy nem szeretett volna mindenáron és mindenhez hű lenni, merthogy a nyelvek és az irodalom sajátosságaiból adódóan ezt nem is lehet megvalósítani, tehát ő nem is az. (Zárójelben hadd tegyem hozzá, egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy egy-egy fordítás értéke az eredetihez mért távolságán múlna, de mivel ez egy egészen más kérdéskör, mint amiről itt szeretnék beszélni, ezt a zárójelet gyorsan be is zárom.)

Az említett árnyalatait veszített kép kialakulásában a másik oldalról a szakirodalomnak is nagy szerepe van, részben tevőlegesen, azért, mert a fordítás tekintetében sok írásában működik az említett ars poétikus olvasásmód, részben pedig azért, mert a szakirodalom állításait a további szakirodalmaknak – Babits és Kosztolányi esetét nézve egészen biztos, hogy – tetemes része hajlamos kész tényként, kritikát-

lanul átvenni. A nem (szak)irodalmár olvasó – érthetően, hiszen talán nem feladta, hogy a kommunikációs technikák és a szakirodalom minden bugarában alaposan megmártózzon – nem feltétlenül észleli, hogy a megbízhatóság leple alatt mutatkozó szakirodalmár mennyire elmélyült és kritikus olvasatot tár elé, legalábbis a korábbi szakirodalmak állításait illetően.

Az egy-egy témakört feldolgozó, újragondoló és újraértelmező összefoglalások nagyon könnyen válnak vulgarizáló olvasásmódok kiindulópontjává, különösen, ha érvelésük alapvetően két tényező (vagy mint jelen esetben: alkotási mód) szembeállításán alapul. Rába György könyvéből – ha szándéka ellenére is, de – a Babits hűségébe vetett hit hagyományozódik tovább a szakirodalomban. Pedig a Babits fordítói hűségébe vetett *feltétlen* hitet nem csak a Belia által említett versek ingathatják meg könnyen. Például Paul Verlaine „Un grand sommeil noir...” kezdetű versének fordításában Babits szavakat cserél le (lásd különösen az első három sor főneveit), megváltoztatja a gondolat struktúráját, és a sorok rendjét is felcseréli (lásd a második versszakot).

Un grand sommeil noir...<sup>2</sup>

Un grand sommeil noir  
Tombe sur ma vie :  
Dormez, tout espoir,  
Dormez, toute envie !

Nagy fekete éj  
száll szivemre lágyan:  
aludj, minden kék,  
aludj, minden vágyam!

Je ne vois plus rien,  
Je perds la mémoire  
Du mal et du bien...  
O la triste histoire !

Már semmi se fáj,  
óh szomorú óra!  
nem gondolok már  
se rosszra, se jóra.

Je suis un berceau  
Qu'une main balance  
Au creux d'un caveau :  
Silence, silence !

Bölcső vagyok én,  
ringat egy kéz engem  
sírom peremén –  
Hallga, hallga, csendben...

*Babits Mihály fordítása*

De az önmagukban (értsd: a forrásszöveg nélkül) szemlélt, s véletlenszerűen kiválogatott Baudelaire-fordításai is saját(os) képet mutathatnak egymás kontextusában, mely a fordító kezének vagy a fordításnak (a fordítottságnak) a lenyomatait

<sup>2</sup> Verlaine a *Sagesse* című kötetében cím nélkül, római számokkal jelentette meg költeményeit. Babits az e kötetből fordított versek címeiként a *Kisebb műfordításai* és a *Pávatollak* között is a francia vers első sorát szerepelteti.



mutatja. A *Spleen*ben („Emlémem több, akár száz éve gyűjteném...”) a versben születő szavak (gonnyad, félbeli) és összetételek (pasztell-mélaság, borzadály-övezte) szűrnak szemet, valamint a határozói igenevek nehézkes használata („takarva több halált”, „lazulva gonnyad”), az *Őszi szonett*ben a végigvitt (túl) tiszta rím (vámol – hámor – beszámol – zsámoly – ámor – mámor – halványol), a *Duellum*-ban pedig a „vad” (ideértve a határozói formáját: „vadul”) szó négyszeri előfordulása. És mindhárom versben van valami „bús” (a *Spleen*ben az „agyam”, az *Őszi szonett*ben a „gyöngy”, a *Duellum*-ban a „gyűlöletünk”).

Nem különösen sok olyan vers van, melyet Babits és Kosztolányi is fordított. Ezek közé tartozik Oscar Wilde *Hélas!* című költeménye, melynek fordításai közül Rába Györgyhoz, úgy tűnik, Babitsé áll közelebb.

### Hélas!

To drift with every passion till my soul  
Is a stringed lute on which all winds can play,  
Is it for this that I have given away  
Mine ancient wisdom and austere control?  
Methinks my life is a twice-written scroll  
Scrawled over on some boyish holiday  
With idle songs for pipe and virelay,  
Which do but mar the secret of the whole.  
Surely there was a time I might have trod  
The sunlit heights, and from life's dissonance  
Struck one clear chord to reach the ears of God:  
Is that time dead? lo! with a little rod  
I did but touch the honey of romance -  
And must I lose a soul's inheritance?

### Hélas!

Meghemperegtem minden vágyba lent  
s lant lett a lelkem, min a szél zenél.  
Ezért veszett el, ami bennem él,  
kemény hitem s tudásom is, a szent.

Most életem elfirkált pergament,  
amelyre egy ünnepnapon sekély  
dalt írt a rimes, könnyű szenvedély  
és az égésznek titka tönkrement.

### Hélas!

Minden szeszélytől égni, míg a lelkem  
húr, melyet izgat minden lehelet:  
feladtam régi bölcseségemet,  
s csak ennyi az, amit cserébe nyertem.  
Éltem tekercs, mit irással betelten  
valaki új betűkkel hinteget  
s keresztbe ír egy durva éneket  
mígnem a régi kibetűzhetetlen.  
Ah, volt idő, hogy fénybe öltözött  
magaslatokra hágni volt reményem

Járhattam volna egykor fénybe, szép  
ormon, dalolva téged, tiszta élet,  
hogyan megbűvöljem az Isten fülét.

s ez élet zúrje-zavarja között  
oly hangot ütni, mely istenhez érjen:  
Már holt remény ez s élet benne nincsen?  
s én lelkelem örökségét elveszítsem?!

Elmúlt e kor? Varázsvesszővel épp  
csak érintettem a mesét, a mézet –  
és árva lelkelem kincse semmivé lett.

*Babits Mihály fordítása*

*Kosztolányi Dezső fordítása*

Rába a két fordítás összehasonlítását Kosztolányi „hütlenségének” kontextusában viszi végbe. Baudelaire- és Rilke-fordításairól szólva mondja: „Hütlensége csak ritkán nyilvánul meg az impresszionistáknak kedves jelzők betoldásában.” Majd e kijelentés után az *Hélas!* című vers első strófáját (az angol szöveg idézése nélkül) összehasonlítva Babits és Kosztolányi fordításában így összegezi: „Ami Babitsnak *lehelet*, Kosztolányinak már *szél*; Babits *szeszélytől ég*, Kosztolányi *vágyban hempereg*. Az egyik fordító ideges, árnyalt érzéseinek a másik erősebb, hevesebb indulatai felelnek meg. Kosztolányi hangütése mindjárt költői túlzás, a belső élet éreztetése helyett az elemeket vonja képzettársulása körébe; tiszta jambusú strófájában nincs enjambement, Babits oldott, rendszerkeveredésen alapuló dikciójában igen.” (RÁBA 1969, 285–286.) Ha adott esetben Rába lágyít is a „hütlenség” kritikáján, az az olvasó, aki maga nem veszi kézbe az eredetit (és az egyik vagy adott esetben mind a két fordítást), könnyen és határozottan ráolvassa ezt a Kosztolányi fordította Wilde-versre is. A két fordítás két különböző értelmezés, de az eredetihöz mért „hűségük” vagy „távolságuk” (másként szólva a mindenkori értelmező angol versértelmezésétől való eltérésük) alighanem azonos, de mindenesetre nem lényegesen különböző. Rába nem magyarázza, miért tartja jobb, jogosultabb értelmezésnek a „lehelet”-et a „szél”-nél, a „szeszélytől ég” formulát a „vágyban hempereg”-nél, csak egyszerűen Babits választása mellé teszi le a voksát. Hogy ki melyik magyar verset kedveli jobban e kettő közül, sokkal inkább egyéni ízlés és értékítélet kérdése, mint Kosztolányi vagy Babits versépítésének, fordítástechnikájának függvénye, mely e vers esetében, meglátásom szerint, nem különbözik gyökeresen.

Ezzel nem mondom sem azt, hogy a példaként hozott Babits-versek rosszak, sőt azt sem, hogy ezek rossz fordítások (fordításművek), de még távolabb állna tőlem azt bizonyítani, hogy Babits alapján véve „hütlenséget” (különösen azért, mert a fordításértelmezés vagy -kritika értelmét és végpontját nem a hűség–hütlenség opozíció erre vagy arra billentésében látom). Mindössze talán azt mondanám, hogy az a gyakorlat, amelyre részletesebb felülvizsgálat nélkül, mások véleményére hivatkozva könnyedén rámondjuk, hogy az idegen szöveghez való hűségen alapul, sok esetben egyáltalán nem áll olyan távol attól a fordítói gyakorlattól, melyet éppen ellenkezőleg, szeretünk hütlenként bemutatni.

Ezek a példák ugyanis azt mutatják, megesik, hogy Babits fittyet hány a szerzői tulajdonra, megesik, hogy fittyet hány a szótárra, megesik, hogy fittyet hány

az olvasó értelmezésére, és megesik, hogy ő önmaga. Nincs is ezzel semmi baj, ettől még nem lesz kevésbé jó vagy fontos fordító. Ha nem vele van a baj, akkor viszont talán azzal a „tudással”, amely az olvasót vele összeköti (és amelynek fontos része a Babits–Kosztolányi, illetve a hűtlenség–hűség oppozíció). Érdemes tehát újra elveszíteni bizalmunkat mindazzal szemben, amit „tudni” vélünk..., közelebbről miről is? A fordításról? Mert ha igen, akkor itt a nyelv és az irodalmi mű mibenlétéről, a jelentésről, a nyelvek egymáshoz való viszonyáról, a közvetítés és a hagyományozódás kérdéséről, a szerző és az olvasó kapcsolatáról, a történetírás lehetőségeiről kellene újra elgondolkoznunk.

Ha már ezzel a kis szellemi tornával sikerült visszajutnom Ádámhoz és Évához, és komolyan is gondolom, hogy Kosztolányi fordításhoz való viszonyának megértéséhez újra kell gondolni mindezen viszonylatokat (tehát mondjuk Babitsot is), hadd valljam be, hogy nincs meg a kellő rálátásom, hogy e súlyos kérdéseket mind s megnyugtatóan, a maguk összetettségében átlássam, meg- és feloldjam itt és most. Ezzel szemben jelen pillanatban részrehajlás nélkül, elfogulatlanul és következetesen tudok egyoldalú lenni, s engedjék meg, hogy ezt az egyoldalúságot most Kosztolányi javára fordítsam. Olyan sejtéseket szeretnék megfogalmazni, melyeknek még sok alátámasztásra van szükségük ahhoz, hogy a további kutatások során a sejtésnél előkelőbb rangra emelkedjenek.

Durván fogalmazva azt szeretném hangsúlyozni, hogy Kosztolányi Dezső nem annyira „hűtlen”, mint hírlík. Úgy látom, fordításainak megítélése sokszor kedvezőtlenebb, mint megérdemelné, és az e téren felmerülő problémák egyfelől – ahogy arra a fentiekben is igyekeztem rámutatni – az irodalmi művek értelmezésének, másfelől azok hagyományozódásának kérdéskörével függenek szorosabban össze. Magától értetődik, hogy e két szempontot nem lehet mereven szétválasztani, mégis külön-külön is érdemes azokat átgondolni.

A hagyományozódás oldaláról tekintve az egyik nyilvánvaló bizonyíték a kínai és japán fordítások esete, melyek évtizedekig Kosztolányi hűtlenségének legfőbb példájaként szolgáltak: az a hír járta róluk, hogy nem is fordítások, hanem saját versei a fordítás álcájába bújtatva.<sup>3</sup> Zágonyi Ervin és Kolozsy-Kiss Eszter vizsgálta részletesen Kosztolányi Dezső japán fordításait, és kutatásaik egyértelműen bizonyították, hogy nem Kosztolányi tért el az eredetijétől (sőt, az „eredeti” ebben az esetben nem is a japán vers volt), hanem az angol, német vagy francia fordítások fordították európaivá gondolatban és formában – saját nyelvük fordítói hagyományainak megfelelően – a japán verseket. Kosztolányi e közvetített japánoktól, az angol, német vagy francia fordításoktól nem „távolodik el” szemére vethető mértékben, és nem ír japán és kínai költők nevében verseket: kínai és japán vers-

<sup>3</sup> A legenda ma is él: 2007 augusztusában Kovács András Ferenc is ezt fordította versekbe *Kosztolányi japánokat műfordít* címmel. A ciklus egyik verse (*Műfordító keserve*) így szól: Nőm haján a pánt / holdfény... (Mit is fordítok / most? Talán japánt, / vagy kínait? E zord titok / megörjít... Szinte ordítok.) (*Élet és Irodalom*, 2007. augusztus 3.)

fordításainak (kínai és japán, illetve közvetítő nyelvi) „eredetijeit” sikerült a kutatásnak azonosítania (ZÁGONYI 1986; ZÁGONYI 1990; KOLOZSY-KISS 2008).

Az értelmezői tevékenység, stratégiák felől nézve mindenekelőtt az ötlük szembe, hogy szeretjük, mert jó és megnyugtató azt gondolni, hogy a fordítás azonosítást, kiegészítést hoz létre két nyelv között, és azt adja *át* vagy  *vissza*, amit az eredeti mű vagy szerző küldött. Így is mintegy azzal áltatjuk magunkat, hogy a világ megragadható, a tudás megszerezhető. Kosztolányi esszéi, tanulmányai a fordításról és a nyelvről ezzel szemben az identikus kommunikáció és megragadás lehetetlenségét hangsúlyozzák: „fordítani nem lehet, csak újrakölni”, ismétli több megfogalmazásban többször (például *Ábécé a fordításról és ferdítésről*, *Baudelaire és Verhaeren*). Sokan gondolják úgy, hogy Kosztolányi ezzel a kijelentéssel megadja saját fordításainak, azaz fordításműveinek a kulcsát is. Hadd vessem közbe, nem véletlenül beszélek fordításműről. Ezt a terminust – részben francia példák, részben Gideon Toury nyomán – azokra a (magyar nyelvű) művekre alkalmazom, melyek irodalmi alkotásokként olvastatják magukat, és nyelvközi áttétel során keletkeztek (vagy legalábbis ennek a látszatát igyekeznek kelteni – vö. JÓZAN 2009, 14). Nem ismerek olyan Kosztolányi-fordítást, amely ne érdemelné meg ezt a címet: fordításai probléma nélkül olvashatók irodalmi műként (függetlenül attól, hogy az alapul szolgáló eredetivel milyen viszonyban állnak). Érdemes arra is emlékeztetnünk, hogy míg a 19. századi fordítások javát már a *Nyugat*, de mindenesetre a 20. század lecserélte, s a fordítások többségének élettartama a 19. században körülbelül harminc év volt (ezután új fordítás készült), addig Kosztolányi fordításainak kora hetven és száz év között mozog, és legtöbbjük még bőségesen életképes.<sup>4</sup>

Kosztolányi is hangsúlyozta, de csak az utóbbi időkben (évtizedekben – ha nem csalódom – a strukturalista irodalomértelmezés hatására) vált igazán széles körben elfogadottá az a nézet, hogy az irodalmi művek magyarozatát nem a szerzői életrajzokban érdemes keresni. A fordítók esszéi és tanulmányai saját fordításaikról jellegüket illetően talán közelebb állnak az életrajzhoz, mint a művekhez; magukhoz a fordításokhoz, és azok megértéséhez háttérrel adhatnak, de magyarozatot nem. Egyetlen fordító fordításait sem magyarozhatják, értelmezhetik azok a nézetek, melyekről esszéiben vallott. Ezért nem szerencsés például, amikor Rába úgy „menekíti ki” a saját maga felállította hűség–hűtlenség dilemmából, illetve a pejoratív ízt is magán viselő „átköltés” kategóriája elől Babits egyik Blake-fordítását (*Madárszerelem*), hogy a szerzői szándékot olvassa rá, mondván, Babits „az egész *Amor Sanctus* kötetet jelentős mértékben »stíltanulmány«-nak: részben verstani, részben nyelvi tanulmánynak szánta” (RÁBA 1969, 203).

Polgár Anikó *Catullus noster* című könyvében az antik irodalom 20. századi fordításait vizsgálja, és a fordítói ars poeticák értelmezésére alapozva, de egyszersmind

<sup>4</sup> Igazságtalan lenne, ha nem jelezném, hogy ez a kortársai közül a tanulmányban sokat emlegetett Babits fordításaira is áll.

a „fordítói eljárások alakzatai”-ra is hivatkozva, ezeket négy csoportba rendezi. Kosztolányit és Babitsot egyaránt integrációra törekvő, a célszöveg (a fordítás) elsőbbségét hangsúlyozó fordítónak tekinti, míg Devecseri Gábort a rekonstrukciós paradigmában helyezi el. „A rekonstruktív fordító a fordítást nem tekinti önálló alkotásnak – hangsúlyozza Polgár Anikó –; a pretextus számára másolandó és másolható minta, s ez gyökeresen ellenkezik az integrációra törekvő fordítók fordítói szkepticizmusával, a szép hűtlenségről, a fordítás lehetetlenségéről vallott nézeteivel” (POLGÁR 2003, 31; vö. 139). Szerzői vallomás és gyakorlat egymásra olvasása továbbá azért sem szerencsés, mert azt a látszatot is kelti, hogy a szerzők antik fordítási gyakorlata nem különbözik a modern nyelvek irodalmából fordított szövegektől. S bár Polgár Anikó Kosztolányi és Babits esetében ezt az összeolvadást alá is támasztja, a filológusparadigmát képviselő Devecserit illetően nem nyilatkozik (vö. POLGÁR 2003, 36). Nem véletlen tehát, ha a könyv recepciója Polgár kategóriáit minden irodalmi mű fordítására kiterjesztette, és így például Kosztolányit és Devecserit mint két gyökeresen ellentétes gyakorlat képviselőjét jeleníti meg. Polgár Anikó máshol hangsúlyozza, Devecseri a későbbiekben szembe is fordul a (feltehetően a hódításban összegződő) nyugatos örökséggel (POLGÁR 2008).

A gyakorlat azonban ellentmondani látszik. Rudyard Kipling *If* című versének Devecseri és Kosztolányi készítette fordításait összehasonlítva láthatjuk, hogy sem a nyugatosnak nevezett „integrálásra”-ra való hajlam, sem Devecseri szembefordulása a nyugatos hagyománnyal nem támasztható alá.

#### If

If you can keep your head when all about you  
Are losing theirs and blaming it on you;  
If you can trust yourself when all men doubt you,  
But make allowance for their doubting too;  
If you can wait and not be tired by waiting,  
Or, being lied about, don't deal in lies,  
Or, being hated, don't give way to hating,  
And yet don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream - and not make dreams your master;  
If you can think - and not make thoughts your aim;  
If you can meet with triumph and disaster  
And treat those two imposters just the same;  
If you can bear to hear the truth you've spoken  
Twisted by knaves to make a trap for fools,  
Or watch the things you gave your life to broken,  
And stoop and build 'em up with wornout tools;

If you can make one heap of all your winnings  
 And risk it on one turn of pitch-and-toss,  
 And lose, and start again at your beginnings  
 And never breath a word about your loss;  
 If you can force your heart and nerve and sinew  
 To serve your turn long after they are gone,  
 And so hold on when there is nothing in you  
 Except the Will which says to them: „Hold on”;

If you can talk with crowds and keep your virtue,  
 Or walk with kings – nor lose the common touch;  
 If neither foes nor loving friends can hurt you;  
 If all men count with you, but none too much;  
 If you can fill the unforgiving minute  
 With sixty seconds' worth of distance run –  
 Yours is the Earth and everything that's in it,  
 And – which is more – you'll be a Man my son!

Ha...

Ha

Ha nem veszted fejed, mikor zavar van,  
 s fejeesztve téged gáncsol vak, süket,  
 ha kételkednek benned, s bízol magadban,  
 de érted az ő kétkedésüket,  
 ha várni tudsz és várni sose fáradsz,  
 és hazugok közt se hazug a száz,  
 ha gyűlölnek, s gyűlölségtől nem áradsz,  
 s mégsem papolsz, mint bölcs-kegyes galád,

Ha józanul tudod megóvni fődet,  
 midőn a részegültek vádja mar,  
 ha tudsz magadban bízni, s mégis: őket  
 hogy kételkednek, megérted hamar;  
 ha várni tudsz, türelmed nem veszett el,  
 s csalárdok közt sem léssz hazug magad  
 s nem csapsz a gyűlöletre gyűlölettel,  
 de túl szelíd s túl bölcsszavú se vagy;

ha álmodol – s nem zsarnokod az álmod,  
 gondolkodol – becsülöd a valót,  
 ha a Sikert, Kudarcot bátran állod,  
 s úgy nézed őket, mint két rongy csalót,  
 ha elbírod, hogy igazad örökre  
 maszlag gyanánt használják a gazok,  
 s életműved, mi ott van összetörve,  
 silány anyagból építsék azok.

ha álmodol – s nem léssz az álmok rabja,  
 gondolkodol – s ezt célul nem veszed,  
 ha nyugton pillantsz Győzelemre, Bajra,  
 s e két garázdát egyként megveted;  
 ha elbírod, hogy igaz szódat álnok  
 torz csapdává csavarja a hamis,  
 s miért küzdöttél, mind ledőlve látod,  
 de fölépítéd nyűtt tagokkal is;

ha mind, amit csak nyertél, egy halomban,  
 van merszed egy kártyára tenni föl,  
 s ha vesztesz és elkezdéd újra, nyomban,  
 nem is beszélsz a veszteség felől,

ha tudod mindazt, amit megszerezteél,  
 kockára tenni egyetlen napon,  
 s veszítve új kezdetbe fogni, egy fél  
 sóhajtás nélkül némán és vakon;

ha paskolod izmod, inad a célhoz  
és szíved is, mely nem a hajdani,  
mégis kitartasz, bár mi sem acéloz,  
csak Akaratod int: „Kitartani”,

ha tudsz a szívnek, ínnak és idegnek  
parancsot adni, bár a kéz, a láb  
kidőlt, de te kitartasz, mert tebenned  
csak elszánás van, ám az szól: „Tovább!”;

ha szólsz a néphez s tisztesség a vérted,  
királyokkal jársz, s józan az eszed,  
ha ellenség, de jóbarát se sérthet,  
s mindenki számol egy kicsit veled,  
ha a komor perc hatvan pillanatja  
egy távfutás neked s te futsz vígan,  
tiéd a Föld és minden, ami rajta,  
és – ami több – ember leszel, fiam.

ha tudsz tömeggel szólni, s él erényed  
királlyal is – és nem fog el zavar,  
ha ellenség se, hű barát se sérthet,  
ha szíved mástól sokat nem akar;  
ha bánni tudsz a könyörtelen perccel:  
megtöltöd s mindig méltó sodra van,  
tiéd a föld, a száraz és a tenger,  
és – ami még több – ember léssz, fiam!

*Kosztolányi Dezső fordítása*

*Devecseri Gábor fordítása*

Kosztolányi verse semmivel sem áll „távolabb” az eredetitől és „közelebb” a magyar kultúrához, mint Devecserié; mindketten ugyanazokat a technikákat alkalmazzák, csak más-más helyen (érdemes az első két sort összevetni fordításukban, vagy az utolsó versszakot). Devecseri itt ugyanúgy „újrakölti” helyenként a verset, mint Kosztolányi, vagy mint a francia fordítások, melyek hiába állnának elvileg nyelvtörténeti és -szerkezeti szempontból közelebb az angolhoz, mégis kénytelenek a szótárt és a nyelvtant maguk mögött hagyni, hogy költeménnyé formálják a gondolatot.<sup>5</sup> Devecseri és Kosztolányi *If*-fordítása közül az előbbié azért marad alul az én olvasatomban, mert archaizálása („léssz”, „pillantsz”, „nyútt”, „tömeggel szólni”) kifejezetten erőltetettnek, kimódoltnak hat, és ez a fordításműként való olvasás élményét (lehetőségét) csökkenti.

Kosztolányiéval szemben sokkal szerencsésebb Babits „marketingstratégiája”, aki elhitte és elvárta – ahogy *Az európai irodalom története* bevezetőjében mondja –, „a gondolatok [...] egymásba fogóznak” (BABITS 1979, 12); azt gondolta, sugallta és hangsúlyozta, hogy van esély a különböző nyelvű irodalmak kiegyezésére (azaz egymás tökéletes megértésére). Nem véletlen tehát, ha a szerzői vallomásokot az értelmezés kiindulópontjául használó recepció az ő fordításait evvel is magyarázza: bennük kibékülnek a nyelvek. Kosztolányi ezzel szemben sokszor hangsúlyozta, hogy nincs tökéletes egyezés, hogy a nyelvközi áttétel során az a forma és tartalom viszony bomlik fel, mely éppen elválaszthatatlanságában tette lehetővé, hogy egy művet műalkotásként olvassunk, s hogy ebből adódóan a fordítás nem azonosságot hoz létre, hanem – legjobb esetben legfeljebb – egyenrangú vagy összemérhető műveket.

<sup>5</sup> André Maurois (1918), Jules Castier (1949) és Jean-François Bedel (2006) fordítását lásd <http://4umi.com/kipling/if/fr> [letöltés dátuma: 2010. szeptember 30.].

Ha Kosztolányi fordításait a szövegek hagyományozódásának oldaláról nézzük, talán még több és súlyosabb probléma merül fel. Fordításaival kevesen foglalkoztak részletesen, behatóan: a vers- és a drámafordításokat *talán* rendszeresebben értékelték, mint a prózafordításait. E tekintetben kétségtelen hátrányt jelent Kosztolányira nézve, hogy sok nyelvből fordított (angol, német, francia, spanyol, olasz s talán latin), s nem nagyon van olyan irodalomtörténész (beleértve jelen sorok íróját is), aki ugyanennyi nyelvben és irodalomban járatos lenne. Nem segíti az értelmezést az sem, hogy Kosztolányi rengeteget fordított. Tovább nehezíti a dolgot, hogy némely fordítása hosszabb ideje nem jelent meg, hozzáférhetetlen, jóllehet többnyire feltehetően nem a fordítás miatt váltak e művek érdektelenné. Több olyan fordítása is akad, mely valószínűleg azért nem került a vizsgálódások homlokterébe, mert az eredeti munkát a 20. század második felének irodalomértelmezése irodalmon alulinak tekintette.

A hagyományozódás kérdéskörén belül különösen időszerű<sup>6</sup> egy pillantást vetni Lewis Carroll regényének (*Alice's Adventures in Wonderland*) Kosztolányi készítette fordítására, mely ma *Alice Csodaországban* címmel, Szobotka Tibor átdolgozásában olvasható (olvashatatlan), és 1958 óta számos újranomást és kiadást (és feltehetően magas példányszámot) ért meg. Elég csak felidézni, mi volt az átdolgozás előtti, egyetlenegyszer, 1936-ban (tehát Kosztolányi halálának évében) megjelent Kosztolányi-fordítás eredeti címe (*Évike Tündérorságban*), hogy némi megértő, fölényes mosoly üljön ki a hallgatók, olvasók arcára. Sokan a cím hallatán gyorsan át is látják a helyzetet: Kosztolányi megint hűtlenkedett, „magyarizálta” a fordítását, amit muszáj volt az átdolgozó Szobotka Tibornak a helyére igazítani. Az 1936-os kiadás szinte hozzáférhetetlen, tehát alig valakinek, talán csak a legelszántabbaknak lehet alkalmuk, hogy elzarándokoljanak a nagyobb könyvtárak egyikébe, ahol még van belőle példány, és az *Évikét* a Szobotka-átdolgozással összehasonlítsák. Feltehetően ezt a hiányt tükrözi az a közelmúltban megjelent recenzió is, mely Kosztolányi fordítására mint „csupán a cím alapján is meglehetősen költői szabadsággal élő [...] átültetés”-re utal (KÁDÁR 2010).

Kétségtelen, hogy Kosztolányi magyar környezetbe helyezi át hőseit és a történetet: ahogy a főszereplőt nem Alice-nek vagy Alíznek hívja, úgy barátait sem a Mabel vagy az Ada névvel illeti, hanem Sáríkáknak és Magdinak nevezi. A cica nem Dinah, hanem Cirmos, és Évike Tündérorság felé zuhantában nem narancs-, hanem szilvalekváros üveget emel le egy polcról, és nem krokettet, hanem huszonegyest játszik önmagával stb. Ezek azonban csak olyan felületes észrevételek, melyek aligha támaszthatják alá Kosztolányi hűtlenségét, még kevésbé azt, hogy az az eljárás, melyet ebben a fordításában követett, jogosulatlan volna (mert ki is írja

<sup>6</sup> Az időszerűséget e fordítás vizsgálata abból meríti, hogy a Varró Zsuzsa és Varró Dániel készítette új fordítás (CARROLL 2009) kapcsán a recepció szinte minden darabja említést tesz a Kosztolányi-fordításról, sőt akár bírálja is azt, de egyik írásból sem nyilvánvaló, hogy írója megismerkedett volna a Kosztolányitól eredő szövegváltozattal (az 1936-os kiadással).



a törvényt, melynek szellemében így tilos fordítani?), és ebből adódóan művét ne lehetne sem irodalomként, sem fordításműként értelmezni és értékelni.

Keveset tudunk az átdolgozás okairól és körülményeiről, de az egyik legnyomóbb indok – a szereplők és a helyszín kulturális átalakításán túl – az lehetett, hogy a regényben szereplő versbetéteket, melyek 18–19. századi angol gyerekverseket parodizálnak, Kosztolányi magyar versekre cseréli le. Mikor például Alice a sok alakváltozástól megzavarodva emlékezetét azzal teszi próbára, hogy egy verset idéz fel, az angolban egy – az angol közönség körében valószínűleg – jól ismert gyerekvers (Isaac Watts *Against Idleness and Mischief* című költeményének) paródiáját olvashatjuk. Kosztolányi – a „krokodil” kivételével – egyetlen szót sem fordít a versikéből, hanem magyar gyerekversekből gyárt paródiát:

How doth the little crocodile  
Improve his shining tail,  
And pour the waters of the Nile  
On every golden scale!

Krokodil fürdik,  
Fekete tóba,  
Anyjához készül  
Négerországba.

How cheerfully he seems to grin,  
How neatly spreads his claws,  
And welcomes little fishes in  
With gently smiling jaws!

Görcsös a bőre,  
Görbe a lába,  
Fordulj ki, fordulj,  
Vasorrú bába.<sup>7</sup>

A jelenetben Évike helyzete Kosztolányinál érzékletessé s főleg az ifjabb korosztály számára is azonosíthatóvá válik: kétségbeesése érthető (a magyar versike paródiája könnyen mozgósítja az ifjú olvasók emlékezetében eleven magyar verssorokat) és abszurd, ugyanakkor mulatságos. Mert mi is történik itt, miért szaval a főhős? A füledt és unalmas délután az árokparton üldögélő Évike szeme előtt elszuhan a Nyuszi, aki mese/álm és valóság, lehetetlen történések és racionális cselekvés határára, illetve e határok többszöri átlépésére kényszeríti Évikét, aki egyik pillanatban önfeledten éli meg, ami éppen történik vele, másik pillanatban viszont éntapasztatának felidézése révén reflektál rájuk. A történések megélése a valóság-tapasztatlat háttérben maradásától vagy éppen mozgásba lendülésétől függően az én kettősségét viszi színre: a reflektálatlan énen rendszeresen felülkerekedik a reflektált én, mely Évike identitását teszi önmaga számára újra és újra kérdésessé. Ráadásul a regény ezt a komoly terminusokkal megfogalmazott szerkezeti sajátosságát a gyermeki tapasztalat és olvasó számára is egyértelművé teszi; ahogy a Kosztolányi-fordítás mondja:

<sup>7</sup> A Kosztolányi fordításából vett részleteket az 1936-os kiadás szerint, betűhűen idézem.

Ez a furcsa kislány ugyanis szerette azt képzelni, hogy ő két személy.  
 – Most úgyszólamint hiába képzelném, hogy két személy vagyok, – gondolta szegényke – még jó, hogy egy valamire való kitelik belőlem.  
 (CARROLL é. n., 13.)

A „ki vagyok én?” kérdését Évike azért is fel kell tegye magának, mert a Nyuszi üregébe zuhanás után több olyan alakváltozáson megy keresztül (összemeget, majd aránytalanul megnyúlnak tagjai), melynek révén test és identitás elválaszthatóságának kérdését kell önmaga számára feltegye. A hihetetlen testi tapasztalatokat az emlékezés révén olyan ismeretek, tudás felidézésével próbálja ellensúlyozni, amelyek saját identitásának alapját adják. Ennek során először az iskolában tanult matematikához, majd a földrajzhoz fordul, s mikor e téren csődöt mond, akkor jut eszébe, hogy egy vessel tegye próbára önmagát. „Hangja azonban rekedten, idegenül csengett s nem azok a szavak jöttek a nyelvére, amelyek szoktak” – mondja a versikét felvezető mondat Kosztolányi fordításában és Szobotka átdolgozásában is (CARROLL é. n., 16; CARROLL 1996, 29). Ez utóbbiban azonban nem a magyar gyerekversike paródiája következik, hanem az angol vers (szavainak) valamivel pontosabb fordítása:

Ni, testét csinosítja épp  
 a krokodilgyerek,  
 sikkalja arany pikkelyét,  
 önt rá Nílus-vizet.

Ni, szép karma hogy szétmered,  
 be vígan somolyog!  
 Száját tátja, és így rebeg:  
 „Kis hal, isten hozott!”

(CARROLL 1996, 29, 31.)

A „szó szerint” fordított vers kedves, ha nem is mulatságos, és felvillan benne a gyermeki látásmód ironiája. Ennek ellenére mégis elhibázottnak tartom: magyar olvasója semmi logikai ficamot nem érezhet benne, a szöveg nem töri meg a versépítés alapvető szabályait, és ezért a magyar olvasó egész egyszerűen nem értheti, miért mondja szavalata után Alice, „Tudom, hogy egészen másképp mondtam” (CARROLL 1996, 31).<sup>8</sup> Az angolt „követő” (ahhoz közel maradó) vagy annak sza-

<sup>8</sup> A Noran Kiadó kétnyelvű kiadása magyarázatot fűz a vershez, melyben – úgy érzem – nemcsak az intertextus megnevezése a fontos, hanem annak a tudatosítása is, hogy itt egy paródiáról van szó, ami talán a Szobotka-fordításból nehezen derülhet ki: „Isaac Watts *Against Idleness and Mischief* (A téltenség és rosszaság ellen) című gyerekversének paródiája. A XIX. században Watts áhítatos templomi dicsőreteit és verseit igen nagy becsben tartották. Magyarországon protestáns templomokban ma is éneklék némelyiket.” (CARROLL 1996, 31.)

vaihoz a szótári jelentés szintjén „hű” magyar vers a Szobotka-fordításban a jelenet értelmezhetőségéből értelmezhetetlenséget csinál: a mű szétesik, nem-művé silányul.<sup>9</sup>

Ugyanígy lapos és a történet szempontjából nehezen érthető a regény leg-hosszabb versidézetének Szobotka-féle – szótári szempontból ismét csak pontosnak nevezhető – fordítása. Az ötödik fejezetben az identitás kérdése újra hangsúlyosan tér vissza. Alice/Évike nem tud megfelelni a Hernyó kérdésére, hogy ki is ő maga. Elpanaszolja, hogy a sok átváltozás hatására már nem tudja a választ e kérdésre, s visszautal a második fejezetben történt esetre, hogy még egy egyszerű verset sem tudott fejből felidézni. A Hernyó ekkor azt kéri Alicetől/Évikétől, hogy szavaljon el egy verset. Ahol az *Évike* olvasója felszabadultan nevet a *Családi kőr* paródiáján, ott Szobotka átdolgozásának olvasója sokkal nagyobb koncentrációval kell keresse és próbálja megérteni a szöveg humorát, és legfeljebb kényszeredetten mosolyog a groteszk témájú versen.

Szobotka fordítása:

Te öreg vagy, apám, a hajad csupa dér  
minek állsz folyton a fejedem?  
Nem száll – kérdi fia – az agyadba a vér?  
Nem ártalmas az ily öregem?

Ifjan – szól az öreg – bizony félttem is én,  
odaless az eszem, az agyam,  
de nem agy, víz van a kobakom fenekén,  
csigavér, ne aggódj te, fiam!

Te öreg vagy, apám, amint mondtam előbb,  
a hasad meg mint két emelet,  
hogy vetsz – kérdi fia – itt az ajtó előtt  
ilyen óriási bukfenceket?

Ifjan – szólt az öreg, rázva szürke haját –  
folyton kentem a lábaimat,  
egy shillingért adom a kenőcs dobozát,  
vegyél, hogy te is fürge maradj!

Kosztolányi verse:

Este van, este van, ki-ki nyugalomba,  
Rettenve sikolt fel az eperfa lombja.  
A legkisebb fiú nekimegy a falnak,  
Homlokát letörli, azután elhallgat.  
Ballag a cica is, leteszi a könyvet,  
Meg-megáll, körülnéz, elébb, elébb görnyed.  
Egy-egy szárnyat-combot nyújt a kicsinyeknek,  
Természete ez már a magyar embernek.

Pendül a kapa most, hazajön a gazda,  
Küszöbre a lábát, erre állat nyújtja,  
Rikoltoz a bagoly, az imént fejé meg,  
Kiteszi középre a nagy asztalszéket.  
A gyermek is álmos, új ruhája készen,  
Vasalót tüzesít az anyja ölében.

Nem mese ez, gyermek – így feddi az apja –  
Csendesen kérődzik, igen jámbor fajta.

(CARROLL é. n., 43.)

<sup>9</sup> Varró Dániel fordítása („Ni, a szorgos kis aligátor / Farkát fűröszi szépen, / Mentesen minden galibától / A Nílus kék vizében. // Ni, száját nagy mosolyra húzza / A kedves aligátor, / S megvállik sok hal ott beúszva / A sok kis hal-igától.”) sem köti magát nagyon szorosán az angol versike szavaihoz, hanem a versépítés szabályosságainak megtörésével az iróniának, a paródiának ad elsőbbséget. A Varró testvérek fordításában így a versike képes betölteni feladatát: egyszerre kelt derültséget és érteti meg, hogy valami hiba volt a kislány szavalatában.

Te öreg vagy, apám, a fogad kiesett,  
csak a pépet illene nyelned,  
hogy rágsz – kérdi fia –, akkor hogy eszed  
meg a csórt, csontot, kacsamellet?

Jogász voltam én egykor – így szól az öreg –,  
eleget gyakoroltam a nyelvem,  
megvitattam anyáddal minden pörömet,  
s számat ily edzetre pereltem.

Te öreg vagy, apám, nemigen hiszem én,  
hogy úgy látsz ma is, mint valaha.  
S lelövöd a legyet a torony tetején!  
Hogy vagy ily ügyes? – kérdi fia.

Te vigyázz! – felel az. – Kicsordul a pohár,  
eleget nyaggattad apádat,  
unom a locsogást, ne gyötörj, te számár,  
kotródj ki, mert fültölvön váglak!

(CARROLL 1996, 79, 81.)

De itt sem ez a legfőbb baj, hanem az, hogy a Hernyó reakcióját a szavalatra („Összezagyváltad a sorokat”), Alice válaszát („– Néhol – mondta félenken Alice. – Azt hiszem, egyet-kettőt felcseréltem”) és a Hernyó viszontválaszát („Az elejétől a végéig rosszul mondtad” – CARROLL é. n., 43; CARROLL 1996, 81) Szobotka átdolgozásában a magyar olvasó nem értheti meg, ugyanis egyfelől a versben a gondolatmenet a maga groteszk hangján, de töretlenül halad előre, semmi logikai bukfenc nincs benne, másfelől a magyar olvasónak szinte semmi esélye nincs arra, hogy felismerje mögötte Robert Southey *The Old Man's Comforts, and How he Gained Them* című versét, melynek a paródiáját adja itt Carroll.<sup>10</sup>

A Szobotka-átdolgozás és a Kosztolányi-fordítás között számos különbség van, de nehéz olyat találni, amelynél ne Szobotka maradna alul, vagyis ahol Szobotkának a szótári jelentés pontosabb visszaadására irányuló igyekezete ne tenné tönkre a „hűtlenebb” vagy „magyarizáltabb” Kosztolányi-szöveg dramaturgiáját. Így van

<sup>10</sup> A Varró testvérek fordításában a *William papában* „Egy-két szó mintha megváltozott volna” (CARROLL 2009, 50) több értelemben is: egyrészt az angolhoz képest, de ez teljesen lényegtelen, ugyanis (azaz másrészt) a vers kiváló stílusparódia, melyben a parodisztikus hangot ha nem is szolgálhatja az intertextus felismerése (a magyar közönség nem ismeri a parodizált verset), de a vers a stílusrétegek (a régies, magasztos, „szárnyaló”, a 19. századi poézis dikciójával könnyen azonosítható és a nyelvi és versépítési szabályoknak fityiszt mutató mai versnyelv) többszöri ütköztetésével egyértelműen célt ér.

ez abban a jelenetben is, ahol a Könnytóból kiűzött állatok előtt az Egér tankönyvszagú történeti fejtegetésbe kezd. Az angolban és Szobotkánál az Egér Hódító Vilmos idejébe kalauzol. Kosztolányinál „Harmadik András” korába: sem a megidézett történelmi szereplők, sem az események nem azok ez utóbbinál, akikről vagy amelyekről az angol regény és Szobotka mesél. A jelenet azonban nem a történeti eseményekről szól, hanem sokkal inkább a nyelvi kifejezés működését példázza. Egyfelől ugyanis az Egér azért kezd elmesélni a világ „legszárazabb” történetét, hogy attól ők maguk, a tóból éppen csak kiűzött és didergő állatok és Évike is megszáradjanak..., mintha csak a teremtő szó megtalálása volna itt a tét. Másfelől a jelenet a nyelvi kifejezés célszerűségét ássa alá, arról szól, hogy a szintaktikai sorból és/vagy a kontextusból kiszakított jel elveszti vagy félreviszi a jelentést. A történettől nem száradnak meg tehát a csuromvizes állatok, de természetesen Alice/Évike sem: egyrészt azért, mert jelölő és jelölt kapcsolata – akár „szó szerinti”, akár „átvitt” értelemben használt kifejezést használunk – önkényes (a „száraz” történet, hiába „merítkezünk bele”, nem szívja fel a vizet, mint a törölköző); másrészt azért, mert nem jelölhető a „száraz” jelzővel az a történet, mely érdeklődést kelt, még ha a legjelentéktelenebb pontján, a legérdektelenebb kérdéssel akasztja is meg a Kacsa, amelyet fel lehetett tenni. A Kacsa közbeszólása – és ez a jelenet humorának egyik fő forrása – valóban a nyelvi kifejezésben részt vevő, de abból kiszakítva, önállóan a legkevesebb jelentéssel bíró elemre („it”) irányul:

At last the Mouse, who seemed to be a person of authority among them, called out, ‘Sit down, all of you, and listen to me! *I’ll* soon make you dry enough!’ They all sat down at once, in a large ring, with the Mouse in the middle. Alice kept her eyes anxiously fixed on it, for she felt sure she would catch a bad cold if she did not get dry very soon.

‘Ahem!’ said the Mouse with an important air, ‘are you all ready? This is the driest thing I know. Silence all round, if you please! “William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was soon submitted to by the English, who wanted leaders, and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria —”

‘Ugh!’ said the Lory, with a shiver.

‘I beg your pardon!’ said the Mouse, frowning, but very politely: ‘Did you speak?’

‘Not I!’ said the Lory hastily.

‘I thought you did,’ said the Mouse. ‘— I proceed. “Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him: and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable —”

‘Found *what*?’ said the Duck.

‘Found *it*,’ the Mouse replied rather crossly: ‘of course you know what “it” means.’

‘I know what “it” means well enough, when I find a thing,’ said the Duck: ‘it’s generally a frog or a worm. The question is, what did the archbishop find?’

The Mouse did not notice this question, but hurriedly went on, “— found it advisable to go with Edgar Atheling to meet William and offer him the crown. William’s conduct at first was moderate. But the insolence of his Normans —” How are you getting on now, my dear?’ it continued, turning to Alice as it spoke.

‘As wet as ever,’ said Alice in a melancholy tone: ‘it doesn’t seem to dry me at all.’

(CARROLL 1996, 40, 42.)

Szobotka Tibor átdolgozása:

Végül is az Egér, aki – úgy látszik – nagy tekintélynek örvendett, elkiáltotta magát:

– Tessék mindenkinek helyet foglalni és ide figyelni. Ígérem, hogy egykettő-re mindnyájan olyan szárazak lesznek, mint a kőró.

Valamennyien körbe ültek. Az Egér a középre ült. Alice aggódva leste az Egér szavát, mert érezte, hogy rettentő náthát kap, ha hamarosan meg nem szárad.

– Kh, kh – köszörülte a torkát fontoskodva az Egér. – Tehát kezdek? El fogom mondani a világ legszárazabb történetét. Csöndet kérek: Hódító Vilmos, akinek ügyét a pápa is felkarolta, hamarosan elfogadtatta uralmát az angolokkal, annál is inkább, mert a nemzetnek vezetőkre volt szüksége, azonfelül ez idő tájt megszokta a zsarnokságot és a behódolást. Edwin és Morcar, Mercia és Northumbria urai...

– Brr... – borzongott a Papagáj vacogva.

– Közbe tetszett valamit szólni? – kérdezte a homlokát ráncolva, de roppant udvariasan az Egér.

– Nem – sietett megjegyezni a Papagáj.

– Tudniillik azt hittem – mondta az Egér. – Folytatom. ... Edwin és Morcas, Mercia és Northumbria urai alávetették magukat Vilmosnak, sőt még Stigaud is, Canterbury hazafias érzésű érseke, tanácsosnak találta...

– Mit talált? – kíváncsiskodott a Kacsa.

– Feltételezem, hogy tisztában van a szavak értelmével – felelt bosszúsan az Egér. – Nem tudja, mit jelent az „találni”?

– Hogyne tudnám. Én többnyire békát vagy pondrót szoktam találni. Most az a kérdés: mit talált az érsek?

Az Egér a füle mellett eresztette el a kérdést, s tovább hadart:

– ...tanácsosnak találta, hogy Edgár Athelinggel tartva, elébe menjen Vilmosnak, és felajánlja neki a koronát. Vilmos eleinte tartózkodóan viselkedett. Normannjainak elviselhetetlen szemtelensége azonban... Nos, hogy érzi magát, kedvesem? – fordult most beszéd közben Alice-hoz.

– Még mindig csuromvizesen – válaszolt szomorúan Alice. – Bármily száraz is ez a történet, én nem lettem tőle szárazabb.

(CARROLL 1996, 41, 43.)

Kosztolányi Szobotkánál sokkal nagyobb leleménnyel, több iróniával oldja meg a nyelvi kifejezés széttagolásában és megkérdőjelezésében rejlő játékot, amikor a „fölkapta azt a szokást” fordulatot választja (szét) úgy, hogy megérthessük, ebben a hivataloskodó stílushoz jól illő, nyelvi szempontból kissé erőltetett kifejezésben az ige jelentése a hozzá kapcsolódó tárgytól függően változik, azaz kontextusából kiszakítva elveszti jelentését. De érdemes azt is észrevenni, Kosztolányi hogyan toldja meg ezt a nyelvi játékot a jelenetben egy olyan formula használatával („Ezekben a fölöttébb viharos időkben”), mely a Papagáj közbeszólásának teremti a jelenetbe tökéletesen illő „lelki hátteret”:

Végül is az Egér, aki – úgy látszik – nagy tekintélynek örvendett, elkiáltotta magát:

– Méltóztassanak helyet foglalni és idefigyelni. Igérem, hogy egykettő mindnyájan olyan szárazak lesznek, mint a kóró.

Valamennyien körbe ültek. Az Egér a középre ült. Évike aggódva leste az Egér szavát, mert érezte, hogy rettentő náthát kap, ha hamarosan meg nem szárad.

– Kh, kh – köszörilte a torkát fontoskodva az Egér. – Tehát kezdzhetem? El fogom mondani a világ legszárazabb történetét. Csöndet kérek: „Harmadik András király 1290-től 1301-ig uralkodott. Apja Második Andrásnak és Aldobrandini Beatricenak a fia, anyja Morosini Thomasina Katalin. 1290 július 28-án megkoronázták. Ezekben a fölöttébb viharos időkben...”

– Brrr – borzongott a Papagáj vacogva.

– Közbe méltóztatott valamit szólni? – kérdezte a homlokát ráncolva, de roppant udvariasan az Egér.

– Nem – sietett megjegyezni a Papagáj.

– Tudniillik azt hittem – mondta az Egér. – Folytatom. Ezekben a fölöttébb viharos időkben Harmadik András a főnemesség ellen a köznemességre támaszkodott az ország állapotának gyökeres megjavítására irányuló munkásságában. Ő volt az első, aki fölkapta azt a...

– Mit kapott föl? – kíváncsiskodott a Kacska.

– Remélem, ért magyarul – felelt bosszúsan az Egér. – Nem tudja, mit jelent az, „fölkapni valamit?”

– Hogyne tudnám. Én többnyire békát, vagy pondrót szoktam fölkapni. Most az a kérdés, mit kapott föl Harmadik András?

Az Egér a füle mellett eresztette el a kérdést s tovább hadart:

– Ő volt az első, aki fölkapta azt a szokást, hogy udvarában bajnívásokat és tornajátékokat rendezzen. Ezért maga köré gyűjtötte a lovagok színét-virágát... Nos, hogy érzi magát, kedvesem? – fordult most beszéd közben Évikehez.

– Még mindig csuromvizesen – válaszolt szomorúan Évike. – Bármily száraz is ez a történet, én nem lettem tőle szárazabb.

(CARROLL é. n., 23–25.)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Varró Zsuzsa és Dániel fordítása e jelenetnél sokkal kevésbé szellemes és szerencsés, mint Kosztolányié; az „azt találta helyesnek” formulára való visszakérdezés nehézkessé teszi az

Egyetértek Szegedy-Maszák Mihállyal, aki szerint „az idegen kultúrákat közvetítő Kosztolányi megítélésekor nem szabad feledni, hogy minden fordítás célirányos, más-más közönségnek készül” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 493). Nem is kizárólag a gyerekközönséget, hanem legalább ennyire a magyar olvasók nyelvi tapasztalatát tartotta itt szem előtt Kosztolányi.<sup>12</sup> A felsorolt példák Kosztolányi álláspontját támasztják alá, s azt bizonyítják, hogy a fordítás „hűsége” nem jelenti egyszerűen azt, hogy a szöveg fordításműként olvasható, s a mű helyet talál a fogadó irodalomban. Szobotka átdolgozásában jóval több az indokolatlan változtatás, mint az indokolt, melyek közül sok arra mutat, hogy az átdolgozó felületesen értelmezte a művet.

Van olyan eset, amikor az átdolgozó maga is kénytelen-kelletlen „hűtlen” lesz, azért, hogy „a formához hű maradjon”, illetve a magyar olvasó nézőpontjához igazítja a történetet, s ezekkel mintha azt a „hibát” követné el, melynek „kijavítása” célozta az átdolgozás. Az első fejezetben, a könyv első oldalain is több olyan átalakítást végez Kosztolányi szövegén, melyek azt mutatják, hogy nem értette meg a könyv humorát, s amelyekkel rengeteget ártott a műnek.

Lewis Carroll<sup>13</sup>

Presently she began again.

‘I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downward! The Antipathies, I think—’

---

állatok párbeszédét (s az sem tiszta, miért az „az”-ról folyik a vita az „azt” helyett), illetve az a poén sem sül el igazán, hanem inkább csak lappang, hogy a Kacska „egy kis békát vagy halacszkát” találna helyesnek (CARROLL 2009, 28).

<sup>12</sup> Kosztolányi egyáltalán nem önkényesen tartotta olyan fontosnak a magyar olvasó nyelvi tapasztalatának működésbe lendítését e regény fordításában. Egy nála jóval későbbi értelmező, Takács Ferenc is a nyelv szerepének reflexióját látja a mű központi tétjének: „helytelen, ha a fordítást (a tolmácsolást és a közvetítést) másodlagosnak, a »kész« és »meglévő« eredetihez utólagos segédletként csatlakozó műveletnek tekintjük – ez a tevékenységforma valójában elsődleges, amennyiben mindenféle megértés-értelmezési művelet mintája, egyben paradigmája. Különösen jól érzékelhetővé akkor válik ennek a felismerésnek a fontossága, amikor olyan irodalmi művekkel akad dolgunk, amelyek maguk is vizsgálat alá veszik (vagy értelmezésünkben olybá tűnnek, hogy vizsgálat alá veszik) a nyelvi jelentés, közlés és megértés problematikáját. Azaz olyan jelentésképző aktusok, amelyek a jelentésképződés módzatait és feltételeit vizsgálják, olyan kommunikációs műveletek, amelyek magáról a kommunikációról, annak lehetőségeiről és lehetetlenségeiről közölnek velünk valami lényegeset” (TAKÁCS 2010).

<sup>13</sup> Az angol szöveget az összevetés megkönnyítése érdekében a magyar fordításokkal párhuzamosan tördeltem.



(she was rather glad there was no one listening, this time, as it didn't sound at all the right word) '—but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zealand? Or Australia?' [...]

Kosztolányi:

Most újra rákezdte:

– Vajjon keresztül esem-e a földgolyón? Jaj, de furi lesz, ha majd ott bukkanok ki, ahol az emberek a fejük tetején járnak. Valahol Amerikában, vagy Ausztriában!

Évike örült, hogy ezt senki se hallja, mert élt a gyanúpörrel, hogy az utolsó szót mégsem egészen helyesen mondotta.

– Majd meg kell ám kérdeznem valakit, hogy is hívják azt az országot. „Néni kérem, tessék megmondani, ez itt Ausztria, vagy Ausztrália?” [...]

Szobotka:

Most újra rákezdte:

– Vajon keresztül esem-e a földgolyón? Jaj, de fura lesz, ha majd ott bukkanok ki, ahol az emberek a fejük tetején járnak, valahol a nyugati sarkon!

Alice örült, hogy ezt senki se hallja, mert élt a gyanúpörrel, hogy valamit mégsem egészen helyesen mondott.

– Majd meg kell ám kérdeznem valakit, hogy is hívják azt az országot. „Néni kérem; tessék megmondani: ez itt Amerika vagy Ausztrália?” [...]

Down, down, down. There was nothing else to do, so Alice soon began talking again. 'Dinah'll miss me very much tonight, I should think!' (Dinah was the cat.) 'I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time. Dinah my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?'

Kosztolányi :

Évike zuhant, zuhant, zuhant lefelé. Minthogy pedig semmi egyebet nem tehetett, megint beszélni kezdett:

– Azt hiszem, Cirmos nagyon fog búsulni utánam ma este. – Cirmos a cicája volt. – Remélem, adnak majd neki tejecskét vacsorára. Édes Cirmoskám, de jó lenne, ha itt volnál velem! Az igaz, a levegőben nincsenek egerek. De vannak bőregerek s a bőregér az majdnem olyan, mint a rendes egér. Vajjon szerez-e a macskák a bőregeret?

Szobotka:

Alice zuhant, zuhant, zuhant lefelé. Minthogy pedig semmi egyebet nem tehetett, megint beszélni kezdett:

– Azt hiszem, Dinah nagyon fog búsulni utánam ma este. – Dinah a cicája volt.  
 – Remélem, adnak majd neki tejecskét uzsonnára. Édes Dinah, de jó lenne, ha itt volnál velem! Az igaz, hogy a levegőben nincsenek egerek. De vannak bőregerek, s a bőregér az majdnem olyan, mint a rendes egér. Vagy inkább halacskát ennél?

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, 'Do cats eat bats? Do cats eat bats?' and sometimes, 'Do bats eat cats?' for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it. She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah, and saying to her very earnestly, 'Now, Dinah, tell me the truth: did you ever eat a bat?'

(CARROLL 1996, 12, 14)

Kosztolányi :

Évike ebben a pillanatban hirtelen elálmosodott, félálomban dűnnyögte:

– Szeretik a macskák a bőregeret? Szeretik a macskák a bőregeret?

Néha meg így:

– Szeretik a bőregerek a macskát?

Mindegy volt, hogyan mondja, hiszen úgyse tudott rá felelni. Érezte, hogy elszundikál. Éppen azt kezdte álmodni, hogy a Cirmossal karonfogva sétál s nagyon komolyan vallatóra fogja őt:

– Hát Cirmoskám, most valld be őszintén: ettél-e már bőregeret?

(CARROLL é. n., 7–8)

Szobotka:

Alice ebben a pillanatban hirtelen elálmosodott, félálomban dűnnyögte:

– Kell a macskának halacska? Kell a macskának halacska?

Néha meg így:

– Kell a halacskának macska?

Mindegy volt, hogyan mondja, hiszen úgyse tudott rá felelni. Érezte, hogy elszundikál. Éppen azt kezdte álmodni, hogy Dinah-val kéz a kézben sétál, s nagyon komolyan vallatóra fogja őt:

– Hát most mondd meg, drága Dinah, milyen ízű a halacska!

(CARROLL 1996, 13, 15)

Alice olyan hosszan zuhan lefelé a Nyuszi sötét üregében, hogy arra gondol, bizonyára keresztülesik a földgolyón, és annak a másik oldalán fog kilyukadni. De nem jut eszébe pontosan az a furcsa idegen szó („Antipodes”), mely a Föld két távoli vidékét (Új-Zélandot és Ausztráliát), vagyis a földgolyó „túlsó oldalát” jelöli az angol nyelvből és gyermeki képzelet felől nézve, s helyette az „Antipathies” ('ellenszenv', 'ellenérzés') szót mondja ki. Minthogy rögtön rá is jön, hogy nem a helyes szót használta, gondolatban lejátssza, hogy fog majd útbaigazítást

kérni, amikor odaér. Kosztolányi a szó- és iránytévesztést a magyar gyermekek képzeletvilágát felelevenítve Ausztria és Ausztrália hasonló hangzású neveinek felhasználásával fogalmazza meg, teszi érthetővé és érzékletessé. Szobotka – különösen a gyermekközönséghez mérten – jelentősen túlbonyolítja, és ezáltal fel-foghatatlanná teszi a tévesztést és a helyzetet, ráadásul ő is kénytelen a magyar olvasóhoz viszonyítani,<sup>14</sup> pedig azt sem tartom kizártnak, hogy ez volt az egyik érv ennek a szöveghelynek az átalakítására. Szobotka olvasója két áttételen keresztül juthat el a „nyugati sarkon” megértéséhez (1. mi keleten vagyunk, 2. keleti és nyugati sark nincs is, csak északi és déli), ami azért is problémás, mert egyik logikai lépcsőfok sem képezi a közvetlen gyermeki tapasztalat alapját, közvetlenül elérhető részét. Szobotka agyoncsapja tehát a humor forrását, az azonnali reakció, megértés lehetőségét. Ezt már csak tetőzi, hogy a „nyugatiság” képzetével semmilyen szinten, még a tévesztés szellemében sem fér össze „Amerika vagy Ausztrália” emlegetése: Szobotka megoldásából tehát minden koherencia hiányzik.

Pár sorral lejjebb, még ugyanebben a jelenetben Évike/Alice a cicájára gondol. Mivel egyre jobban elálmosodik, a kérdés, melyet zuhantában magában motyog („Do cats eat bats?”), időnként összezavarodik, a hangok s velük a szavak felcserélődnek: „Do bats eat cats?” – hangzik néha. Kosztolányi – úgy tűnik – egyes versfordításaival ellentétben, itt a hangzás helyett a jelentést, illetve a cselekményt tartotta fontosnak: „Vajon szeretik-e a macskák a bőregeret?”, mondogatja magában Évike a kérdést, illetve álmosodva, amikor a szavak felcserélődnek: „Szereplik-e a bőreger a macskát?”. Szobotka azért, hogy a szavak hangzásával is játszhasson (és bizonyítva, hogy tanult valamit Kosztolányitól, de sajnos a rossz tanuló mintájára),<sup>15</sup> kiszélesíti a macskaeledelek palettáját: az étlapra kerül egy halacska is, nem törődve azzal, hogy így a történet logikája is megbicsaklik (halacska még a Nyuszi üregében sem volt, Évike/Alice pedig csak a zuhanás közben keletkező közvetlen tapasztalatait fogalmazza meg), arról nem is beszélve, milyen kellemetlen helyzetbe hozza a mű kétnyelvű kiadását, mely az angol és az elvileg pontosan vagy „hűen” fordított magyar szöveg párhuzamos közlésével a nyelvta- nulást volna hivatva szolgálni.

Természetesen van olyan változtatás, mely kevésbé az átdolgozó, mint inkább az átdolgozás korának (ötvenes évek) számlájára írható. Az „oh, dear!” felkiáltást Szobotka „Jaj, Istenem!”-ről „De ó, jaj”-ra változtatja, ahogy a Nyuszi bőrkesz-

<sup>14</sup> A nyugat–kelet oppozíció Angliából nézve alig hiszem, hogy működtethető lenne, hiszen a Szobotka megfogalmazta gondolat szerint Anglia a keleti pólust kellene képviselje.

<sup>15</sup> A hatodik fejezetnél Szobotka ismét odafigyel a hangzásra (és az önmagukban álló szavak jelentésére), amikor a *Pig and Pepper* címet, amely Kosztolányinál *Paprika és pörpatvar, Békéltenség, bors és bajra* változtatja. Csak sajnos arról feledkezik meg, hogy a fejezet ismét a nyelvi működés egyik sajátosságára, konkrét (az étel túlfűszerezése) és átvitt értelem (a hangulat felfokozottsága) kettősségére épül, ahogy azt Kosztolányi „A hangulat kétségtelenül paprikás volt” kifejezés szerepeltetésével egyértelműen jelzi. Szobotka e mondatot az alábbi cseréli: „A bors csakugyan szinte úszott mindenfelé”.

tyűjét glaszékesztyűvé... Ez utóbbi szükségszerűsége mindazonáltal erősen megkérdőjelezhető, ahogy a fenti példában aláhúzással jelzetteké is.

A Szobotka-átdolgozás súlyos hibái, felesleges átalakításai Kosztolányira vetnek rossz fényt, hiszen az ő „klasszikus fordítása” és „mestermunkája”-ként (CARROLL 1996, hátsó borító) jelenik meg és öröklődik immáron generációról generációra a szöveg. Elekes Dóra kritikája is azt mutatja, hogy a nagyon rossz átdolgozás hibái Kosztolányi számlájára íródnak: „Gyerekkoromban megvolt nekem mesekazettán az *Alice Csodaországban*. De egyáltalán nem tetszett, nyomasztónak, kuszának és érthetetlennek találtam, és végül arra jutottam, hogy ehhez én még biztos hülye vagyok, és inkább még egyszer meghallgatom a *Szegény Dzsoni és Árnikát*. Aztán később, felnőtt koromban újra a kezembe került a könyv, s még mindig kuszának találtam és érthetetlennek, ezért arra jutottam, hogy talán mégsem bennem van a hiba, hanem a fordításban. A nevezett fordítás egyébként Szobotka Tibor Kosztolányi-átdolgozása – az eredeti Kosztolányi-szöveg *Évike Tündérországbán* címmel jelent meg, és gyakorlatilag magyarítás, amely igyekszik beszuszakolni *Alice*-t a magyar irodalmi hagyományba –; mindenesetre talán Kosztolányi neve lehet az oka annak, hogy a tekintélytisztelő magyar befogadóközösségből nem sokaknak jutott eszébe megkérdőjelezni az *Alice Csodaországban* olvashatóságát” (ELEKES 2010). Ha hihetünk a könyvbemutatóról tudósító beszámolóknak, hasonló tapasztalatot fogalmazott meg Varró Zsuzsa és Varró Dániel: „A gyermeki és felnőttkori befogadás egyébként szerinte [Varró Zsuzsa] nagyon eltérő lehet az Aliz-regények esetében, számára például nyomasztó és félelmetes volt gyerekejjel megismerni, igazából nem kicsiknek való [...]. Mindketten többször visszatérnek a művel való első szembesülésükre. *Hanglemezről hallgatva* talán a hangok is ijesztően hatottak, vélte Dani, meg az, hogy minden szereplő undok, folyton ugráltatják *Alice*-t és parancsolgatnak neki: sok szövegrészlet pedig egyszerűen értelmetlen egy gyereknek, hiszen Carroll nyelvi furcsaságait, paradox fordulatait még nem képesek igazán követni.” (BARRABAN 2010; kiemelés tőlem – J. I.)

Nem tudom, hogy a recenzens, illetve az új fordítók elővették-e az *Évike* eredeti, azaz Kosztolányitól származó szövegét, és összehasonlították-e az átdolgozott változattal, de abban egyetértek, hogy a Szobotka-átdolgozás „élvezhetetlen”. A baj persze az, hogy – hadd hangsúlyozzam még egyszer – nem átdolgozójára, hanem fordítójára vetül rossz fény általa, és a közönség széles rétegei számára e kép hagyományozódik Kosztolányi fordításszemléletéről és -gyakorlatáról.

Kosztolányinak nagyon kevés fordítását vizsgálta meg alaposan a kritika. De azt hiszem, egyet kell értsünk Henri Meschonnickal, aki szerint „Az irodalom a fordítás próbatétele. [...] Ilyenformán az irodalom számadásra készíti a fordítást”, és „A jó fordítást a történeti siker pragmatikai ismérvei határozzák meg, más szóval az időállóság, ami nem más, mint a szöveg működése, diszkurzív tevékenység, ami összeköt” (MESCHONNIC 2007, 399, 403). Az értékeléskor Kosztolányi esetében is mindenképpen szem előtt kell tartasuk ezeket a szempontokat.

Ha érintőlegesen többször szóba hoztam a kétnyelvű kiadás problematikáját, érdemes megjegyezni például, hogy a Noran Kiadó ugyanebben a kétnyelvű so-

rozatban kiadta Thornton Wilder regényét is Kosztolányi fordításában. Nemcsak az amerikai szerző sikerét jelzi, hanem talán a fordítás elismerését is, hogy a *Szent Lajos király hídjá* első megjelenésétől (1935) máig több mint tíz kiadásban jelent meg, köztük kétszer kétnyelvű változatban (Európa, 1977; Noran, 2007). Sajnos azonban a kritika e regényfordítást sem vizsgálta behatóbban.

Érdeemes még egy viszonyítási keretre felhívni a figyelmet, melyben Kosztolányi mint fordító felértékelődik, s ami annál is értékesebb, hogy – legalábbis expliciten – nem fordításkritikáról van szó. Roland Barthes *S/Z* című könyve Balzac *Sarrasine* című novelláját értelmezi mondatról mondatra, s nemcsak narratív struktúráját veszi szemügyre, hanem szövegszervező sajátosságait, illetve a jelentő működését is. Barthes műve magyar fordítóinak, úgy látom, nem kellett nyaktörő mutatóvonalakat végezniük ahhoz, hogy a francia irodalomelmélész értelmezése működésképes maradjon magyarul: Kosztolányi fordítása jól illeszkedik a gondolatmenethez, tehát egy olyan értelmezés fenntartásában vesz részt, amelynek kiindulópontja a novella francia nyelvű változata volt. Másként megfogalmazva, a francia jelentőinek helyébe olyan jelentőket állít, melyek által feloldja a „modern írás problémáját”, és megmutatja, „hogyan törhető át a megszólalás, az eredet, a tulajdonlás fala” (BARTHES 1997, 66).

Töredékes meglátásaimmal arra szerettem volna rámutatni, hogy Kosztolányi „(szép) hűtlensége” lehet, hogy több mint egy árnyalatait vesztett gondolat, s talán *érdemes volna* fordításait a hűség kérdésénél mélyebb szempontok szerint újra vizsgálni. Mindenesetre nemcsak Kosztolányi, de Babits, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordításaival irodalmunk történetében először állnak rendelkezésünkre nagy mennyiségben olyan fordításművek, melyek túléltek az ilyen jellegű alkotások átlagéletkorát, az egy emberöltőt. *Érdemes volna* tehát túllépni azon, hogy a fordításművek értelmezését kizárólag az eredetivel való összehasonlításra korlátozzuk, és időszerű lenne ezeket a műveket, illetve a nyelvek közötti közvetítés kérdését az irodalmi rendszer és működés összetett folyamatainak és jelenségeinek közegeiben újragondolni.

## Bibliográfia

- BABITS Mihály (1979), *Az európai irodalom története*, Budapest, Szépirodalmi.
- BARRABAN (2010), Egy testvérrel semmi baj sincs. Varró Dániel és Varró Zsuzsa a Könyvfesztiválon, *Könyvesblog*, 2010. április 26. [http://konyves.blog.hu/2010/04/26/a\\_varro\\_testverek\\_a\\_konyvfesztivalon](http://konyves.blog.hu/2010/04/26/a_varro_testverek_a_konyvfesztivalon)
- Roland BARTHES (1997), *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris.
- BELIA György (1981), *Utószó*, in BABITS Mihály *Kisebbségi műfordításai (Traductions mineures)*, Budapest, Szépirodalmi, 411–416.
- Lewis CARROLL (é. n.) [1936], *Évike Tündérorszámban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, rajzolta FÁY Dezső, Budapest, Gergely R. kiadása.

- Lewis CARROLL (1996), *Alice's Adventures in Wonderland. Alice Csodaországban*, fordította KOSZTOLÁNYI Dezső, a fordítást az eredetivel egybevetve átdolgozta SZOBOTKA Tibor, [h. n.], Noran.
- Lewis CARROLL (2009), *Aliz kalandjai Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. VARRÓ Zsuzsa és VARRÓ Dániel, Budapest, Sziget.
- ELEKES Dóra (2010), Kérlelhetetlen vaslogika, *Élet és Irodalom*, 2010. március 26. [http://www.es.hu/2010-03-25\\_kerlelhetetlen-vaslogika](http://www.es.hu/2010-03-25_kerlelhetetlen-vaslogika)
- JÓZAN Ildikó (2009), *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi.
- KÁDÁR Judit (2010), Alice, Gruffacsőr [sic!] és a többiek – Lewis Carroll halhatatlan öröksége, *Narancs*, 2010/9 (március 4.), <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=20897>
- KOLOZSY-KISS Eszter (2008), Kosztolányi Dezső japán versfordításairól, *Literatura*, 2008/1, 37–68.
- Henri MESCHONNIC (2007), *Fordításpoétika. Irodalom és fordítás*, in JÓZAN Ildikó–JENEY Éva–HAJDU Péter (szerk.), *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi, 399–415.
- POLGÁR Anikó (2003), *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram.
- POLGÁR Anikó (2008), „Sorsod démona, Oedipus”, *Korunk*, 2008. augusztus, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00140/polgara.html>
- RÁBA György (1969), *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- TAKÁCS Ferenc (2010), Dingidungi? Undi Dundi?, *Mozgó Világ*, 2010. május, <http://mozgovilag.com/?p=3376>
- ZÁGONYI Ervin (1986), Kosztolányi japán versfordításai – forrásaink fényében [1.], *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1986/3, 246–274.
- ZÁGONYI Ervin (1990), Kosztolányi japán versfordításai – forrásaink fényében [2.], *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1990/1, 46–70.

VÉGH DÁNIEL

## Kosztolányi Dezső: Spanyol antológia

„Az antológia olyan kollektív intratextuális forma, amely már létező szövegek újraírását vagy újraalkotását igényli attól az olvasótól, aki új kontextusba helyezi azokat. Az eljárás kiindulópontja és célja is az olvasás, hiszen az antológia összeállítója maga is olvasó, aki magához ragadja mások olvasásának irányítását, s ezzel beavatkozik számos költő befogadástörténetébe, és megváltoztatja kortársainak elvárási horizontját.”  
(Claudio Guillén: *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*)

„*Lear királyt* olvasom, Kosztolányi fordításában. A fordítás egy nagy író minden képességével tündöklök, csak éppen nem Shakespeare.”  
(Márai: *Napló 1943–1944*)

### *Újra Kosztolányi spanyol nyelvtudásáról*

„Azt mondták annak idején, hogy Kosztolányit meghívták Argentínába nemzeti költőnek. Nem vicc! Akkor alakult az Argentínai Nemzeti Iroda, és mondták, hogy jöjjön el, legyen maga a mi nemzeti költőnk. Kosztolányi nem értette, majd azt kérdezte, mondja, »mit jelent maguknál az, hogy beteg?« Megmondták. »És mit jelent az, hogy breteg?« Nem tudták. Azt mondta erre Kosztolányi, hogy »nem tudok költő lenni, ha a beteg és a breteg közti különbséget nem lehet érzékeltetni a nyelvben.« – idézte fel Szinetár Miklós egy néhány évvel ezelőtt adott interjújában (SZINETÁR [é. n.]). Hihetünk vajon az anekdotának? Annyi bizonyos csupán, hogy Kosztolányi spanyol nyelvtudásával, illetve a spanyol – és latin-amerikai – irodalomhoz fűződő viszonyával kapcsolatban legalább olyan ingoványos talajon járunk, mint Illyés, amikor az *Idegen költők* előszavában megkérdőjelezte, valóban léteztek-e a Kosztolányi által fordított kínai és japán költők.

Korábbi tanulmányunkban (VÉGH 2008) magunk is fenntartásainkat fogalmaztuk meg avval kapcsolatban, mennyire tudott spanyolul Kosztolányi, dacára annak, hogy számos cikkében céloz nyelvismeretére. Spanyol beszédképességére vonatkozó utalásai sorába illeszkedik a következő tanulságos erdélyi emlék, melyre nemrég figyeltünk fel: „Kiszállok egy kis székely állomáson, s minthogy francia újság van kezemben, a pincér spanyolul szólít meg. Öt évig élt Dél-Amerikában, Argentínában. Sokáig társalog velem ezen a szép nyelven. Majd mosolyogva mondja, magyarul, a földre sütve szemét: Székely vagyok, instállok” (KOSZTOLÁNYI 1934a). *Nemzetközi kávéház* című 1935-ös cikkében egy berlini jelenetet ír meg, ahol a

barcelonai *Vanguardiát* kedvenc lapjaként emlegeti (KOSZTOLÁNYI 1935), de spanyol újságot ejt ki a kezéből az *Esti halála* című novellában Esti Kornél is (KOSZTOLÁNYI 1994b, 1009), aki – mint tudjuk – 1909. szeptember 10-én lefekvés előtt még átvette a spanyol rendhagyó ígéket (KOSZTOLÁNYI 1994a, 840).

S ha kételkedtünk volna, igazat állít-e Kosztolányi, amikor a világutazó Pablo Laslóval való megismerkedéséről így ír: „Én a budapesti spanyol társaságban találkoztam vele” (KOSZTOLÁNYI 1932, 358), megnyugodhatunk: valóban létezett ilyen. 1926-ban Albert spanyol herceg védnöksége alatt alakult meg Budapesten az Asociación Húngaro-española, melynek titkára Hollerung Károly volt. A szövetség egy kávéházban tartotta estjeit, s kis tájékoztató füzetet is kiadott – itt jelent meg Barna János tanulmánya Calderón magyarországi fogadtatástörténetéről, amelyben dicsőítőleg megemlíti Kosztolányi Dezső *Úrmő és komorna* fordítását.

Árnyalja Kosztolányi spanyoltudásáról alakuló képünket, hogy a Primo de Riverarezsim által a Kanári-szigetekre száműzött Unamunótól kapott levél mellett az MTAK Kézirattárában őrzik a spanyol szöveghez csatolt, bizonyosan nem Kosztolányi kezétől származó nyersfordítást (vö. BIKFALFVY 1998); valamint hogy több, spanyol költőkhöz intézett, de csak utalásokból ismert levele mellett az egyetlen piszkozatban is fennmaradt, Argentínába írott levelet franciául vetette papírra.<sup>1</sup>

Kosztolányi nyelvtudásáról az önéletrajzinak sejtett hivatkozásoknál, a leveleknél, de még maguknál a költői szempontok által vezetett versfordításoknál is jobban árulkodik annak az értekező prózai cikknek a magyarítása, amelyet a *Nyugat* egyik PEN-számában jelentetett meg. Ramón Perez de Ayala *Az irodalmi stílusról* szóló tanulmányát ezért érdemes Kosztolányi műfordításainak sorában vizsgálni. Amennyiben azt valóban ő készítette – amint azt a *Nyugat* szerkesztői közleménye állítja –, megállapíthatjuk, hogy egy-két, a ma elérhető szótárakban sem szereplő kifejezés, vagy a mai hozzáférhető nyelvkönyvekben is alig tárgyalt nyelvtani jelenség, főként a szöveg kezdetén felbukkanó elnagyolt megoldásától eltekintve, az átültetés színvonala (és az eredeti szöveg nehézsége) elismerésre méltó. (Az alábbi részletben félkövérrel szedtük a félrefordításokat, mögötte szögletes zárójelben adtuk meg a pontosabb nyersfordítást.)

Az írókat **ősidőktől fogva** [mostanában] mindmáig csökönyösen **üldözte** [motoszkál a fejükben] az a rögeszme, hogy a stílusról értekezzenek s noha

[...] **Recientemente** les había **entrado** a los escritores la manía de disertar sobre el estilo, por lo cual, aunque el propio gusto me inclinase a rehuir este tema, el **griterío**

<sup>1</sup> Az uruguayi költőnőnek írt levele, melyre *Don Bodorkovszky és Don Febér* című cikkében utal (KOSZTOLÁNYI 1925) talán a Stanford University könyvtárában őrzött Ibarbourou-archívumban pihen.



ízlésem fázik a tárgytól, a **közfelfogás** [sok összevissza beszéd] mégis arra unszol, hogy fölszólaljak ebben a pörben. Főlöszlegesen említenem, hogy a stílus kérdéséről, arról, hogy az író a stílusában ismerszik meg, sokat **töprengtek** [töprengtem], de többnyire széktanilag, a közvetlen és teljes **szemlélet benyomás]** alapján, nem pedig a közvetett megismerés összekapcsoló okfejtése szerint. Meg vagyok győződve, hogy a művészi alkotás oly teremtő folyamat terméke, amelyikben az értelem a közvetlen sugallatot **szolgálja** [révén működik], nem pedig a szemlélődő következtetést vagy a gondolkozástani levezetést, hiszen az utóbbi műveletek a tudomány sajátosságai. Homeros (bárki lett légyen is), mikor megalkotta az Iliast és Odysseiát, nem a hősköltemény törvényeit, hanem a hőskölteményt teremtette meg, azt az irodalmi műfajt, mely bizonyos végzetes törvényeket rejt magában. Az, aki az Iliasból és Odysseiából latolgatás, megfigyelés, következtetés és levezetés útján kialakította a hősköltemény törvényeit, Aristoteles volt. Az első széptani művelet volt, a második tudományos művelet. [...]

(AYALA 1932.)

**general** me impele a levantar mi voz frente a tanto desconcierto [...]. Huelga advertir que acerca del este tema del estilo, puesto que el estilo es la manera de producirse el escritor, **habré cavilado** bastante; pero he sido, por lo regular, al modo estético, al forma de **intuición** directa, íntegra, más bien que en línea sucesiva de intelección discursiva. Estoy convencido que la obra de arte es producto de un acto creador en que el juicio **opera por** intuición inmediata, y no por inferencia reflexiva ni deducción lógica; operaciones estas últimas que son peculiares de la ciencia. Homero (o quienes fuesen), al crear la *Iliada* y la *Odisea*, no formuló las leyes de la epopeya, sino que creó la epopeya, género literario que lleva en sí ciertas leyes inmanentes, fatales. Quien formuló las leyes de la epopeya, estudiando, observando, infiriendo, deduciendo, sobre la *Iliada* y la *Odisea*, fué Aristoteles. Lo primero, fué actividad estética; lo segundo, actividad científica. [...]

(AYALA 1922.)

### *Új részletek: források, kéziratok, kontrasztok*

Kosztolányi és a PEN Klub kapcsolatának föltárása azért is lényeges feladat volna, mert könnyen elképzelhető, hogy Kosztolányi a PEN-kongresszusok alkalmával jutott hozzá bizonyos versekhez vagy az azokat tartalmazó kötetekhez. Mohácsi Jenő írja a *Nyugat* 1930/24. számában, hogy „Az idei varsói Pen-Club kongresszuson háromnyelvű tanulmányokat osztogattak irodalmuk állapotáról az észtek és a jidisek. Bámulatos tevékenységet folytattak a vendéglátó lengyelek. Francia, német, angol nyelven osztogatták néhány irodalmi remekműüket, irodalmaik és művészeik történetét” (MOHÁCSI 1930). Feltehetően ez az 1931-es

amszterdami vagy az 1932-es budapesti kongresszus is hasonlóképpen zajlott, noha az eseményekről született Kosztolányi-cikkekben mindeddig nem találtunk spanyol vonatkozású megjegyzést. Felbukkan viszont az amszterdamival kapcsolatban Kosztolányi neve a *Nosotros* című argentin irodalmi folyóirat hasábjain, melynek szerkesztőjéhez Kosztolányi az említett francia nyelvű levelet intézte. Dr. José María Monner Sans 1932. január 5-i keltezésű írásában idézi Manuel Gálvez korábbi cikkét, melyet az amszterdami PEN-kongresszuson elfogadott, a politikai és vallási okok miatt fogva tartottakkal szembeni emberi bánásmóddal kapcsolatban hozott állásfoglalásról írt, s melyben megjegyzi, hogy azt „Magyarország részéről egy [delegált írta alá,] a PEN elnöke, a nagy költő, Costolanyi”.<sup>2</sup>

Nem zárhatjuk ki továbbá, hogy Kosztolányi számos franciaországi útja egyikén valamely francia sajtótermékben akadt egy-egy versre. Tabák András mindenesetre határozottan állítja, hogy Kosztolányi francia lapokból tájékozódott: „A magyar költők és a magyar olvasók világirodalom-ismeretéből – voltaképpen egészen az 1950-es évekig – sajnálatosan kirekesztődött ez az eltéveszthetetlenül eredeti, tágas, sokszínű, nagy [latin-amerikai] költészet (egy-két olyan ritka kivételtől eltekintve, mint például az uruguayi Juana Ibarbourou, akire franciára fordított versei olvastán Kosztolányi figyelt fel)” (TABÁK 2003). Az esetleges francia közvetítés annál is inkább hihetőnek tetszik, mivel a húszas-harmincas években Párizsba zárandokoltak a spanyol ajkú költők (is). Az akkor odamenekülő Unamuno, Jorge Guillén, a francia fordító-irodalmár Jean Cassou, de a későbbi PEN Klub-elnök, Ramón Gómez de la Serna (akitől szintén fordított prózát Kosztolányi<sup>3</sup>) ráadásul mindannyian kapcsolatban álltak a *Nosotros* körével, és akár – ad absurdum – találkozhattak is a Párizsban szintén rendszeresen felbukkanó Kosztolányival. Sajnos Márai, aki 1925-ben épp a spanyol költők törzshelyén múlatta idejét, a felsoroltak közül csak Unamuno nevét említi vallomásaiban (MÁRAI 1997, 319). A latin-amerikai irodalomról rendszeresen tudósító párizsi folyóiratok – melyek közül némelet Kosztolányi említ is hírlapi cikkeiben – áttekintését reményeink szerint hamarosan megejthetjük.<sup>4</sup>

De nem is kell külföldön kutakodjunk, hogy ráleljünk egy-egy új forrásra. Ed-digi kutakodásaink során elkerülte figyelmünket a következő két, ez idáig isme-

<sup>2</sup> „Acaba de llegar la lista de los Centros que han firmado hasta ahora. Suecia figura con un solo nombre, Selma Lagerloff; Hungría con uno, el presidente del P.E.N. y gran poeta Costolanyi; París con 5 (Valéry, Rolland, Duhamel, Maurois y Romains); Alemania, que tiene 3 centros, con 4 nombres, entre ellos Hauptmann y Thomas Mann.” MONNER SANS 1932, 229.

<sup>3</sup> Az *ünnpélyes elefánt* című írás szintén a *Nyugat* PEN-számában jelent meg, és a *Független Újság* közölte újra 1935. november 9-én.

<sup>4</sup> „Most pedig egyszerre két francia folyóirat a *Mercur de France*-ban és a *Nowvelle Revue Française*-ban arról olvasok [...]” – írja Kosztolányi (KOSZTOLÁNYI 1921). E két folyóirat mellett a *Revue de l'Amérique Latine*, a *Revue Européenne*, de talán a *Le Scarabée* és a *Les Lettres parisiennes* című folyóiratokban találkozhatott Kosztolányi az uruguayi költőnővel (Federico de Onís Madridban 1934-ben megjelent nagyszabású *Antología de la poesía española e hispano-americana [1882–1932]* című antológiájának bibliográfiai jegyzetei alapján).

retlen forrás azonosításához segítségemre lévő, Király Györgyről írott Kosztolányi-visszaemlékezés. Királyról, a pesti bölcsészkar professzoráról így vall *Arckép* című, 1922 júniusában megjelent írásában: „A román irodalmakban otthonosan mozgott s akár egy ódon magyar szöveget, akár egy új spanyol verset kerestünk, akár Ur-Faust-ot kellett megszólaltatnunk egykori magyar nyelven, hozzá fordultunk” (KOSZTOLÁNYI 1922). Feltételezéseink szerint Király nem magánkönyvtárából, hanem az (akkor még) Pázmány Péterről nevezett Tudományegyetem könyvtárából kereste ki a verseket. Az ELTE Könyvtárában a korabeli spanyol kötetek között található a Hf6956 jelzetű könyv, amely a katalógus szerint Juan Ramón Jiménez *Segunda antología poética* című verseskötete, ám valóságban egybe van kötve Antonio Machado *Soledades, Galerías y otros poemas* című, ugyanazon sorozatban, de külön címen megjelent kötetével. Jiménez és Machado 1928-ban, illetve 1931-ben lefordított versét véleményünk szerint sehonnan máshonnan nem vehette Kosztolányi, mert a két vers semmilyen korabeli antológiában nem szerepel. Továbbra is kérdéses, Rubén Darío *Ments meg, Uram...* címmel lefordított versét hol találta, ám talán e szöveg esetében is föltételezhetjük, hogy eredetijét Király György adhatta a költő kezébe.<sup>5</sup>

A valószínűsíthető francia kapcsolat ellenére kijelenthetjük, hogy annak csekély a valószínűsége, hogy a verseket franciából is fordította volna Kosztolányi. Amellett, hogy a műfordítások a *Bácsmegyei Napló*, illetőleg a *Pesti Hírlap* hasábjain rendre a „Spanyolból fordította: Kosztolányi Dezső” paratextussal jelentek meg, ez a föltevés azért sem túl valószínű, mert az általa kiválasztott spanyol versek többsége akkor még nem volt (vagy azóta sincs) lefordítva más nyelvre. Számos műfordítás összehasonlító szövegvizsgálata – különösen a félrefordítások – alapján pedig egyértelműen megállapíthatjuk, hogy Kosztolányi valóban spanyol eredetiből fordított. Jellegzetes példa a spanyol frazémák szó szerinti fordítása. Juan Ramón Jiménez *Kikelet* című versének harmadik szakaszában például a „dar a luz” kifejezést szóról szóra fordítja Kosztolányi (fényt adni), noha az állandósult szókapcsolat jelentése: szül. A korábbi szakaszok képeivel rokon, ám e szakaszban tévesen megjelenő „fényt” szó miatt egészül ki az első sor az spanyol szövegtől idegen árnyék motívumával, s a második sorba bevezetett „ad” igével rokon értelmű „vess” révén pedig a fény és a rózsza között a spanyol versből értelemszerűen hiányzó metaforikus megfelelés teremődik. (Az első két sorban a birtokviszonyok megcserélődése azonban minden bizonnyal nem a „szül” ige fel nem ismerésének következménye, mögötte sokkal inkább szándékosságot sejtethetünk.)

<sup>5</sup> A vers forrásának megtalálásában támpontot nyújt a magyar cím: a költemény ugyanis eredetileg a *Cantos de Vida y Esperanza* kötet *Otros poemas* ciklusának X. számú verseként jelent meg cím nélkül; később több kiadás a kezdősort tünteti fel címként (*El verso sutil que se pasa o se posa*), míg műveinek Alberto Ghirardo által sajtó alá rendezett, 1926-ban Madridban megjelent összkiadásában a Kosztolányi-fordítás címének megfelelő *Libranos, señor* cím szerepel.

Tavaszi, fényt adj nekem e szomorú árnyban,  
Ifjú anyám, nekem egy új rózsát vess te,  
Hogy vígan feledjek s újra megtaláljam  
Régi, pihés fészke, akárcsak a fecske!

(JIMÉNEZ 1928.)

¡Primavera; da a luz, dentro de mi tristeza,  
cual una madre jóven, otra rosa divina!  
¡Que en vivo olvido, halle, al sol de la belleza,  
nuevo mi nido viejo, como una golondrina!

(JIMÉNEZ 1920.<sup>6</sup>)

Kosztolányi spanyol műfordításaiban hasonló átalakításokat mindazonáltal akkor is találhatunk, ha félrefordításról nem beszélhetünk. Ennek okát – a Kosztolányi-fordítások jellemzésére használatos közhelyszámba menő megállapítások mellett – abban az eljárásomban fedezhetjük fel, ahogy a költő a verssorok átültetéséhez hozzálátott. Amint az MTA Kézirattárban őrzött Kosztolányi-hagyaték egyéb azonosítatlan kéziratait tartalmazó palliumából előkerült Unamuno-műfordítás pizkozatán (UNAMUNO [kézirat]), vagy a Calderón-drámafordítás OSZK Színháztörténeti Tárában fellelt teljes, hiánytalan, mintegy kétszáz lapot kitevő (!) kéziratán (CALDERÓN [kézirat]) is megfigyelhető, a verssorokon két irányból dolgozott Kosztolányi. Egyrészt szóról szóra haladt, s többnyire csak a sor első felvázolása után változtatta a szórendet és a rímzavakat, föltehetően a megelőző vagy a következő sorhoz igazítva azokat. Másrészt a rímző és az előtte álló szövegesség között gyakorta fölfedezhető hézag arra utal, hogy a máskor az eredeti versben hangsúlyos rímző – a vele azonos pozícióba helyezett – magyar megfelelője köré építette fel a fordítást, és emiatt toldott be az eredetiben nem szereplő új rímzőkat. A meghosszabbodott sorok pedig végiggyűrűzve a szakaszokon könnyen elváltoztatják a spanyol verset. Ez az eljárás jól megfigyelhető Emilio Prados *Calma* című versén, amelyet néhány évvel később Imecs Béla is lefordított, Kosztolányi egy másik spanyol fordításának címét (Villalón: *Szélcsönd*) kölcsönvéve.

### *Nyugalom*

Az égbolt szürke, szürke,  
a föld vörös és rikitó.  
Olajfa ágain repült le  
most a rigó.

Hamuból és aranyból van  
a langyos  
alkonyban egy varangyos.

### *Calma*

Cielo gris.  
Suelo rojo.  
De un olivo a otro  
vuela el tordo.

En la tarde hay un sapo  
de ceniza y oro.

### *Szélcsönd*

Az ég szürke,  
a föld vörös.  
A rigó egyik olajfáról  
a másakra röpdös.

Az este a varangy hamvas  
aranszínébe öltözött.

<sup>6</sup> A spanyol szöveg forrása az említett, ELTE Könyvtárban fellelt kötet (JIMÉNEZ 1920).

A föld már szürke rég,  
vörös az ég.

Suelo gris.  
Cielo rojo...

A föld szürke,  
az ég vörös...

Halvány hold bujlik az olajfán  
és eltűnik a csöndbe lanyhán.

–Quedó la luna enredada  
en el olivar.

A hold megakadt s ottmaradt  
az olajfaligetben.

(PRADOS 1935.)

Quedó la luna olvidada–.  
(PRADOS 1932.)

Ott felejtették a holdat.  
(PRADOS 1941.)

Jól látszik Kosztolányi szövegén, hogy a „tordo” – „rigó” szó köré építi az első szakaszt: az arra rímelő, ám a „vörös” („rojo”) jelentését átvenni nem képes „rikító” szó miatt meghosszabbodó második sorhoz igazítja az első sort. A szakaszon átívelő rím elvesztését bravúros párrímekkel ellensúlyozza, de az új irányt követve a vers zárlata már a jelentés szintjén is elkanyarodik a spanyol verstől. Figyelemre méltó, hogy Imecs Béla, aki szükségét érezte a spanyol vers nyelvtani és ritmikai mikrokozmoszához közelebb maradó új(ra)fordításnak, ha visszafoготtabban is, de ugyanúgy a rím által vezetve dústítja a rendkívül kopár spanyol szerkezeteket (például a „van” helyett szereplő „öltözött” igét, de említhetnénk az esztétizáló címet, vagy a Pradosnál következetesen hiányzó határozott névelőket is, amelyekről Imecs Béla változata sem mond le). Ám a leírt műfordítás-technikai módszer aligha szolgálhat támpontul a fordítás minőségének megítéléséhez. Mint Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz: „A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába” (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 50).

### *Kosztolányi helye a spanyol–magyar műfordítás-történetben*

A Prados-vershez hasonlóan Kosztolányi műfordításaiban következetesen felöltöztette a poesiá pura dísztelen modern spanyol versnyelvét. Ez a módszer mindazonáltal – úgy tűnik – maga teremtett hagyományt a 20. századi spanyol–magyar műfordítás-történetben. A Kosztolányinál látott poétika legjobb összefoglalását ugyanis Orbán Ottó adta Nagy László García Lorca-fordításai kapcsán: „az egész költeményt dúsabb és zsúfoltabb magyar nyelven szólaltatja meg, mint az eredeti versnek a szótári jelentés síkján látható spanyolja. Másképpen szólva: föltalálja magyarul a spanyol nyelvet. Vereségek árán? Hogyne. De a végeredmény maga a csoda: a spanyol vers a maga spanyol varázsával szól magyarul” (ORBÁN 1972, 110). Elszakítva a megszokott Babits–Tóth Árpád–Szabó Lőrinc alkotta horizonttól, és kilépve a *Modern költők* és az *Idegen költők* kontextusából, a magyar nyelven megszólaló spanyol költészet összefüggésében szemlélve Kosztolányi műfordításait, újszerű fényben tűnhetnek fel hagyományosan elmarasztalt megoldásai. Lehetséges, hogy csak „kosztolányis” magyarra fordított spanyol versek léteznének? Ha kérdésünk provokatívnak tűnhet is, azt talán megállapíthatjuk, Kosztolányi spanyol fordításainak legnagyobb jelentősége abban áll, hogy a spanyol–magyar

műfordítás-történetben az összességében nem kevés, ám kevés kivételtől eltekintve az 1910-es évekre elfeledett 19. századi fordítások után<sup>7</sup> új korszakot nyitva megteremtette a modern spanyol nyelvű költészet azóta sem igen megújított magyar nyelvét. Igaz, úttörő szerepét az örökébe lépők nem föltétlenül ismerték el, amint az Kosztolányi spanyol műfordításainak a halála után megjelent spanyol költészeti antológiákban való ritka szereplése is mutatja.

Az 1944-ben megjelent, ötszáz év spanyol költészetét Gáspár Endre és Pál Endre átültetéseiben szűk kétszázötven oldalon bemutató *Lyra Hispanica* bevezetője egyáltalán nem utal korábbi magyar műfordításokra. Kosztolányi gyűjteményes kötetbe nem szervezett, ám a 20. századi spanyol költészet jóval nagyobb szeletét lefedő műfordításairól nem ejtenek szót, annak ellenére, hogy azokat minden kétséget kizáróan ismerték: Lope de Vega *Szonett a szonetról* című költeményét Gáspár Endre fordította újra Kosztolányi címét újra fölhasználva, amint Pál Endre *Ments meg, Uram, minket* címmel közölt Darío-fordítása is hasonló gondolatokat vet fel. A háború utáni következő kötetben, a *Hispánia, hispánia* című 1959-ben megjelent spanyol versantológia bevezetőjében András László így ír: „Eddig nálunk úgyszólván teljesen ismeretlen költészet jelentkezik a magyar olvasó előtt ebben a kötetben. Gáspár Endrén, Kosztolányi Dezsőn és Pál Endrén kívül – az ő legjobb fordításaik ebben a versgyűjteményben is szerepelnek – nagy fordító-nemzedékünk nem jutott el a spanyol lírához, vagy a spanyol líra nem jutott el hozzájuk. [...] A válogatás célja ezért az is, hogy [...] eltüntessen egy fehér foltot az irodalmi köztudatunkban még jórészt *terra incognita*ként szereplő egész spanyol irodalom térképéről” (ANDRÁS 1959, 30). Ugyanő így folytatja 1962-ben publikált *Spanyol költők antológiájának* előszavában a *Nyugat* és a spanyol irodalom viszonyáról: „Kosztolányi – az egyetlen, aki értett is spanyolul – nem nyilatkozik [a hispán irodalomról, és] maga is csak Calderón egy gyengécske komédiájához nyúl fordítanivalóért, a spanyol és latin-amerikai költészetből pedig csak találmra szemelget, jobbára tájékozatlanul, de általában dicséretes ízléssel” (ANDRÁS 1962, 6).<sup>8</sup> Kérdés, jobbak-e a tájékozottan válogatott és szerkesztett, ám egyszerűen spanyolul nem értő, azaz nyersfordításból dolgozó vagy franciatudásukra támaszkodó költők (Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Orbán Ottó, Somlyó György, Kálnoky László, Rába György, Lator László, Végh György), másfelől a magyar költőként nem jelentős spanyol irodalmárok műfordításaiból összeállított későbbi kötetek...?<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Érdekeség, hogy Calderón *Az állhatatos fejedelem* című színművének Győry Vilmos-féle fordítását az 1910-es évek közepén repertoáron tartja a Nemzeti Színház, míg a fordító 1873–1976 között megjelentetett *Don Quijotéjének* teljes szövegét 1885 és 1926 között egyáltalán nem adták ki.

<sup>8</sup> A *Nyugat* és a spanyol kultúra viszonyáról lásd Baldangin Börte Csilla tanulmányát: *A Nyugat és a spanyol irodalom* (BALDANGIN BÖRTE 2009).

<sup>9</sup> Az 1945 utáni spanyol–magyar műfordítás-történet sajátos torzulásairól lásd SCHOLZ 2009. Scholz László rámutat, hogy bár mennyiségük lenyűgöző, minőségileg annál súlyosabb problémákat vetnek fel az 1945–1989 között megjelent fordítások. Az aránytalanság oka Scholz

Kissé különbözik a spanyol versekétől a Kosztolányi-féle latin-amerikai műfordítások sorsa. A latin-amerikai költészetet magyarul legelőször megszólaltató Kosztolányi után legközelebb csak évtizedekkel később fordult a figyelem újra az óceán túlpartja felé. Az 1957-ben, szintén András László szerkesztésében megjelent *Dél keresztye. Latin-amerikai költők versei* című antológiában nem esik szó forrásokról, kánonról és hagyományról, Benyhe János az 1984-ben kiadott latin-amerikai versantológia, a *Járom és csillag* bevezetőjében pedig a magyar irodalom felől közelít Kosztolányi műfordítói szerepéhez: „Juana de Ibarbourou igazán rangos uruguayi költőnő. De nem közölném hét versét, ha nem Kosztolányi és Nemes Nagy Ágnes fordította volna őket, ihletten és remekül” (BENYHE 1984, 24). A Benyhe-féle összeállításba felvett Kosztolányi-műfordítások mindössze a José Gorostiza Alcalá-vers hiányzik, amely kötetben csupán az 1944-es Illyés-féle *Idegen költők*ben jelent meg, és amely sem Vas István, sem Réz Pál a szóban forgó kötet előtt megjelent Kosztolányi-műfordítás-antológiáiban nem szerepel.

Kétségtelen, Kosztolányi nem készen kapott világirodalmi kánonok, bejáratott, sokszor kiadott és mások által is fordított „kötelező” szerzők műveit ültette át, hanem a modern spanyol líra magyarországi ismeretlensége miatt teljességgel a maga kedvére válogathatott. Ám ha a kiválasztott versek mindegyikét nem is, a Kosztolányi-fordítások által meghatározott modern spanyol költők kánonát jóváhagyták a hispanisták által készített antológiák: egyetlen olyan szerzőtől sem fordított Kosztolányi, akitől ne vettek volna fel a gyűjteményes kötetekbe legalább egy-egy költeményt a későbbi szerkesztők. Ugyanakkor feltűnő, hogy az úgynevezett ’27-es nemzedék verseiből, tehát a Gerardo Diego-féle antológiából a harmincas években fordított költemények közül alig-alig vesznek át néhányat, noha Rába György szerint ezek Kosztolányi letisztultabb, sikerültebb műfordításai közül valók.<sup>10</sup> Szintén figyelemre méltó, hogy több emblemikus vers esetében ismét Kosztolányi megoldásaiból ihletet merítő újrafordításokkal találkozhatunk az említett kötetekben (Alberti: *A szekeres* – András László, Bécquer: *Rimas* – Simor András, Juan Ramón Jiménez: *Sárga tavasz* – András László, León Felipe: *Zarandok* – Tímár György). Megfigyelhető továbbá, hogy minél későbbi kiadású antológiát veszünk kezünkbe, annál kevesebb Kosztolányi-műfordítást találunk benne. Különösen elgondolkodtató, hogy ezt a tendenciát követi az ezredfordulón kiadott, tekintélyes terjedelmű, számtalan különböző színvonalú átültetést összegyűjtő *Spanyol költők tára* is, melybe Simor András nem vette föl az 1988-ban kiadott *Idegen költők*ben hiánytalanul megjelent ismert spanyol műfordításokat.

---

szerint több okban keresendő: továbbra is elenyésző a hispán világ nyelvét, irodalmát elmélyülten ismerő fordító, az esztétizáló nyugatos fordításkonceptió érvényben maradt, valamint a fordításirodalom ideológiai indíttatású, torz és egyúttal a magyar irodalmat háttérbe szorító központi irányítása sokáig megakadályozta, hogy új hangon szólaljanak meg a spanyol nyelvű irodalmak.

<sup>10</sup> Kosztolányi spanyol műfordításainak közelítőleg pontos kronológiájához és forrásaihoz, illetve Rába György kommentárjának összefoglalásához lásd a szerző idézett tanulmányát.

S hogy mi lehet az oka annak, hogy míg Kosztolányi műfordítói módszere látványosan meggyökerezett, maguk az átültetett költemények nem váltak a magyar irodalom ismert és elismert részévé? Hajlunk arra, hogy a válasz nem az egyes műfordítások esztétikai minőségében keresendő, hanem abban, hogy a politikai okokból favorizált García Lorcat kivéve (vö. KATONA 2009) kevésbé talált utat a magyar irodalomba a 20. századi spanyol nyelvű líra. Kosztolányi némely spanyol műfordításai másrészt talán azért maradtak szinte teljesen ismeretlenek, mert a szövegek sohasem jelentek meg antologikus igénnyel összegyűjtve. Némely vélt vagy valós hatás, illetőleg intertextus (melyeket korábbi tanulmányunkban vettünk sorra<sup>11</sup>) ezt a következtetést visszaigazolja, hiszen a jelentősebb hatással bíró versek mind megjelentek a *Modern költők* 1921-es kötetében. Költői kérdés, miként alakult volna Kosztolányi spanyol műfordításainak fogadtatása és magyar költészetbe történő beágyazódása, ha nem a *Lyra Hispanicával* egyazon évben, 1944-ben jelennek meg először kötetben. (A korábbi Illyés-féle *Idegen költők* ugyanis nem hoztak a *Modern költők*ben szereplő négy műfordítás mellett új szövegeket.) Emellett arról sem szabad megfeledkezzünk, hogy a 1945 utáni szövevényes irodalompolitika közrejátszhatott Kosztolányi műfordításainak következetes alulreprezentáltságában is. E tekintetben jelentésszerű, hogy a Béládi Miklós szerkesztette *A magyar irodalom története 1945–1975* vonatkozó fejezete (1076–1077. oldal) sem említi Kosztolányit a modern spanyol–magyar műfordítás-történet előfutárai között. Amikor tehát Kosztolányi spanyol fordításait a magyar irodalom részeként a recepció felől kíséreljük meg megítélni, számolnunk kell azzal, hogy a szóban forgó szövegek mint egység nincs egy rangon az önálló kötet révén kanonizált Kosztolányi-szövegekkel. Reményeink szerint erre szolgál majd a Kosztolányi-kritikai kiadás keretében várhatóan egy év múlva megjelenő spanyol antológia.<sup>12</sup>

## Bibliográfia

- ANDRÁS László (szerk.) (1959), *Hispánia, Hispánia. XX. századi spanyol költők versei*, Budapest, Európa.  
 ANDRÁS László (szerk.) (1962), *Spanyol költők antológiája*, Budapest, Móra.

<sup>11</sup> Emery George szerint Radnóti *Mondogatásra való* című versére a *Temető árvái* című Bécquer-műfordítás hatott, Tverdota György pedig amellel érvel, hogy József Attila *Költőnk és kora* című költeményének mintájára a Kosztolányi által fordított Lope-sonett szolgált (vö. VÉGH 2008, 441–442).

<sup>12</sup> Ezzel az összefoglaló címmel jelentek meg Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai 1928. augusztus 12-én az *Új Idők*ben. Leggyakrabban a *Spanyol versek*, ritkábban a *Spanyol költők* összefoglaló cím állt a folyóiratokban az általában csokorban publikált műfordítások felett. Amennyiben a kritikai kiadás dráma- és prózafordításokat is hoz, a három, Kosztolányi által jóváhagyott gyűjtőcím közül a *Spanyol antológia* lehetne leginkább a leendő kötet címe.



- Ramón Pérez de AYALA (1922), *El arte del estilo* [*La Prensa* (Buenos Aires), 1922. szeptember], in *Más divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960.
- Ramón Pérez de AYALA (1932), Az irodalmi stílusról, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyugat*, 1932/12, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00538/16798.htm>
- BALDANGIN BÖRTE Csilla (2009), *A Nyugat és a spanyol irodalom*, in MENCZEL Gabriella–VÉGH Dániel (szerk.), *A szőnyeg visszája. A spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás*, Budapest, Palimpszeszt (Lazarillo – Fiatal Hispanisták tanulmányai), 103–107.
- BENYHE János (szerk.) (1984), *Járom és csillag*, Budapest, Európa.
- BIKFALVY Péter (1998), Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi, *Pompeji*, 1998/1, 159–182.
- CALDERÓN [kézirat], *Úrnő és komorna*, OSZK Színháztörténeti Tár, NSZ U70.
- Claudio GUILLÉN (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Juan Ramón JIMÉNEZ (1920), *Primavera*, in *Segunda antología poética*, Madrid–Barcelona, 115–116.
- Juan Ramón JIMÉNEZ (1928), Kikelet, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bácsmegyei Napló*, 1928. augusztus 12., 19.
- KATONA Eszter (2009), *Lorca magyarul – Lorca Magyarországon*, in MENCZEL Gabriella–VÉGH Dániel (szerk.), *A szőnyeg visszája. A spanyol nyelvű irodalmak és a fordítás*, Budapest, Palimpszeszt (Lazarillo – Fiatal Hispanisták tanulmányai), 89–94.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1921), A magyar rím, *Nyugat*, 1921/24, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00307/09309.htm>
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1922), Arckép, *Nyugat*, 1922/10, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00317/09614.htm>
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1925), *Don Bodorkovszky és Don Fehér* [1925. augusztus 2.], in *Hattyú*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1972, 356–359.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1932), *Egy levélről, mely a háborús Sanghajból érkezett* [1932. február 26.], s. a. r. RÉZ Pál, in *Én, te, ő*, Budapest, Szépirodalmi, 1973, 358–362.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1934), *Erdély* [„Napló” összefoglaló cím alatt, *Pesti Hírlap*, 1934. június 3.], in *Sötét bújócska*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 227.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1935), *Nemzetközi kávéház* [*Pesti Hírlap*, 1935. augusztus 22.], in *Sötét bújócska*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 432.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1994a), *1909. szeptember 10.* [Esti Kornél, V. fejezet], in *KOSZTOLÁNYI Dezső Összes novellája*, Budapest, Helikon, 821–842.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1994b), *Esti és a Halál*, in *KOSZTOLÁNYI Dezső Összes novellája*, Budapest, Helikon, 1009–1011.
- MÁRAI Sándor (1990), *Napló 1943–1944*, Budapest, Akadémiai–Helikon.
- MÁRAI Sándor (1997), *Egy polgár vallomásai*, I–II, Budapest, Helikon.
- MOHÁCSI Jenő (1930), A Pen-Club jelentősége, *Nyugat*, 1930/24, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00504/15726.htm>

- Dr. José María MONNER SANS (1932), [*Carta*], [*Nosotros*, 1932. január, XXVI. évf., 272. sz., 89–92], újraközli Noemi ULLA (ed.), *La revista Nosotros*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1969, 229.
- ORBÁN Ottó (1972), Hozzászólás az Írószövetségben Somlyó György *Két szó között* című tanulmányához, *Új Írás*, 1972/5, 109–111, újraközölve in JÓZAN Ildikó, *A műfordítás elveiről*, Budapest, Balassi, 2008, 398–412.
- Emilio PRADOS (1932), *Calma*, in Gerardo DIEGO (ed.), *Poesía española. Antología 1915–1931*, Madrid, Editorial Signo, 389.
- Emilio PRADOS (1935), Nyugalom, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1935. augusztus 25., 5 (másodközlés: *Ellenzék*, 1935. augusztus 25., 9).
- Emilio PRADOS (1941), Szélcsend, ford. IMECS Béla, *Diárium*, 1941. december, II. évf., 12. sz., 305.
- László SCHOLZ (2009), *Oportunidades desperdiciadas. Sobre la uniformidad de las traducciones literarias en Hungría*, in Amelia BLAS–Gabriella MENCZEL–László SCHOLZ (ed.), *El reverso de la tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico. VII. Coloquio Internacional*, Budapest, Instituto Cervantes, 216–228.
- Ramón Gómez de la SERNA (1932), Az ünnepélyes elefánt, *Nyugat*, 1932/9–10 (újraközölve: *Független Újság*, 1935. november 9., II. évf., 43. sz.).
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Fordítás és kánon*, in *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 47–71.
- SZINETÁR Miklós [é. n.] és UPOR László (hozzászólók), Szakmai beszélgetés, Kationa József Színház, Budapest, William Shakespeare: *Troilus és Cressida*, a beszélgetést vezeti Galambos Péter, <http://www.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=offprogram&ID=502>
- TABÁK András (2003), Az „Indiák” költészete, *Ezredvég*, 2003, XIII. évf., 12. sz., <http://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg/0312/03124.html>
- Miguel de UNAMUNO [kézirat], *En mano de Dios (Isten kezében)*, MTAK Kézirattár Ms 4618/116. (Folyóiratban: *Bácsmegyei Napló*, 1925. október 17., 8; továbbá: *A Pesti Hírlap Nagy Naptára. Az 1926. közönséges évre. Harminchatodik évfolyam*, szerk. SCHMITTELY József, Budapest, Légrády, 1926, 206–207.)
- VÉGH Dániel (2008), „Comme hispanisant fervent”. Kosztolányi Dezső spanyol műfordításairól, *Irodalomtörténet*, 2008/3, 432–453.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Fordítsunk krimit!<sup>1</sup>

Tandori Dezső *Maigret – s ahol a part szakad* című esszéjében írja: *Maigret és halottja* „jelent meg eléggé elnagyolt fordításban, slamos köntösben, betűhibákkal s egybekkel; jellemző a detektívregény-élvezetre, hogy a könyv nekem – öreg rókanak – például annyira tetszett, hogy csak most, harmadjára átfutva figyeltem fel tarthatatlanságaira, mármint a magyar változat gyengéire” (TANDORI 2004, 1270). A krimihagyománnyal verseiben és főként regényeiben szuverén párbeszédet folytató magyar költő gondolatai azt sugallják, hogy a jó detektívtörténet esetében nem a fordítás színvonala a döntő kérdés. Ha jó a sztori, az a gyengébb fordítás ellenére is „átjön”.

Tényleg így volna ez? Az ötlet eredetisége, az izgalmas és fordulatos cselekményszöveg vagy a megkapó atmoszféra mellett a nyelvi-stilisztika megformáltság csupán másodrendű kérdés, s ha az előbbiek rendben vannak, a mű – az esetleges egyenetlenségek, suta, magyartalan megoldások ellenére is – szinte maradéktalanul élvezhető?

A kérdés megválaszolásához akkor kerülhetünk közelebb, ha feltételezzük az olvasás különböző szintjeit. Azt a mintaolvasót, akit a cselekmény alakulása tart izgalomban, s aki mindenekelőtt azt szeretné tudni, hogyan végződik majd a történet, Umberto Eco *szemantikus-olvasónak* nevezi, s azt pedig, akit ezen túl a szöveg nyelvi és poétikai megformáltsága is érdekel, tehát a mód, ahogy a történet elmesélődik, *esztéta-olvasónak* (ECO 2004, 332–333). Fogalmazhatunk úgy is, hogy az első inkább a belefeledkező, a második a reflexív olvasás példája. Tandori nyilatkozata is mutatja, hogy nem egymást kizáró olvasói magatartásokról van szó, sőt: az olvasás második szintje feltételezi az elsőt, arra épül rá, abból bomlik ki. Ezen túl a „második” szó itt nemcsak az olvasásnak egy árnyaltabb módját jelölheti, hanem utalhat az újraolvasásra is (lásd „harmadjára átfutva figyeltem fel tarthatatlanságaira”).

A kérdésünkre tehát akképpen válaszolhatunk, hogy a krimifordítás első, szemantikus olvasásakor nem zavaróak a szöveg esetleges nyelvi egyenetlenségei, mivel

---

<sup>1</sup> Az itt közölt tanulmány a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke által 2007. november 27–28-án megrendezett *Fordítás, kétnyelvűség, hatástörténet* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

az olvasó figyelme ilyenkor nem erre, hanem a cselekményre van „beállítva” (ami nem jelenti azt, hogy egyáltalán nem is érzékeli a megfogalmazásbeli bakikat), a második, esztéta olvasás viszont már mikrostilisztikai részletekre fókuszál, s ezért (akár a sztori ismeretében) inkább fennakad a „slamos köntös” rojtjaiban. A fordítás olvasása annyiban speciális, hogy a szöveg stilisztikai gyengéit nem tulajdonítjuk *feltétlenül* az eredetinek, hanem, első lépésben, a forrásmű híján, átháríthatjuk őket a fordítóra.

Nem kell különösebben hangsúlyozni azt, hogy a fordítás a második, esztéta vagy reflexív olvasás eredménye. S talán azt sem, hogy mint ilyen, szintén a primer olvasói élményből indul ki. Ez érvényes a bűnügyi regények fordítására is, melyeknek viszont ezen túl vannak speciális szempontjaik. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy nemcsak a krimiről való írás, hanem a krimifordítás is nagy tapintatot igényel. (Itt elsősorban a rejtélyközpontú vagy klasszikus krimi műfajára gondolok, amelyben az olvasói élvezet alapját a meglepő befejezés adja.) Egy ilyen munka szerzőjének ügyelnie kell arra, nehogy poényilkossá váljék, azaz nehogy valamely fordítói megoldásával idejekorán elárulja a végkifejletet. Stilisztikai szempontból ez a *kifejezés explicit jellege* iránti fokozott figyelmet igényel. Ha a fordító nem tartja magát a szükséges elhallgatás elvéhez, azzal a meglepetés és rácsodálkozás élményét kereső olvasó elvárásainak bárdolatlan lerombolójává válhat. Olvasóként ebben az esetben már nem siklunk át a stilisztikai nüanszokon, nem tudjuk nem észrevenni a „leleplező” szavakat, mondatokat, hanem kénytelenek vagyunk elszenvadni azok végzetes következményeit. Ezt konkrét példákon keresztül fogom bemutatni, előtte viszont szükséges egy rövid műfajelméleti kitérőt tenni. Mivel a krimi műfajaival és értelmezési lehetőségeivel másutt már behatóbban foglalkoztam (BENYOVSZKY 2003 és 2007), ezúttal meglegezem egy végsőkéig tömörített jellemzéssel.

### *A rejtélyközpontú krimi műfaja*

A rejtély- vagy rejtvényközpontú detektívtörténet középpontjában a titokzatossá tett bűntény áll. A bűntény (általában valamilyen gyilkosság) elsősorban a nyomozó és az olvasó találékonyságát próbára tevő rejtvényként, fejtörőként jelenik meg a történetben. A látványos akciójelenetek helyett a minden apró mozzanatra kiterjedő intellektuális jelfejtés izgalma tartja fogva az olvasót. A hangsúly tehát a jelekként felfogott nyomok módszeres elemzésén és helyes értelmezésén van.

E történetek főszereplője a kivételes jelfejtő képességekkel rendelkező Nagy Detektív, aki általában, ha nem is szükségszerűen, magádetektív (Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Nero Wolf, Charlie Chan) vagy amatőr nyomolvasó (A. C. Dupin, Brown atya, Miss Marple, Philo Vance, Peter Wimsey, Ellery Queen). Ritkább, hogy ezt a szerepkört a rendőrség állományában dolgozó hivatalos nyomozó, leggyakrabban felügyelő töltse be (Krag, French, Maigret, Dalglish, Borůvka). A Nagy Detektív nem fizikai erejét bevetve vagy fegyvere segítségével fogja el a bűnözőket: az ő fegyverei a szürke agysejtek, a megfigyelés és logikai következtetés.

A műfajba tartozó regényekben és elbeszélésekben a nyomozás történetét kísérhetjük figyelemmel, ami a gyilkosság történetének feltárásában és újramesélésében érdekelt. A gyilkosság története csak a mű végén áll össze egésszé, a szerzők ugyanis nagy hangsúlyt fektetnek arra, hogy a tettes kiléte az utolsó pillanatig rejtve maradjon, és lehetőleg olyan valaki legyen az, akire „senki se gondolt”. A gyanúsítottak köre általában korlátozott, gyakori a zárt terek alkalmazása.

A rejtélyközpontú detektívtörténet cselekményének tetőpontja a meglepő megoldást hozó zárójelenet, melyben a Nagy Detektív egy kérelhetetlen logikával felépített, nemegyszer a teatralitás vonásait sem nélkülöző magyarázat keretében rekonstruálja a bűntény elkövetésének folyamatát, és leleplezi a gyilkost. A megoldást és a bizonyítást tartalmazó fejezetekben nyerik el valódi értelmüket a történet korábbi szakaszaiból már ismert ügynevezett apró részletek vagy nyomra vezető jelek, ekkorra állnak össze egy történet, mégpedig a gyilkosság addig lap-pangó történetének alkotóelemeivé.

Az előbbi jellemzésből már körvonalazódik néhány alapvető jelentőségű narratív sajátosság is, ami egy lépéssel közelebb visz bennünket a krimifordítás kérdéséhez. A krimiszerző a szüzsét *a végső hatásra való tekintettel* komponálja meg: a detektív által adott magyarázat az a csúcspont, ahova „tart” a történet, amely felé minden motívum irányul, még ha ez az első olvasáskor többé-kevésbé rejtve marad is. Fontos elvárás a rejtélyközpontú vagy klasszikusnak is nevezett krimikkel szemben, hogy a *befejezés legyen meglepő*. Önmagában a meglepetés azonban még nem elég. A detektív magyarázatának meggyőzőnek és világosnak kell lennie. A megoldást a racionális okfejtés szükségszerű következményének kell hogy érezzük.

A kívánt hatás elérése szempontjából fontos és kényes dolog a cselekmény egymást követő szakaszainak (a jellejtés folyamatának) *narratív ütemezése*. Ez magában foglalja a lényeges, azaz a megoldás szempontjából kulcsfontosságú információk temporális eloszlását, adagolásuk tempóját, és a feszültség folyamatos fenntartását és célirányos fokozását. A detektívtörténet szerzője egyszerre két malomban őröl: magas fokon műveli a megvilágítás és ködösítés, leleplezés és megtévesztés, illetve az előrevetítés és késleltetés narratív játékát. Igyekszik manipulálni az olvasót: a fontos dolgokat bagatellizálja, a lényegteleneknek pedig túlzott jelentőséget tulajdonít. Jól megfontolt érdekből olyan nyomok szerepét hangsúlyozza vagy sugalmazza, melyek később hamisnak bizonyulnak, tehát zsákutcába vezetik az okfejtésünket.

### *A krimifordító feladata*

Ezek után érdemes ismételtelen feltennünk a kérdést: milyen elvárásoknak is kell eleget tennie egy krimifordítónak? Nem félek úgy fogalmazni: mi a krimifordító feladata?

A rejtélyközpontú krimik fordítójának ügyelnie kell arra, hogy ne áruljon el többet, mint amit az eredeti előírányoz. A többlettudás ugyanis e műfaj esetében nem feltétlenül előny, sőt: a történet által megcélzott és az olvasó által is elvárt

hatás szempontjából akár zavaró, egyenesen frusztráló tényezővé is válhat. Ha a fordító túlságosan sugalmazó vagy egyenesen explikatív módon értelmezi az eredetinek a rejtély felvetése, kibontása és megoldása szempontjából „érzékeny” szöveghelyeit, a meglepetés élményétől foszthatja meg az olvasót, mivel hamarabb juttatja őt kulcsfontosságú információk birtokába, mint kellene. A fordítónak tehát vigyáznia kell, nehogy elszólja magát, nehogy túlon túl elébe menjen az eseményeknek, s olyan mozzanatokra is felhívja a figyelmet, amelyek az eredetiben részben vagy teljesen a háttérben maradnak. Miként az alább tárgyalásra kerülő példákból kiderül majd, a klasszikus krimik egyes magyar tolmácsolói, sajnos, nem mindig tudtak eleget tenni ennek a – véleményem szerint – döntő jelentőségű elvárásnak.

### *Fordított címek*

A továbbiakban Agatha Christie bűnügyi regényeinek magyar fordításaival kapcsolatban szeretnék megfogalmazni néhány észrevételt. Közelebről egyes fordítók címadási szokásaival foglalkozom.

Christie a legnépszerűbb külföldi krimiírónak számít a magyar olvasók körében, regényeit újra és újra kiadják, nem egy művének több fordítása is van, számos filmváltozat, sőt képregény és számítógépes játék is készült belőlük. Azért esett a választásom a címek vizsgálatára, mert az író műveit feldolgozó lexikonokat és kommentált bibliográfiákat olvasgatva felfigyeltem arra, hogy a magyar fordítók milyen szabadon ültették át egyes Christie-regények címeit. Ez még önmagában nem keltett volna bennem enyhe megütközést, az viszont már igen, hogy az eredetitől túlságosan elrugaszkodó vagy azt egy teljesen független változattal helyettesítő megoldások olykor, eléggé sohasem kárhoztatható módon, a rejtély valamely összetevőjére irányították rá a figyelmet, vagy pedig hamis műfaji elvárásokat keltettek.

A címek fordítására már csak azért is fontos ügyelni, mert azon túl, hogy jelölő-helyettesítő és értelmező funkciót töltenek be, döntő szerepük van az előrevetítés és elváráskeltés terén is. Ez utóbbi két funkció pedig alapvető jelentőséggel bír az olvasóra gyakorolt hatás vonatkozásában.<sup>2</sup> Lássuk immár a példákat. A bibliográfiai adatokat illetően Hadnagy Róbert és Molnár Gabriella *Agatha Christie krimikalauz* (Budapest, Európa, 2004) című könyvére támaszkodtam. Először az eredeti címet adom meg, zárójelben a megjelenés dátumával, alatta szerepel majd a magyar változat, zárójelben a megjelenés évét és a fordító nevét tüntetem föl. Néhány esetben az értelmezést olasz és cseh címváltozatokkal, illetve hozzájuk fűzött rövid reflexiókkal is kiegészítem.

<sup>2</sup> A paratextuális elemek vizsgálatának fontosságát a műfordítás-elemzésben Józán Ildikó is hangsúlyozta (JÓZAN 1997, 50).

*Lord Edgware Dies* (1933)

*Az áruló szemüveg* (1934, Lengyelne Vértes Lenke)

*Lord Edgware rejtélyes halála* (1991, Vincze Ferenc)

*Lord Edgware meghal* (2008, Prekop Gabriella)

Lengyelne Vértes Lenke fordításának legalapvetőbb hibája, hogy túlságosan is elébe megy az olvasónak. Ráirányítja a figyelmét egy fontos nyomra, ami nyilvánvalóan nem lehet érdeke egy detektívregény szerzőjének. Az eredeti higgadt tömörségét a fordító egy túlzottan sugalmazó változattal helyettesíti. Mintha izgatottságában vagy abbéli félelmében, hogy az olvasó nem boldogul majd a jelfejtéssel, „súgni” akarna neki. Úgy vélem, hogy az információadagolás és -ütemezés szempontjából egyaránt szerencsétlen választás. Még jó, hogy a regény későbbi fordítói az eredeti intenciót követték. Az olasz fordító nem árulja el a majdani áldozat nevét, csak annyit jelez, hogy az illető házias ember: *Se morisse mio marito* – Ha a férjem meghal.

*Peril at End House* (1932)

*A vörös sál* (1933, Pálföldy Margit)

*Ház a világ végén* (1997, Pálföldy Margit)

Az első magyarítás esetén az előző példához hasonlóan nem is annyira a túl szabad, mondhatni önkényes fordítás ténye a problematikus számomra, hanem az, hogy a cím ráirányítja a figyelmet egy olyan motívumra, amely a gyilkos leleplezésében „segítségünkre” lehet. A második, bár egy kicsit meseszerűbb és nélkülszöveges a veszélyre való utalást, már jobban igazodik az eredetihez, és inkább elfogadható. Az olasz cím a ház kifejezést hagyja el, s a fenyegető veszélyt emeli ki: *Il pericolo senza nome* – Névtelen veszély.

*Death in the Clouds* (1935)

*Poirot gyanúba esik* (1935, Földes Jolán)

*Halál a felhők fölött* (1993, Kocsis Anikó)

Az első fordító már a címben jelzi, hogy a szerző mely Nagy Detektívjének nyomozásáról van szó, s ily módon a regény egy sorozat (Poirot-regények és -novellák) darabjaként válik beazonosíthatóvá az olvasó számára. A „Poirot” ezenkívül márkanevként is funkcionál, mintegy szavatolja a „termék” minőségét. Ez teljesen szokványos eljárás, más magyar Christie-fordítók is alkalmazták, például Zigány Árpád, aki a *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) című regényt *Poirot mester bravúra* (1930) címmel tolmácsolta elsőként magyarra. Más a gondom Földes Jolán változatával: az, hogy a történetnek egy olyan mozzanatát tolja az előtérbe, amely a Poirot-regények sorában szinte kivételesnek mondható: egy repülőút során meggyilkolnak egy asszonyt, mégpedig a detektív közvetlen közelében, aki így maga is gyanúba keveredik. Ezt az információt viszont, épp a különlegessége és várat-

lansága miatt, talán nem kellett volna már a címben az olvasó orrára kötni. Kocsis Anikó megoldását szerencsésebbnek tartom.

*Evil Under the Sun* (1941)

*Nyáraló gyilkosok* (1959, Szobotka Tibor)

A cím fordítása találó, mégis, miként az előbbi, egy kicsit bőbeszédűnek mondható. A történetben egy tengerparti nyáralóhelyként szolgáló szigeten történik gyilkosság. Feltételezhető, hogy az itt véletlenszerűen összeverődött társaság tagjai között kell keresni a tettest. A fordítás viszont – talán nem tudatosan, de mégis – azt sugallja, több tettesről van szó. És ez, sajnos, be is igazolódik, persze csak a végén, a műfaj szabályainak megfelelően, Poirot mester leleplező teátrális monológjában. Kár, hogy erre a lehetőségre már a cím felhívja a figyelmet. Igaz, lehetne azzal is indokolni a többes szám alkalmazását, hogy Poirot szemében mindenki egyaránt gyanús – azaz minden nyáraló potenciális gyilkos. A cseh fordító szó szerint adja vissza az angol címet: *Zlo pod sluncem* – Gonosz a nap alatt.

*Ten Little Niggers* (1939)

*A láthatatlan hóhér* (1941, Vécsey Leó)

*Tíz kicsi néger* (1968, Szíjgyártó László)

Agatha Christie előszeretettel adott olyan címeket regényeinek, melyek valamilyen klasszikus irodalmi műre (*Balhüvelykem bizsereg, A kristálytükör meghasadt*), gyermekmondókára vagy -dalocskára (*Egy marék rozs, Öt kismalac*), közmondásra (*Az elefántok nem felejtenek, Macska a galambok között*) utalnak vissza vagy idéznek azokból. Ezek aztán elhangzanak a történetben is, s a szerző azt igyekszik sugallni nekünk, hogy valamilyen összefüggésben vannak a bűnténnyel. Ezen címek sorába illeszkedik az író egyik legjobbnak tartott és leghíresebb regénye, a *Tíz kicsi néger* is. Ebben a regényben az áldozatok egy versike forgatókönyve szerint halnak meg egy elhagyatott sziget fényűző villájában. A tíz vendég közül lassanként mindegyik – különböző módon elkövetett – gyilkosság áldozatává válik. De ha mindenki meghalt, akkor ki a tettes? Természetesen nem fogom elárulni. A magyar fordító sem teszi ezt, viszont átugrik néhány ütemet, s becsempészi a regény kulcskérdését a címbé. Azt a kérdést, amelyet az olvasó csak közvetlenül a mű zárata előtt fogalmazhat meg magának. Másként is indokolható azonban a döntése, de menteni ez sem menti igazán. A „láthatatlan” kifejezés a fantasztikus, természetfeletti lehetőségét nyitja meg, a „hóhér” szó pedig a brutalitás mozzanatát teszi hangsúlyossá. A magyar cím hatásvadász, s egészében véve kísérteties(ebb) hatást kelt, mint az eredeti; az inkább rejtélyes metaforikusságával fogja meg az olvasót. A regényben többször is elkántált gyermekmondóka tompítja a halálesetek brutalitását, s játékoságával inkább a groteszk pólusa felé tolja el a cselekményt. A fordítás tehát eltérő stílusminőséggel és műfaji indexszel ruhazza fel az elvárás-keltés szempontjából fontos szerepet játszó címet.



Hasonló szellemben fordítja Árkos Antal A. Conan Doyle *The Hound of the Baskervilles* (1902) című regényét *A sátán kutyájának* (1966), s ezt a változatot megtartja a művet 2007-ben újrafordító Rakovszky Zsuzsa is. Az eredeti semleges, tárgyilagos, minimális hírértékkel bíró cím. A magyar változat ezzel szemben félelmetesebb, borzongatóbb hatású, s a fantasztikum irányában kelt elvárásokat, jóllehet a történet és eleve a műfaj poétikája ennek a lehetőségnek a cáfolatán alapul. A regény elolvasása után a cím ironikus felhangot kap, immáron idézőjelek közt jelenik meg előttünk, akárcsak ama „láthatatlan hóhér” Christie-nél. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ha a regény a *Baskerville-i kutyaként* honosodott volna meg a magyar olvasói köztudatban, akkor talán Eco regényének, *A rózsza nevének* Doyle-utalása is jobban, illetve többeknek átjönne: a nyomozó szerepkörét betöltő ferences rendi szerzetes neve ugyanis Baskerville-i Vilmos.)

*Hickory, Dickory, Dock* (1955)

*Megy a gyűrű vándorútra* (1981, Székely Gabriella)

*Gyilkosság a diákszállóban* (1994, Sarlós Zsuzsa)

Ennek a regénynek a címében is egy angol versike (egy limerick) kezdősorai idéződnek meg: „Hickory, dickory, dock, / az egér elfutott. / Egyet üt az óra / egér fut le róla / Hickory, dickory, dock” (Kiss Zsuzsa fordítása). Az első magyar fordítás szerzője azt az egyébként ötletes megoldást választotta, hogy egy olyan magyar mondókéval helyettesítette az angol címet, amely kapcsolatba hozható a bűnügyi cselekménnyel is. A regény helyszíne egy diákszálló, ahol különös lopások történnek: különféle tárgyak tűnnek el, majd rejtélyes körülmények között újra előkerülnek. A lopott tárgyak közt van egy gyémántgyűrű is. (Hasonlóan járt el a cseh fordítás szerzője is, aki a csehben és a szlovákban is jól ismert gyerekmondókát emelte be a címbe: *Zlatá brána otevréná* – Nyitva van az aranykapu.) A Sarlós Zsuzsa által választott címtípus hagyományosnak, konvencionálisnak, hadd ne mondjam elcsépeltnek mondható. Jelzi a helyszínt, a bűnügy fajtáját (gyilkosság) s ezzel együtt azt is, hogy nagy valószínűséggel zártkörű bűntény esete forog fenn. Azért fejezném ki fenntartásaimat ezzel kapcsolatban, mert túlzott mértékű előrevetítés bújik meg benne. Elébe megy az eseményeknek, és olyan cselekményszekvenciára irányítja rá a figyelmet, amely csak jóval később jut(na) az olvasó tudomására. Poirot ugyanis kezdetben lopási ügyben nyomoz, ami csak később torkollik gyilkosságba. Ebből a szempontból a *Bűntény a diákszállóban* talán elfogadhatóbb megoldás lett volna.

1995-ben Andrew Grieve rendezésében forgatták le a regény filmadaptációját, amelyet nálunk *A kiséger mindent lát* címmel forgalmaztak. Ennek érdekessége az, hogy „életre kelti”, azaz vizuálisan narrativizálja a versikében szereplő esemény-sort. A film azzal indul, hogy egy kiséger lefut egy falióra ingáján, majd útját folytatva olyan dolognak lesz szemtanúja, amelyet senki más nem lát: egy ékszerablásnak. Kár, hogy nem állatmeséről van szó, vagy olyan krimiről, amelyben az állatok beszédét értő detektív szerepelne (például András Sándor: *Gyilkosság Alaszkában*). A kiséger figurája ezenkívül feltűnik még egy Hickory Road-i üzlet cégtábláján is.

*Dumb Witness* (1937)

*A néma tanú* (1940, V. Nagy Kornél)

*A kutya se látta* (1988, 1993, Borbás Mária)

A regény első magyar tolmácsolója a szó szerinti fordítás mellett döntött, a második ezzel szemben egy olyan magyar szólással helyettesítette a címet, amely szorosan kötődik ugyan a bűnügyi szüzséhez, de nem nélkülöz némi iróniát sem. A címben szereplő frazémát abban az esetben alkalmazzuk, ha azt akarjuk kifejezni, hogy valamely eseménynek nincs tanúja. A regényben is erről van szó, nincs tanúja egy gyilkosságnak, pontosabban az áldozat kutyája az, „aki” látta, láthatta a tettest. Van is tanú, meg nincs is. Néma; pontosabban nem beszél, hanem ugat. A cím ironikus, hisz a regény annak épp az ellenkezőjét állítja: csak a kutya látta. Olaszul a regény *Due mesi dopo* (Két hónappal később) címmel jelent meg. Ennyivel később kapja meg Poirot azt a levelet, melyben egy idős hölgy a segítségét kéri. Amikor kézbesítik neki, a levél feladója már halott.

### Befejezés

A fenti címmagyarázatok egy Christie-rajongó személyes olvasói tapasztalatain alapulnak, ezért nyilvánvalóan szubjektívek, és nem tekinthetők megfellebbezhetetlen ítéleteknek. Valószínű, hogy nem mindenki fog egyetérteni az összes címértékeléssel, s az általam vázolt, elismerem, nem éppen ajánló, sőt egyenesen előíró fordításpoétika sem biztos, hogy osztatlan tetszést arat majd. Tekintsék ezt az esztéta olvasó hangján átszűrődő szemantikus, tehát élvező-belefeledkező krimiolvasó hangjának, aki a műfaj által nyújtott sajátos élmény megőrzése érdekében emelt szót.

### Bibliográfia

BENYOVSZKY Krisztián (2003), *A jelek szerint*, Pozsony, Kalligram.

BENYOVSZKY Krisztián (2007), *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum.

Umberto ECO (2004), *Az intertextuális irónia és az olvasat szintjei*, ford. BARNA Imre, in *La Mancha és Bábel között. Irodalomról*, Budapest, Európa, 317–352.

JÓZAN Ildikó (1997), Műfordítás és intertextualitás, *Alföld*, 1997/11, 45–53.

TANDORI Dezső (2004), Maigret – s ahol a part szakad, *Jelenkor*, 2004/12, 1269–1277.

## Műhely

KAPOSI MÁRTON

### Fülep Lajos és az olasz irodalom

Fülep Lajost úgy tartják számon, mint több tudományterület nagynevű művelőjét, ma már klasszikusnak tekinthető reprezentánsát, sőt az együtt kutatott humán tudományok modern „uomo universalé”-ját. Sokan még most is „számon kérik” a tőle várt és többször meg is ígért nagy szintéziseket, így a *Művészetfilozófiát* vagy a *Dante*-monográfiát, és mindenki sajnálja, hogy több tervezett opus, esetleg még más nagy mű „fél elkészültében” maradt a nyomdokaiba lépni óhajtó generációk kutatói számára. Pedig nem kevés és nem pusztán holt dokumentum az sem, amit ránk hagyott: a művésztörténet, a filozófia és az esztétika, a kultúrtörténet és a szociográfia művelői még ma is jócskán találhatnak nála érdekes szempontokat, kibontható elgondolásokat, netalán kihívásra ingerlő eszméket és megállapításokat. Mert szellemi attitűdjében volt valami szókratészi, izgató nagyvonalúságában valami nietzschei, vagyis mintha szándékosan írta volna úgy legtöbb munkáját, hogy az ne keltse a befejezettség érzését, hanem sokkal inkább folytatásra vagy éppen kritikára serkentsen.

#### I.

Az italianisztika is azon tudományterületek egyike, amelyek nagyon érdekelték a sokoldalú Fülep Lajost. Életútja azonban nem úgy alakult, hogy az egyetemi katedra biztonságát élvezve és előnyeit kamatoztatva taníthatta volna Dante népének nyelvét és kultúráját, s nevelhette volna az őt felváltó tanítványokat, és nem is mindig a legszínvonalasabb folyóiratok belső munkatársaként bocsáthatta közre a saját döntése alapján megírt olasz témájú tanulmányait. A történelmi körülmények elég hosszú időre csaknem kiszorították – legalábbis a hivatalos – magyar szellemi élet fő sodrából. A Tanácsköztársaság kinevezte ugyan a budapesti egyetem olaszprofesszorának, de Dante *Az új életéről* hirdetett kurzusát már nem volt lehetősége megtartani. Majd a későbbiek során két alkalommal is elesett attól, hogy azt a katedrát megkapja. Csupán a pécsi egyetemen – ahol a filozófia magántanára volt – oktathatott olaszt egy rövid ideig, Koltay-Kastner Jenő helyetteseként, illetve 1946-ban lehetett mindössze egy évig professzor a pesti olasz tanszéken (DIZSERI 2003, 47, 81–83, 175–179, 200–201). A politikailag kompromittálódott és vidékre visszahúzódott szerző nagyrészt egyéb témájú írásai láttak napvilágot a *Nyugat-*

ban és más folyóiratokban, meg aztán az italianistáknak akkoriban nem is volt saját szakfolyóiratuk. Fülep alighanem mint az olasz irodalom kutatója élt leginkább „belső emigrációban”.

Élete folyamán Fülepnek mindössze kilenc hosszabb-rövidebb olasz irodalomra (és esztétikára) vonatkozó cikke jelent meg, s ezek terjedelme még a száz oldalt sem éri el, nem is szólva arról, hogy a két leghosszabb és legfajsúlyosabb, vagyis a Croce-bírálat és a Papini-előszó nem is igazán irodalomtörténeti írás.

A legnagyobb lehetőség akkor nyílt Fülep előtt, amikor Alexander Bernát azzal bízta meg, hogy a Műveltség Könyvtárában kiadandó *Világirodalom* című kötet olasz anyagát megírja. Ez el is készült, és 1916-ban ki is javította a korrektúrákat, de a háború miatt itt megszakadt a vállalkozás. A középkor és a reneszánsz nagyjairól (Dante, Petrarca, Ariosto, Machiavelli, Tasso) készült tanulmányok csak hatvan év elteltével láttak újra nyomdafestéket; 1974-ben tette közzé a százharminc oldalnyi értékes szöveget Tímár Árpád és Tőkei Ferenc. De az italianista Fülep Lajos munkásságáról csupán az utóbbi években kezdhettünk teljes képet alkotni, amióta Tímár Árpád kiadta az *Egybegyűjtött írások* három kötetét, illetve F. Csanak Dóra hét kötetben a tudós levelezését. 1995 óta hozzáférhetőek az olasz nyelvű cikkek és az Assisi Szent Ferencről készített monográfia nyersfogalmazványa. Most már előttünk áll a teljes életműnek az a szelete, amely egy nagy tudós szellemi portréjának eddig alig ismert vonásait is megmutatja, azét az emberét, aki az olasz nyelvű kultúra szerelmeseként és művelőjeként a szabadúszó helyzetbe kényszerült, aki a biztosabb intézményi támogatás szempontjából nézve – ahogy egy korábbi írásomban neveztem őt – a magyar italianisztika „lovatlan Szent Györgye” volt (KAPOSI 2005, 15).

Fülep – főleg mint az olasz irodalomtörténet művelője – tulajdonképpen élete végéig nagyrészt abból a szellemi munícióból táplálkozott, amelyet párizsi, londoni és több hosszú itáliai tartózkodása során halmozott fel az első világháború előtt. A legkiválóbb irodalomtörténészeket olvasta: Giosue Carduccit, Francesco De Sanctist és Raffaello Fornaciarit; a legmodernebb filozófusokkal, a futuristák képviselőivel tartott személyes kapcsolat: Giovanni Papinival és Giuseppe Prezzolinival, valamint a firenzei Biblioteca Filosofica más neves tagjaival; és az egyre nagyobb tekintélyű Benedetto Crocevel polemizált. Gondolkodói elmélyülését a német filozófia olyan nagyjai segítették, mint Max Stirner, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche és Wilhelm Dilthey. (Ernst Machról is írt, de őt lényegében fizikusnak tartotta.) Azonban európai távlatú kitekintését – ha más külföldi útjai és saját igényessége nem tette volna is – a Vasárnapi Kör baráti társasága mindenképpen serkentette és frissítette. Fülep nem kis mértékben éppen azért lehetett jó irodalomtörténész, mert – alapos szellemtörténészként – kellő elméleti ismeretei voltak, így a filozófiát, a teológiát, az esztétikát és a kultúrtörténetet mindig együtt alkalmazta, olykor még apró filológiai problémák megoldásához is. Ez a nálunk meglehetősen eluralkodott pozitivizmus korában eléggé feltűnő volt, hiszen a magyar italianisztikában ekkor már nem Arany János, Szász Károly és Péterfy Jenő igényessége és mentalitása uralkodott, hanem Radó Antal és Körösi Sándor minden tiszteletet megérdemlő, de mindenhez mégsem elegendő alapossága, és

Radó olasz irodalomtörténeti összefoglalója és Katona Lajos Petrarca-monográfiája meg Kaposi József *Dante Magyarországon* című könyve mellett nem sok áttekinthető művet tudtak felmutatni az olasz irodalom akkori kutatói. Nagyon jól választott tehát Alexander Bernát, amikor Fülepet kérte fel az olasz irodalom két legnagyobb korszaka klasszikusainak bemutatására.

Fülep széles értelemben felfogott olasz irodalomtörténeti munkáinak többsége 1908 és 1916 között készült. *Két monográfia* első változata: *Assisi Szent Ferencről és Dantéről*. Az ezekből kiemelt vagy ezek alapján írt részletek a szerzőjük életében is csak később láttak napvilágot: a *Dantéból* két évfordulós cikk 1921-ben, egyik a *Nyugatban*, a másik a *Hit és Élet* című protestáns lapban. A Szent Ferencről készült kézirat nyomán három igen rövid cikk jelent meg a húszas évek során a *Diákvilág* című újságban. A *Dante* érdemi részét és a *Világirodalom* kötetnek szánt többi tanulmányt, a *Humanizmusról*, *Ariostóról*, *Machiavelliről* és *Tassóról* szólót majd csak a Tímár–Tőkei-féle válogatás tette hozzáférhetővé (FÜLEP 1974), és még később a *Petrarcáról* és *A XIX. századi regényről* készült fejezetet Tímár Árpád az *Egybegyűjtött írások* második kötetében (1995). A *San Francesco* kézirat egészét meg a két olasz nyelvű cikket (az „édes új stílusról” és Dante Beatricéjéről) szintén az utóbb említett kötet tette olvashatóvá először. Ezt az összességében körülbelül száznegyven oldalnyi kidolgozott anyagot, továbbá a százhatvan oldalnyi nyersfogalmazványt (ami összesen háromszáz oldal, egykönyvnyi értékes anyag) hosszú évtizedeken, több generáción keresztül szinte senki sem hasznosíthatta.

Életében Fülepeknek – a már említett *Nyugat*-beli cikke mellett – három nagyobb és valóban fontos tanulmánya kapott nyilvánosságot: a Croce-bírálat (*Szellem*, 1911), a Papini-előszó (1925) és *Az új élet* Jékely-féle fordításához készült bevezetés (1943). Az életmű italianisztikai részének háromnegyede a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában aludta csupán jó félszáz éves Csipkerózsika-álmát.

Most, amikor már annak is negyven éve, hogy a szerző nincs közöttünk, és teljesítményének egészéről is elég sokat tudunk, arra vonatkozóan kezdhetünk érdemleges és elmélyült vizsgálatot, hogy miről maradtak le több nemzedék italianistái és művelt érdeklődői, illetve mi az, amiről mi még nem maradtunk le teljesen.

## II.

Fülep Lajos – néhány epizódszerű évet leszámítva – nem oktatója, hanem *kutatója* volt a széles értelemben felfogott olasz irodalmi kultúrának. Ez azzal járt, hogy viszonylag szabadon választotta témáit; kötelességszerűen nem kellett szólnia azokról a nagyságokról, így a reneszánsz utáni klasszikusokról (például Alfieriről, Leopardiról, Carducciról, Pirandellóról), akik kevésbé érdekelték, vagy nem tudta őket más, számára fontos képzőművészeti témával összekapcsolni. Ő az olasz irodalomnak a választott korszakaiban is csupán a legkiválóbbjait vizsgálta, a *világirodalmi nagyságokat* és korukat elemezte. (Alexander felkérése és az ő vonzalmi könnyen találkozhattak.) Amikor más területekre volt kénytelen kirándulni – mint *A regény a XIX. században* című fejezetben –, a többi európai mellett feltűnően

keveset írt az olaszokról: a csak név szerint megemlítettéken kívül (Nievo, Verga, Deledda, D'Annunzio, Serao, Fogazzaro) Manzoni is mindössze egyoldalnyi terjedelmet kapott.

Jól ismert Fülep az olasz irodalmat, de mindig az adott feltételektől függően és a konkrét elvárásoknak megfelelően foglalkozott a különböző korok íróival. Jól mutatja ezt pécsi magántanári időszaka, amikor azokról a kedvenceiről is beszélhetett, akiknek alapos tanulmányokat szentelt (Dante és a humanisták), de mint lelkiismeretes oktató, más nagyságok bemutatását is kötelességének érezte (Sienai Szent Katalin, Boccaccio, Goldoni, Alfieri, a Risorgimento irodalma) (KOPASZ 1980, 24–25). Lehetőségeihez képest figyelt a magyar italianisztika eredményeire; így például leleplezte Lustig Géza plagizálását (aki Rémy de Gourmont Dante-tanulmányának szinte szó szerinti fordítását adta ki a sajátjaként – BABUS 2003, 170–172), illetve felhívta Babits figyelmét Hirschler József *Dante pokla* című munkájára, és recenziót írt róla a *Nyugatban* (1930). Weöres Sándor és Károlyi Amy neki küldte el 1961-ben néhány Dante-vers fordítását nyelvi ellenőrzés végett.

A tanulmányíró Fülep azonban a világirodalom *középkori és reneszánsz kori* olasz klasszikusait mutatta be kellő alapaossággal, olyan színvonalon, amely nemcsak a művelt érdeklődőket, de a szakma képviselőit is kielégíthette. Az utóbbiaknak főleg azzal tudott újat mondani, hogy a legfrissebb szakirodalom alapján *szintézis* formájú képet adott, eleven esszéstílusban. A szellemtörténet *átfogó módszerével*, az esztéta *művészi igényességével*, a kultúrtörténet *konkréttság iránt fogékony együttlátásával* közelített minden alakjához. Elsősorban abból az alapvető szempontból ítélte meg a teljesítményeket, hogy az illető alkotó mennyire kidolgozott és adekvát világnézet segítségével közelítette meg saját korát, milyen mélységben látta és élte át annak legátfogóbb és legégetőbb problémáit, továbbá mennyire volt képes a feltártak megoldásához hozzájárulni a maga egyéni művészi eszközeivel.

Fülep szerint a *világnézet* teszi lehetővé a művész számára, hogy értelmesen eligazodhasson saját korában, felismerje annak gazdag összeviasszaságában lényegi rendjének alapvonásait. Már a *San Francescóban* leszögezte: „Minden kornak szüksége van: 1) *metafizikai alapra*, egy összetartó alapra, melyre e kultúrának minden mozzanata visszavezethető, az elvek, hitek és meggyőződések oly magasabb rendű egységére, melyben a különbségek és ellentétek is elférnek, szüksége van egy összefoglaló erőre, mely a kultúra megnyilatkozásait megóvjá a széjjelzülléstől; [...] szüksége van még a metafizikai alapon kívül – 2) *nagy egyéniségre*, mivel minden igazán mélyreható esemény, döntő lépés a nagy egyéniséggel történik” (FÜLEP 1995e, 410). A később írt *Művészet és világnézetben* az is hangsúlyt kap, hogy a világnézet válik a műalkotások legfőbb tartalmi összetevőjévé, tehát a kor lényegét megérteni képtelen művész nem válhat nagy és eredeti alkotóvá. Erre épül az *egyéniesség* munkája, annak tehetsége küzdi majd ki a megfelelő formát, amely a sajátossá alakított világnézeti tartalmat esztétikusan és hatékonyan megjeleníti. Bizonyos korszakok – világnézetük jellege miatt – jobban vagy kevésbé kedveznek a revelatív és eligazító alkotások létrejöttének, de a siker végső soron mégis a művészen múlik: ő lehet képes arra, hogy eljusson a leglényegesebb problémák feltárásáig is, vagy csupán beéri az ellentmondások jelzésével, a tünetek számbavételével,

netalán a tömegigény pusztá kiszolgálásával. A történetiség nagyrészt úgy merül fel nála, hogy mennyire teszi lehetővé bizonyos problémák legsikeresebb megragadását (MÁRFAI MOLNÁR 2001, 113–119).

Két nagy és egymástól jól eltérő korszak olasz irodalmát és annak világnézeti foglalatát elemzi legérettebb tanulmányaiban Fülep: a vallási alapokon nyugvó *kései középkorét* és az azt követő, a vallásit az esztétikai világnézettel felváltó *érett reneszánszét*. A két korszak *világirodalmi* szintű nagyságait – később is hangoztatott felfogásának megfelelően – egyben az olasz irodalom legkiválóbb *nemzeti* képviselőiként mutatta be.

Szerinte a középkor két nagy egyetemes, összefoglaló életműve Assisi Szent Ferencé és Dantéé. A *szent* a vallási alapokat újította meg és vitte közelebb a kor emberéhez, mégpedig csodálatos átéléssel és költői ihletettséggel, sőt mindezt művészileg is kifejezte, hiszen például a *Naphimnusz* (a világirodalom egyik gyöngyszeme) a természet, Isten és ember szeretet általi összetartozásának a maga naiv spontaneitásában felfogott, megejtő és fölemelő kifejezése. A *költő* Dante a kort foglalta össze a maga lehetséges teljességében, a hit által megújítható világával és megújulásra váró embereivel, akik azonban nem akarták felszámolni ezt a világot.

Fülep értékrendjében Dante a legnagyobb költő, nemcsak az olasz, de az egész világirodalom „poeta sommo”-ja. A tízes évek elején készült monográfia fogalmazványát később teljesen ki akarta dolgozni, és könyv formájában közzétenni, esetleg idegen nyelven (FÜLEP 1922a, 144; 1922b, 148; 1923a, 173; 1926, 179; 1923b, 286), de korábban is csak addig jutott el, hogy egy kismonográfia jellegű és méretű tanulmányt adjon le Alexander Bernát köteté számára. Ebben az igényes összevonásban minden lényegeset elmond az egész dantei életműről. Megtalálható benne irodalomtörténeti koncepciójának összes jellemző eleme is. Világossá teszi, hogy Dante nemcsak összefoglalta, de meg is haladta a középkort; ez életműve egészére, nem csupán az azt megkoronázó *Isteni színjátékra* jellemző. Művészetében épp az a rendkívüli, hogy nemcsak a maga mögött hagyott kort fejezi ki teljes komplexitásában, de a következőről is hasonló módon lényegesek a meglátásai (SALLAY 1986, 27–28). A „nullius in verba” Dante alkotásait egymáshoz viszonyítva is értékeli, és megállapítja, hogy a két legnagyobb szépirodalmi mű közül *Az új élet* az intenzív totalitás, az *Isteni színjáték* az extenzív totalitás talán utolérhetetlen példája. Az előbbi a személyiség legmélyéig hatol, az utóbbi a mindenséget fogja át, de – és ez mindkettőre jellemző – nem csupán a maga egész mivoltában, hanem nagyfokú változatosságában és belső gazdagságában is. Különösen a *Commediára* jellemző, hogy minden lényeges benne van, jól elrendezetten együtt van, a neki leginkább megfelelő helyen van jelen, és sokatmondóan fordul az öt szemlélő utazó felé, sőt az ő útját, „lelki itineráriumát” vállalni megpróbáló olvasó felé is.

Fülep vallási-művészi vízióként fogja fel a *Commediát*, s ebből arra a következő tetésre jut, hogy a mű egy óriási és rendhagyó *lírai alkotás*, központi problémája az ember személyes viszonya Istenhez, tartalma lelkiállapotokon keresztül vezető utazás, lelki élmények láncolata, amelyet epikai és drámai mozzanatok tarkítanak és színeznék ugyan, de alapvetően „epikai végbemenés nélküli lírai variáció, arit-

metikai haladvány, tiszta bensőség”, „az út valósága esetében is misztikus-lírai” (FÜLEP 1995b, 270).

A stirneri individuum-konceptió és a dilthey-i élményfogalom ismeretében gondolkodó irodalomtörténész tulajdonképpen az *alkotói attitűd* lényegének szubjektum mozzanatát hangsúlyozza itt túl, amit aztán valamennyire korrigál is, amikor Schellinggel egyetértve határozza meg a *Commedia* műfaji hovatartozását: *külön műfaja* van, s ebbe csak ő tartozik bele. Ezt úgy magyarázza Fülep, hogy a *Színjáték* főleg komplexitása révén olyan, hogy egyik ismert műfaj keretei közé sem illeszthető, mert mindegyik elemeiből sokat tartalmaz, és elsősorban a lírai jelleg fogja össze. Azonban ez a dominánsan lírai szintézis szervesen összetett, hiszen benne együtt van a *tapasztaltak* változatossága, az *élmények* skálájának hihetetlen gazdagsága, az *érzelmek* sokfélesége, de ezek *gondolati reflektáltsága* is, mégpedig a *legmagasabb* szellemi szintig általánosított formában, és ez az egész az *érzelmi-gondolati líra* kivételességében utolérhetetlen egysége. A *Commedia* „végő formája egyetlen élmény, egyetlen lelkiállapot. [...] A lírai szellemnek teljes kibontakozása a legmateriálisabb, érzékibb, külsőlegesebb viszonytól valamely közvetlen adott valóságához, föl egész az immateriális, érzékfölötti, tisztán bensőséges önmaga-érzésig, az abszolút önérzésig, az abszolút szellemmel azonosító önérzésig, a hegeli abszolút tudás pandanjáig; a *Commedia* a lírai szellem »Phänomenologie«-je, nemcsak líra, hanem a lírának filozófiája, rendszere. Az összes lírai momentumokat magába öleli, [...] a legelemibb materiális létérzéstől az individuális lezártáson és formán keresztül fel az abszolút általánossáig, az abszolút létig, a misztikus élményig: a materiális káosztól föl a szellem mindent átfogó egyetemességéig” (FÜLEP 1995b, 270). De észreveszi Fülep ebben a fölemelkedő útban a *hegeli* szellemfenomenológia fejlődésbeli emelkedésének egy fontos párhuzamát is: az *egyénnek* az *emberi nem* útját kell *lerövidítenen* végigjárnia ahhoz, hogy az emberiség értelmes életet élő, értékes tagja lehessen.

A nagyon felkészült, kifinomult ízlésű, különös problémaérzékenységgel megáldott Fülep nagyon korszerű, komplex, az eszmeiséget és a művészséget egyaránt feltáró elemzést adott kedvenc és egyben *etalonként* is alkalmazott költőjéről. Olyan megállapításokat vetett a sajnos csak kéziratárban sárguló papírra, amelynekhez hasonlókat *évtizedekkel később* tettek közzé olyan nagy kutatók, mint Auerbach és Panofsky.

Dantét, Fülep szerint, a középkor világa és az ő rendkívüli tehetsége együtt emelte utolérhetetlen költői magaslatokra, ami viszont az utána következőknek, a *reneszánsz* nagyjainak – a korszak előnyeit illetően – már nem adatott meg. A reneszánsz hagyta elenyészni a középkor sok értékét, leginkább a vallásos hitet; ugyanakkor sokat átvett az antikvitástól, de az nagyrészt csak formakultuszként élt tovább; a természet fölfedezéséhez pedig nem társult kellő tudatosság – így a reneszánsz felszabadult eszmevilágában elég sok tér maradt a szkepticizmus, a cinizmus és a szabadosság számára, a látszatok túlértékelésére, ami a művészetben a formák túlbecsülésére, a könnyebb megoldások elfogadására inspirált. A középkornál üresebbnek és felületesebbnek ítélt reneszánszt keményen bírálta Fülep, és úgy látta, hogy ezek és jellemzői kevesebbet ártottak a képzőművészeteknek, mint az iro-



dalomnak. Az előbbi valamennyire vissza tudta tartani a szélsőségektől az anyagszerűség nagyobb fokú konkrétsága, az utóbbi korlátlanabban csaponghatott. A szépirodalom jobban megszenvedte, hogy nélkülöznie kellett a szilárd világnézet eligazító közreműködését, mert kijózanító fogódzó nélkül kellett átélnie a metafizika visszaszorulását, a katolicizmus válságát, és el kellett fogadnia az „esztétikai világnézet” megejtő felületességének csendes előrenyomulását. Ugyanis „ez a világnézet a reneszánszé. Ennek a világnézetnek költői eszközökkel való kifejezése, a komolyság, mellyel a művészetnek áldoz minden egyéb szellemi érték rovására, a forma befejezett tökélye, melyben az esztétikai szépnak ideálja konkrét alakot ölt” (FÜLEP 1995c, 315). Ez az átmeneti kor Petrarcajánál még nem jelentkezett feltűnően, de az érett reneszánsz nagyjait, különösen Ariostót és Tassót mélyen érintette.

A tudós Petrarca az antik hagyomány feltámasztásának példaszzerű képviselője; a lírai költő a művészi átmenet sikeres megvalósítója. Nem veti el a vallást, csak lazítani próbál annak kötelékein, főleg aszketizmusán; nagyra értékeli az ideálokat, köztük a világiakat is, de nem tudja őket kellő konkrétsággal megjeleníteni. A *Daloskönyv*ben igazán költői módon nem szerelmének tárgyát mutatja be, hanem – és ezért kiváló lírikus – a saját érzelmeit. A szeretettel és rajongással megközelített nő iránt érzett, alapvetően világi tartalmú érzéseit nagyon változatosan képes fegyelmezett formában, hol inkább elégikusan, hol inkább idillikusan kifejezni. Olasz nyelven ír, gazdag formakultúrát teremt, a világhoz való viszonyulásában kitüntetett helyet kap a *szerelem* és a *hírnév*, foglalkoztatja az emberi élet értelme és a *hazája* sorsa – vagyis Petrarca már lényegében modern költő, de még nem minden ízében az. „A modern szerelmi líra tehát – teszi hozzá Fülep –, amelynek forrása a férfi és a nő emberi – alapjában erotikus – viszonya, Petrarca-val kezdődik, s e tekintetben elődeivel szemben jelentékeny közeledést mutat a mai idő felé. De ha asszony is Laura, még nem egyén. Amit róla a költő révén megtudunk, csupa általánosság: ő az Asszony maga, a női nemnek ideája, szimbóluma. Bármennyire általánosság is azonban, a költőnek hozzá való viszonya mégiscsak erotikus, mert Laura mintegy a költő egész szerelmi életének foglalta, testetöltése – kifejezése mindannak, ami szerelmi vágyódás Petrarcaiban, mint férfiban, általában a nő iránt élt. Ez, ti. az erotikus momentum olt életet az általánosságba, amennyiben más momentumokkal összeütközésbe kerül.” Ezért lehet egyszerre „egyéni és mégis tipikus” (FÜLEP 1995d, 279).

Petrarca nem volt annyira egyetemes, mint Dante, de volt annyira eredeti, hogy *megalapozójává* válhatott a modern európai lírának. Ilyen mértékű és hatású eredetiséget hiába keresnénk a nagy epikusok, Ariosto és Tasso teljesítményeiben. Fő műveiket jelentő lovagi eposzaikat épp az jellemzi, hogy hiányzik belőlük a természetes eredetiség, hiszen idegenből átvett témát dolgoznak fel, és hozzá az antik költészet formaelemeit használják dekorációként. Ráadásul már ebben is megelőzte őket Lorenzo Medici a maga természetesebb szerelmi költészetével, és Angelo Poliziano a lovagi játékok kifinomult formai ábrázolásával.

Fülep szerint Ariosto *Őrjörgő Lórántja* ahhoz hasonlóan fő műve a reneszánsz irodalomnak, mint Dante *Isteni színjátéka* a középkorinak, de értéke – mint ko-

ráéna is – távolról sem akkora. Költőelődeinek munkáit szervesen folytatja Ariosto, ami még távolabb viszi a lehetséges tartalmi eredetiségtől és a gondolati mélységtől. Hősei nem a reneszánsz kis és nagy emberei, hősei és árulói, hanem idealizált figurák; történetei nem a kor ellentmondásokról feszülő történései, hanem mesés kalandok; és olyan határozott eszme sincs bennük, amely egybefűzné a képzelet játékeit. Egyes jelenetei, szerelmi történetei szebbek és megkapóbbak, mint az egész, főként ezek nem engedik elfelejteni a későbbiek során sem a művet. A költői anyagának tetszetős fantasztikumával tisztában levő költő az *ironia* eleganciájával tartja magát távol az elmondottaktól, illetve figyelmeztet a komolyan vétel csapdáira. Nagyon szolid kritikája ez a lovagvilág irodalmának, de nyoma sincs benne annak a szatirikus látásmódnak, amely Cervantes *Don Quijotéj*ét jellemzi.

Végezetül Fülep mégsem tagadja meg Ariostótól az elismerést. A fő mű nagyságát, sőt sajátos eredetiségét *elragadó nyelvi megformáltságában* jelöli meg. Így minősíti: „A *Furioso* minden erényével és hibájával egyetemben a szó szoros értelmében eredeti mű, saját képzeletvilágával, stílusával, színével, fajsúlyával és zenéjével, melyből semmi sem ír ki idegenszerűen. Röviden szólva egyöntetű: egyetlen ember fantáziájának műveként hat, s minden részén ugyanazon formáló kéz nyoma látható. [...] Egyöntetű, de nem egységes” (FÜLEP 1995c, 307). A költő sokat tett azért, hogy egy kedvezőtlen korban mégis szép művet alkosson, de ezt nem a magával ragadó tartalmi mélység révén, hanem az imponáló külső forma segítségével sikerült elérnie.

A reneszánsz, nem pedig a barokk nagyjai között tartja számon Fülep Tassót, aki Ariostóéhoz többé-kevésbé hasonló minősítést kap. Bírálója szerint ő is nagyjából ugyanazokat a hibákat követte el: idegenből vett téma, eszményített alakok, fantasztikus meseszöveg, laza szerkezet. A *megszabadított Jeruzsálem* legfőbb értéke is a szép forma és az egészsből kiemelkedő kedves jelenetek. De Tassót mégis elmélyültebbnek ítéli Fülep: olyannak, aki jobban átéli a problémákat, nem tud könnyedén derűs lenni; nála a hithez vagy a természethez való menekülés életbevágó jelentőségű lesz. Vagyis: „Az elégikus hangulat, valami megnevezhetetlen és nehezen megokolható bánat, az egész világnak mintegy könnyes fátylon keresztül szemlélése – ez a vonás dominál Tasso lelkében és vonul végig az egész poémán” (FÜLEP 1995f, 337). A líraiság nála hol idillikus, hol melankolikus, hol tragikus fényt ölt, amit színes és tömör nyelvezetével jól ki tud fejezni. Fülep úgy véli, hogy a sokféleképpen és árnyaltan idillikus Tasso az *Aminta* című pásztorjátékában talán adekvátábban fejezte ki költői önmagát, mint feladatként vállalt keresztény lovagi eposzában.

A reneszánsz harmadik nagy egyénisége, Machiavelli nem az elegáns formát helyezte előtérbe, hanem a tartalmat, a valóságos reneszánsz életet, „a maga nyers valóságában, brutális szükségszerűségében” (FÜLEP 1995c, 327). Fülep szerint ő volt az a „politikai zseni”, aki jól látta mind a politika általános módszereinek legfőbb jellemzőit, mind Itália egyesítésének szükségességét, amit korántsem erkölcsös politikával kell majd végrehajtani. Helyesen ismerte fel, hogy a politikában sajátos törvények működnek, nagy szerepet kap az erőszak és a színlelés, illetve elengedhetetlenül fontos a jól működő állam. Az államformák közül kiemelkedik

a monarchia és a köztársaság; a monarchia megteremti, a köztársaság kiteljesíti az erős államot. Bátran kimondta, hogy a hagyományos erkölcs és a keresztény vallás nem segíti a politikát, az egyház különösen akadályozhatja, de határozottan törekedni kell általában is az erős állam megteremtésére, Itáliában pedig különösen aktuális.

Fülep úgy véli, hogy Machiavelli *túl merészen* (szinte az elfogadást gátló mértékben) fogalmazta meg nagyon helytálló felismeréseit a politika autonómiájáról, pragmatikusságáról és tudományos *tárgyilagosságra* irányuló törekvéseiről. Fülep ezt nagyon fontosnak tartja, mert szerinte talán Machiavelli is elgondolkodhatott azon, hogy a józan megfontolás korlátozhatja az amoralitást, visszatartó erő lehet az impraktikus erőszakkal és intrikával szemben. Ennek a véleményének akkor adott hangot a firenzei gondolkodó, amikor a két alapvető államforma pozitívumainak egyesítését javasolta a kevert állam („*stato misto*”) kialakításaként. Fülep ezt a megjegyzést fűzi hozzá: „Az ideális államforma a monarchiának s a republikának keveréke, az, amelyben a tirannizmust a demokrácia ereje, a demagóg túlkapást az uralkodó tekintélye tarja féken” (FÜLEP 1995c, 320).

Fülep részben megérti az ízig-vérig *reneszánsz* Machiavellit, aki az erős, modern állam és az olasz egység megteremtése végett nem aggodalmaskodik az erkölcsi normák részbeni megszegése miatt, és bírálni meri a katolikus egyházat, sőt megérti az *előremutató modern gondolkodót* is, aki a politikai eszközök többségét olyan *technikának* fogta fel, amely nem az államforma függvénye, hanem a *racionális* belátás eredménye, és semmilyen hatalom nem mondhat le róla. Ugyanakkor jól látja az ezt másra felhasználó *machiavellizmus* lényegét is. Egy időskori visszaemlékezésében megjegyezte: „Károlyi akkor is gentleman akart lenni, amikor machiavellizmusra lett volna szükség” (FODOR 1986, 626).

Nem lett volna irodalomtörténész Fülep, ha nem szól Machiavelli nyelvezetéről. Szerinte ő a modern olasz próza kialakítója; „stílusa egyszerű, átlátszó, tömör és velős, csupa erő és plaszticitás, minden külső díszet megvető” (FÜLEP 1995c, 327). És nem feledkezik meg a szépíróról, *A mandragóra* és a *Belfagor* szerzőjéről. A nagyrészt De Sanctist követő elemző az Itáliát felszabadítani és egyesíteni akaró Machiavellit állítja a leginkább előtérbe, de talán az ő elemzésében ad hangot a leginkább annak a koncepcionális felfogásának, hogy a nemzeti és az egyetemes mindig elválaszthatatlan egységben valósul meg.

Korszakjellemzéseiben Fülep a *világnézet* művészi megjelenítésének lehetőségeit tartja leginkább szem előtt; az egyes alkotóknál pedig *koruk problematikájának megragadását*, a teltebb vagy könnyedebb és üresebb forma megvalósulását. A *művészséget*, annak sikerességét, eredetiségét követi nyomon, az *esztétikai* értékeket minősíti, de ezt minden tanulmányában úgy készíti elő és alapozza meg, hogy behatóan, szinte iskolás pontossággal ismerteti az író legjellemzőbb műveinek felépítését. A cselekményt, a gondolatrendszert, a kibontható szerkezeti képet szinte túlzott aprólékosággal idézi az olvasó elé, így az *Isteni színjáték*, az *Órjögő Lóránt*, *A megszabadított Jeruzsálem*, sőt a *Daloskönyv* és *A fejedelem* esetében is. Nem akar kétséget hagyni afelől, hogy meglátásai nem önkényesek, minősítései helytállóak,

a bemutatott művekben valóban ott rejlenek a fölemlített hibák is, és természetesen megvannak a csak rájuk jellemző értékeik, és ez utóbbiak miatt érdemes őket újra kézbe venni. S nem csupán a régi korok erőt vagy szépséget sugárzó klasszikus alkotásait, hanem az olyan, önvizsgálatra és megújulásra serkentő moderneket is, mint Papinié.

### III.

Fülep italianisztikai tárgyú munkái jól illeszkednek más témájú műveihez. Ő mindig az adott kor lehetőségeihez viszonyított, a művészi sikerességet kérte számon, és a ma is élvezhető jellegre figyelt. Nem emelte ki feltűnően – legalábbis közvetlenül – az olaszok irodalmának nemzeti jellegét, úgy közeledett hozzájuk, mint a máig érvényes európai kultúra kiemelkedő megalapozóihoz, ezért inkább egyetemességüket állította előtérbe. Amikor a meg nem jelent *Világirodalom* reneszánsz anyagát (Petrarcáról, Ariostóról, Machiavelliről írott cikkeit) később ki szerette volna adatni a *Nyugatban*, ezt az átfogó címet javasolta: „Az újkori irodalom kezdetei” (FÜLEP 1923a, 173). A középkor és a reneszánsz olasz kiválóságait elsősorban mint alapvető humánus értékek megteremtőit és újraformálóit emelte ki: a kereszténységet megújító és megtartó Szent Ferencet és Dantét, a derűs szépséget más-más változatban sugárzó Petrarcát, Ariostót és Tassót, a hazáját féltő és szerető Machiavellit és Manzont, az új tájékozódásra, útkeresésre serkentő korabeli moderneket.

Az egykori italianista többségükben csaknem száz, de akár csak hetven évvel korábban készült tanulmányai persze ma aligha nyújtanak nekünk valamit filológiai, de a *filológiai alaposág példáját* igen, sőt ezen túl még azt is, hogy az adatszerezésüket tekintve alapos tanulmányokat *szépen*, az esszé olvasmányos formájában is meg lehet írni. A középkort és a reneszánszt sem a keresztény kultúra monolit egységének megléte vagy hiánya alapján közelítjük meg ma már, de a *világnézet* és a *korviszonyok* szem előtt tartásáról a tőle tanultakról gondolkodva sem érdemes lemondanunk. Ugyanakkor túlzottan láthatjuk az alkotói megnyilatkozás hangsúlyos jelenléte miatt lírainak minősíteni az alapvetően mégiscsak epikai műveket (különösen az *Isteni színjátékot*, amelyet a szakmabeliek vagy vízióznak, vagy eposznak, vagy ez utóbbi regényt előkészítő változatának minősítenek); de azon azért elgondolkodhatunk, hogy az alkotói *intencionalitás* hogyan és mennyire törhet utat magának a műégsz megformálásában, illetve ennek milyen műfaji velejárói vannak. A forrásaira csak nagyon szűkszavúan utaló Fülep azt is segíthet tudatosítani, hogy – mint erre különösen Dante-tanulmányai engednek következtetni (amihez az olasz, német és angol források legjavát hasznosította) – a szakirodalom terén a lehető legszélesebb körben kell tájékozódni, de támaszkodni kizárólag a legkiválóbbakra szabad.

És még egy fontos szempontra figyelmeztet Fülep példája: az irodalmi tanulmányok és kritikák – nem úgy, mint azt Oscar Wilde, D’Annunzio és Borghese hirdette a századforduló időszakában – nemcsak hogy nem múlhatják felül, de

még nem is helyettesíthetik magukat a szépirodalmi műveket, csupán segíthetnek *megérteni és élvezni* őket. Inkább a más tekintetben bírált Croce véleményéhez hasonlót vall, az újra fellendülő hermeneutika alap gondolatát tudatosítja: a műalkotást mindenekelőtt önmagából lehet megérteni, a tudományos ismeret (a szekunder irodalom) csak jó és fontos fölvezetés hozzá.

Csaknem mindegyik tanulmányában utal valahogyan arra, hogy miért érdekelheti a *ma emberét* az ő elemzése által is közelebb hozott klasszikus alkotás. Szent Ferenc, Dante és Papini a hit örök érvényű fontosságát nem engedi elfelejteni; Petrarca lírája, modernségével, a „mai idő felé” mutat; Ariosto és Tasso legszebben megírt idillikus és drámai jeleneteivel képes ma is esztétikai élvezetet nyújtani. A fiatal Fülepet is az a megfontolás vezérelte, amelyet időskorában fogalmazott meg legvilágosabban a már címével is sokatmondó tanulmányában, *A Vita Nuova és a mai olvasóban*. A legfontosabb kérdés ez: „Mit adhat a *Vita Nuova* a mai művelt olvasónak?” És a felelet: „A kérdésre magának a műnek kell válaszolnia, irodalomtörténeti vagy egyéb jelentőségének előzetes tekintélyi szuggerralása vagy utólagos belemagyarázása nélkül. Költői, művészi alkotásnak magában és magából kell adni tudnia, különben művelődéstörténeti adalékká másul. Úgy is lehet érdekes és fontos, de már nem élő élet, mint ami a bármikori költészetből ma is és mindenkor aktuális” (FÜLEP 1976b, 240).

## Bibliográfia

- BABUS Antal (2003), *Fülep Lajos az 1918–1919-es forradalmakban*, in *Tanulmányok Fülep Lajosról*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 83–267.
- DIZSERI Eszter (szerk.) (2003), *Fülep Lajos élete*, Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója.
- FODOR András (1986), *Ezer este Fülep Lajossal*, I, Budapest, Magvető.
- FÜLEP Lajos (1922a) *levele* Mészöly Miklóshoz 1922. szept. 11-én, in FÜLEP 1992, 144.
- FÜLEP Lajos (1922b) *levele* Révészné Alexander Magdához 1922. szept. 13-án, in FÜLEP 1992, 148.
- FÜLEP Lajos (1923a) *levele* Elek Artúrhoz 1923. jan. 12-én, in FÜLEP 1992, 173.
- FÜLEP Lajos (1923b) *levele* Tolnay Károlyhoz 1923. márc. 22-én, in FÜLEP 1992, 179.
- FÜLEP Lajos (1926) *levele* Elek Artúrhoz 1926. márc. 6-án, in FÜLEP 1992, 286.
- FÜLEP Lajos (1974), *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, vál., szerk., TÍMÁR Árpád, a bevezető tanulmányt írta TÖKEI Ferenc, Budapest, Magvető.
- FÜLEP Lajos (1976a), *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok, 1920–1970*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Magvető.
- FÜLEP Lajos (1976b), *A Vita Nuova és a mai olvasó*, in FÜLEP 1976a, 240–253.
- FÜLEP Lajos (1992) *levelezése*, II, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Könyvtára–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.

- FÜLEP Lajos (1995a), *Egybegyűjtött írások*, II, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, [MTA–Művészettörténeti Kutatóintézet].
- FÜLEP Lajos (1995b), *Dante*, in FÜLEP 1995a, 210–272.
- FÜLEP Lajos (1995c), *Humanizmus, Ariosto, Machiavelli*, in FÜLEP 1995a, 283–327.
- FÜLEP Lajos (1995d), *Petrarca*, in FÜLEP 1995a, 272–283.
- FÜLEP Lajos (1995e), *San Francesco*, in FÜLEP 1995a, 387–507.
- FÜLEP Lajos (1995f), *Torquato Tasso*, in FÜLEP 1995a, 327–338.
- KAPOSI MÁRTON (2005), Esztétika és dantisztika Fülep Lajos életművében, *Polisz*, (89)2005. november, 6–15.
- KOPASZ GÁBOR (1980), Fülep Lajos, a tudós lelkipásztor, *Confessio*, 1980/4, 13–28.
- MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ (2001), *Művészet a történetiség két aspektusában*, in *Jelentés a dialógus nyomán. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*, Budapest, Argumentum, 111–124.
- SALLAY GÉZA (1986), *Fülep Lajos Dante-értelmezése*, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulóján*, szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 26–32.

HÁRS ENDRE

## Herder és Tithónosz, avagy amikor holtbiztos a történetfilozófia

Lehet-e a megvénülés – test és szellem működésének, összhangjának gyengülése, korrigálhatatlan leépülése – elméleti, filozófiai és egyáltalán *izgalmas* probléma? A herderi életműnek van egy olyan vonulata – éspedig a szerző kora fiatalságától fogva –, amely ezt a lehetőséget példázza. A kérdés már az *Utazásom naplója* (1769, posztumusz 1846) című korai önéletrajzi írásban jelentkezik, a koravénység aggályaként, amely a fiatal testbe öreges lelket és gondolkodást képzelt, s gyanújával mintegy beteljesíti saját ítéletét. Komolyabb formát azonban az 1790-es évektől ölt, az öregedéstől való félelmek szokványosabb és, tegyük hozzá, életrajzilag indokoltabb alakzatában. Herder mindkét esetben test és lélek dualizmusát értelmezi újra, éspedig olyan anakronisztikus viszonyként, amelyben a látszat és a valóság feszültsége temporális összeférhetlenségként jelentkezik. A lélek, amelynek létezése éppúgy evilági, mint a testé (s ennyiben kimondottan nem platóni), saját idejében, s egyúttal egészen máshol jár, mint a test maga. Míg a koravén ifjú lelke siet, az örökifjúé késik, az egyik jóval a test előtt, a másik jóval a test után halad. Ez utóbbi viszonynak a korosodó Herder Tithónosz alakjában és történetében a mitológiai mintázatára is rátalált. A fogalmak disszeminációjának e mitológémája szerint Éosz halhatatlanságot kér isteni szépségű kedvesének, Tithónosznak, de úgy esik, hogy az istennő figyelmetlenségének köszönhetően, vagy mert talán Zeusz nem tud vagy nem akar félszavakból is érteni, az ifjúnak az örök élethez nem utaltatik ki az örök fiatalság. Ennek következtében Tithónosz előbb megöszül, majd összetöporodik, de továbbra is mondja a magáét, míg tücsökké nem változik, hogy zavartalanul ciripeljen a kamrában, ahová Éosz, aki szeretőből előbb anyja lesz, majd unokája, végül kínjában bezárja.<sup>1</sup> A késői Herder több szövegösszefüggésben is visszatér Éoszra és Tithónoszra, s ez utóbbi szimbolikus rehabilitációjával leplezetlenül a maga mentségén és menekülésén is fáradozik. Az ehhez kapcsolódó szövegek sora a saját útját járja, miközben félreismerhetetlenül idézi, alkalmazza és variálja a herderi mű alapvető elképzeléseit. Érdeemes e kettőt – az egyéni sors és a történelem filozófiájának kérdéseit – együtt figyelembe véve felidézni Herder öregségdiskurzusát.

---

<sup>1</sup> Tithónosz története (és Herder problémája) természetesen több szaktudomány kedvelt témája. Kitekintés helyett csak egyetlen példa: HÁRS 1997, 131–141.

### A szellemi halott

Az 1800-as századfordulón Johann Gottfried Herdernek számokban kifejezve már nincs sok ideje hátra, s bár sosem tölti be a hatvanat, a kortársak és az utókor ítéletében annyira öregnek mutatkozik, hogy azt a Weimarban vele együtt időző halhatatlanok is csak magánlevelezésükben merik szóvá tenni. Schiller már a kilencvenes évek közepén megjegyzi, hogy Herder a *Levelek a humanitás előmozdítására* (1793–1797) szerzőjeként éppoly lelkesült a „halott és porhadó” dolgokkal, mint amilyen hűvös minden „élettelivel” szemben (An Goethe, 18. Juni 1796, in SCHILLER 1969, 228).<sup>2</sup> Alig egy évvel később pedig egyenesen „patologikus természetnek” titulálja Herdert, aki úgy ír, mint aki éppen méregtelenít, „anélkül, hogy ez meggyógyítaná. [...] Mérgező irigységgel viseltetik minden jó és energikus iránt, és szenved, hogy a közészerűt pártfogolhassa” (An Körner, 1. Mai 1797, in SCHILLER 1977, 71). Végül Herder utolsó nagy vállalkozása, az *Adrastea* folyóirat első kötetének megjelenésekor – a visszafogottabb Goethével szemben – ismét Schiller az, aki kendőzetlenül fogalmaz: „álnok műről [*ein bitterböses Werk*]” beszél, majd hozzáteszi: „Herder szemlátomást leépülőben van; az emberben már-már komolyan felvetődik, hogy az, aki most ennyire semmitmondónak, gyengének és üresnek mutatkozik, lehetett-e egyáltalán valaha is kiemelkedő” (An Goethe, 20. März 1801, in SCHILLER 1985, 20). E körkép alapvetően rányomta bélyegét a késői Herder recepciójára, s ez a művek tagadhatatlan egyoldalúságai mellett alighanem a beszélők jelentőségének is köszönhető. Rudolf Haym nagyszabású biomonográfiájában az 1870-es, illetve 1880-as években ugyancsak „egy beteg, és egyre betegbb, pártos meggyőződéseibe zárkózott emberről” (HAYM 1954, 849) beszél, s a későbbiek szempontjából mindösszesen beszédes Bacsó Béla elejtett megjegyzése, miszerint az 1800 májusában megjelent *Kalligoné* gyér fogadtatásában szerepet játszhatott, hogy „Herder ekkor már bizonyos értelemben szellemi halott” (BACSÓ 2006, 98. Vö. még An Karl Ludwig von Knebel, 11. Juni 1800, in HERDER 1984, 134).

A probléma legkésőbb ekkorra természetesen már magát Herdert is nyugtalanította. Az *Elegyes írások* negyedik gyűjteményében 1792-ben megjelent *Tithonos és Aurora* című tanulmány szerint „az emberi életrajzok legnagyobb és cseppet sem ritka nevezetességei” (*Tithon und Aurora*, SWS XVI, 109–128, itt: 114) közé tartozik az is, hogy az emberek képesek arra, hogy túléljék magukat. Hiszen „[m]egtörténhet, hogy valaki még sokáig úgy jár s kel, mint a saját megelevenene-

<sup>2</sup> Két nappal későbbre datált levelében Goethe majdnem szó szerint ugyanezt jelenti Johann Heinrich Meyernek: Herdert „[a] közészerűvel szembeni hihetetlen türelem, a jó és a jelentéktelen szónokias halmozása, tisztelet a halott és porhadó dolgok iránt, az élővel és törekvővel szembeni közömbösség” jellemzi, majd így folytatja: „sajnálatra méltó az a szerzői állapot, amelyből ilyen szomorú kompozíció származhatott”. Ugyanitt hangzik el Goethe elhíresült panasza azzal kapcsolatban, hogy Herder az „erkölcsi törvény” béklyójába veri a művészetet. (An Johann Heinrich Meyer, 20. Juni 1796, in GOETHE 1984, I, 385.)



dett síremléke; szelleme eltávozott, s ő maga nem más, mint korábbi nevének árnyéka és emlékezetek” (SWS XVI, 114). S bár ez ügyben az idézett szöveg pozitív fejleményeket is tartalmaz – amelyekre majd még visszatérek –, ehhez most súlyosbító körülményként még egy másik vélekedést is érdemes hozzátenni, a *Hórák*-ban 1795-ben megjelent *Saját sors* című írás azon tételét, miszerint mindaz, ami velünk történik – legyen az bár, hogy egyszerűen nem bírjuk abbahagyni –, ráadásul „cselekedeteink és munkálkodásunk, gondolkodás- és látásmódunk természetes következménye” (*Das eigene Schicksal*, SWS XVIII, 404–420, itt: 405). A klasszikus herderi gondolatnak megfelelően mindennek megvan ugyan a maga ideje – eleje és vége, oka és következménye –, ám az ember saját felelőssége, hogy eszerint is alakítsa sorsát, kellően ügyelve a megfelelő pillanatra, és kerülve „minden rosszul választott órát” (SWS XVIII, 414). S mivel az emberi természet ezzel kapcsolatban komolyabb útmutatás helyett csupán navigációs felhívással, „iránytűvel” (SWS XVIII, 414) rendelkezik, egyedül a kellően józan ember „nem akarja meghosszabbítani fiatalságát, vagy felülmúlni élete tetőpontját”; egyedül ő képes arra, hogy csak addig maradjon, amíg lehet, s hogy ha kell, kész legyen „lassan *visszavonulni*” (SWS XVIII, 415, kiemelés az eredetiben).<sup>3</sup>

Ha mindehhez aztán azt is hozzávesszük, hogy Herdert igen fiatal korától fogva foglalkoztatják e gondolatok, inkább tulajdoníthatunk neki fejlett problémáérzékenységet, mintsem józan gondolkodást. Sőt a kortársak idézett reakcióiban tükröződő, s a szerző önképeként is megszövegeződő herderi attitűd egyenesen ennek ellenkezőjéről tanúskodik. Az *Utazásom naplójában*, melyet a kutatás a fiatal Herder olyan ötletbörzéként is számon tart, amelyben több későbbi mű alapgondolata megfogalmazódik, egy „Az Emberi Lelkek fiatalságáról és megöregedéséről” című munka tervéről is olvashatni (*Journal meiner Reise im Jahr 1769*, SWS IV, 343–461, itt: 447).<sup>4</sup> A megírandó értekezés a *Napló* rövid ismertetője szerint az emberi életkorok jellemzőinek, szoros és visszafordíthatatlan egymásra következésének „a lélek képességeit és [...] az emberiség korszakait” (SWS IV, 451) figyelembe vevő bemutatására irányulna, azzal a későbbből jól ismert – és csakugyan egész nemzetekre, kultúrákra alkalmazandó – herderi tanulással, miszerint az ember kizárólagos feladata mindenkori aktuális életkorának, illetve állapotának tudomásulvétele és kiaknázása, különös tekintettel az értekek használatára –, mely a leendő szerzőt a *Napló*-ban a gyermekek ez irányú nevelésének problémája és vonatkozó pedagógiai tervei ismertetése felé tereli. Jelen összefüggésben a fiatal Herder azon vallomása érdekes, amely számot ad a tervezett írás aprójáról

<sup>3</sup> A folytatás is tanulságos: „A józanság istennője majd megóvja attól a gonosz sorsától, hogy túlélje magát. A józan ember az évszakok szerint válogatja ruháit, s néha még megéli az ős egy-egy megkésített rózsáját, vagy a hosszú tél után az új tavasz első ibolyáit” (SWS XVIII, 415).

<sup>4</sup> A *Journal*-ban olvasható öregségtematikáról Katharina Mommsen is részletesen beszámol (MOMMSEN 1983, 187–268, itt: 257–260).

és motivációiról. Herdert a beszámoló szerint egy eleven és a (nem könyvekből szerzett) tapasztalatokra nyitott ifjú – „egy fiatal svéd, bizonyos Koch” (SWS IV, 446) – ismeretsége ébresztette rá saját problémájára: világuidegenségére és hajlamára a bevallottan melankolikus, sőt depresszív állapotokhoz. A mű ötlete, írja Herder, azokon a „szomorú napokon [keletkezett], amikor lelkem szerveződése szinte megbénult, külső érzékeinek hajtókereke mozdulatlanul állt, s szomorú Énembe zárva elveszítette minden vágyát arra, hogy halmozza az eszméket, az élvezeteket és a tökéletességeket” (SWS IV, 447). A tervezett mű ekképp az „ifjú vének” és a „vén ifjak” (SWS IV, 450) sorsát megelőzendő egyúttal az önterápia tankönyve is volna, s olyan pszichologizálásra csábít, amely Herder történetbölcseleti művei, mindenekelőtt a *Még egy történetfilozófia az emberiség alakulásáról* (1774) „egészséges” boldogságfilozófiáját is más fényben láttatja.

Herder a jelek szerint tehát már fiatalon koravén, s amivel ehhez a kései mű hozzájárul, csupán a balsejtelmek beszédes vissza-, illetve beigazolása. Úgy is mondhatni, hogy Herder hűséges marad önmagához annyira, hogy végül minden bölcsessége dacára sikerüljön magát még túl is élnie. Ennek legbeszédeesebb jele pedig a kortársaktól való módszeres elkülönözésben mutatkozik meg. „Az évszázad végén járunk – írja például Gleimnek 1799 márciusában –, most minden egyre gyorsabban történik” (An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 22. März 1799, in HERDER 1984, 41). „[O]ly *korszakhoz* tartozunk – írja Eschenburgnak –, amely az ízlés és az irodalom [...] tartománya volt; az új világ másmilyen” (An Johann Joachim Eschenburg, 18. April 1799, in HERDER 1984, 51, kiemelés az eredetiben). „Eschenburg – jegyzi meg Herder ismét Gleimnek – még [a] velünk *egykorúak* közül való [...]. Az Athenäumban, a Lyceumban és hasonlóknban egy másik nemzedék készülődik. De nem térünk ki az útjukból, kiállunk a porondra. Míg élünk, mi is itt vagyunk” (An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 18. Januar 1799, in HERDER 1984, 30). E levélrészletek nemcsak Herder életérzését demonstrálják, de utalnak annak irodalom- és filozófiatörténeti vonatkozásaira is. A korosodó filozófusnak gondja van a fiatalabb generációval, például az első romantikusokkal; de tulajdonképpen a pokolba kíván „[m]inden ifjú kantianus[t], fichtianus[t], schellingianus[t] stb. stb.”-t is (An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 13. Juni 1800, in HERDER 1984, 137), akikhez természetesen hozzáértendő „a jénai ateista”, azaz Fichte (An Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 22. März 1799, in HERDER 1984, 41), nem utolsósorban maga a königsbergi mester, s nem mellékesen a klasszikus eszményeken munkálkodó Goethe és Schiller is.<sup>5</sup> Az ellenézés olyan beszédes dokumentumokat szül, mint a *Metakritika* (1799) és a már említett *Kalligoné* (1800), melyek a herderi elméletalkotás nagyszabású (*még mindig* nagyszabású) – igaz, a kanti mondatokon felkapaszkodó – retrospektívái. Títhónosz ciripelését azonban, akinek esze ágában sincs visszavonulni, és sorsát ahhoz képest alakítja, amihez (illetve

<sup>5</sup> A különbség csak annyi, hogy míg Herder a jénaiakról és Kantról beszél, és pedig sokat, addig a weimari exbarátokról hallgat, és pedig módszeresen – s mindkettőt kimutathatóan e korszakbeli munkáiban.

akihez) már nem fér hozzá, mégsem ez utóbbiak, hanem a „szellemi halottra” vonatkozó megjegyzések céltáblájaként szolgáló *Adrastea* (1801–1803, 1804), Herder folyóirata hangosítja fel annyira, hogy kellőképpen kivehető legyen. Az aktuális-sal való konfrontáció itt fordul célzottan az idő modern szemantikája felé, s nyitja meg sajátos történelmi panoptikumát, hogy legyőzze, felfüggeszse, transzformálja a mulandóságot. Míg az antikantiánus vitairatok a fennálló és a jelenvaló filozófiáját folytatják, s ennyiben a 18. századi gondolkodás elkötelezettjei, az *Adrastea*-ban már a visszahozhatatlan visszhangzik. Érdeemes tehát a vonatkozó kérdésben – élő-e vagy holt-e, aki már nincsen – e szó szerint szedett-vedett korpuszhoz fordulni.

Az *Adrastea* célkitűzése a felvilágosodás századának: nagy neveinek, eseményeinek, vívmányainak, korszakalkotó eszméinek áttekintése, egyúttal egyfajta leltárba vétele – archiválás és muzealizáció. Herder egy kort osztályoz, már csak korosztályi okokból is, éspedig túlélőhöz méltóan saját kezűleg, hisz a folyóirat cikkei szinte kizárólag a sajátjai. Az emlékek elevensége ugyanakkor mégsem csak a saját múlt közvetlenségéhez kapcsolódik. Hisz a történelmi retrospektíva az 1700-as századforduló körüli eseményekkel, a napkirály uralkodásának, Orániai Vilmos, Stuart Anna és Marlborough politikai pályafutásának értékelésével, Fénelon, Bayle, Locke, Shaftesbury, Swift, Pope portréjával, a hugenottaüldözés, az akadémia- és egyházalapítások elemzésével veszi kezdetét, s Herder halála – illetve a folyóirat koncepciójának ugyancsak a szerző életkörülményeire visszavezethető menet közbeni módosulása – miatt el sem éri maradéktalanul a század végét. Ám a felidézett történelmet az alapkoncepció szerint sem a személyes érintettség, hanem egy sokkal elvibb közösség teszi mindenki számára felidézhetővé-elsajátíthatóvá: egy olyan közösség, amelyben nemcsak azok részesednek, akiknek sorsa és cselekedetei megelevenednek, hanem azok is, akik bennük mintegy saját jövőjük lehetőségeit kutatják. Ez utóbbi mozzanat előzményei az elhunyt nagyságokról írt korai nekrológoktól a *Humanitás-levelek*ig visszakereshetők a herderi műben. „Más nagy emberek gondolatvilágába és cselekvési szférájába helyezkedve azok szellemében részesedünk – mondja például a *Humanitás-levelek* egyik fiktív beszélője –, velük együtt gondolkodunk, s még ha körükben nem is tevékenykedhetünk, örvendezünk létezésük felett” (*Briefe zu Beförderung der Humanität*, SWS XVII, 5–6). Az első levelek csakugyan egy olyan, időközön és határokon átívelő „lát-hatatlan egyház” visszamenőleges megalapításán munkálkodnak, amelynek hangzó, kóruszerű valósága az élők és a holtak kommunikációját szolgálja. A levelező társak ez utóbbiakat kívánják felidézni, olyan megemlékezések formájában, amelyek az elhunytakra „élökként”, maradandó (élet)művek létrehozóiként tekintenek. „[J]ótevőink és barátaink nem haltak meg: hisz lelkük, az emberi nem körében szerzett érdemeik, emlékeztük elevenen él” (SWS XVII, 19). Akiről ekképp írni kell, az „ne halott legyen, hanem élő!” (SWS XVII, 20); úgy szólaltassék meg, mint egy „síron túli hang, az elhunyt legszemélyesebb tulajdonáról, legnemesebb hagyatékáról szóló végrendekezés” (SWS XVII, 19). Nem halotti beszédekre, nyilvántartásokra, nem nekrológokra van szükség, hanem az élő emlékezet művére, a betűt szellemmel átítató emlékművekre, s mindegyik főképp egy olyan ország-

ban, ahol sokszor „a temetőre marad, hogy a közös gondolkodás és egymást elismerés helyszíne legyen” (SWS XVII, 25). Az idézett gyűjtemény végül heterogénebbnek bizonyul a betű szerinti szellemidézés koncepciójánál; nem ugyanaz a könyv, amelyről az első levelekben szó van. A humanitás a mindenkori élők (azon belül a születendő németiség) dolga, s mint ilyen, feladat és küldetés. A nagy emlékkönyv, „Athanasium” avagy „Mnemeion” (SWS XVII, 19) kísérlete az *Adrasteára* marad, ahol Herder – összetöpörödött beszélője hangját felemelve – végre neki-velelkedik, hogy nagy tételben, nevezetesen történelmi méretekből támassza fel a halottakat.

### *Példaképek és mintázatok*

„[M]i más írhatja ki vagy gyengítheti – írja Herder 1800 szeptemberében Johann Georg Müllernek – korszakunk szofizmusait, előítéleteit, üres képzelgéseit és álmodzásait; mi más vehet véget a vallástalanság módozatainak, ha nem a *történelem*. A metakritikák, a kalligonék és a többi semmit sem tehetnek a szócsavarás ellen; hisz az ellenfél így válaszol: okoskodjál te akképp, én ekképp okoskodom – minden hamis okoskodásnak a rosszul ismert vagy figyelmen kívül hagyott tények, a történelmi hiányosságok az alapjai” (An Johann Georg Müller, Anfang September 1800, in HERDER 1984, 162). E levélrészlet olvasható az elméletnek – az új filozófiai és esztétikai diskurzusnak – való ellenszegülés azon foglalataként, amelyen az *Adrastea* koncepciója is alapul. Az a priorik, az időtlen esztétikai minőségek hatalmát csak a történelem pozitívítása képes megtörni, és csakis akkor, ha a tapasztalatiság az emberre nézve pozitív fejleményekkel jár. Szükséges tehát feltárni a múltat, például, mint az *Adrasteában*, végigjárni „az elmúlt évszázad témáit”; de a vizsgálódás csak akkor terjed ki mindenre, ha „az emberiség bolyongásaiban” egyúttal (egy úttal) „szellemének magasabb léptét” is láthatóvá teszi (*Adrastea*, SWS XXIII–XXIV, itt: XXIV, 283). Ez utóbbi az eposzról folytatott beszélgetésekben hangzik el, annak latolgatása közben, hogy vajon alkalmasak-e a század történetének konkrétumai – például „hódító, kereskedelmi és örökösödési háborúi”, avagy alkonyatának „rettenetes vihara” – arra, hogy az emberiség előrehaladtának „az istenség eposzakénti” (SWS XXIV, 283) tartalmaivá váljanak. De egy másik, *A történelem Nemeszise* címet viselő írás is annak érdemeit magasztalja, aki képes a kor „háborúit, üldözéseit, felkeléseit és forradalmait” (SWS XXIV, 333) és egyáltalán az emberiség történetének egészét olyan eposzá formálni, amelyben a jog és az igazság ökonómiája uralkodik. A történelem tényeiből rekonstruálható egyensúly képzete természetesen a folyóiratnak nevét kölcsönző Nemeszisz-Adrasteia isteni tulajdonságaival áll kapcsolatban. A folyóirat beközönlőjében közreadott kis jelenetben a „reménytől terhes [1801-es – H. E.] esztendő” (SWS XXIII, 19)<sup>6</sup> hajnala egyúttal az igazság és az igazságosság „szi-

<sup>6</sup> Vö. még SWS XXIII, 20 (Knebel szövege).

gorú istennőinek” bejövételéről is szolgál, s az ezt ünneplő „időhívó barátok” (SWS XXIII, 19) a kettős alakmástól nem más, mint a természet és a történelem rendjének helyreállítását, „a zavaros hangzatok feloldását” (SWS XXIII, 22) várják. Nemeszisz-Adrasztea, akinek mitológemájáról az *Elegyes íráások* második gyűjteményében 1786-ban közreadott *Nemeszisz, egy példaadó jelkép* című tanulmány számol be először részletesen, nem a bosszú és a büntetés, hanem a helyes arány és mérték istennőjeként jelenik meg Herder gondolkodásában, a világ azon törvényének mitológiai megtestesítőjeként, amely a végletek – az egymás ellenében ható erők, jó és rossz fejlemények, stb. – kiegyenlítődsét és az egyensúly hosszú távú megvalósulását biztosítja (*Nemesis. Ein lebrendes Sinnbild*, SWS XV, 395–428).<sup>7</sup> Adrasztea attribútumai ekként az *Eszmék* tizenötödik könyvének azon történetfilozófiai elképzeléseit ültetik át a késői műbe, melyek még Johann Heinrich Lambert és más szerzők filozófiai-statisztikai elméletein alapultak.<sup>8</sup> S mivel a mértéktartás istennőjének figyelme ez utóbbi kontextussal való rokonsága alapján is a megtörtént vagy éppen történő dolgokra irányul, s mint ilyen – a beavatkozással vagy a jövő befolyásolásával szemben – az utólagos megközelítést, a történésekhez fűződő passzív viszonyt részesíti előnyben, nem véletlen, ha megfelel a nevét kölcsönző retrospektív irányultságú folyóirat elvárásainak. Az igazság ígérete mellett eleget tesz a múlt felé fordulás kívánalmainak is.<sup>9</sup>

Kétségtelen azonban az is, hogy a történetfilozófiai indexáltságú *mérlegelésben* elért-elérendő eredményeket Herder magára a történetíróra nézve sem tekinti jelentéktelennek. A rendteremtő istennő(k) dicsőségében nem utolsósorban az ő szolgálója is sütkérezik. Márpedig jelen összefüggésben nemcsak az *Adrastea* (teleologikusnak csak részben tekinthető) alapkonceptiója, hanem annak méltatása és magasztalása is érdekes, aki képes a múltat nemcsak felvillantani, de feledhetlenné is tenni. Hisz a történelmi tapasztalatok kuszaságában felvilágító rend élénk, illetve előállítása az ő írói-szerkesztői teljesítményének is köszönhető. A rend el-

<sup>7</sup> Nemeszisz Adraszteiaként nem bosszúálló istennő, hanem „a mértéktelenség őre” (*Nemesis*, SWS XV, 410), „a mérték és a józan ész istennője” (SWS XV, 413), aki nem ígér, de nem is büntet, csak szemmel tart és ítélkezik, és pedig jó és rossz fölött.

<sup>8</sup> Herder az *Eszmék* idézett könyvének második fejezetében Eberhard August Wilhelm Zimmermann elképzeléseit alkalmazza a pusztító és az építő jellegű erők (ez utóbbiak javára történő) hosszú távú elrendeződésére, harmadik fejezetében pedig Lambert elméletét idézi az optimális állapot, a tökéletesség szükséges „maximuma vagy minimuma” (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, SWS XIV, 225) és az attól eltérő szélsőségek kiegyenlítésére irányuló mozgások („természeti törvények”, SWS XIV, 225–226) illusztrálására (vö. SWS XIV, 213–225; *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in HERDER 2002, 757, 761–763 [Jegyzetek]).

<sup>9</sup> Adrasztea alakja és jelentésköre ekképp a politikai aktivitástól elzárkózó német értelmiségről megfogalmazott klisékbe is jól illeszkedik. Ebben az összefüggésben Herder abban különbözik a például ugyancsak kiemelten történelmi érdeklődésű Schillertől, hogy nem jövőbeli vagy a történelmi időn kívüli, hanem múltbeli eszmékkel, illetve beteljesülésekkel operál.

rendezés kérdése, a lényegi és a maradandó poietikus teljesítmény. De Herdernél e modern kompetenciának van egy ősbibb, elementárisabb dimenziója is, a poietikus poétikus vonatkozása, az elmúlt és az elhunytak megnevezésének készsége, szavak általi életre keltése, megéneklése. A múlt feltámasztása már minden professzionális történetírás előtt a költők domíniuma is. Ekképp lehet „régii történetek értelmezőjeként” (*Adrastea*, SWS XXIV, 335) mintaadó például Pindaros, akinek sikerült, így Herder, a hajdankor isteneinek és hőseinek történeteit úgy felelevenítenie, hogy azokban, mint egy „enyhítő fürdőben”, megmártózik a késői megfáradt utód; hogy azokba, mint egy „királyi palotába” (SWS XXIV, 337) beköltözik, s bennük új életbe kezd. „Adraszteia papja! [...] mily üdítőek énekeid! miként biztatják és emelik fel az ifjút! Általad elragadva érezheti magát névtelen, megfáradt korából, isteneket és hőseket nélkülöző nemzetségéből, és olyan ifjak közé helyezve, akiknek volt hazájuk, akik ismerték a becsület érzését, s egy nagy, sőt isteni dicsőség útját járva [...] testüket s lelküket egy ütemre gyakorolták” (SWS XXIV, 336). A maga tagadhatatlanul prózaibb, értekező műfajában Herder sem készül másra, mint a régiek, s főképp azon régiek megnevezésére, szóba hozására, akik között jó időzni, akiknek feltámadása éppúgy jelenti az általános emberi megifjodását, mint az őket megidéző szerzőt. Ennek jegyében az *Adrastea* szinte tobzódik a tiszteletre méltó, vagy legalábbis emlékezetes nevek felsorolásában; olyannyira, hogy az enumeráció helyenként már-már fontosabb a szereplők történeténél. De legalábbis koncepcionálisan mindenképp meghatározó. Az „utókor számára feledhetetlen” (SWS XXIV, 357) nevek, így Herder, „sosem tűnnek el az emberi szellem történetéből” (SWS XXIII, 53). A nemzetek önismeretéhez és boldogulásához hozzátartozik, hogy „jeleskedjenek” (SWS XXIII, 552) a nagy nevekben. És hogy kik az arra érdemesültek? „Reaumur, Mairan, Mariotte, le Sauveur, Clairaut, Condamine, Buffon, d’Alembert, la Grange, la Place. Lavoisier [és] Fourcroy” (SWS XXIII, 53) mint tudósok; „Platón, Arisztotelész, Démokritosz és Zénón, [...] Clarke, Wollaston, Smith, Ferguson, Leibniz és Spinoza” (SWS XXIII, 147) mint filozófusok; „Ernesti, [...] Mosellanus, Erasmus, Grotius [...] Teller, Morus, Tittmann, és Schleußner” (SWS XXIV, 354) mint filológusok; „Anakreón és Ezópusz, [...] Mózes, Dávid, Salamon, Ézsaiás, [...] Osszián” (SWS XXIV, 232) mint régi, és persze „Kleist, Gleim, Klopstock, Lessing, Zachariä stb.” (SWS XXIV, 287) mint egy részben még élő, de a kortársak szemében nem sokkal újabb költői garnitúra. Listák, melyek korlátozottak, és mégis végeláthatatlanul folytathatók; melyeket nem lehet elégszer ismételni, és pedig oda és vissza.

Az *Adrasteát* író Herder feltámasztja és maga köré gyűjti a halottakat, körbeveszi magát letűnt nagyságokkal és úgy rendezi, hogy a jelen, amelyet már nem tud kielégíteni, amelyhez már nem fér hozzá, tulajdonképpen öhozzá ne férköz-hessen többé közel; hogy aki rázárta a kamraajtót, hiába dörömböljön; hogy megszegyenülten kint ragadjon mindazokkal szemben, akiket ő a magáénak vall. De megfiatalodhat-e valaki azáltal, hogy körbeveszi magát a régiekkel? Nem Herderre vallana, ha hinne az elmúlt dolgok visszaállításában. A halottidézésnek valójában egy sokkal elemibb mechanizmus a garanciája. Mindnyájan „a bennünk szunnyadó és megújuló erők szerencsés evolúciójának” – s „nem revolúciójának”

(*Tithon und Aurora*, SWS XVI, 122)<sup>10</sup> – szolgálatában állunk, írja a már idézett *Tithónosz és Aurora*. A természet fölötte áll a halálnak, „ébredéssel és megfiatalodással” (SWS XVI, 115), újjászületéssel ellenpontozza a pusztulást, s történéseiből az ember sem vonhatja ki magát. Az emberiség útja az embervolt legmélyére, saját centrumába vezet; mindaz ismétlődik benne, ami lényegéhez tartozik. „Nélkülözhetetlen” számára erőinek „palingenezise, metempsichózisa”, éspedig „[e]bben az életben” (*Palingenesie*, SWS XVI, 352). Ezt az önmegvalósító evilági körforgást teljesítik be a „nagy és jó emberek” (SWS XVI, 357), a visszatérő nagy szellemek is. Jó volna persze, mondja a *Palingenezis. Az emberi lelkek visszatéréséről* című írás egyik beszélője, ha teljesülne az álom, „és sok Szolónt, Püthagoraszt, Platónt és Antoniuszt, Sarpit és Fénelont pillanthatnék meg magam körül, és az emberi medvéket, hiúzokat és rókákat a rájuk jellemző alakban megjelenülve a számukra természetes elíziumban tudnám” (SWS XVI, 357–358). De ez nem így működik. A látható alakzatokban, testekben és lelkekben, a feledhetetlen nagy nevekben végső soron láthatatlan és névtelen erők munkálkodnak. Az emberiség története nem konfesszionális, brahmanista-hinduista „lélekvándorlás” (SWS XVI, 346–347), hanem tulajdonképpen egy faj időben elhúzódó eudémoniuma. Olyan történet, amelynek a herderi természettörténet-filozófiával összhangban és kellőképpen tautologikus módon egyszerűen az ember a médiuma.

Herder olyan halottidézést folytat, amelyben a mintaadó történelem hagyományos technikái – a *historia magistra vitae* rutinjai – új keletű mintázatokkal keverednek (Vö. KOSELLECK 2003). Az *Adrastea* gyér fogadtatástörténete talán annak is köszönhető, hogy a herderi mű az utóbbiakat már rég felfedezte, amikor késői folyóiratában az előbbiekhöz mintegy visszatér. Cikkeiben Herder az *Eszmé* és a *Humanitás-levelek* történetfilozófiai elképzeléseit fordítja le a hősök nyelvére. Hogy mégsem esik vissza saját eredményei mögé, hogy nem veszi el végleg a „fonalat”, arról a Tithónosz-írások tanúskodnak: a saját sors alakulásában minden egyedisége dacára is az általános emberi diszpozíció a meghatározó. A század szorosabb értelemben vett története nem kivétel a szabály alól, s a történelmi személyiségek portréi sem lehetnek azok. A nevek végeláthatatlan sora az ember temporális dimenziója. Épp az önmegvalósítás és a nembéli állandóság sajátosan emberi keveréke az, ami megelőlegezi a jövőt és fenntartja a múltat, egyazon összefüggésben engedi látni a voltat és a leendő. Végső soron a humanitás történetisége kell ahhoz, hogy a történelem vizitátora szembemehessen a múlttal, és felfüggeszthesse az időt. Panoptikumának figurái egy olyan megőrzés szolgálatában állnak, amely csak az élő emlékezet munkájaként lehetséges. Amíg ember él, a holtak bármiikor meglevenedhetnek.

<sup>10</sup> Vö. még *Palingenesie. Vom Wiederkommen menschlicher Seelen. Mit einigen erläuternden Belegen*, SWS XVI, 341–367, 351–352.

### *Adraszteia* reszortja

Lehet tehát a jövő kedvéért visszafelé álmodni. A búcsúzó és az új évszázad határán kitekintő vándor, írja Herder abban a beharangozóban, amely 1799 májusában még egy *Auróra*, s nem egy *Adrastea* című folyóirat programját hirdeti meg, „bús és vidám képeket hív elő a múltból”, melyekből képzelete aztán „a jövőt látja vagy *szövi*” (*Adrastea*, SWS XXIII, 3, kiemelés tőlem – H. E.). „Tanuljunk az elmúltakból” – kiáltanak fel az *Adrastea* már idézett bevezetőjének ifjai. „Mi teremtjük az új évszázadot: hisz az idő embereket alkot, s az emberek korszakokat” (SWS XXIII, 21). A folyóirat első, *Aurórá*kénti programja inkább még a „hajnalpírhoz”, „a remény követéhez” (SWS XXIII, 3), a „múzs[ák] társnőjéhez” (SWS XXIII, 5) fűzött várakozásokból építkezik, akit az álmok, a költészet és a képzelet alkalmassá tesznek arra, hogy „előzze a borús éjszakai gondolatokat” (SWS XXIII, 6). A mértéktartás szigorú tekintetű istennőjének figyelme két évvel később már egy másik, egy méltó és kiszámítható jövőre irányul. Szükséges ugyanis, hogy „a képzeletmódok szabad játékát”, a „játshi remények álmát” a múltból a jövőbe haladó történesek vizsgálatában „visszavezessük az értelem biztos eredményeire” (SWS XXIII, 4). Ez még *Auróra* kapcsán hangzik el ugyan, de már *Adraszteia*ra vonatkozik.<sup>11</sup> Az ő reszortja, hogy elrendezze a történelem diszsonanciáit. Ha kell, fel kell támasztani és cselekvésre kell bírni a holtakat; váltsa valóra a jövő a bennük rejlő lehetőségeket. A nevek nem vonatkoznak, nem vonatkozhatnak másra, mint amiben a rend szolgálai illetékesek.

*Adraszteia* szigorára, valljuk be, persze szükség is van ahhoz, ami kimaradt, ami kint rekedt a humanitás panoptikumából. Mert ugyan mi mással lehet megindokolni a nevek egy másik sorának módszeres elhallgatását az *Adrastea* nyilvántartásában, ha nem az istennő éleslátásával, hosszú távú ítéletével? A projektum, a század bemutatása elakadt ugyan Herder halálával, s így nem tudható biztosan, mi minden maradt a 18. századból csupán megíratlan, s nem végleg megemléltlen. A rendelkezésre álló korpusz mégis arra utal, hogy talán sosem hangzott volna el Goethe, sosem Schiller, sosem Kant, Fichte, Schlegel és mások neve. Ha úgy alakul, az *Adrastea*, és nem Herder halála miatt, talán sosem ér el az 1800 körüli évekig. A múltból jövet mindjárt továbbugrik, egy másik, egy biztatóbb jövőbe annál, amit a jelen kínál. Ehhez a lépéshez csak a pártatlan istennő adhat felhatalmazást, mondván: „Nem maradnak fenn az idő rostáján, kik nem hiszik a történelem hatalmát. A bennük munkálkodó erőik másfelé veszik útjukat.” Ez a herderi névsor másik oldala. Olyan jelent teremt, amely feszültségben tartja az aktuális és az érvényesnek vélt dolgokat. Mi több, abból meríti erejét, hogy a régít láttatja jelenvalónak, s a jelenbéliről mit sem enged sejtteni. Bár az elhallgatott ott lapul ki-

<sup>11</sup> A folyóirat átnevezésének volt egy hétköznapi oka is: hasonló címmel egy másik századfordulós folyóirat is meghirdetésre került (*Aurora, Deutschlands Töchtern gewidmet*). Mindazonáltal az *Adrastea* legutóbbi kiadását kommentáló Günter Arnold sem tartja mellékesnek a címcserét. Vö. HERDER 2000, 967 (Jegyzetek).



mondatlan minden név mögött, és minden célzásban benne van. Herder elfogultsága olvasható a történelem mintázatait a történetietlen klasszikával szembesítő filozófus elfogulatlanságaként. Utólag mégsem győzi meg maradéktalanul olvasóját: hisz a meg nem említetteket nem rostálta ki az idő. Amire Adraszteia szolgálja, papja, hírnöke apellált, mindmáig nem igazolta várakozásait.

Ez a ninivei tanulság paradox módon úgy cáfol rá a kortársai elfelejtésén dolgozó Herderre, hogy megerősíti elméletében. Hisz visszamenőleg saját ítéletére is érvényes az *Adrastea* szerzőjének makacs igazsága: „Amilyennek mások szemében mutatkozunk, csak látszat; van némi alapja, s nem megvetendő; ám mégsem több annál, mint ami *bennük* visszatükröződik, [...] sosem saját lényegünk. Hadd másszon rajtad az apró féreg, hadd fáradozzon, hogy holtnak tartsanak; saját természetét követi, te is kövesd a Tiéd, és élj eszerint” (*Tithon und Aurora*, SWS XVI, 124). Mit számít, ha a történelem filozófusa időnként süket vagy túl éles fülekre talál? És mit tesz az, ha végül saját éleslátása is enged az idő kényszerének? Törvénye igazgat, s számára csak egy marad, bízni ítéletében. Az öreg Herder ragaszkodik, és észrevétlen mégis felülmúlja önmagát. „Sose öszülj meg tehát, mint az öreg Tithónosz, abban a hitben, hogy elmúlt ifjúságod; kéljen inkább karjaidból, meg-megújuló ténykedésben, nap mint nap egy új Auróra” (SWS XVI, 124). A halál legyőzött, túlélni most már csak a jelent muszáj.

## Bibliográfia

- BACSO Béla (2006), *Tematikus széljegyzetek August Wilhelm Schlegel A poézis című írásához*, in Uő, „Az eleven szép”. *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Budapest, Kijárat, 88–101.
- Johann Wolfgang GOETHE (1984), *Briefe in drei Bänden*, Hrsg. Helmut HOLZTHAUER, Berlin–Weimar, Aufbau.
- HÁRS György Péter (1997), Tithónosz és a Miki egér, *Thalassa*, 1997/1, 131–141.
- Rudolf HAYM (1954), *Herder*, Zweiter Band, Berlin, Aufbau.
- Johann Gottfried HERDER (1967–1968) [= SWS], *Sämtliche Werke*, Hrsg. Bernhard SUPHAN et al., I–XXXIII, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1913 (Reprint: Olms, Hildesheim–New York).
- Johann Gottfried HERDER (1984), *Briefe. Achter Band. Januar 1799–November 1803*, Hrsg. Wilhelm DOBBEK, Günter ARNOLD, Weimar, Böhlau.
- Johann Gottfried HERDER (2000), *Werke in zehn Bänden*, X, Hrsg. Günter ARNOLD, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag.
- Johann Gottfried HERDER (2002), *Werke*, III/2, Hrsg. Wolfgang PROSS, München–Wien, Hanser.
- Reinhart KOSELLECK (2003), *Historia magistra vitae. A toposz felbomlása a mozgásba lendült történelem újkori horizontján*, in Uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, SZABÓ Márton, Budapest, Atlantisz, 41–75.

- Katharina MOMMSEN (1983), *Nachwort*, in Johann Gottfried HERDER, *Journal meiner Reise im Jahr 1769. Historisch-kritische Ausgabe*, Hrsg. Katharina MOMMSEN, Momme MOMMSEN, Georg WACKERL, Stuttgart, Reclam, 1983, 187–268, 257–260.
- Friedrich SCHILLER (1969), *Briefe 1.7.1795–31.10.1796*, Hrsg. Norbert OELLERS, in *Werke, Nationalausgabe*, begründet von Julius PETERSEN, fortgeführt von Lieselotte BLUMENTHAL, Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert OELLERS, Weimar, Böhlau.
- Friedrich SCHILLER (1977), *Briefe 1.11.1796–31.10.1798*, Hrsg. Norbert OELLERS, Frithjof STOCK, in *Werke, Nationalausgabe*, 29, Weimar, Böhlau.
- Friedrich SCHILLER (1985), *Briefe 1.1.1801–1.12.1802*, Hrsg. Stefan ORMANN, in *Werke, Nationalausgabe*, 31, Weimar, Böhlau.

ALMÁSI ZSOLT

A jelzőtől a megtestesülésig  
Tigrismetaphora Charles Dickens *A Tale of Two Cities*  
című regényében<sup>1</sup>

„Dickens inkább teremtő, mint elemző, inkább költő, mint művész”  
(B-y. Zs. 1870, 322.)

*Előhang: A „tigris” és narráció*

A dolgozat a narratív elméletek adta fogalmi keretben keres jelentésértelem-konfigurációkat Dickens 1859-es *A Tale of Two Cities*<sup>2</sup> című művében. A szándékolt cél nem az, hogy absztrakt módon elméleti fogalmakat erőltessen a szövegre, hanem hogy egyfelől bemutassa, bizonyos elméleti különbségtelemek milyen jelentésrétegek felmutatására alkalmasak, másfelől hogy elmondja: az absztrakt fogalmak nem egymástól elszigetelten, egymástól elhatárolt jelentések felfedezésére alkalmasak, hanem egymást segítve, megtermékenyítve jelentésgazdagodást eredményezhetnek.

A jelentéshalászat során alkalmazott narratív fogalmak: az extradiegetikus narrátor, a fokalizáló és a feltételezett szerző. Mindhárom a narratív irodalomban sokat használt, sokszor definiált fogalom, ezért különböző szerzők különböző módon használják őket. A használatbeli különbségek miatt elkerülhetetlen, hogy alkalmazásukat rövid magyarázat előzze meg.

Az extradiegetikus narrátor azt az elbeszélőt jelöli, aki „az elbeszélés minden diegetikus szintjén kívül helyezkedik el” (PORTER ABBOTT 2008, 229). Ez az elbeszélő egyaránt különbözik a homodiegetikus elbeszélőtől, aki a történet világához tartozik például szereplőként, illetve a heterodiegetikus elbeszélőtől, aki szereplőként például kerettörténetet mesél el, amikor saját történeteit mondja. Az extradiegetikus narrátornak jellemzően univerzális perspektívája lehetővé teszi az események, jellemek direkt és nyílt vagy indirekt és burkolt értékelését, szabadságot ad az elbeszéléstechnika izgalmas változtatására.

Elsősorban is az extradiegetikus elbeszélőre jellemző, hogy olykor nem a saját szempontjából meséli el az egyes eseményeket, hanem egy bizonyos szűrőn keresz-

---

<sup>1</sup> Pataki Krisztiánnak ajánlom ezt a cikket, hiszen nélküle nem jöhetett volna létre.

<sup>2</sup> Minden idézet az alábbi kiadásból származik: DICKENS 1999. A műből vett minden magyar nyelvű idézet forrása DICKENS 2009, hacsak nem jelzem külön.

tül, például egy szereplő szemszögéből láttatja azokat. Ezekre az esetekre vezette be Genette a megkülönböztetést a között, aki meséli a történetet (narrátor) és aki látja az eseményeket (fokalizáló szereplő) (GENETTE 1980, 186). Genette terminusát sokszor szűk, optikai-vizuális konnotációi miatt kritizálták, kritizálják (RIMMON-KENAN 2002, 73; HILLIS MILLER 2005, 124–135; JAHN 2007, 94–108), mások éppen emiatt találják hasznosnak. A kritika elsődleges célpontja, hogy nincs látás-láttatás valamiféle mentális tevékenység nélkül, ezért mondja Jahn, hogy a fokalizáció nem más, mint „a (potenciálisan végtelen) narratív információ alárendelése egy perspektivikus szűrőnek” (JAHN 2007, 94). Ez a perspektivikus szűrő Rimmon-Kenan szerint magában foglal egy perceptuális, pszichológiai és ideológiai aspektust is (RIMMON-KENAN 2002, 79–87). Mindezek alapján Jahn megállapítását érdemes szem előtt tartani, miszerint a fokalizáció fenti jelentésárnyalatainak kiemelésére szokás az „appercepció” terminust használni „a percepció interpretatív természetének, valamint annak a megjelölésére, hogy megelőző tapasztalatok »keretében« jön létre a megértés” (JAHN 2007, 101). Más narratológusok a fokalizáció gondolatát éppen vizuális konnotációi miatt ünneplik (HORSTKOTTE 2005, 25–44). Horstkotte a fokalizációról mondja Bal Mieke alapján, hogy „a fokalizáció segíthet a minden narratívában jelen levő vizuális aspektust konceptualizálni” (HORSTKOTTE 2005, 27–28). A két megközelítés természetesen nem zárja ki egymást, csak hangsúlyokat jelöl ki. A fokalizáció tehát kettős pilléren nyugszik: egyfelől a perspektivikus szűrő mint jelentéskonstituáló elem, másfelől pedig a vizualitás mint költői-narratív elem összjátéka.

Míg a narrátor és a fokalizáló a történetmondáshoz mint jelenlévőhöz tartozik, addig a feltételezett szerző a múlthoz köti a szöveget. Amióta Wayne C. Booth bevezette a feltételezett szerző („implied author”) fogalmát, meglehetősen nagy vita bontakozott ki ekörül. A vita ismertetése helyett Tom Kindt és Hans-Harald Müller *The Implied Author* című könyve alapján egy puha, hipotetikus intencionalista álláspontot követek a feltételezett vagy hipotetikus szerző tekintetében (KINDT–MÜLLER 2006).<sup>3</sup> A hipotetikus intencionalista keretben a feltételezett szerző az „az entitás, amelynek olyan hiteket, attitűdöket és célokat lehet tulajdonítani, amelyeket a befogadó tulajdoníthat a szerzőnek a szöveg olvasása közben” (KINDT–MÜLLER 2006, 174). Más szóval intencionalista, azaz szerzői szándékra utaló megközelítésről van szó, de nem a valóságos szerzőről, hanem egy olvasási mód révén létrehozott szándékegyüttesről, amelyet az egyszerűség kedvéért feltételezett szerzőnek titulálok. Az olvasás közben így nem a szöveg belső logikája kialakította jelentés lesz a fontos, hanem a feltételezett szerző révén történeti, extra, és kontextuális szempontok érvényesítése (KINDT–MÜLLER 2006, 163). Ezt a szempontot azonban puhán alkalmazom, a kizárólagosság igénye nélkül.

Az extradiegetikus elbeszélő, a fokalizáló és a feltételezett szerző fogalmát mint eszközt a regény egyetlen visszatérő metaforájának elemzésére fogom használni. A regény textusában, a cselekmény francia szálát illetően négy fontos jelenetben jelenik meg a tigrismetaphora. A négy megjelenés együttesen olvasva a fent

<sup>3</sup> A mű alapos történeti elemzését nyújtja az *implied author* fogalmának.

megjelölt fogalmi keretben egy önálló történetet mond el ebben a profetikusság, kísérleti, retorikailag pontosan megszerkesztett regényben. A mű szerkezete naivan szólva bináris opozíciók keretében konstituálódik: jó és rossz, francia és angol, Párizs és London, elnyomó arisztokrácia és elnyomott középső-, szegény osztály, földi és isteni város, bosszú és önfeláldozás, férfi és nő. A bináris opozíciók elválasztottsága azonban leginkább is perspektivikus, ahogy a regény híres első mondata (DICKENS 2009, 11; DICKENS 1999, 7) sugallja: az értékítélet az időket tekintve a fokalizálón múlik. És ez a fokalizáció rendkívül izgalmasan teremt folyamatossgot a tigrismetaphora révén.

Az elemzésnek különös aktualitást ad a regény legújabb magyar fordításának 2009. márciusi megjelenése és a megelőző fordítások szép száma. A regény magyar befogadástörténetében elfoglalt népszerűségét jelzi, hogy négy fordításban, tizenegy kiadásban jelent meg magyarul a könyv. A regény első, 1859-es folyóiratbeli angol megjelenéseit követően már 1865-ben megjelent az első magyar fordítás: *Két város: regény* (ford. D. L., Pest, Emich Gusztáv). Bálint Mihály fordításában az Athenaeum Irodalmi és Nyomdaipari Rt.-nél (Budapest) 1912-, 1913-, 1914-, 1915- és 1941-ben jelent meg *Két város* címmel. 1941-ben az Athenaeum ugyan megjelentette Bálint Mihály fordítását, ezzel párhuzamosan a Gutenberg Kiadó lekötölte Karinthy Frigyes fordításában *Két város regénye* címmel 1928-ban, majd 1930-ban. Az első Karinthy-fordítással párhuzamosan a Tolnai Kiadónál 1928-ban, majd 1929-ben Moly Tamás magyarításában is napvilágot látott *Két város története* címmel. Végül, de nem utolsósorban 2009 márciusában megjelent az Európa Könyvkiadónál Sóvágó Katalin fordításában *Két város regénye* címmel.

#### A „tigris” először: *Gaspard és a jelzős szerkezet*

A tigris első megjelenésére az ötödik fejezetben figyelhetünk fel, ahol az ember átlényegülése tigrissé még csak elkezdődik. A tigris egyelőre csak egy jelzői szerkezetben jelenik meg a kiömlött bort a földről ivó tömegre való utalásban, ahol a vörösbor hirtelen vérré válik látványában, és a szavak szintjén is egy metaszöveg-részben. A részletben játékosan-fájdalmasan rétegződik a heterodeigetikus narrátor-fokalizáló által létrehozott jelentés a feltételezett szerző „megalkotta” jelentéssel, miközben eljutunk a pseudo-transsubstantiációtól a totális vérszomjig.

Azoknak, akik a dongákat szopogatták mohóságukban, tigrispofát festett a vörös latyak, és egy szurtos tréfacsináló, akinek a fejéről hosszú, mocskos hálósipka lötytyent alá, a sáros borseprőbe mártotta ujját, és felírta a falra: VÉR. (DICKENS 2009, 38.)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> „Those who had been greedy with the staves of the cask, had acquired a tigerish smear about the mouth; and one tall joker so besmirched, his head more out of a long squalid bag of a nightcap than in it, scrawled upon a wall with his finger dipped in muddy wine-lees—BLOOD.” (DICKENS 1999, 32.)

A regénynek ebben a pillanatában a karneváli transzban fürdő elkeseredett emberek arcán megjelenik a majdan teljes valóságában előretörő fenevad, a borból tintává alakuló anyag pedig a rituálé során a vér alapanyagává lényegül át. A bohócszerű álpap – akiről később kiderül, hogy Gaspard-nak hívják – kifordított transzsubstantiatiót játszva sátánista misévé alakítja a dionüszoszi ivászatot, előrevetítve a szörnyű és értelmetlen vérfürdőt, amely több szinten jelenik majd meg Gaspard cselekményszálában. A véresen komolytalan papi feliratban az elbeszélő előreutal a márki közönyös és majdnem véletlenszerű gyermekgyilkosságára, Gaspard-nak gyermeke halála miatti bosszújára, amikor már nem írja a „vért”, hanem az alvó márkiét ontja, majd arra, amikor tettéért felakasztják, továbbá a forradalom esetenként ugyancsak véletlen vagy fátumszerű emberöléseire.

A transzsubstantiatio a hálósípkás álpap szentségtörő miséjén azonban még nem lesz teljes, mint ahogy a tigris sem jelenik meg, csak jelzőként. Az átlényegítés csodálatos eseménye csak metonimikus szinten megy végbe: a bor nem válik vérré, hanem csak a vér jelölője, textuális hordozója marad. Itt még csak szöveggént konstituálódhat az áldozati vér, hogy megjelenítse, de meg ne valósítsa a transzcendentális jelenlétet, amely majd csak a regény végén, Carlton helyettesítő áldozatában, és minden jelen borzalmat feledtető, az igazi városról szóló, reményteli víziójában találunk valóságként. Az itt jelen levő metatextus ott válik valóságos tette, a vélt bűnök átvállalásában a fény, Lucy kedvéért, Charles Darnay – azaz C. D., a szerző nevének kezdőbetűivel való játékos megnevesülés – helyett, lehetővé téve az életet és boldogságot a Darnay családnak, és majd itt válik valóságosan elhangzó textussá.

A tigrisség tehát most még csak szennyfoltként, az embert bemocskoló minőségként jelenik meg a regény horizontján, a feltételezett szerző révén azonban további jelentéstartalommal bővül. A feltételezett szerző nem az olvasók közvetlen tigris-tapasztalataira épített, hanem a tigrisre mint kulturális ikonra. A 19. század első felének közönsége nem természetfilmekből, egzotikus helyeken tett kirándulásokból, vagy állatkertben tett látogatásokból ismerte a tigrisséget, hanem elsősorban is korabeli természetfilozófiai, természettörténeti könyvekből. Persze időnként látható volt élő tigris is, de kulturális jelentőségről csak a korabeli könyvek alapján lehet beszélni.

Thomas Bewick *A General History of Quadrupeds* című munkája (BEWICK 1792) volt az egyik legtöbbet kiadott és olvasott<sup>5</sup> természettörténet, amely érdekes adalékokkal szolgál a tigrisség megértéséhez. Először is fontos tudni, hogy Bewick természettörténete azzal a céllal íródott, hogy felhívja a figyelmet „az állatok ösztönös természetére – arra a rejtett elvre, amely mozgásba hozza és kényszeríti az egyes élőlényeket, hogy elősegítsék fenntartásukat, kialakítsák biztonságukat és fenntartsák a fajukat” (BEWICK 1792, a2v). Ennek a vállalkozásnak a célja, hogy az

<sup>5</sup> Bewick könyvének befogadás-, és sikertörténetéhez, amely a 19. század második felében is töretlen volt, lásd RITVO 1989, 7.

olvasó „a természet dicső Alkotójának bölcsességéről és jóságáról elmélkedjen” (BEWICK 1792, a2v). Fontos tehát, hogy a természettörténet elsősorban az állatok ösztönös belső életével foglalkozzék a teremtés teológiai kontextusán belül a Teremtő dicsőségének szolgálatában. Azaz a tigrisnek nem a biológiuma fontos, hanem a belső tulajdonságai, méghozzá keresztény teológiai összefüggésben.

Bewick teológiai jelentéssel terhelt természettörténetében, a tigrisnek szentelt fejezetben, a megtestesült dühében mindent áldozatának tekintő, elsősorban is az emberre veszélyes pusztítóként jelenik meg a tigris. A *Tigris* című fejezet (BEWICK 1792, 186–190) általános jellemzéssel kezdődik, az állat élőhelyének meghatározásával folytatódik, majd vadászási-étkezési szokásaival ismerkedhetünk meg, három anekdota révén jellemeztetik, végül alfajai kerülnek bemutatásra. Ezekből a részekből emelem ki a regény szempontjából fontos részleteket:

A tigris a legtelhetetlenebb és legpusztítóbb a ragadozók közül. Provokáció nélkül ádáz, székségtelenül kegyetlen, olthatatlanul vérszomjas. Bár jóllakott a mérsárlással, nem hagyja abba a vérontást mindaddig, amíg egyetlen elpusztítható dolgot maga előtt lát. Egész nyájak és csordák válnak válogatás nélkül dühe áldozataivá [...], még azt is tartják róla, hogy az emberhúst jobban szereti, mint bármely más állatét.

(BEWICK 1792, 186.)

A tigris mint kulturális ikon az irracionális pusztítás jelképe, hiszen nem az elesegért öl, hanem magáért a pusztításért, méghozzá a teljes pusztításért. Úgy tűnik, nem élvezetből, hanem dühből, ok nélküli pusztító indulatból öldököl. Még egy fontos jellemzője van a tigris pusztító dühének: a rajta kívüli létezők kizárólag áldozatként jelennek meg érdeklődési horizontján. Utolsó jellegzetessége pedig az, hogy étlapján különleges státuszt biztosít az embernek.

Különös hangsúlyt kap a vér is, amely csak tovább fokozza a tigris félelmetes megjelenítését. A tigris „az áldozat testébe fúrja a fejét, egészen a szeméig, mintha vérrel akarná jóllakítani magát” (BEWICK 1792, 187). Totális kegyetlensége tehát tovább árnyalódik azáltal, hogy nem is a hús érdekli, hanem a vér. Különösen érzékeltes a kép, hogy a szeméig merül az áldozat testében: nem nehéz vizualizálni a vértől maszatos pofát, amely visszaköszön a bort földről ivók arcán.

A regény végének ismeretében itt még csak a töredékesség, a visszajára fordulás, az eredeti értelem kifordításának kifejezője a tigris. A befejezés optimista perspektívája hiányában a tigrisszerű komikus álpap által létrehozott jövevényszöveg, metatextus csak az értelmetlen vadságot tudja létrehívni. A sáros bor által szöveggé érő vér még csak a felszínre törni vágyó, elkendőzhetetlen agresszió, erőszak előhírnöke.

A tigris, a ragadozó tehát még csak jelzőként kandikál elő a külsín mögül, hiszen még csak tigrisszerű szennyfoltként realizálódik az emberek, a legönzőbb emberek arcán. Persze az emberi gyarlóságot és esendőséget feltételezi, de még csak kellemetlen kosz. Még csak pszeudotevékenységben keresi a kitérésí lehetőséget, még csak *szóvá* teszi a vért, a kiontott vért, az áldozat vérét.

*A „tigris” másodszor: a márki és a meseszerű hasonlat*

A tigris másodszor, erőteljesebben testet öltve, a kilencedik, *A gorgófő* című fejezetben jelenik meg az ancien régime egyetlen hosszabb ideig színen levő képviselőjének leírásában. Ebben a jelenetben nem lehet megkülönböztetni a fokalizálót az elbeszélőtől, hiszen a lefekvéshez készülődő márki teljesen egyedül van a szobában. Ugyanakkor két szereplő is markánsan jelen van, noha csak sugallva: Charles Darnay éppen elment, magára hagyva a márkit, Gaspard még nem érkezett meg egy lezáratlan ügy megoldására. A két ember *kontra* a márki, a már és még nem oppozícióját Dickens egy újabb elbeszéléstechnikai trükkel építi le és fel. Hasonlóan az előző módhoz, itt is egy metaszöveget épít be az elbeszélésbe, de immár nem az írás metatextusát, hanem egy pillanatra az elbeszélő átadja az elbeszélés lehetőségét egy másik elbeszélőnek, pontosabban elmesélőnek, hogy bővebben jellemezhesse a tigrist. A feltételezett szerző révén az eddigi jelentés társadalomkritikai réteggel bővül.

A márki úr fel-alá járkált suhogó, bő háziköntösében, szeretettel készítette magát elő az alvárra azon a rekkenő, mozdulatlan éjszakán. Puha papucsos lába nem ütött zajt a padlón. Úgy mozgott, akár egy rafinált tigris, holmi elvarázsolt márkira emlékeztetett egy meséből, arra a megátalkodottan gonosz fajtára, akinek időnkénti átváltozása tigrissé épp most zajlott le, vagy most következik. (DICKENS 2009, 38.)<sup>6</sup>

A márki, hasonlóan Gaspard-hoz, egy lehetséges vallási esemény közegében ábrázoltatik, viszont nem egy pszeudo-liturgikus tettben, hanem egy pszeudo-paraliturikusban. A márki fel-alá sétált – talán esti lelkiismeret-vizsgálat helyett –, hogy közben gyöngéden előkészítse, felkészítse magát az alvárra. Ez az előkészület nemcsak egy megszokott nap estéjéhez tartozó mintha-ájtatosság, hanem egy olyan nap végén történik, amikor aprópénzt dobott egy általa halálra gázolt gyermek édesapjának, azaz, amikor közönyös gyilkosként viselkedett, illetve miután lázadó, családját megtagadó unokaöccsére megpróbálta sikertelenül ráerőltetni a *noblesse oblige*-t. Volna hát miért önvizsgálatot tartania, de ehelyett inkább könnyed sétával helyettesíti a napjával való elszámolást Isten színe előtt.

Már csak azért is érdemes lett volna az önvizsgálatot komolyan vennie, mert ekkor ugyan csak homályosan és tükör által láthatta volna Istent, de néhány óra múlva – az olvasó ezt még nem tudhatja ekkor –, miután egy tör átsegítette ezen az állapoton, már színről színre láthatja, méghozzá paradox módon egy – a jog-

<sup>6</sup> „The valet come and gone, Monsieur the Marquis walked to and fro in his loose chamber-robe, to prepare himself gently for sleep, that hot still night. Rustling about the room, his softly-slippered feet making no noise on the floor, he moved like a refined tiger:—looked like some enchanted marquis of the impenitently wicked sort, in story, whose periodical change into tiger form was either just going off, or just coming on.” (DICKENS 1999, 120.)



rend hiányosságait pótló – önbíráskodó tette következtében. A lélekfeltárás és bűnbánat hiányát csak kiemeli a bekezdés, pontosabban a hasonlatban előkerülő „impenitent” („megátalkodott”, pontosabban „a megbánást megtagadó”) szó. A megátalkodott ember esti lefekvéshez készülődésének lehetünk tanúi ebben a jelenetben, és megátalkodottságának különös jele lesz két bekezdéssel később, napjának végig-gondolása után – jellemzően az utolsó szó a gyermekét elvesztő apa felkiáltása: „Meghalt!” –, hogy a márki, mindent rendben találva, felkészül az elalvásra.

Az idézet második mondata tovább árnyalja a bűneiben megátalkodott márki alakját. Csak ruhasuhogást hallhatunk e forró nyári éjszakán, hiszen puha cipői nem ütnek zajt járkálás közben. Ez a hangtalan járás juttatja eszébe az elbeszélőnek – immár másodszer – a tigrist, de nem is akármilyen tigrist, hanem egy „rafinált” vagy „kifinomult” („refined”) tigrist. A lélek mozgását a test mozgása helyettesíti, az embert pedig a rafinált tigris. Az ember, ez az ember pedig nemcsak állattá, ragadozóvá degradálódik, hanem abból is a legveszélyesebbikké. Egy tigris nemes állat, félelmetes állat, de azért végeredményben kiszámítható, a márki viszont éppen azáltal válik még borzalmasabbá, mint ami, hogy nem alacsonyodik ösztönlénnyé. Ennyiben lesz más, félelmetesebb, mint Gaspard és társai, akik még csak ösztönlényként viselkedve használták fel a civilizáció adta lehetőséget, az írást, a vér megjelenítésére. A márki azonban a félelmetes ragadozóba átviszi magából azt, ami a legrosszabb benne: az udvari rafináltságot, a kifinomultságot, amely megtevesztheti a szemlélőt, és politikai ravaszságot, amely védtelenné teszi ellenfelét.

A feltételezett szerző, és így Bewick felől tekintve a jelenetet, a márki egyfelől meglepően hasonlít Bewick tigrisére, másfelől mérhetetlenül különbözik is attól. Bewick tigrise addig gyilkol, amíg van kit. A márki is úgy tekint mindenre, mint potenciális alanyra céljai eléréséhez, és nem mint szubjektumra. Életek tönkretétele, emberek megalázása semmi neki: a múltban megbecstelenített egy lányt, megölte annak testvérét, doktor Manette-et hosszú évekre a Bastille-ba záratta csak azért, hogy ne derüljön ki a bűne, véletlenül halálra gázolt egy gyereket, és nem érti, miért nem megoldás az odavetett (apró) pénz kiegyenlítés céljából, nem érti, unokaöccse miért dobja el rangját, vagyonát és nevét, hogy ilyen módon minden kapcsolatot megszüntessen vele. A márki világa tehát két részre tagolódik: az egyik oldalon áll ő egyedül, magányosan, emberi kapcsolatok nélkül, a másik oldalon pedig mindenki más, akinek az ő malmára kell hajtania a vizet. Ennyiben hasonlít ugyan Bewick tigrisére, másfelől azonban lényegesen különbözik is tőle, hiszen a tigris indulatból, dühből gyilkolt, irracionalitása megérthető volt. A márki pusztító létét azonban nem indulat ösztönzi: számító önérdék és unott tétlenség vezet, nem hatja meg semmi, hiába halnak meg a parasztjai, a könyörgés szavai süket fülekre találnak nála. A pusztító tigris tehát már nem indulatból öl, hiszen kifinomult tigris.

A feltételezett szerző a tigrisségek között mutatkozó különbséget használhatja fel arra is, hogy felhívja a figyelmet a francia forradalom és a 1840–1850-es évek Angliája közötti hasonlóságokra. Ahogy Leslie Mitchell Dickens műveit, publicisztikáját és leveleit elemezve állítja, Dickens az 1840-es évek második felében, különösen pedig az ötvenes években kritizálta az angol vezetést, hiszen „a kor-

mányzó elit figyelmen kívül s magára hagyta az angol szegényeket, és a [krími – A. Zs.] háborút használta kifogásként, hogy elfedje mindezt” (MITCHELL 2008, 234). Az angol kormányzó elit tehetetlensége miatt az elit és a szegények között folyamatosan nőtt a szakadék, ami a szegények közönyéhez vezetett. Mitchell megállapítása szerint Dickens nem az egyetlen gondolkodó volt az 1850-es években, aki Angliát az 1788-as Franciaországhoz hasonlította: „A nemzeti közhangulat 1855-ben »oly erősen hasonló volt az Első Forradalom kitörését megelőző francia közhangulathoz«, hogy a legkisebb véletlenszerű baleset is kirobbanthatott »addig soha nem látott ördögi lángolást« (*Letters 7: 587–8*)” (MITCHELL 2008, 238). A feltételezett szerző perspektívájából szemlélve tehát a hasonlóság, de még inkább a különbség politikai síkon is jelentős, és a mű egésze szempontjából is fontos.

Maga az elbeszélés azonban egyelőre nem engedi egészen politikai síkra terelődni a jelentésképződést, hiszen a politika helyett egy meseszerű-mitologizáló meta-narratívában biztosít helyet az elbeszélésben megbúvó tigris-történetnek. A kifinomult tigrisként nesztelenül mozgó márki hirtelen mesebeli lényvé alakul, mintha minden figyelmeztetés nélkül egy másik történetben találná magát az olvasó: az elbeszélő elbizonytalanítja az olvasót a márki vonatkozásában. Most már nemcsak egy kifinomult tigrishez hasonlít, hanem egy olyan megátalkodott gonosz típusú márkivá válik, akit elvarázsoltak, és időről időre tigrisalakot ölt. A meseszerű, alakváltó márki körüli bizonytalanságot tovább fokozza a tény, hogy az addig biztosan ítéelő, a helyi értékeket ismerő elbeszélő maga is elbizonytalanodik: az alakváltó márkival a vagy-vagy feszültségében hagyja az olvasót, hiszen nem tudja megmondani, vajon a tigrisalak most éppen eltűnőben vagy érkezőben van. A jelen levő olvasónak azonban ez az eldöntetlenség egyáltalán nem mindegy: nem mindegy, kivel is találja szemben magát.

Az alakváltó márki meta-narratívája azonban nemcsak zavarba ejtő, hanem egyúttal azt is érzékelteti, hogy valamiféle nagyobb hatalom munkálkodásának tanúja az olvasó. Nemcsak arról van szó, hogy a környezet szempontjából a kifejezett értékeléstől tartózkodó elbeszéléstechnika ébreszt félelmet, hanem arról is, hogy a mesebeli márki nem ura önmagának. Egyfelől azért, mert megtudjuk, hogy elvarázsolták, azaz képtelen önuralmat gyakorolni, nincs az önmegértés állapotában. Hogy kik is varázsolták el, és miért, az persze szintaktikailag teljesen érdektelen, hiszen az angol passzív szerkezet éppen ezt hivatott palástolni. A passzív szerkezet felidézheti az újszövetségi *passivum theologicumot* is, amikor a passzív minden kétséget kizáróan Isten említése nélkül Isten működését hivatott megjeleníteni. Jelen esetben ugyanakkor semmiképpen sem Isten tevékenységéről van szó, hanem annak érzékeltetéséről, hogy egy megnevezhetetlen vagy meg nevezett erő munkájának lehet tanúja a meta-narratíva olvasója. Másfelől a márki nem ura önmagának annyiban sem, hogy a dinamikus, aktív igék alkalmazása tovább bővíti a szintaktikai alakzat jelentésségét, ami jobban kiemeli a márki passzivitását: nem elég, hogy nincs és nem lehet az önmegértés állapotában, ráadásul a tigrisalak csak mint szubsztrátumot alkalmazza őt, hiszen a tigrisalak jön és megy rajta. Az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a szubsztrátumon jövő-menő tigrisforma

nem rendelkezik döntési joggal: a tigrisalakzat nem saját döntéséből jár-kezel és veszi birtokba a márkit, hanem a bűbáj, a varázslat mint közvetlen ok, és a megnevezetlen hatalom mint közvetett ok következtében.

A metanarratívában helyet kapott tigrisforma jövése-menése nem nyerné el valóságos erejét, ha nem vennénk figyelembe, hogy az elbeszélő miként jeleníti meg a márki világát. A márki világának, amelyben látszat és valóság bináris oppozíciójában az elsőbbség mindenképpen a látszaté volt, az egyik legerőteljesebb metaforája az álarcosbál („Fancy Ball”). „Mindenki olyan álarcosbálhoz öltözött, amely sose marad abba” (DICKENS 2009, 117). Ennek az országos méretű álarcosbálnak a legfőbb kelléke természetesen a ruha volt, amely azonban nemcsak egyszeri, természetes kelléke volt a bálnak, hanem annál sokkal több. „A ruha volt az a csalahatatlan talizmán és amulett, amely a helyén tartotta a dolgokat” (DICKENS 2009, 117). Paradox módon tehát az ancien régime projektálta és fenntartotta világban a valóságot elkendőző álarcosbáli ruha volt a világ összetartó ereje, és a ruha mágiikus erővel rendelkezett.

Ebben az országos méretű álarcosbálban konstituálódik a meseszerű alakváltó márki tigrisszerűsége. A tigris mint jelmez tehát belülről, a dolgok bűbajos rendjéből fakad, a világ értékrendjéből, a dolgok helyben maradásának, helyben tartásának részeként nyeri el végső értelmét. Éppen a világrend az, ami eddig megnevezetlenként jelent meg, a világ rendje, amely a márki szerint valójában az ő hatalmát és zsebet gazdagító rend volt.

Ebben a saját zsebre dolgozó világrend-értelmezésben újabb elemmel gazdagodik a tigrismetaphorika, amennyiben kiemelődik a márki önazonosságának visszaszállása. A márki ugyanis egy kicsit megváltoztatott bibliai mondatban értelmezi a helyét: „A föld és annak minden gazdagsága az enyém, mondja a Monseigneur”.<sup>7</sup> A mondat eredeti helyén természetesen a „Monseigneur” helyett az „Úr” szerepel – „Az Úr a föld s ami azt betölti” (Zsolt 24,1) (Szentírás 1997) –, ami egy francia fordításban még meg is állná a helyét, de az angolban, magyarban kifordult rendet hoz létre.

Ez a márki által kivetített rend a világ Urának megtévesztő hatalmáról beszél. Olyan rendet sugall, ahol a márki nemcsak blaszfemikusan belenyúl a Bibliába, meghamisítja a Szentírást, gúnyt űz Isten sugalmazott művéből, hanem Isten helyébe teszi, képzeli magát. Az Istent játszó márki, mintegy Isten-szurrogátummá előlépve, egyfelől felhívja az olvasó figyelmét a márki világában Isten hiányára, másfelől pedig arra a teológiai megfontolásra, hogy az Istent eltaszító felfogás majdnem automatikusan az Ellenségnek engedi át a hatalmat a világ felett. A tigris tehát mintha a megnevezetlen, de implikált hatalom, a világ látszólagos Ura irányítaná.

A tigris második megjelenése tehát a komplex extradiegetikus elbeszéléstechnika és feltételezett szerző alapján további jelentésgazdagodáson ment keresztül. Először is a feltételezett szerző horizontján a tigris hirtelen politikai dimenzióba

---

<sup>7</sup> Saját fordításomban adom meg a magyar szöveget, mert Sónvágó Katalin fordítása pontatlan. „The earth and the fulness thereof are mine, saith Monseigneur.” (DICKENS 1999, 101.)

emeli a márki alakját, aki, kilépve a történelmi időből, hirtelen a feltételezett szerző társadalmi nézetein keresztül az 1850-es évekbe rántja a jelentésalakulást. Másodszor pedig a történet teológiai dimenzióját is tovább tágítja, amennyiben az előző megjelenés blaszfemikus liturgikus eseménye által jelzett horizont kifejezetten teológiai konnotációkkal egészül ki a márki istentelen, istentagadó világában. Persze a komplex elbeszélésmód, a beillesztett mitologizáló elbeszélés szűrőként is szolgál, hogy a didaktikusságot, fárasztó egyenességet megtörje egy másik optikai lencsén keresztül.

### *A „tigris” harmadszor: Madame Defarge és a szoba hozás*

A tigris harmadszor úgy jelenik meg a regényvilág textusában, hogy Madame Defarge szoba hozza. Ebben a részben az elbeszélő átadja a szót az egyik szereplőnek, tehát egy újabb narratív módozaton keresztül történik meg a találkozás a tigrissel, mely találkozásban újabb jelentésréteggel gazdagodik a metafora teológiai dimenziója, amennyiben az ördöggel kerül egy szintaktikai szintre. Az elbeszélés teológiai szintje pedig leereszkedik a történelmi-politikai térbe is, a feltételezett szerző történelmi-politikai elköteleződéseinek összefüggésében.

Madame Defarge úgy látja, férje még nem egészen érti cselekedeteinek mozgatórugóját. Defarge arról beszél, lehet, hogy nem fogják megélni a győzelmet, amire Madame Defarge úgy reagál, hogy biztosan megérik, de ha mégsem, akkor is elválná bármelyik zsarnoknak vagy arisztokratának a torkát. Defarge bizonygatja, hogy őt sem tartja vissza semmi attól, hogy bármit megtegyen, mire felesége így folytatja a tanítást:

Igen! De neked az a gyengeséged, hogy hébe-korba látnod kell az áldozatot és a lehetőséget, hogy megtartsa hitedet. Tartsd meg a hitet nélkülük! Ha eljön az idő, engedj szabadjára egy tigris és egy ördögöt, de amíg eljön az idő, senki se lássa őket! Tartsd őket láncon, de mindig készen.

(DICKENS 2009, 191.)<sup>8</sup>

A tigris és az ördög hirtelen egymás mellé kerül, mintegy explicitté téve az előbbi implikációt. Madame Defarge persze csak egy tigrisről és egy ördögről tesz említést, méghozzá úgy, hogy semmit sem tudhat az előző elmélkedésről, de talán éppen ez az, ami bizonyítékul szolgál arra, hogy olyan erő munkál a háttérben, amelyről sem a márki, sem pedig Madame Defarge nem tud, nem tudhat. Éppen a szubtextus árulkodik arról, hogy van a látszat, az álarcosbál, a ruhák kavalkádja, az egyes embereket mozgóató személyes motivációk mögött egy nagyobb hatalom,

<sup>8</sup> „Yes! But it is your weakness that you sometimes need to see your victim and your opportunity, to sustain you. Sustain yourself without that. When the time comes, let loose a tiger and a devil; but wait for the time with the tiger and the devil chained—not shown—yet always ready.” (DICKENS 1999, 172.)

mely már elrugaskodni készül, hogy eldőljön, vajon ki kicsoda. Egy tigris és egy ördög láncon, rejtegetve csak arra vár, hogy szabadon engedjék, hogy a rend megváltoztatására törjön.

A szöveggörnyezetből és Madame Defarge beszédéből az is kiderül, hogy a tigris és az ördög az erőszak és a könyörtelenség retorikájának okán jelenik meg. Madame Defarge Lady Macbethtel különös rokonságban van, hiszen ő is férje nevét viselve, férje általi kapcsolatában konstituálódik, kritizálja férje gyengeségét. A gyengeséget Lady Macbeth férje emberi „kedvességében”,<sup>9</sup> emberi „természetében”<sup>10</sup> látja: azaz abban, hogy képtelen lesz megragadni a lehetőséget. Madame Defarge azonban a feltétel nélküli tettekkészséget hiányolja férjében. Paradox módon az előbbi férjének emberségét kritizálja, míg az utóbbi pseudo-jézusi módra feddi férjét, akinek Tamáshoz hasonlóan a tettekkészséghez szüksége van időnként kézzelfogható bizonyítékra – áldozatra vagy legalább alkalomra. A feleségek által tökéletesnek látott férjek tehát túl tudnak lépni emberségükön és a körülményeken, hogy erőszakos idealizmusuknak meg tudjanak felelni. A tökéletesség pedig a könyörtelen gyilkosokban manifesztálódik ezekben a házastársi víziókban. A különbség abban rejlik, hogy Lady Macbeth vízióját a sötétség világához intézett fohász előzi meg, míg Madame Defarge esetében a véres erőszak szóba hozása ad alkalmat a könyörtelen ragadozó és egy ördög megjelenésére.

A könyörtelen erőszak okán megjelenő tigris-ördög metafora a könyörtelen leszámolási szándék hordozója lesz. A szöveg tematikájából világos, hogy az elbeszélő értékelő mondásai helyett Thérèse Defarge átveszi az elbeszélőtől a hasonlatok horizontját, hogy megnevezze a megnevezhetetlen vérgőzös gyűlölet szándékát, hiszen férjével éppen arról beszélgetnek, hogy ki mit volna képes megtenni, azaz milyen erős az elszántságuk. Ezt a könyörtelen, minden racionalitást és emberséget zárójelbe tévő szándékot jeleníti meg és teszi megragadhatóvá, érzékletessé Madame Defarge a tigris és ördög metaforáival. Hasonlóan az előző metanarratíva elbeszéléséhez, itt még csak a költői fikciók világának horizontján bukkan fel az egyelőre nem konkretizálódó, hanem csak határozatlan körvonalú, „egy tigris és egy ördög”.

A határozatlan névelővel minősített „egy tigris és egy ördög” ugyan csak retorikai alakzat az elbeszélő projektálta valós világban, de a költői világban, az érzelmek szintjén nagyon is pontosan körülírt entitásokként jelennek meg. Nem látszó, leláncolt: a világosság, transzparencia, ésszerűség világából lefojtva a tudattalanban tépik láncukat, másfelől pedig stratégiailag, operacionálisan rejteznek, hiszen majd ha eljön az idejük, akkor fognak előlépni a tudattalan stratégiai rejtettségéből. A tudattalan elfojtásában leláncolt entitások szabadon engedése és azok tevékenysége azonban nem egészen az elfojtott tudat birtokosának az irányításával történik. A szabadon engedés talán magyarul aktív cselekedetnek számít, viszont az angol „let loose” sokkal inkább passzív jelentésű, inkább azt sugallja, hogy hagyják

<sup>9</sup> „human kindness” (1.5.17.). SHAKESPEARE 1994.

<sup>10</sup> Vö. Kenneth Muir jegyzetét ehhez a kifejezéshez: in SHAKESPEARE 1994, 27.

elszabadulni a fenevadakat, a láncc, lefojtó erő megszűnése révén. Nem arról van szó, hogy valaki odamegy a lánchoz, és leveszi a lefojtott vadakról, hanem csak arról, hogy a visszatartó erő feloldódik. Ha pedig a visszatartó erő feloldódik, akkor végleg elszabadulnak az elfojtott indulatok, uralhatatlan pusztító energiaként. Ezek az elfojtott indulatok pedig a tudattalan irracionális világából elszabadulva a megfelelő időben az erőszak és kegyetlenség ugyancsak irracionális világába lépnek.

A feltételezett szerző optikáján keresztül a politikai téma újabb megvilágításba kerül. Ahogy John Gardiner megjegyzi: „nem lehet eltúlozni a francia forradalomnak a viktoriánus politikai érzékenységre gyakorolt hatását, annyira nem, hogy még az 1850-es években, hatvan évvel később is, kulturális toposz [imaginative currency] volt, ugyanúgy, ahogy a második világháború is az ma (még)” (GARDINER 2008, 250). Ebben a szellemi közmegegyezésben Dickens is osztozott, és valójában a tigrismetafórát hasonlóan alkalmazta, mint korának politikai gondolkodói: Edmund Burke és Thomas Carlyle.

Edmund Burke „Levél egy nemes úrnak”<sup>11</sup> címzett, 1796 februárjában írott levelében említi a tigrist mint állatmetaforát, a francia forradalom jellemzésére (BURKE 1992, 279–326). 1795 novemberében Burke nyugdíját megtámadták a magukat radikálisnak és frankofilnek tartó Lauderdale 8. és Bedford 5. grófjai, ez a támadás szolgált alapul a levél megírásához. A radikalizmusukra büszke grófokat támadva Burke a francia forradalomról is ír alapvetően konzervatív, Angliát ünneplő, a nemesembert, erényeket és társadalmi intézményeket védelmező szempontból. A retorikailag megformált levélben rengeteg metaforát találhatunk a francia forradalom emberi oldaláról, a forradalmárok embertelen oldaláról: „visszataszító változások, amelyek azóta barbarizálták Franciaországot” (BURKE 1992, 289), „obszcén hársziák”, „gonosz és falánk ragadozó madarak (anyák és lányaik egyaránt)” (BURKE 1992, 291), „lázdás” és „hálátlanság”, „kannibál filozófusok” (BURKE 1992, 311) stb. Ezekben a kifejezésekben kiemelendő, hogy a magától értetődő jellegzetességeken túl a forradalmárok női allúziókkal felruházva és az intellektus elítélésével összefüggésben jelennek meg. Ebben a környezetben jelentkezik a tigris is: „Vannak tigriseik [a forradalmároknak és követőiknek – A. Zs.], amelyek felajzott erővel rendelkeznek” (BURKE 1992, 281). A tigris tehát azokat az energiákat jelöli, amelyek izgatottak, és ezért nehezen uralhatók. Az is fontos még, hogy a szó archaizáló helyesírása (tyger) további távolságot teremt a tigris és az olvasó között, hangsúlyozva a szó metaforikus használatát.

Thomas Carlyle, különösen pedig *The French Revolution* (1837) című könyve nagy hatást gyakorolt Dickens gondolkodására.<sup>12</sup> Dickenshez hasonlóan Carlyle

<sup>11</sup> A műből vett minden idézet a saját fordításom. – A. ZS.

<sup>12</sup> Carlyle-nak Dickensre gyakorolt hatásáról lásd GARDINER 2008; MEE 2008, 339–345; SANDERS 1978; ODDIE 1972. Maga Dickens *Hard Times* című regényét Carlyle-nak dedikálta, amiről így ír neki egyik levelében: „Tudom, semmi olyat nem tartalmaz a könyv, amivel ne értenél egyet, hiszen senki sem ismeri nálam jobban a könyveidet” (*Letters* 7: 367), idézi HUMPHERYS 2008, 397. A *The French Revolution*-ról mondja Dickens talán túlozva, hogy ötszázszor is olvasta (*Letters* 6: 452), idézi DAVIS 2008, 413. HOLLINGTON 2008, 457–458.

is négyszer alkalmazza a tigrismetaforát, ám ebből csak kettő releváns a jelen értelmezés számára. Kettő irreleváns, ugyanis az egyik üzleti táblákkal kapcsolatban említi a tigrist, mivel a király lefejezésével a „király” név is minden üzletről lekerült, „a Királyi bengáli Tigris, a boulevard-okon, Nemzeti Bengálivá, Nemzeti Tigrissé válik” (CARLYLE 2005, 287),<sup>13</sup> másrésztől egy katonai akció alapján említi egy „katonai tigrisugrás”-t (CARLYLE 2005, 231). Ezeknél fontosabb az a két szöveghely, ahol a forradalmi napokkal kapcsolatban utal a tigrisre. Carlyle „feldühített Nemzeti Tigris”-ként („enraged National Tiger”) (CARLYLE 2005, 124) említi a párizsi milíciát, a Place de Grève „a Tigris Torkává válik; telve ádáz üvöltéssel és vérszomjjal” (CARLYLE 2005, 132). Ebben a két utóbbi utalásban visszaköszön Bewick ikonikus tigrise, az indulatból és nem éhségből gyilkoló, az ádáz, üvöltő és vérszomjas tigris, és mindkettő a forradalmi eseményeket, forradalmárokat minősíti. Carlyle frankofób beállítódása mellett érvel Varouxakis, még ha ez a beállítódás 1848 körül differenciálódik is (VAROUXAKIS 2002, 4, 66, 108).

Bewickhez képest is elmozdulás tapasztalható, hiszen a tigris pusztító indulatának mindig volt tárgya. Bewick tigrise csillapíthatatlan gyilkolási vágyának az volt a jellemzője, hogy nem tudott betelni a gyilkolással egészen addig, amíg volt mit gyilkolnia. Madame Defarge azonban a készség feltételének azt tarja, hogy az indulat ne tételezzen áldozatot, az indulat akkor is legyen meg, ha éppen nincs jelen a tárgy, és legyen képes előtörni, amikor majd megjelenik a pusztítható tárgy. A regény végén ez meg is történik.

### *A „tigris” negyedszer: Madame Defarge és a megtestesülés*

A forradalmi terror közepén, amikor az emberi élet fikarcnyit sem ér, Madame Defarge utolsó útjára indul, hogy az ő személyes nyomorát okozó család kivégzésével pontot tegyen az ügy végére. A márki megbecstelenítette Madame Defarge hűgát, kivégeztette a bátyját, és ő, Thérèse is éppen csak meg tudott menekülni. Madame Defarge a családját ért tragédiáért a márkit tartja felelősnek, így életének értelmévé az lett, hogy a márki egész családján, minden leszármazottján bosszút álljon. Charles Darnay-t, a márki unokaöccsét, aki megtagadta unokabátyját, s Angliába ment, hogy munkával keresse kenyerét, távol szörnyű emlékezetű családjától, Madame Defarge már elítéltette, így most Darnay felesége, Lucy Manette – aki angyali természetében és termékenységében szöges ellentéte Defarge asszonynak – és gyermekei után veti magát.

Ebben a jelenetben is különös jelentőséggel bír az összetett megjelenítési mód. Egyfelől megjelenik a fokalizáló, hogy az olvasóval láttassa az utolsó útjára induló asszonyt. A fokalizáló és az extradiegetikus elbeszélő elválása pedig alkalmat ad arra, hogy az elbeszélő ideiglenesen eldöntetlenül tudja hagyni, mikor kinek az

<sup>13</sup> A műből vett minden idézet a saját fordításom – A. Zs.

értékelését közvetíti éppen. A feltételezett szerző pedig tovább finomítja, élesíti a történeti-politikai aspektust, mintegy fátumszerűvé emelve a tigris, amelynek pusztítása nemcsak másokra, hanem önmagára is legalább annyira veszélyes, beteljesítve a tigris hordozók sorsát. Gaspard s a márki már rég meghalt, és most Madame Defarge-ot is felemésztí ez a végső, kegyetlen küldetés.

Átadva hangját a fokalizálóknak, az elbeszélő különös szépséggel jellemzi a gyilkolni induló nőt, utalva alakjára, ruhájára és hajára. Az utána néző szereplők, a fokalizálók – nők és férfiak egyaránt – megcsodálják „pompás alakját” (DICKENS 2009, 381) („her fine figure”) (DICKENS 1999, 347). Ruhája is „valamilyen torz módon mégis jól áll neki” („Carelessly worn, it was a becoming robe enough, in a certain weird way”), „és sötét haja is pompásnak látszott durva vörös sapkája alatt” (DICKENS 2009, 382) („her dark hair looked rich under her coarse red cap”) (DICKENS 1999, 347). Olyan szépség volt, amely szépség nem annyira a báj, a kellem, a nőieség ideáljává avatja, hanem „amelynek sugárzásában a kívülálló rögtön felismeri a rosszindulatot és erőt” (DICKENS 2009, 381) („of that kind of beauty which not only seems to impart to its possessor firmness and animosity, but to strike into others an instinctive recognition of those qualities”) (DICKENS 1999, 347).

A fokalizálók által érzékelt különös szépséget még különösebbé teszi az, hogy a narrátor rövidesen visszaveszi az elbeszélés fonálát a fokalizálóktól, és a külső leírásban megjelenik a sugalmazott és kimondott értékítélet. Madame Defarge finom, szép („fine”) alakjában visszaköszön a márki leírásában szerepet játszó kifinomult („refined”) jelző, még ha a kiműveltség, nevelés általi kimódoltság nélkül is. Ruhája ugyan jól áll neki, de mégis valami furcsa, különös, hátborzongató („weird”) módon. A *bonnet rouge*,<sup>14</sup> a durva vörös sapka, amely a szabadság (szabad bármit megtenni az ügy érdekében) és egyenlőség (nemcsak a férfiak, a nők is gyilkolhattak, kötögetve regisztrálhatták a meggyilkolandók nevét) szimbóluma, a jakobinusok és általában a radikálisok jelvénye, a svájci zsoldosok (pénzért harcolók) öröksége is ambivalenssé teszi az asszony külsejét. Szépsége pedig eltökéltséget és gyűlöletet sugároz, és ráerőszakolja ezeket a jellemzőket a szemlélőre.

Ami Defarge asszony szépségében különös és ambivalens, az jellemének elbeszélői értékelésében nyilvánvalóvá válik, és ezen a ponton újra megjelenik a tigris, de már nemcsak határozóként, hasonlatként, metanarratívában és a tudattalanban leláncoltként, hanem elszabadult fenevadként. Az elbeszélő szinte közönyösen, félelmetes egyszerűséggel vezeti be a narratívába a nőstény tigris: Defarge asszonyt „az alkalom nőstény tigrissé változtatta” (DICKENS 2009, 381) („opportunity developed her into a tigress”) (DICKENS 1999, 347). Az elbeszélő nem hibáztatja az asszonyt, nem ítéli el morális szempontok alapján, hanem egyszerűen, a társadalmi folyamatok egyénre gyakorolt hatásmechanizmusának érdektelen rögzítőjeként megjegyzi aényt. Ami eddig a márki esetében a bűbájnak, a tudattalan ördögösségének volt betudható, az most a neveltetésre és alkalomra való utalással lesz

<sup>14</sup> Vö. <http://www.kislexikon.hu/jakobinus-sapka.html>, 2009. március 19.



megjeleníthetõ. Itt már nincs passzív szerkezet, nincs ködösítés, irracionális magyarázat, csak társadalmi evolúció. (Az *A Tale of Two Cities* 1859-ben jelent meg, ugyanakkor, amikor Charles Darwin *The Origin of Species* címû mûve is.)

Az elbeszélõ ezután elmagyarázza, mit is jelent ehhez az állatfajhoz tartozni. Elõször is azt, hogy a tigris nem rendelkezik egy bizonyos érzéssel, tudniillik a részvét érzésével vagy erényével. Ennek az erénynek híján pedig a világ leegyszerûsödik, absztrakttá válik. Nem az egyént látja, hanem „õket”, az elvont fogalmat, a társadalmi osztályt, amelyet mindenféle humanista nominalizmussal ellentétben véres-fantasza realizmussal önálló entitásnak lát. Ennek az önálló entitásnak az elpusztításához pedig akként lehet hozzáfogni, hogy az egyes embert, élettörténetére, sorsára való tekintet nélkül, el kell pusztítani. Madame Defarge vaksága balladisztikusan visszatérõ motívuma a mûnek: rendszeresen visszatérõ mondat a mûben, hogy „She saw nothing”, „Nem látott semmit”. Persze minden egyes esetben kiderül, hogy nagyon is látott mindent, fel is fogta az eseményeket, hiszen cselekedeteit befolyásolja az, amit látott. Vaksága tehát nem észlelésbeli hiányosság, hanem annyit jelent, hogy észleletei végtelenül egysíkúan, a vérbosszú elvont szempontjából jelennek meg érdeklõdési horizontján. Ebbõl az absztrakt-realista világszemléletbõl kivezetõ utat a részvét jelenthetne, hiszen a részvét nominalista, azaz az elvont dolgot nem tarja létezõnek: az egyest tekinti, az egyes fájdalmat, az egyes sorsélményt látja, és ennek alapján nem tud kegyetlen lenni.

A részvét hiányában konstituálódó elvont-realista világlátás számára az emberek két csoportra oszlanak: szimbolikus ragadozótársakra, valamint zsákmányra. Madame Defarge-ot utolsó útjára, a leszámolás útjára két társa bocsátja: egy asszony társa és egy férfi. Ezeknek az embereknek azonban nem az egyénisége fontos az elbeszélõ számára, hanem azok az elvont fogalmak, amelyeket megtestesítenek, és amelyek a regénybeli (becs)neveikként szolgálnak: Bosszú (Vengeance) és az Esküdt (Juryman). A Bosszú és a Bíróság felhatalmazásával indul tehát a körülmények által tigrissé változott asszony ítélet-végrehajtói hatalmat gyakorolni. Akiken pedig végrehajtja a paradox bosszú ítéletét, azok alkotják az emberiség másik halmazát. Az ebbe a halmazba sorolódó emberek meghatározása az, hogy „neki azok természetes ellenségek, a zsákmányok, tehát nincs joguk élni” (DICKENS 2009, 381). A természetes ellenségnek pedig nem lehet kegyelmezni, hiszen a „kegyelem” szó morálisan értelmezhetetlen ebben a környezetben. Nincs is lehetõség morális megfontolásra, hiszen a cselekedetek egyszerű és mindenben uralkodó determinisztikus-mechanisztikus mozgatórugói a ragadozó és zsákmánya dichotómiájában jelentés nélkülivé degradálják a kegyelem szót. Ki hibáztathatna morális kategóriák alapján egy tigrist, hogy zsákmányát, a táplálékláncban alatta elhelyezkedõ élõlényt megfosztja az élettõl?

A tigrismetafora diabolikus aspektusa, amely már a korábbi tigrisjelenéseknél is észrevehetõ volt, ugyancsak helyet kap a tigrisnek ennél a felbukkanásánál. Az elbeszélés dinamizmusát alkotó absztrakt-szimbolikus *kontra* szubhumán szféra között lebegtetett leírást helyezi a narrátor újabb perspektívába a gyûlölet *kontra* szeretet, francia *kontra* angol, megátkozott gyilkos *kontra* önfeláldozó védelmezõ végsõ csatájában. Miss Pross, Lucy Manette dajkája és házvezetõje, hogy meg-

mentse gazdáit, beszembeszáll a tigrissé vált Defarge asszonnyal. A küzdelmet megelőzően, miközben a két asszony még csak méregeti egymást, Miss Pross így szól: „Külsődből ítélve Lucifer felesége lehetnél. [...] De rajtam nem fogsz ki” (DICKENS 2009, 386). Miss Pross, bár nem érti, mit mond Defarge asszony, a külseje alapján meg tudja ítélni, mit is akar, leolvassa külsejéről az ártó szándékot, és az emberi nőstény tigrist az őt megillető teológiai névvel illeti.

Madame Defarge külsejének az extradiegetikus elbeszélő és a fokolizálók által megjelenített aspektusa csak a félelmetes-furcsa szépségig terjedt, de a szeretet és részvét világának képviselője ebben a szépségben észreveszi a diabolikust, az ördögöt is. Nem mondja, hogy Madame Defarge az ördög felesége, csak számol a lehetőséggel, és nem Sátánnak nevezi a férjet, hanem Lucifernek. Mégis, ha finoman is, de feleleveníti Madame Defarge mondatát a leláncolt és a megfelelő időben szabadon engedett tigrisről és ördögről, továbbá értelmezi is azt, amennyiben azt sugallja, hogy eljött az idő, és a tudattalanba visszafojtott múltbeli fájdalom elszabadult egyetlen nagy tigris és ördög, pontosabban nőstény tigris és diabolikus feleség személyében, hogy aztán egy véletlenül elsülő pisztoly visszaküldje a sötétsüket homályba. Az önfeláldozó szeretet, az absztrakttal szembeni partikuláris – Miss Pross nem valamiféle elvont ügy érdekében küzd, hanem egyszerűen Lucy akarja megmenteni, időt adva neki a menekülésre bármi áron – a láthatatlanul működő *deus ex machina* vagy isteni gondviselés révén győzedelmeskedik mindenben, ami a tigrishez, az emberben lakó ragadozóhoz köthető.

A fokolizáló és elbeszélő értékelő szétválasztása a befogadóban, ha nem is az egész elbeszélés szintjén, és ha csak rövid ideig is, kétségeket ébreszt Madame Defarge-ot illetően. Mivel a befogadó első pillanatban nem tesz különbséget a fokolizáló tekintet és az elbeszélő hangja között, ezért az első pillanatokban kétséges, vajon mit is kell gondolni a Lucy után eredő asszonyról: lehet-e csodálni különös szépségéért, eltökéltségéért és erejéért, vagy csak minden szempontból megvetendőként jelenik meg. Izgalmas ez az elbeszéléstechnikai trükk, hiszen a befogadóban csak retrospektív módon változik meg a szavak jelentése és hangsúlya, csak a szövegben előrehaladva oszlanak el kétségei és bizonytalanságai.

Ezek a bizonytalanságok erősödnek fel az elbeszélői és feltételezett szerzői szándékok pillanatnyi, látszólagos egymást kioltó irányultságában. Bár Miss Pross voltaképpen Madame Defarge „egy tigris, egy ördög” hasonlatát értelmezi és egyértelműsíti, mégis mutatkozik egy nagyon fontos eltérés a partikularizálásban. A határozatlan tigris egy bizonyos nőstény tigrissé válik, a határozatlan „egy ördög” pedig Lucifer feleségévé. Nincs ebben semmi különös egészen addig, amíg nem idézzük fel, hogy kit-mit védelmez Miss Pross. Miss Pross ugyanis Lucy jelen nem létét védelmezi. Lucy pedig nevének asszociatív jelentése alapján (latin *lux*: ’fény’), aranyhajának és sugárzó személyiségének tükrében maga a fény a műben, aki életet ad a regény különböző szereplőinek szó szerinti (gyermeküknek) és átvitt értelemben (doktor Manette, Darnay).

Ebben a jelenetben azonban éppen ennek a fénynek a hiánya a kiemelten fontos, hiszen Miss Pross küzdelme azért folyik, hogy időt nyerjen Lucynak a menekülésre, aki nincs már a házban. Egy elvontabb szinten tehát Miss Pross az ajtó mögötti

fény hiányát, talán a sötétséget védelmezi. Ellenfele a nöstény tigris és Lucifer felesége, egyik identitása tehát, hogy a bukott angyal felesége. A bukott angyalt lehetne Sátánként is azonosítani, de Miss Pross mégsem ezt teszi, hanem Luciferként utal rá. Lucifer neve pedig nem független Lucyétól, sem a hasonló hangzásuk, sem a név jelentésének vonatkozásában. Lucifer nevében is ott van a fény, amely még rímel is Lucy nevére, a jelentés szintjén pedig még inkább: Lucy maga a fény, míg Lucifer a fény hozója. A szignifikációnak ebben a rétegében a fény hiányát védelmező Miss Pross tehát a fényhozó feleségével kell hogy harcoljon, mintha egy villanásnyira jó és rossz, szép és rút közötti különbség elkenődne, vagy visszaidéződne a regény első mondatának perspektivikussága. Ez persze nem jelenti azt, hogy az elbeszélő teljes mértékben alá akarná ásní *bona fide* „megbízhatatlan elbeszélő”-ként a feltételezett szerző szándékát, hanem csak annyit, hogy költői módon más lehetséghorizontok is foglalkoztatják, eljátszik kellemetlenebb konnotációkkal, hogy az olvasóban inkább az izgalmas komplexitás, mint a didaktikus, direkt moralizáló beszédmód képzetét keltse.

A feltételezett szerző – nem függetlenül a fenti kétértelműségektől – továbbra is a társadalmi-politikai jelentésréteget hangsúlyozza. A teljes tündöklésében megjelenő nöstény tigris pontosan beleillik a korabeli ragadozó ikonológiába. Ritvo a ragadozó állatok kulturális szignifikációjáról írja: „húsevő életmódjuk arra kényszerítette őket, hogy harcoljanak az emberrel, ahelyett, hogy szolgálták vagy elmenekültek volna előle, lázadók voltak, akik elutasították az ember Isten rendelte uralmát” (RITVO 1989, 25). Ez a mondat többszörösen is összhangban van a regény tigrismetáforájával, amelynek jelentése a tigris negyedik megjelenésénél lett világos, amikor valóságosan is testet öltött. Először is félelmetes az összhang a tigris táplálkozásából származó determináció és az alkalom megteremtette nöstény tigris, Madame Defarge között. A tigrisnek szolgálnia kellett volna a teremtésben fölé helyezett létezőt, ám ehelyett annak romlására tört, hasonlóan Thérèse Defarge-hoz, aki szolgálat helyett az arisztokrácia megsemmisítésére vállalkozott. A tigris, mint a borkereskedő felesége is, lázadó, forradalmár, a fennálló isteni rend ellen küzd.

A determináció több rétegének fényében a feltételezett szerző ambivalensnek is tűnhet a forradalmat illetően. Minden nyilvánvaló értékelő utalása ellenére a francia forradalomhoz való hozzáállásában a tragikum és a végső idők szentimentalizmusa<sup>15</sup> jelenik meg. Gardiner pontosan érzékelteti ezt a carlyle-i hatások kimutatásánál: „[Carlyle] víziója a francia forradalomról, mint a korrupciós régi rend tragikus megtisztítása (tragikus, mert az erőszak elemésztette a forradalmárokat is), készsége, hogy elpusztítsa a múltat, jelent és jövőt – mindezek megmozgatták Dickens képzeletét, aki maga sem volt apokaliptiszisellenes” (GARDINER 2008, 252). Maga Madame Defarge, minden diabolikusságával együtt is, tragikus létező: a pusztítás a lételeme, és éppen a lételeme az, ami a saját létét teszi kétségessé. De ezért a lételemért nem maga az igazán felelős: meghatározza a korrupciós régi rend, a márki

<sup>15</sup> Dickens keresztény szentimentalitásához lásd CUNNINGHAM 2008, 255, 261, 275.

immoralitása és a forradalom teremtette alkalom. A feltételezett szerző nem az asszonyt teszi szentimentálisan felelőssé, hanem magát az elszabadult forradalmi alkalmat, az elszabadult tigrist és ördögöt, a f(F)enevadat, amely pusztít, ameddig van mit. Továbbá pontosan ezért nem is csak az emberi erő az, ami le tudná győzni, hanem az elbeszélő szempontjából véletlenül elsülő saját pisztolya, míg a feltételezett szerző szempontjából vagy az önmagát elpusztító erő, vagy *deus ex machina*ként „az isteni igazságszolgáltatás”.<sup>16</sup>

*Utóhang: A „tigris” és a teremtő-költői narráció*

A tigris négyszeri megjelenése és az extradiegetikus elbeszélő, fokalizáló és feltételezett szerző megkülönböztetése alkalmat szolgáltatott Charles Dickens *A Tale of Two Cities* című regényében egy szinte önálló történet elmondására. A narratológiai funkciók elvont elválasztása és alkalmazásuk a regény egyik metaforájának értelmezésére lehetővé tette, hogy bonyolult retorikai, narratív trükköket és egymást kiegészítő, egymásnak ellentmondó szándékokat és jelentéseket lehessen kibányászni a szövegből. Az egymást kiegészítő és egymásnak ellentmondó szándékok és jelentések alkalmat szolgáltattak arra, hogy a regényben található művészet és költészet felszínre kerüljön, hasonlóan a tigrishez, mely először csak egy jelzős szerkezetben, majd egy jelzős szerkezetben és egy önálló mesében jelenik meg, majd az egyik szereplő hozza szóba egy ördöggel párhuzamban, hogy végül a mű végén teljes valójában az egyik szereplőben testesüljön meg, szinte Lucifer feleségeként. A történet a hasonlattól a megtestesülésig a sorsszerűségnek és önpusztításnak, a f(F)enevad lassú, de céltudatos felszínre törésének, az emberi kiszolgáltatottságnak, az univerzális és partikuláris, a legjobb és a legrosszabb harcának lett a teremtő és költői története. Hogyan is lehetne másként, ha

Azok voltak a legszebb idők, és azok voltak a legrútabb idők, az volt a bölcsesség kora, az volt a balgaság kora, azok voltak a hit napjai, azok voltak a hitetlenség napjai, az volt a Fény évadja, az volt a Sötétség évadja, az volt a remény tavasza, az volt a kilátástalanság tele, csak ránk várt minden, már nem várt ránk semmi, mentünk mind egyenesen az Égbe, mentünk mind egyenesen a másik irányba – [...]

(DICKENS 2009, 11.)

<sup>16</sup> Dickenst idézi DAVIS 2008, 418–419.

## Bibliográfia

- Thomas BEWICK (1792), *A General History of Quadrupeds*, 3. ed., Newcastle upon Tyne, S. Hodgson, R. Beilby, T. Bewick.
- Edmund BURKE (1992), *A Letter to a Noble Lord*, in *Further Reflections on the Revolution in France*, ed. Daniel E. RITCHIE, Indianapolis, Liberty Fund.
- B-Y. Zs. (1870), Dickens Károly, *Vasárnapi Újság*, 1870. június 26., 17. évfolyam, 26. szám, 321–322.
- Thomas CARLYLE (2005), *The French Revolution*, Cirencester, The Echo Library.
- Valentine CUNNINGHAM (2008), *Dickens and Christianity*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Paul DAVIS (2008), *A Tale of Two Cities*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Charles DICKENS (1999), *A Tale of Two Cities*, ed., intr. Andrew SANDERS, Oxford–New York, Oxford University Press.
- Charles DICKENS (2009), *Két város regénye*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- John GARDINER (2008), *Dickens and the Uses of History*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Gerard GENETTE (1980), *Narrative Discourse*, transl. Jane E. LEWIN, Oxford, Blackwell.
- J. HILLIS MILLER (2005), *Henry James and 'Focalization,' or Why James Loves Gyp*, in *A Companion to Narrative Theory*, ed. James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Michael HOLLINGTON (2008), *Dickens and Literary Culture*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Silke HORSTKOTTE (2005), *Double Dynamics of Focalization in W. G. Sebald's The Rings of Saturn*, in *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinaryity*, ed. Jan Christoph MEISTER, Berlin–New York, Walter de Gruyter.
- Anne HUMPHERYS (2008), *Hard Times*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Manfred JAHN (2007), *Focalization*, in *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David HERMAN, Cambridge, Cambridge University Press.
- Jon MEE (2008), *Barnaby Rudge*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.
- Tom KINDT–Hans–Harald MÜLLER (2006), *The Implied Author: Concept and Controversy*, transl. Alastair MATHEWS, Berlin–New York, Walter de Gruyter.
- Leslie MITCHELL (2008), *Dickens and the Government Inaptitude*, in *A Companion to Charles Dickens*, ed. David PAROISSIEN, Malden, MA–Oxford, Blackwell Publishing.

- William ODDIE (1972), *Dickens and Carlyle: The Question of Influence*, London, Centenary Press.
- M. PORTER ABBOTT (2008), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Slomith RIMMON-KENAN (2002), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2. ed., New York–London, Routledge.
- Harriet RITVO (1989), *The Animal Estate: The English and Other Creatures in the Victorian Age*, Cambridge, Harvard University Press.
- Andrew SANDERS (1978), *The Victorian Historical Novel 1840–1880*, London, Macmillan.
- William SHAKESPEARE (1994), *Macbeth*, ed. Kenneth MUIR, London–New York, Routledge.
- Szentírás* (1997), Budapest, Szent Jeromos Bibliatársulat.
- Georgios VAROUXAKIS (2002), *Victorian Political Thought on France and the French*, Basingstoke–New York, Palgrave–Macmillan.

## Recenzió

A katalán irodalom lexikona

Àlex Broch (főszerk.), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, 1242 oldal.

2008 őszén jelent meg az Enciclopèdia Catalana kiadó gondozásában a *Diccionari de la literatura catalana*, amely különböző napilapok ismertetői és Àlex Broch, a lexikon főszerkesztője által írott előszó szerint is a katalán irodalmat legátfogóbban és legalaposabban feldolgozó kézikönyv, amely valaha megjelent.

A *legátfogóbb* és *legalaposabb* jelző egyrészt az időbeli keretekre vonatkozik, amelyeket olyannyira igyekeztek kitolni, hogy a legfiatalabb írók, akik önálló szócikket kaptak, 1975-ben születtek. Broch elmondása alapján az irodalomtörténeti kézikönyvek eddig nem nagyon foglalkoztak olyan szerzőkkel, akik a francói diktatúra után születtek és nőttek fel. A legtöbb ismertető úgy fogalmaz, hogy a lexikon a teljes irodalomtörténetet felöleli Ramon Lulltól kezdve, aki a katalán nyelvű irodalom első nagy alakja, egészen Albert Sánchez Piñolig, aki pedig a katalán szerzők közül az utóbbi évek egyik legnagyobb nemzetközi sikerét tudhatja magáénak, *La pell freda [Hideg bor]* című regénye magyar fordításban is megjelent 2009 októberében az Európa Könyvkiadónál. Àlex Broch és munkatársai nemcsak az idő, hanem a tér vonatkozásában is próbáltak minél igazságosabbak lenni, kevésbé Katalónia-centrikus képet adni, mint általában szokás, és ennek megfelelően minden nyelvváltozat, illetve minden katalán nyelvű terület irodalmát figyelembe venni, így Valencia, a Baleári-szigetek, Aragónia katalán nyelvű területét, Andorrát, Észak-Katalóniát és a Szardínia szigetén fekvő Alghero városát. A harmadik szempont, amely a korábban megjelent kézikönyvekre nem volt jellemző, az első-sorban a spanyol nyelven író katalán származású szerzők figyelembevétele. A feltevés itt csupán annyi volt, hogy az adott szerzőnek legyen katalán nyelven publikált írása, nem volt kizáró ok, ha jelentős műveit vagy akár életműve nagy részét spanyol nyelven írta. Azon költők esetében, akikről úgy ítélték, költészetükkel erősítették a két kultúra közti kapcsolatot, ettől a kitéeltől is eltekintettek. Amellett, hogy a szerzők kiválasztásakor valamennyi irodalmi műfaj képviselőit számba vették, figyelmük az olyan határterületekre is kiterjedt, mint az újságírás, műfordítás, irodalomkritika, szociolingvisztika, esszé- és memoáriróadalom, de szerepelnek a lexikonban nyelvészek, történészek, illetve olyan katalán és külföldi tudósok, akik fontos szerepet töltek, illetve töltenek be a katalán kultúra terjesztésében, kutatásában. Természetesen ezek a szempontok egy sor olyan döntésre kényszerítették a szerkesztőket, amelyek megkérdőjelezhetők. Àlex Broch nyilatkozata szerint tisztában voltak ezzel, de kénytelenek voltak kockáztatni, mivel a fent

említett szempontokat mindenképpen érvényesíteni szeretnék volna, kockázat nélkül pedig nincs előrelépés. A lexikon megjelenésével a munkát nem tekintik véglegesen lezártnak, reményeik szerint lesz folytatása, ha nem is a közeljövőben; a feldolgozott anyagot pedig nem tekintik zárt egységnek, hiszen a lexikonnak műfaji sajátossága, hogy mindig tovább bővíthető. A szerkesztők, mint az szintén az előszóból kiderül, büszkéek arra, hogy a katalán irodalom teljes történetét átfogó, naprakész adatokat tartalmazó lexikont állítottak össze, és hogy egy sor olyan szerző kapott helyet benne, akik valamilyen okból korábban nem szerepeltek a hasonló jellegű munkákban, akik tehát most kanonizálódtak vagy kanonizálódhatnak, azáltal, hogy bekerültek a lexikonba.

A lexikonon megközelítőleg száz szakember dolgozott nyolc éven keresztül, az eredmény pedig egy több mint négyezer szócikket (szerzők, művek, irodalmi alakok) tartalmazó, 1242 oldal terjedelmű lexikon. Bár a szócikkekben mennyiségileg a szerzők dominálnak, további újdonságot jelent az eddigi hasonló munkákhoz képest az irodalmi művek és az irodalmi alakok szerepeltetése. Mélyreható elemzésről természetesen nem lehet szó, az irodalmi művek ismertetése leginkább a cselekmény leírását és a legfőbb jellegzetességek kiemelését jelenti, esetenként rövid értékeléssel zárva, amely pedig az adott szöveg irodalomtörténeti jelentőségére vonatkozik. Az irodalmi alakok ismertetése is cselekménycentrikus. Összesen 425 irodalmi művet, többségében regényeket dolgoz fel a kézikönyv a kezdetektől napjainkig, ebből 150 a polgárháború utáni időkben íródott, 90 a középkorban, 70 a reneszánsz és a romantika idején, 70 a századforduló környékén (19. és 20. század), 35 pedig a fennmaradó időkben, a 16., 17. és 18. században. A szócikkek általában az adott szerzőre vagy műre vonatkozó bibliográfiával zárulnak, a főszerkesztő elmondása alapján ezek összeállítása során minden, a kézirattal lezárása (2008 nyara) előtt megjelent szakirodalmat figyelembe vettek, és közülük a legfontosabbakat adták meg. A kézikönyv egy további, ötrészes, általános bibliográfiával zárul, mely lexikonokat, irodalomtörténeteket, repertóriumokat, más alapvető műveket, valamint internetes forrásokat tartalmaz, egy további függelék pedig a fontosabb irodalmi díjakat és azok díjazottjait sorolja fel.

A kiadó tervei között szerepel a lexikon elektronikus változatának elkészítése és az interneten való közzététele. A 2008-as DLC elsődleges forrásként a *Gran Enciclopèdia Catalana* [Katalán Nagyenciklopédia] című 25 kötetes enciklopédiára hivatkozik, amelynek első kötetét 1968-ban az Edicions 62 adta ki, míg a további köteteket már a kifejezetten ebből az alkalomból alapított, majd lexikonok, szótárak kiadásával is foglalkozó Enciclopèdia Catalana kiadó. A GEC azért lehet elsődleges forrása a legújabb irodalmi lexikonnak, mert – ahogy a főszerkesztő az előszóban fogalmaz – „a mai napig az egyik legfontosabb referenciamű, az irodalmat illetően is, bár a 21. századra szükségessé vált a revízió és a feldolgozott anyag kibővítése” (9). Meg kell említeni továbbá az előzmények, illetve lehetséges források között még két irodalmi lexikont: az egyik az Edicions 62 kiadásában jelent meg 1979-ben, és címe a recenzeált kötetével azonos (*Diccionari de la literatura catalana* [A katalán irodalom lexikona]), a másik pedig 2000-ben, szintén az Edicions 62 gondozásában, Enric Bou főszerkesztésében, Barcelonában látott napvilágot



(*Nou diccionari 62 de la literatura catalana* [Új katalán irodalmi lexikon]). Ami a többi említett irodalmi kézikönyvhöz képest valódi újítást jelent a 2008-as lexikon esetében, az az irodalmi művek ismertetése, és az aktualitásra, valamint az összes katalán nyelvű terület irodalmának figyelembevételére való törekvés, mely szempontok magától értetődő következménye az új szerzők kánonba való beemelése. Anélkül, hogy e legújabb lexikon érdemeit alábecsülnénk, hozzá kell tennünk, korrekt lett volna az előszóban megemlíteni nemcsak a nagyciklopédiát (GEC), hanem legalább az általunk említett másik két, előzménynek tekinthető irodalmi lexikont is.

A címszavak a lexikon műfaji követelményének megfelelően ábécérendben követik egymást, az viszont nem mindegy, valós vagy fiktív személyről van-e szó. A valós személyek esetében az első vezetéknev számít, a keresztnév a második vezetéknev után következik, vesszővel elválasztva. Irodalmi alakok esetében a név használata szerinti kezdőbetűt vették figyelembe, akkor is, ha az adott név keresztes és vezetéknevből áll, mintha nem kitalált személyről lenne szó. Ez eddig logikus, az azonban kevésbé, hogy a szerzők két vezetékneve közé „i” kötőszócska kerül szinte minden esetben (az sem világos, egyes neveknel miért marad el mégis), akkor is, ha az adott szerző egyébként csak egy vezetéknevet használ, akkor is, ha a szerző két vezetékneve között eleve ott az „i”, és akkor is, ha egyébként nincs. Néhány példát említve, ennek értelmében a modern katalán irodalom nemzetközileg is legismertebb íróője, aki csak egyik vezetéknevét használva publikált, Mercè Rodoreda, a lexikonban „Mercè, Rodoreda i Gurguí”, a század első felében élt író és költő Joan Puig i Ferrer, aki viszont így használta a nevét, ugyanúgy maradt „Puig i Ferrer, Joan”, a már említett Albert Sánchez Piñol pedig a kötetben „Sánchez i Piñol, Albert”. A spanyol nyelven alkotó író, újságíró Manuel Vázquez Montalbán viszont maradt „Vázquez Montalbán, Manuel”. És végül egy utolsó példa, a José Sanchis Sinisterra néven ismert, valenciai születésű, szintén elsősorban spanyol nyelven publikáló drámaíró, rendező, a barcelonai Teatro Fronterizo nevű kísérleti színház megalapítója a lexikonban „Sanchis i Sinisterra, Josep” néven található meg, ilyen alakban még az inernetes keresők is alig adnak ki a szerzőre vonatkozó találatot. A vezetéknevek közötti „i” használata katalán nyelvterületen ugyan teljesen elfogadott, normatív, mégis sokan úgy gondolják, hogy azokat a spanyolokat akarják utánozni a nevüket ilyen módon megváltoztatók, akik nemesi származást szeretnének sugallni ezzel. Valójában nem is emiatt problematikus ez a megoldás, hanem egyrészt azért, mert nincs erre vonatkozó magyarázat az olvasóknak szánt, a lexikon használatára vonatkozó praktikus információk között, másrészt pedig azért, mert a fent említett példák jól szemléltetik, hogy sok esetben összezavarhatják a lexikon használóit a szerzők nevének helyesírásával kapcsolatban.

A szócikkek szerkezetére vonatkozóan a 2008-as DLC-ben nem találunk pontosan meghatározott koncepciót. Részletes összehasonlításra ez alkalommal nincsen módunk, azt azonban mégis érdemes megnézni, hogyan viszonyulnak egymáshoz az általunk előzménynek vagy lehetséges forrásnak tartott és rendelkezésünkre álló kézikönyvek ugyanarra a szerzőre vonatkozó szócikkei. Választásunk – első-

sorban praktikus okok miatt – Ramon Llulla esett. A bemutató sajtótájékoztató elhangzottak alapján szinte minden, a 2008-as irodalmi lexikonról szóló ismertető kiemeli a róla szóló szócikket, hiszen ez a legterjedelmesebb ismertetés a kötetben. Ennek ellenére, összehasonlítva az általunk vizsgált kézikönyvek közül időrendben elsővel, az 1979-es DLC kötetével, ebben mégis hosszabb a Ramon Llullról szóló leírás annál a bizonyos leghosszabb szócikknél, amely a 2008-as DLC-ben található, és ami szinte szó szerinti egyezést mutat az először 1968-ban megjelent GEC, a nagyciklopédia szövegével.

Ramon Llull életrajzában, bármilyen forrásból származzon is, nem tudni sem a pontos születési dátumát, sem halálának idejét és helyét. Informatív lehet, hogy a lexikonok milyen adatot szerepeltetnek erre vonatkozóan. A 1979-es DLC-ben az áll, 1232/1233-ban született La ciutat de Mallorca, vagyis Mallorca városában, és 1315 után halt meg, nem tudni, hol. A GEC és a 2008-as DLC szerint a születési idő egyaránt 1232/1233, halála éve pedig 1315/1316, mindkét esetben kérdőjelet kapott a születési hely, amely a GEC-ben még (vagy már) La ciutat de Mallorca – ahogyan Palma (de Mallorca) városát nevezték, miután I. Hódító Jakab 1229-ben elfoglalta a szigetet, egészen a 18. század elejéig –, a 2008-as DLC-ben viszont Palmaként szerepel, de mindkét szócikk elején a halál helyeként már kérdőjel nélkül, míg magában a szövegben nincs egyértelmű utalás arra, hogy biztosan tudni lehetne, hol vesztette életét a szerző. Természetesen ez csupán egyetlen kiragadott példa, nem gondoljuk, hogy messzemenő következtetéseket lehetne levonni a fentiekből, de arra talán mégis alkalmas, hogy az összevetésből lássuk, miből és milyen eltérések adódhatnak a különböző lexikonok által nyújtott információk között.

Végül lássunk még egy szempontot a 2008-ban megjelent *Diccionari de la literatura catalana* című lexikon kapcsán: mivel az előszóban a főszerkesztő külön kiemeli, hogy fontosnak tartották a külföldi, katalanisztikával foglalkozó szakemberek, tudósok, fordítók beemelését a lexikon anyagába, kíváncsi lehet az olvasó, kikre esett a választás a magyarok esetében.

Legnagyobb meglepetésünkre összesen két magyar név szerepel a lexikonban, Faluba Kálmáné (368) és Frank Istváné (415). Faluba Kálmánnak természetesen mindenképpen ott a helye a lexikonban, hiszen mint az a szócikkből is kiderül, ő a magyarországi katalanisztika megalapítója, a katalán tanulmányok bevezetője a budapesti egyetemen (1971), számos katalán vonatkozású tanulmány szerzője, Morvay Károllyal együtt pedig a magyar–katalán és a katalán–magyar kéziszótár, valamint egy több részből álló, többnyelvű, nagyszerű társalgási szótár írója, hogy érdemei közül csak néhányat említsünk. A lexikonból azt is megtudhatjuk, hogy az IEC, a Katalán Tudományos Akadémia levelező tagja, valamint a Nemzetközi Katalán Filológiai Társaság, az AILLC egyik alapítója, 1997-től 2003-ig pedig alelnöke. A kézikönyv olyannyira hangsúlyozott naprakészsége odáig azonban nem terjed, hogy arról is informáljon, Faluba Kálmán 2006 óta a nemzetközi társaság elnöke, holott, mint tudjuk, a szerkesztés 2008 nyarán zárult le.

Talán nem is lenne ez annyira fájó pont, ha nem hiányolnánk egy sor további katalanista, katalán kultúrával, irodalommal, műfordítással foglalkozó magyar szak-

ember jelenlétét a lexikonból. Hiányoljuk Brachfeld Olivért, aki a katalán–magyar kapcsolatok első kutatója, hiányoljuk, hogy nem kapott önálló szócikket a fent említett Morvay Károly, a katalán irodalommal is foglalkozó és azt a budapesti ELTE-n hosszú ideig tanító Kulin Katalin, hiányoljuk, hogy nem szerepel a lexikonban Ausiàs March és Ramon Llull magyar fordítója, Déri Balázs, akinek egyébként katalánul is jelentek meg versei, hiányoljuk a prózafordítókat, a legjelentősebb szerzőket, Mercè Rodoredát és Jaume Cabrét magyarra fordító Tomcsányi Zsuzsát és a magyar szerzőket, Kertész Imrét, Márai Sándort, Kosztolányi Dezsőt közvetítő nyelv nélkül katalánra fordító Eloi Castellót, hogy csak a legfontosabakat említsük. Frank István magyar származású filológus valóban érdeklődött a katalán irodalom iránt, publikált is a témában, a katalán–magyar kapcsolatok szempontjából mégis fontosabbnak gondolnánk a felsorolt szerzők szerepeltetését egy ilyen jellegű munkában.

Ha éltünk is jó néhány kritikai észrevétellel, a lexikon értékeit vitatni nem szeretnénk. Hatalmas volumenű munkáról van szó, minden kritériumnak egyszerre megfelelni, minden részletben tökéletesen precíznek lenni képtelenség. Bízunk benne, hogy ahogyan a főszerkesztő, Àlex Broch írja a lexikon előszavában, ez nem egy befejezett munka, s hogy a következő kiadás a célkitűzéseknek megfelelően talán még gondosabb, pontosabb, naprakészebb és alaposabb lesz.

*Bakucz Dóra*

#### Bibliográfia

- [DLC 1979], *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62.  
[DLC 2008], *Diccionari de la literatura catalana*, Àlex BROCH (főszerk.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana.  
[GEC], *L'Enciclopèdia* [a *Gran Enciclopèdia Catalana* elektronikus változata], <http://www.enciclopedia.cat/> [letöltés dátuma: 2010. január 15.].  
[NDLC], *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 2000. <http://lletra.uoc.edu> [letöltés dátuma: 2010. január 15.].

Comédie humaine  
avagy az aszimmetria humanizmusa

Enikő Bollobás, *They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature*,  
Frankfurt, Peter Lang GmbH, 2010, 233 oldal.

Bollobás Enikő *They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature [Addig az nincs is, amíg én nem jelzem. A szubjektum előadásai az amerikai irodalomban]* című kötete idén, 2010-ben jelent meg a Peter Lang kiadó gondozásában. Az öt évvel korábban polcokra került *Az amerikai irodalom története* után a szerző negyedik könyve ezúttal irodalomelméleti munka. Bollobás Enikő eddigi munkásságának fényében ez a váltás inkább tűnik következménynek, mint fordulatnak.

Elmondható, hogy hazánkban az irodalomtörténet tudománya régen élt meg olyan izgalmas, eseményekben gazdag időszakot, mint amilyenek az elmúlt öt évben tanúi lehettünk. Évtizedes adósságok törlesztésére került sor: megjelent a *Világirodalom* (2008, főszerk. Pál József), *A magyar irodalom története* (2007, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály) és a Bollobás Enikő által egy személyben jegyzett *Az amerikai irodalom története*, amely 2005-ben elindította a sort. A három grandiózus vállalkozás eredményeit értékelő recenziók bőséges termése és megosztottsága (vö. PAPP E. 2008; TÓTH-CZIFRA 2008; HORVÁTH 2009; VÁRI 2009) is mutatja, hogy a hagyományos, esetenként – Dávidházi Péter kifejezésével – paraklétoszi irodalomtörténet-felfogás, illetve a posztstrukturalista elméleteket követő, kontextusukban álló pozíciók közti párbeszéd hiánya milyen problémákat görget maga előtt.<sup>1</sup> Papp Ágnes Klára megállapítását idézve: „Az alapvető kérdés,

---

<sup>1</sup> A kérdést, melyre sajátos, egyedi választ ad a három történeti munka, még a strukturalizmus felől vetette fel René Wellek, amikor 1970-ben, az ICLA bordeaux-i Nemzetközi Komparatistikai Konferenciáján bejelentette az irodalomtörténet bukását. „There is no progress, no development, no history of art except a history of writers, institutions, and techniques. This is, at least for me, the end of an illusion, the fall of literary history.” („Nincs előrehaladás, fejlődés, sem művészettörténet, pusztán csak írók, intézmények és technikák története. Mindez – legalábbis számomra – egy illúzió végét, az irodalomtörténet bukását jelenti.” (WELLEK 1982, 77.)

amely a Magyarországon az utóbbi évtizedben megjelent irodalomtörténeti összefoglalásokkal, a Pál József szerkesztette *Világirodalommal* (a cím: *A lehetetlen lehetősége* nem kíván kommentárt) és a sokat vitatott *Az irodalom történeteivel* (*A többes szám irodalomelmélete*) kapcsolatban fogalmazódik meg, az elméleti kihívás és a történeti összefoglalás igényének, alapvető emberi, értelem- és *identitás*teremtő szükségletének összeegyeztethetlensége” (PAPP Á. K. 2009; kiemelés tőlem – H. P.).

Bollobás Enikő irodalomtörténetét (*Az amerikai irodalom története*) olyan irodalomelméleti megfontolások szervezik, amelyek éppen az identitáspolitikára, az irodalom identitásképző funkciójára, az énkonstrukciók kritikai vizsgálatára épülnek. A vállalkozás korszerűségét mind az episztemológiai, mind az ontológiai dimenzió jellemzői világosan mutatják. Az előbbit a hatástörténet kiemelt szerepe, az irodalom apolitikus autonómiájának kritikája, az irodalomtörténet feminista, posztkoloniális szétírása mellett az elbeszélő reflektált pozíciója, valamint a folyamatként érzékelt episztémé vizsgálata jellemzi. Bollobás irodalomtörténetének legkarakteresebb tulajdonsága mégis az, hogy a lételméleti megalapozás olyan fogalmak fenoménjeiben mutatkozik meg, mint az identitáskategóriák átjárhatósága, a nemi identitás összekapcsolása a hatalmi viszonyokkal, a gyarmati tapasztalattal és mindenekelőtt: a jelöletlenségből „természetes” módon következő egyetemesség és transzparencia felforgatása. „Jó lett volna akár külön fejezetben is foglalkozni ezekkel a fogalmakkal és elméleti hátterükkel; annál is inkább, mivel az amerikai irodalomtudomány utolsó negyven éve az elmélet – a dekonstrukció, az új historizmus és társai – forradalmának, zsarnoksággá merevedésének, majd felpuhulásának és bukásának a korszaka volt” – írta a megjelenés évében Takács Ferenc (TAKÁCS 2005). Külön fejezet helyett öt évvel később önálló könyvet vehet kezébe az olvasó: egy identitásirodalmakkal foglalkozó teoretikus munkát – tömördek szövegelemzéssel. A *They Aren't, Until I Call Them* című kötetet érdemes úgy olvasni, hogy azt ugyanaz a tudós/tudat írta, mint *Az amerikai irodalom története*, csak épp változott a diskurzus, így változik a módszer is.

A könyv főcímének (*They Aren't, Until I Call Them* [*Addig az nincs is, amíg én nem jelzem*]) apropója egy egyesült államokbeli vicc:

Two novice umpires compete in boasting how good they are, how they represent „truth” and the way things „really” are. One says, „I call them the way I see them.”; the other, trying to trump his remark, responds, „I call them the way they are.” Then enters the third, most seasoned umpire, who has been in the business for decades, saying, „They aren't, until I call them.”

---

Az időközben eltelt negyven évben a nemzetközi irodalomtudományban bekövetkezett fejlemények áttekintéséhez (különös tekintettel ezek közép-kelet-európai vonatkozásaira) lásd Szili József e témában megkerülhetetlen tanulmányát, amely többek között előre megjósolja, milyen hatástörténetre számíthat majd *A magyar irodalom története* (vö. SZILI 2007).

Ebben a példabeszédben három vonalbíró beszélget. A legfiatalabb így ígér szakértelmet Bollobás Enikő fordításában: „Én azt jelzem, ahogyan van” („I call them the way they are”). A második így szól: „Én mindig azt jelzem, amit látok” („I always call them the way I see them”). Mire a harmadik, a legtapasztaltabb, így válaszol: „Addig az nincs is, amíg én nem jelzem” („They aren't, until I call them”) (BOLLOBÁS 2010, 9).

Mint az alcím is jelzi (*Performing the Subject in American Literature [A szubjektum előadásai az amerikai irodalomban]*), az amerikai irodalomból válogatott szövegek elemzésének kiindulási pontja a performatív szubjektumelmélet. A magyar olvasó elsősorban Judith Butler hazánkban is megjelent műveiből tájékozódhatott erről a dekonstrukció utáni elméleti irányzatról (*Jelentős testek: a „szexus” diskurzív korlátairól; Problémás nem: feminizmus és az identitás felforgatása*), melynek kialakulása, térnyerése a hetvenes évektől vette kezdetét, de gyökerei – mint a kötet első fejezetének alapos történeti áttekintéséből kiderül – egészen a tízes évekig nyúlnak vissza. A korai elődök mellett (Adolf Reinach, Marcel Mauss, Erwin Koschmieder, Karl Bühler), a beszédaktus-elméletek fogalomtárára épülő teorema kiindulópontját J. L. Austin (magyarul olvasható: *Tetten ért szavak*) és tanítványa, J. R. Searle (*Beszédaktusok*) munkássága jelenti. A konstatív/performatív állítások elkülönítésével, az utóbbiak hármas alosztályának meghatározásával (lokúciós/illokúciós/perlokúciós beszédaktusok) Austin és Searle utat nyitott az utódok (John R. Ross, George Lakoff, Jerrold Saddock) számára, hogy a performativitást valamennyi nyelvi megnyilatkozásra kiterjesszék. Minden kijelentés egyben cselekvés is. Megfordítva: „Addig az nincs is, amíg én nem jelzem”.

A beszédaktus-elméletekre épülő konstrukcionista diskurzuselméletek a diskurzuselemzés módszerével arra törekednek, hogy lebontsák az identitáskategóriák (rassz, társadalmi nem, biológiai nem) biológiai esszencializmusát, kimutatva azok fiktív, ideologikus, mindig már diskurzusba ágyazott, normatív és hatalomvezérelt természetét. Az identitáskategóriák aláaknázására Butlernél a társadalmi nem (gender) kínálja magát (vö. *Problémás nem*) legnyilvánvalóbb célpontul. Butler (Foucault-ra alapozva) kimutatja, hogy a társadalmi nem performatív jelenség, amely a normák idézésével (iterabilitás, citácionalitás) ismétli és teremti meg önmagát, de egyben megerősíti a hatalmi rendet is, mely épp azért lokalizálhatatlan (a foucault-i értelemben), mert ilyen performanszok során képződik meg. Mivel a biológiai esszencializmus dekonstrukciója ahhoz a felismeréshez vezet el, hogy a testek nem születnek, hanem – miközben a fegyelmi rendszerek ráírják a test felületére normatív szabályrendszereiket – szociális konstrukciók révén gyártódnak, mindebből az is következik, hogy a rassz és a biológiai nem ugyanúgy diskurzív konstrukció, mint a társadalmi nem (vö. a Teresa de Lauretis nevéhez köthető queer-elméletekkel). Az identitáskategóriák tehát az esszencializmussal szembenálló konstrukcionizmus értelmezési keretében kivétel nélkül performatív jelenségek. Erre utal az alcím: *A szubjektum előadásai az amerikai irodalomban*.

A fentiekben ismertetett elméleti rendszer szimmetrikus jellege számos kérdést vet föl. Ha csak a queer tudománytörténetét vesszük szemügyre, azt találjuk, hogy bár a queer terminust Teresa de Lauretis vezette be a tudományos diskurzusba,

a queer-elméletek továbbfejlesztőiként eminensen Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick és David Halperin nevét említik legtöbbször. Maga Teresa de Lauretis az esszencializmus-konstrukcionizmus szembenállásról (például a magyarul is hozzáférhető *A konok készítés* című tanulmányában – vö. DE LAURETIS 1999) tőlük gyökeresen eltérő álláspontot képvisel. Judith Butler munkáiban központi jelentőséggel bír a nemiség performativitásának az a lényegi mozzanata, hogy a nemiségnek a diskurzus hagyományába illeszkedő citációja mint jelölő, maga hozza létre azt, amit jelöl. Butler az idézés azon formáinak kimutatásában érdekelt, amelyek képesek visszahatni magára a kontextusra, képesek a megszakított folytonosságú (bár homogén) hatalmi rendszerek felületén megtalálni a behatolási pontot, és leleplezni a heterotextuális mátrixot. Ugyanakkor az alávetettség paradox folyamat, amennyiben a normativitás elleni gerillaháborút viselő szubjektumot magát is normák hozzák létre. Ezen túl – a bináris oppozíciók szimmetrikus logikájából következően – a polaritás egyik oldalával szembeni agresszió pusztán csak legitimizálja a normákat. Azzal, hogy a támadás akként határozza meg tárgyát, ami, óhatatlanul magának a binaritásnak a létét erősíti meg, mert kimondja, megnevezi annak egyik oldalát. A *They Aren't, Until I Call Them* számol ezekkel az ellentmondásokkal: „Applying this claim to the inflections of subjectivity which I will examine later (gender, race, and sexuality), one could say that only by being subjected to the juridical norms of manhood or womanhood, whiteness or blackness, or heterosexuality or homosexuality does one have culturally intelligible gender, race, and sexuality.” („Kijelenthető, hogy csakis a férfiasság, nőiesség, fehér lét, fekete lét, heteroszexualitás, homoszexualitás törvényi normáinak alávetetten rendelkezhet bárki kulturálisan értelmezhető biológiai és társadalmi nemmel, illetve faji hovatartozással.” – BOLLOBÁS 2010, 75.)

Bollobás Enikő a kötet bevezetőjében definiálja, majd az öt fejezet során nemcsak részletesen kidolgozza, de a szövegelemzésekben működésbe is hozza azt az elméleti apparátust, amely meghatározóan a fentiekben ismertetett teorémákra épül. Egyetlen jellemzőjét tekintve azonban radikálisan eltér kiindulópontjaitól. Bollobás aszimmetrikus elméleti rendszert hoz létre.

A dekonstrukciót, a dekonstrukció utáni kritikai fejleményeket, a feminizmust és az alkalmazott nyelvészetet is eszköztárába soroló elmélet Bollobás saját performatív konstrukcionizmusa, módszere pedig saját performatív konstrukcionista elemzési gyakorlata. A kötet fejezetei mindannyiszor átfogó elméleti bevezetővel indítanak, hogy aztán konkrét szövegelemzéseken keresztül mutassák fel az elméleti megalapozás eredményeit. Nem számítva a Bibliát, Jonathan Swift és T. S. Eliot egy-egy versét, közel harminc, az amerikai irodalom korpuszából válogatott próza elemzését kapja az olvasó. A korpusz természetesen *Az amerikai irodalom története* logikája szerinti revizionista kánont jelent.

Az első, *The Strong Performative [Erős performativitás]* című fejezet a Biblia logoszfogalmát, a gyűlöletbeszédet és a hatalommal való felruházást („empowerment”), az alternatív valóságokhoz kötődő határátlépéseket, illetve az iróniát mint indirekt beszédaktust járja körül. A szövegelemzésekre épülő első rész után a második, *Extending the Performative [A performativitás kiterjesztése]* című, túlnyomóan el-

méleti megfontolásokat állít középpontjába. Ebben kap helyet Bollobás elméletének két központi kategóriája: a performansz és a performativitás tárgyalása.

A performansz a tárgy pozíciójába helyezett nőalak (passzív, alávetett, néma látvány) idéző, normákat visszaíró cselekedeteit írja le. A nő előadása itt pusztán alakítás, kifelé forduló, mimetikus, teátrális, láthatatlan reprezentáció, vagyis a társadalmi normaként rögzült forgatókönyv szöveghű lejátsszása, ahol a nő rendre a tárgy, a látvány pozíciójában termelődik újra. A performativitás előadása semmibe veszi a normatív elvárásokat, a nő a teremtő-alkotó performatív folyamatban immár alanyi pozícióban konstituálódik (beszél, cselekszik). Szintaktikai szubjektummá válva cselekvő ágens is egyben: önkonstrukcióra és önreprezentációra képes, alakítása látható. A női szubjektum megjelenése nem választható el nyelven elfoglalt helyzetétől, az alanyiség szintaktikai formájától. Míg a performansz pusztán reprezentáció, a performativitás teremtő erővel bíró ontologizáció. Ez a fejezet három alfejezettel zárul. Az olvasás és írás performativításáról szóló első fejezet az olvasás aktusában teremtődő író barthes-i teoreimáját kapcsolja a performativitás metaforájához. Az előfeltevés-rendszereket tárgyaló második és harmadik rész pedig Bahtyin dialogicitásfogalmát és a horizontváltást köti a változó kontextusban formálódó olvasói gyakorlat, a revizionizmus lehetőségeinek értelmezéséhez.

A második fejezettel az elméleti megalapozás lezártnak tekinthető, a hátralévő három nagy egység az elmélet belső logikáját követve a társadalmi nem, a biológiai nem és a rassz identitáskategóriáinak előadásai szerint fog tagolódni. A harmadik kategória megnyugtató pecsétje azonban soha nem kerül rá a könyv végére. Az elmélettel kapcsolatban említett, és a következőkben tárgyalásra kerülő aszimmetria magára a könyv szerkezetére is átkerül: „Although the logic of the paradigm I have established and followed would prompt the discussion of race next – and for a while I did indeed contemplate writing about how black becomes black and white becomes white – I have decided after all not to continue with a chapter titled »Performing Race«. My abandoning this plan has been necessitated in part by the enormity of the topic and in part by my own resistance to totalizing structures. So, rather than just scratching the surface of the problematics of race performativity, I turn now to a particular aspect of performative subjectivities, passing, where I demonstrate the subversion of the inflections of gender, sexuality, and race alike.” („Habár a rendszerezés, melyet felállítottam és követtem, most a rassz tárgyalását követelné meg – és jó ideig szándékomban is állt megírni, miként válik a fekete feketévé, és a fehér fehérré – mégis úgy döntöttem, hogy végül lemondok a *Performing Race [A rassz előadásai]* című fejezet megírásáról. Ezt az elhatározásomat nemcsak a téma kimeríthetlensége, de a totalizáló szerkezetekkel szemben érzett ellenállásom is indokolta. Így aztán ahelyett, hogy felületesen érinteném a rasszhoz kapcsolódó performativitás problémakörét, inkább a performatív szubjektivitások egy különös jellemzőjét fogom vizsgálni: az átmenet [»passing«] fogalmát, amely lehetőséget ad, hogy a társadalmi és biológiai nem, valamint a rassz kategóriáinak felbomlását együttesen mutassam ki.” – BOLLOBÁS 2010, 167).



Az ötödik fejezet (*Performing Passing [Az átmenet előadásai]*) az átmenet („passing”) fogalmát felhasználva tulajdonképpen a könyvön belül magában foglalja az egész könyvet. Az átmenet képes meghívni az addig felsorakoztatott teljes elméleti arzenált, és egy részalmazba belesűríteni valamennyi fő identitáskategóriát (rassz, társadalmi, biológiai nem). Ez a *pars pro toto* szerkezet nem csak azt küszöböli ki, hogy a felépítmény monolit jellegűvé váljon, de – mivel az elméleti alapállásból következik – számos olyan teoretikus ellentmondás feloldására is képessé teszi Bollobást, amelyekre a recenzió korábban már utalt.

A második, elméleti megalapozást nyújtó fejezetben szereplő *Performance and Performative Constructions of the Subject [Performativitás és performansz a szubjektumképződésben]* című alfejezet a két központi fogalom következő definícióját adja: „subjectivity can be said to performatively come about in two distinct ways: produced in accordance with the dominant (hailing) ideology and out of resistance to this ideology” („a szubjektivitás két különböző *performatív* módon jöhet létre: kitermelődhet az egyeduralgó [megszólító] ideológia alapján, illetve az ezen ideológiával való szembenállás eredményeként is” – BOLLOBÁS 2010, 85; kiemelés tőlem – *H. P.*). Vagyis mind a performativitás, mind a performansz alapvetően performatív, előadás *per se*. De nemcsak a performanszra igaz, hogy performatív, a performativitás is mutatja a performansz jellemzőit: „Of course, while the performative allows the ontologizing aspect of language and literature to emerge, it does not totally do away with the representational or mimetic-quoting aspect. Indeed, some element of representation and self-reflection is always retained, since as a conventional act, the performative depends on evoking existing scripts.” („Bár a performativitás lehetővé teszi, hogy az irodalom és a nyelv ontologizáló szerepe megmutatkozzék, ugyanakkor természetesen nem tűnik el belőle teljességgel a reprezentációs, mimetikus-idéző jelleg sem. Valójában a reprezentáció és az önreflexió bizonyos elemei mindig megőrződnek, mivel a performativitás mint a hagyományhoz kapcsolódó cselekedet, elkerülhetetlenül már létező szövegek beidézésére épül.”) Tehát a fogalompár „semmiképpen sem alkot totalizáló binaritást” („it is in no way a totalizing binary” – BOLLOBÁS 2010, 85).

A posztstrukturalista irodalomelméleti fogalomtár mellett Bollobás elsősorban nyelvészeti eszközöket használ a szövegelemzések során, de találkozunk grammatikai kategóriákkal a totalizálás elkerülésének stratégiái esetében is. Az identitáskategóriák metaforájaként egy helyütt a könyvben a nominalizációt kapjuk (BOLLOBÁS 2010, 98). A módszer itt a deverbális nomenképzők leépítése, a szófaji határátlépés misztikus aktusának véghezvitele. Az előadás végtermékként mutatja meg önmagát, bár előadódásban lenni (performansz) vagy előadni (performativitás) mindig már cselekvés, folyamat.

A lezárt, kerek gondolatformák lebontásának másik példája, hogy az elemzések során maguk az identitáskategóriák határai is feloldódnak. Az átmenet vizsgálataiban példákat találunk „a nemiség rasszosítására ugyanúgy, mint a rassz átszexualizálására” („the racialization of sex and the sexualization of race occurs” – BOLLOBÁS 2010, 182). (A társadalmi és biológiai nem inverzióinak, konverzióinak és averzióinak két teljes fejezetet szentel a szerző.)

Bollobás saját performatív szubjektumelméletének (performansz és performativitás) kialakítása új fogalmak („tresperformer”) és alkategóriák megalkotása („full passing”/„play passing”) mellett a katakrézis retorikai alakzatának „kisajátítására”, saját céljaira való felhasználására is támaszkodik. A katakrézis dekonstrukciós értelmezéséhez képest (vö. PARKER 2004) Bollobás a performativitáshoz köti a retorikai alakzat eredeti jelentésének<sup>2</sup> metonimikusan eltolt felfogását: „Performative analysis will show that performative constructions of the subject have a catachrestic nature, that is, they are discursive productions lacking their literal or real referents.” („A performatív elemzés kimutatja, hogy a szubjektum performatív konstrukciói katakretikus természetűek, amennyiben diskurzusok termékei, így nem rendelkeznek valós referenssel.” – BOLLOBÁS 2010, 73). A szubjektum előadásai ilyen értelemben pusztán nyelvi konstrukciók, ami első pillantásra kizárólag a performanszhoz kötné a katakrézis alakzatát. Például Theodore Dreiser hősnőjének (*Sister Carrie*) performanszáról – aki szó szerint felölti magára azt az identitást, amely reciprok módon a vágy tárgyaként képzi meg őt magát a saját vágyát jelentő férfi (öltözet) felől – ez olvasható: „She has to learn, however, that representation is »false«: her constructed womanhood is but an empty signifier, a catachresis.” („Meg kell azonban tanulnia, hogy reprezentációja »hamis«, megkonstruált nőiessége nem más, mint üres jelölő: katakrézis.” – BOLLOBÁS 2010, 116). Azonban mivel az elmélet a performativitáshoz mint cselekedethez társítja az alakzatot (amely tehát a fentiek szerint magában foglalja mind a performativitás, mind a performansz előadásait), ezért az elemzések a tárgyi pozícióra és (egyes esetekben) az alanyként megteremtődő szubjektumra egyaránt alkalmazzák a terminust. Vagyis a központi alakzat ismét jelölt az aszimmetriára. Az átmenetet, az identitáskategóriák metszeteit, egymásba csúszásait, metalepsziseit tárgyaló ötödik (*pars pro toto*) fejezetben a katakrézis fogalma tehát az alapértelmezéstől eltérő helyi értéket kap. A katakrézis és a performansz fogalmi itt az alanyi pozíciót megteremtő performatív aktusokat jelölik. Mivel a rasszt a szöveg mindig már katakrézisként határozza meg, így az olyan ágenciát teremtő átmenetek – mint amilyenek James Weldon Johnson *The Autobiography of an Ex-Colored Man* című művének névtelen narrátora keresztülmegy – performansznak bizonyulnak. Mégpedig annak ellenére, hogy „[v]alójában ez olyan performansz, amely nem egy meglévő faji identitást fed fel, hanem létrehoz egyet” („In fact, it is a performance, which does not reveal an already existing racialized self, but actually brings this self into being.” – BOLLOBÁS 2010, 189). Ugyanebben a fejezetben a társadalmi nem átmenetei szintén katakretikus performanszokként kerülnek meghatározásra, bár „[a] hatalmi viszonyokkal szembehelyezkedve az átmenő (»passer«) megsérti az alávetettség normáit a diszkurzív határok kritikáját adva [...], az átmenő önmagát mint *ágenciával* rendelkező alanyt teremt meg” („By opposing power

<sup>2</sup> Quintilianus meghatározása szerint a katakrézis „abusio”, visszaélés. A katakrézis a saját névvel nem bíró dolgokat a hozzájuk legközelebb álló névvel illeti.

relations, the passer will violate the norms of subjection and critique discursive boundaries; by [...] the passer will be self-constructed as a subject with agency.” – BOLLOBÁS 2010, 168; kiemelés tőlem – *H. P.*). A szöveg maga is reflektál ezekre az aszimmetrikus alakzatokra: „Much like gender passing, race passing is also an asymmetrical term.” („Akár a társadalmi nemhez kötődő, úgy a rasszal kapcsolatos átmenet is aszimmetrikus terminus.” – BOLLOBÁS 2010, 183).

Mint már szó volt róla, Bollobás Enikő konstrukcionista elmélete számol azokkal az anomáliákkal, amelyekkel a kiindulási pontnak tekintett szubjektumelméleti paradigma terhes. Ezekre nemcsak rámutat a szöveg, de az aszimmetrikus gondolatformáknak köszönhetően (megoldások, frontális válaszok hiányában) képes eltérő szempontú megközelítésük kialakítására. Idéztem már a könyv azon megállapítását, miszerint a szubjektumot magát is normák hozzák létre.<sup>3</sup> Az állításban rejlő paradoxon nem válaszadásra, hanem interpretációk láncolatának létrehozására készíti a szerzőt. Az elmélet ezen a ponton kapcsolódik a kötet újabb és újabb lendületet vevő szövegértelmezői praxisával: „Természetesen az emberek azelőtt is léteznek, hogy beszélnének, sőt, azt megelőzően is, hogy a diskurzusban *szubjektumként* megkonstruálódnának. Azonban szubjektumként való létezésük attól függ, hogy miként beszélnek, miként konstruálják meg magukat a nyelvben; az én reprezentációk rendszereként fejlődik ki a szövegből”. A szöveg hasonló módon járja körül az abjekcióban ugyancsak megmutatkozó kettősséget (152), a szubjektum posztstrukturalista halála és a feminizmus szubjektumpozíciók elfoglalására tett erőfeszítése közt feszülő megkésettség problémáját (80), a diskurzust megelőző létezők kérdését (84), a radikális performanszokra adott radikális performatív válaszok egymásrautaltságát (89).

A szövegelemzések praxisa tehát az elmélet kérdésfölvetéseinek következménye. A kiválasztott művek elsősorban premodern és modern amerikai nő és férfi írók prózáit jelentik. A bevezetőben a szerző meghatároz egy programot, amelyet aztán szigorú következetességgel visz végig. A terminológia és a módszertan természet-tudományos precizitása a kötet kiemelkedő erénye. Ugyanakkor a Bibliáról szóló rendkívül izgalmas és lendületes első, valamint az elméleti megalapozást nyújtó feszes, pontos második fejezet után az egyre-másra következő újabb és újabb szövegelemzések beillesztése az elméleti keretbe néhol mechanikussá teszik az olvasás élményét.

De nem kizárólag a fegyelmezett tudós szubjektivitása szervezi a szöveget. Bényei Tamás a következő megállapítást teszi *Az amerikai irodalom történetével* kapcsolatban: „Bollobás Enikő [...] nem eléggé posztmodern, nem eléggé feminista, nem eléggé posztkolonialista [...], amennyiben nem többféle, egymással esetleg összeegyeztethetetlen értékről, szépségről, esztétikai normáról és kánonképző stratégiáról beszél, hanem végső soron az egyetemes emberi – modernista, európai-

<sup>3</sup> A traumával mint a szubjektum szingularitásának esélyével kapcsolatban lásd Lacan „tuché” terminusát.

amerikai, humanista – felfogáshoz folyamodik” (BÉNYEI 2007, 329). Bényeinek szigorúan vett elméleti szempontból természetesen igaza van, mégis, éppen a teoretikus aszimmetria, a szövegelemzésekben megmutatkozó szubjektivitások játéka teszi lehetővé Bollobás számára, hogy ekképp zárja könyvét: „And finally, performativity, whether the performative construction of the »real« or performative subjectivity, tells a whole lot about how we live and think, how we act, how we participate in acts, how we live through language. Understanding the discursive subject, whether brought about by performance or performative processes, will give a new meaning to the idea of Totus Mundus Agit Histrionem [...]. Because this is, indeed, what, knowingly or unknowingly, human beings do and enjoy doing, whether »out there« in the »real world« or in the textual world of literature: acting and performing, putting on masks and toying with masquerade, playing and replaying, imitating and inventing. Because performative subjectivity is really just another name for our ever-present – and all-pervasive – *comédie humaine*.” („Végezetül, a performativitás – legyen bár az a „valós” performatív konstrukciója vagy performatív szubjektivitás – rengeteget elárul arról, hogy miként élünk és gondolkodunk, hogy miként cselekszünk, játszunk el szerepeinket, miképpen éljük meg saját életünket a nyelven keresztül. Függetlenül attól, hogy performanszokról vagy performatív folyamatokról van szó, a diszkurzív szubjektum megértése új értelmet ad a »Totus mundus agit histrionem« gondolatának [...]. Mert tudatosan vagy sem, de valamennyi ember ezt teszi, ebben leli gyönyörét mind »odakint«, a »való világban«, mind az irodalom szövegszerű birodalmában: színészkedünk, előadunk, maszkokat veszünk fel, jelmezekbe bújunk, játszunk és rájátszunk, utánzunk és új szerepeket találunk ki. Hiszen a performatív szubjektivitás mindössze csak új elnevezés arra az öröktől jelenvaló, az élet minden részletét átjáró színdarabra, melynek neve: *comédie humaine*.” – BOLLOBÁS 2010, 203).

Míg az elmélet diskurzusában Bollobás Enikő posztmodern, feminista, posztkolonialista szubjektivitásai jönnek létre, a modernista olvasatokban az „egyetemes emberi értékek” mellett elkötelezett humanista is színre lép. Ezek az aszimmetrikus énpozíciók mindannyiszor egyszerre jelen vannak, amikor Bollobás megszólal. *When she calls them, they are* – hogy fordítsunk egyet a címen.

Bollobás Enikő invenciózus elmélete, lefegyverző humanizmussal megírt kitűnő, új szempontú elemzései széles körű érdeklődésre tarthatnak számot.

Az olvasó jövőre a könyv magyar nyelvű változatát is kézbe veheti.

Hegyi Pál

## Bibliográfia

- BÉNYEI Tamás (2007), Beleírás, átírás, szétírás, *BUKSZ*, 2007/4, 325–335.
- Enikő BOLLOBÁS (2010), *They Aren't, Until I Call Them – Performing the Subject in American Literature*, Frankfurt, Peter Lang GmbH.
- Teresa DE LAURETIS (1999), A konok késztetés, *Metropolis*, 1999/2, 34–52, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/lau2.html>
- HORVÁTH Iván (2009), Magyar irodalomtörténet, *Élet és Irodalom*, 2009. március 13.
- PAPP Ágnes Klára (2009), Az esszé etikája, *Korunk*, 2009. november, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00155/index5c82.html>
- PAPP Endre (2008), „Rút sybaríta váz”. A nemzetnélküliség programja *A magyar irodalom történeteiben*, *Hitel*, 2008. február, <http://www.hitelfolyoirat.hu/dl/pdf/20080227-90414.pdf>
- Patricia PARKER (2004), *Metafora és katakrézis*, in *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Osiris–Pompeji.
- József SZILI (2007), After the Fall (Literary Histories After the Fall of Literary History), *Neobelicon*, XXXIV(2007), 269–282.
- TAKÁCS Ferenc (2005), Kívül-belül. Bollobás Enikő: Az amerikai irodalom története, *Népszabadság*, 2005. november 5.
- TÓTH-CZIFRA Júlia (2008), Kánonképző kalauz, *Kritika*, 2008. szeptember, [http://www.kritikaonline.hu/kritika\\_08szept\\_toth-czifra.html](http://www.kritikaonline.hu/kritika_08szept_toth-czifra.html)
- VÁRI György (2009), Horváth Iván irodalomtörténete, *Élet és Irodalom*, 2009. április 3.
- René WELLEK (1982), *The Fall of Literary History*, in *The Attack on Literature and Other essays*, Chapel Hill, University of North Carolina.

## Számunk szerzői

ALMÁSI Zsolt (1970) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol–Amerikai Intézetének egyetemi docense. Kutatási területe a Tudor-kor irodalma, filozófiája. Társ-szerkesztője a *Humanism versus Barbarism in Tudor England* (Cambridge Scholars Press, 2008), illetve a *New Perspectives on Tudor Culture* (Cambridge Scholars Press, megjelenés előtt) című köteteknek, alapító társszerkesztője az *e-Colloquia: 16th-Century English Culture* című digitális folyóiratnak.

BAKUCZ Dóra (1977) fordító, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Romanisztikai Intézetének Spanyol Tanszékén óraadó tanár. Munkatársa az *LHO* ([www.lho.es](http://www.lho.es)) magyar irodalommal és fordítással foglalkozó internetes folyóiratnak. Kutatási területei: kortárs argentin rövidpróza, 20. századi katalán irodalom.

BENYOVSZKY Krisztián (1975) a Nyitrai Konstantin Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének habilitált docense. Kutatási területei: populáris irodalom (kiemelten a krimi); a 20. század magyar, szlovák és cseh prózairodalma és annak fordítástörténete; irodalom és gasztronómia kapcsolata. Legutóbbi kötetei: *Szövegek szeszélye* (Nap Kiadó, 2010), *Fosztogatás. Móricz-elemzések* (Kalligram, 2010).

HÁRS Endre (1965) az SZTE Germán Filológiai Intézetének docense. Kutatási területei: a kultúratudomány elméletei és módszerei; 18. századi német irodalom és antropológia. A közölt tanulmány egy készülő Herder-monográfia előzetese.

HEGYI Pál (1970) az SZTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén beadott *Fehér terek – Paul Auster recepciója a korai művek tükrében* címmel megírt doktori értekezésének védésére készül. Számos, a kortárs amerikai irodalommal és tágabb értelemben a narratológiával foglalkozó cikke jelent meg magyarul és angol nyelven.

JÓZAN Ildikó (1968) az ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe az irodalmi fordítás története és elmélete. Legutóbb megjelent kötetei: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések* (Balassi, 2009), illetve *Baudelaire traduit par les poètes hongrois. Vers une théorie de la traduction* (Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009).

KAPOSI Márton nyugalmazott habilitált egyetemi docens (ELTE); az MTA doktora. Fő kutatási területe a filozófia és esztétika történetének reneszánsz kori és 20. századi időszak, a filozófiai személyiségelmélet és a magyar–olasz kulturális kapcsolatok. Legutóbbi könyve: *Magyarok és olaszok az európai kultúrában* (Hungarovox, 2007).

VÉGH Dániel (1982) a [www.fidelio.hu](http://www.fidelio.hu) művészeti portál felelős szerkesztője, az ELTE BTK összehasonlító irodalomtudomány szakos doktorjelöltje. Fő kutatási területe a 19. századi spanyol–magyar műfordítás-történet. A Kosztolányi-kritikai kiadás részeként 2011-ben jelenik meg összeállításában a szerző spanyol műfordításait feldolgozó kötet.

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Felde Csilla