

Filológiai KÖZLÖNY

LXIV. évfolyam

2018/1

MÚFORDÍTÁS – ÚJRAFORDÍTÁS

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk tematikus írásait **Józan Ildikó** és **Kiss Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

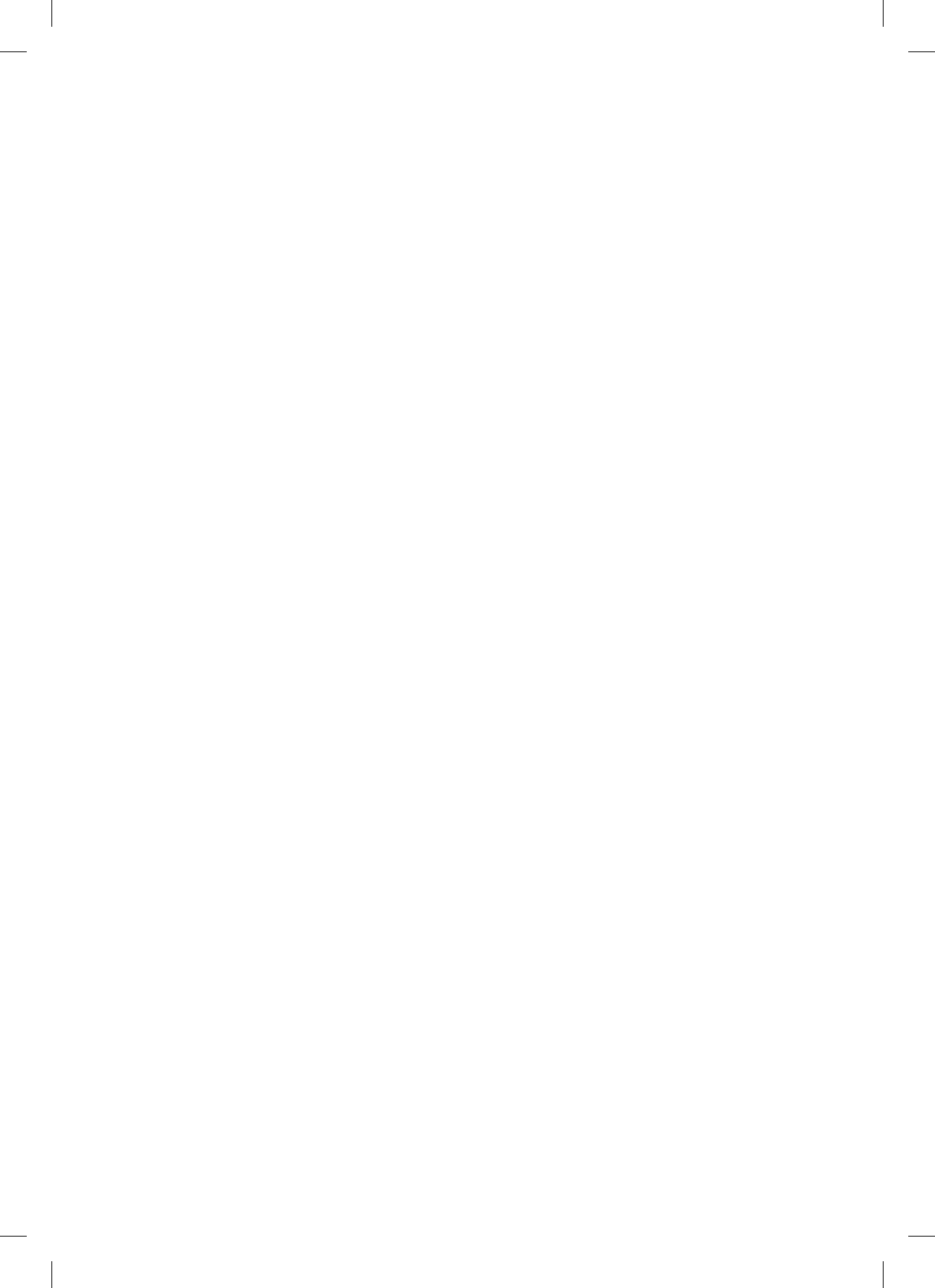
*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

VÖRÖS ISTVÁN: Játék a kompromisszum nevű hangszeren	5
SZÉNÁSI FERENC: Kötött formák a prózában – kötöttségek a prózafordításban	17
HETÉNYI ZSUZSA: Két sima, egy fordított. A fordító Nabokov, az önfordító Nabokov és a Nabokovot fordító paradoxonai	25
GULYÁS ADRIENN: Két klasszikus újrafordítása. Tanulmány Salinger <i>The Catcher in the Rye</i> és Camus <i>L'étranger</i> című regényének új magyar fordításairól	35
ÁDÁM ANIKÓ: A fordítás hullámhosszán	43
GALAMBOS DALMA: Az ekvivalencia kérdései Richard Wagner <i>Die Walküre</i> című operájának három magyar fordításában	53
MŰHELY	
FOGARASI GYÖRGY: Kísértet, elmélet: Coleridge és Luther	65
SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: Kísértetek és jelenések	88
THOMAS WEDGWOOD: Vizsgálódás a távolságról való fogalmunk eredetét illetően. (A néhai Thomas Wedgwood hátrahagyott jegyzetei alapján)	91
SZŐKE KORNÉLIA: Régi és új bolondok. Sebastian Brandt <i>Bolondok hajójának</i> 18. századi átdolgozása	100
RECENZIO	
TÓTH TIHAMÉR: Az <i>Isteni Színjáték</i> forrásainak és hatásának tükrében. „Elhallgatom, hogy rájöhhess magadtól”. Az Isteni Színjáték forrásai és hatása. (Szerk. Draskóczy Eszter, Ertl Péter, Pál József, Szeged, ONIT, 2016.)	119
Számunk szerzői	125



VÖRÖS ISTVÁN

Játék a kompromisszum nevű hangszeren

1. A fordítás néhány lehetséges irányáról a fel-fordítástól egészen a nem-fordításig

„Bizonyos értelemben semmi sem lefordíthatatlan, ám *egy másik értelemben* minden lefordíthatatlan, a fordítás a lehetetlen másik neve.” (DERRIDA 1997, 93–94). Nos, miközben minket folyamatosan a *másik értelem* érdekel,¹ kénytelenek le-

¹A másik értelemről való gondolkodás terepe mi lehetne más, mint egy másik szöveg. Egy másik szöveg, ami más, mint a mi főszövegünk, mely tanulmány, legfeljebb esszé. Egy más irányba toppanó lábjegyzet. Mert kell valami más is, a gondolkodás más irányú kerülőútja. Vagy rövidítő útja. Átvágni a sikátoron, mely a majd hamarosan feltornyozódó gondolati akadályok között kanyarog. Mi más volna ez, mint maga a vers. Mely nemcsak gyönyörködtetni tud. Vagy nem csak élni segít. Hanem segíthet gondolkodni is. Még ha ez a magyar versértésnek és -írásnak nem is a fősodra, most induljunk el ezen a nyomvonalon. A lábjegyzetünk fölött lebegő fellengzős mondatot tegyük földközeli, realisabbá, megérthetőbbé épp versben. Lehet, az a baj a versértelmezésekkel, hogy fordítva ülünk a lovon, igazából a versnek kell értelmezni minket (vagy egy részünket: egy gondolatot), nem nekünk a verset. Az átlagos versolvasó ellenáll a túl erő(szako)s versértelmezési kísérleteknek, ugyanakkor a verssel kapcsolatos beszélgetést, az értelem máshol való összeszedégetését nem utasítja el. A „Gondolta a fene!” Arany János-i gesztusára hivatkozni is már valami ilyesmi. Gondolta a fene? De az gondolta. Egy másik értelmet. Ha ugyanazt gondolta is, de máskor, máshol és az máshol már egy másik értelem:

BEVEZETÉS A MÁSIK ÉRTELEMBE

Minden szövegnek csak egyféle értelmezése lehetséges, vágta a képembe egy elméleti kérdésekről szóló vitán egy gyakorlati kérdésekben fölém rendelt ember. Ezt a mondatot aztán nem tudtam értelmezni. És ez vajon lehetséges-e? A nemértés. Vagy az egyféle értelmezés kötelező minimum is egyúttal? Egyféleképp lehet, de egyféleképp kell is értelmezni a szövegeket? Vagyis nincs értelmetlen szöveg? Nincs szövegtelen értelem se, egy szöveghez egy értelem rendelhető, ugyanazt nem mondhatom másképp. Talán jó is volna, ha így volna. Afféle nyelvi falanszter bontakozik ki. Nyilván öröm egy falanszterben – na nem élni, de – beszélni. Mindenki értené a másikat. A 'félreért' ige mellé viszont nem társulhatna jelentés, pedig a szabály ezt előírná.

szünk a *bizonyos értelemmel* foglalkozni. Persze írhatta volna fordítva is: „Bizonyos értelemben minden lefordíthatatlan, ám *egy másik értelemben* semmi sem lefordíthatatlan, a fordítás a lehetetlen másik neve.” Bizonyos értelemben máris lefordítottuk Derrida mondatát, még ha ugyanazon a nyelven belül is. Ami ráadásul a mondatnak nem az eredeti nyelve. De ha jobban megnézzük, a fordítva feltett ellentét szükségszerűen kihatással van a mondat utolsó tagmondatára, meg kell, hogy változtassuk a korábbi változtatás gyengéd kényszerének engedve, tehát megint fordítanunk kell egyet tökéletlen fordításunkon (ami így már fel- és nem le-fordítás?): „Bizonyos értelemben minden lefordíthatatlan, ám *egy másik értelemben* semmi sem lefordíthatatlan, a fordítás a lehetséges másik neve.” Így a fordításunk végül is az ellentétbe fordította az eredetit (ami így már fel- és nem le-fordítás?), ez egyébként a műfordítás esetében egy nem is olyan ritkán bekövetkező hibatípus. A tagadások és állítások rendszere, mely nyelvenként különböző és különböző tud lenni, nehezen fordítható. Illetve könnyen bele lehet gabalyodni nyelvi könnyűségébe, nyelven kívüli nehézségébe.

Az imént kétszer is használtam a le-fordítást, továbbá a fel-fordítást, mint önálló fogalmakat. Talán meg kéne különböztetni a következő fordítás-irányokat:

- 1) fordítás
- 2) lefordítás
- 3) le-fordítás
- 4) felfordítás
- 5) fel-fordítás

Ez nekem már nagyon jó, mert a 'félreért' ige, melynek ráadásul jelentése sincs, kulcsa lehet a vágyva vágyott belépésnek a másik értelemben. Befalazott ajtó az, aminek nemcsak kilincse van, de madárcsicsergés is kihallatszik mögüle.

A másik értelem rokonságot mutatna az állathangokkal? Azoknak mindenesetre abban az értelemben, ahogy mi emberek értjük az értést, nincs értelme. Ám nem értelmetlenek. A másik értelem az emberen túli tartományban kezdődik. Persze ez a tartomány nemcsak az állatok felé vezet. Bár talán ezen a nyelven beszélt Szent Ferenc a madarakhoz. A másik értelem segítségével a bennünk levő Szent Ferenc beszél a másikban levő madárnéphez. Aztán a benne levő Szent Ferenc válaszol a mibennünk levő madárnépnek. Ez csak akkor lehetséges, ha a bennünk levő madarak és szentek tudnak egymásról.

De hiszen metaforák ők, akiknek összeér a háta a madárfészekben, és egymásra tekintenek a szentek kerekasztalánál.

A másik értelem ugyanez madarak és szentek nélkül.

Az első a fordítói munkát, illetve annak eredményét jelenti, a köz- és szakmai nyelvben is létezik, ugyanígy van. A második magát a konkrét fordítói munkaformát jelenti. A harmadikban kezdünk el-különböződni a már bevett jelentéskettől. A le-fordítás olyan fordítást jelent, mely szükségszerűen lefelé mozdítja el a szöveget az eredetihez képest. Minőségben? Emelkedettségben? Összetettségben? Nem szabad lefordítanunk egy szöveget, mert akkor az első lábjegyzetben tárgyalt egyjelentésűség felé visszük el. Vagy épp ez a helyes eljárás? Egy fordított szöveg nem mindig ugyanolyan nehéz a fordításban, mint az eredetiben. Magyar költővel már keveredtem vitába Vladimír Holan érthetőségét illetően. Ő még azt se akarta elismerni, hogy a csehek érthetetlenek tartják. Nyilván úgy értette, hogy tarthatják. Neki annyira világos volt minden, hogy még a feltételezés is felháborította. De ha így állunk, akkor itt a fordítók követtek el mulasztást, nem tudták átadni a Holan-versek csehül feltáruló kiismerhetetlen és végtelenbe nyúló kozmoszát. Ez a szemrehányás, mint Holan-fordítót, természetesen saját magamat is illet.

Előfordulhat, hogy a fordító nem érti meg az egyik jelentésréteget, illetve észre sem veszi, és akkor fenyegethet az a veszély, hogy a lejjebb csúszó szövegből ez a réteg kimaradjon. Épp azért csúszik lejjebb, mert vékonyabb lesz alatta a cipőtalp, vagy inkább beomlik a talaja, mint a karsztvidéken. Megállapíthatjuk, hogy a fordítói munka során könnyen bekövetkezhet a szöveg elkarsztosodása. Behuppanások, suvadások jönnek létre az egyjelentésűség felé. Szögezzük le, hogy egy egyjelentésű vers nem vers.

Ennek ellenébe szegezhetjük, hogy egy többjelentésű törvény nem törvény. De ez már a jogásznyelv kérdéseihez vezet, amellyel most itt nincs érkezésünk behatóbban foglalkozni. Mindenesetre érdemes lenne megvizsgálni, hogy miként sikerül megvalósítani az egyjelentésűséget, milyen áldozatok árán. Az egy-egy kérdés megfogalmazását addig kell részkérdésekre bontani, amíg már erősen kötődik egyetlen jelentés (jogi rendelkezés, sőt esetleg tiltás) egyetlen nyelvi megformáláshoz. Ennek akadályja, hogy vagy végtelen hosszúságú szövegeket kényszerítene ki az eljárás, vagy csak egyjelentésű szavakat lehetne használni, vagyis teljesen külön jogászszókincs létrehozása volna szükséges, ami nyilván lehetetlenség. Vagy különleges szókincs, vagy különleges mondatlan volna kívánatos. A tökéletes értésre és a félreértés elkerülésére való törekvés egy másik nyelvet hozna létre, mely tökéletesen érthetetlen volna számunkra. Hiszen minden szava más volna vagy mást, csak egy dolgot jelentene, de nem tudnánk, melyiket a jelentések közül. Egy nyelv jelrendszerét se lehet közvetlenül a másik nyelv megértésére használni. Ezt szemlélteti a helyesírás-ellenőrző program a gépünkön. Ha véletlenül angolra állítjuk, minden magyar szót aláhúz mint hibásat. Amit nem, azt félreérti. Talán kicsit közelébe jutottunk annak magyarázatához, hogy miért is nehéz a mindennapi embernek a jogi szövegek értelmezése. Eszerint, ha a fent elmondottak igazak, és a jogászokat az egyértelműség nyelvének megteremtése

vezeti törvényalkotás közben, akkor megértési gondjainkat nem valamiféle anomália okozza, hanem szükségszerűek. De ha a többi ember soha nem értheti meg a jogászt (amikor jogászánt beszél), miként lehetséges, hogy a jogász megértse a többi embert? Márpedig épp róluk, az ő életük szabályozásáról szól a jogalkotó tevékenysége. A jogalkalmazónak pedig afféle műfordítóként e két dolognak, az élet és a jog nyelvének az ütközését kell könnyebbé tennie. És a folyamat végén ott van az ember, akit nem volna jó jogelszenvedőként azonosítani. Bár, ha régi korok jogrendjeire pillantunk, vagy más kontinensekéire, akkor ez egyáltalán nem tűnik olyan lehetetlennek. A jogelszenvedések története legalább annyira fontos építőanyaga a történelemnek, mint a jogsértéseké. A szabadságmozgalmak egyik célja, hogy az emberekből jogelszenvedő helyett jogélvezőt csináljon. Hogy a jog áldásaiból mindenki egyként részesüljön. Ez most ebből a talán kicsit váratlan szemszögből úgy tűnik, nyelvi kérdés, többnyelvűségi kérdés, miközben állandóan belefutunk a másik egynyelvűségébe (DERRIDA 1997).

Miközben messze kanyarodtunk, észrevétlenül kiegészítettük fordítás-fogalomtárunkat is:

6) félrefordítás

7) félre-fordítás

Bár még nem végeztük el a negyedik és ötödik fogalom meghatározását sem. A negyedik a szó köznapi értelmében egész mást jelent, felborítást, rendetlenség csinálását. Bizonyos szövegek esetében az szerzi az örömet, hogy olyan izgalmas szellemi mozgások vannak bennük, melyek között nem lehet eligazodni. Elképzelhető, hogy egy egykor ilyen szöveget, melyet azonban az eredetiben már kifésült az agyonértelmezés, a fordító újra összeborzolja. Vagy lehetetlenség is volna megértettként lefordítani? Megértett műveknek nevezem azokat a klasszicizáló, tankönyvekbe jutott szövegeket, melyeknek a vélt vagy valós jelentésével előbb ismerkedünk meg, mint magával a művel. A felfordítás ilyen rekonstruáló fordítást jelent, amikor a fordítást olvasva az olvasó közelebb juthat az eredeti szöveghez, mint aki eredetiben olvassa, de nem látja a szöveget a tradíciótól. A fel-fordítás (5.), amikor ez a törekvés csak belevetített, az eredetiben nem meglevő jelenségeket épít be, egyszerűbben szólva ez a szöveg feljavítása.

Vagy fel-javítása? De ebből a játékból most már kiszállunk.

Marad még értelmezendő így is bőven. A félrefordítás (6.) a nemértésen, a téves értésen alapuló fordítás, a leiterjakabok, a fordítói elkenések világa. (Itt az *alapulás* épp az alap alaptalanságát jelenti.) Tökéletesen üldözendő. (De az üldözés is üldözendő, mondjuk helyette inkább ezt: kerülendő gyakorlat és kijavítandó eredmény.)

Aztán van a hetedik változatunk a fordításra, a félre-fordítás, ez a fogalom mutat rokonságokat a fel-fordítással, csak nem javításról, minőségemelésről van szó, hanem stilisztikai, hangfekvésbeli áthangszerelésről, mely megint csak nagyon vitatható, de véleményem szerint gyakran helyeselhető. A fordítás ugyanis

nem az eredeti mű eredeti korának és kultúrájának szól, hanem a célnyelv korának és kultúrájának, és ha ott más hangsúlyok, normák vannak, akkor lehetőleg úgy kell fordítani, hogy az eredmény ne muzeális darab legyen, hanem hasonlóan meghökkentő és újszerű, mint az eredeti volt. Ezek szerint egy szonettet akár avantgárd szabadverssé kell áthangszerelni? Talán túlzásnak tűnik, de van benne szellemi izgalom. Minden újszerű kísérlet csak a hasznunkra válik, és gazdagítja az irodalmat, elsősorban a célnyelv irodalmát.

Ekkor viszont felmerül a félre-fordítás ellentétéként a nyolcadik változat:

8) bele-fordítás

Ami nem más, mint az a törekvés, hogy az eredetit minden tekintetben meg kell hagyni, egy régi szöveget archaizálva kell fordítani, megtartani a célnyelvtől idegen szórendet. Sőt ennek legradikálisabb eljárása, magát a nyersfordítást közölni, ilyenkor elkerülhetetlen az eredeti publikálása is a nyers mellett. Ami már a

9) nem-fordítás

fogalmát is megvalósítja.

A nem-fordítás a célnyelvi közegben csak bele-fordítással szimbiózisban él meg. Erre a radikális gesztusra a magyar irodalomban egyetlen példát tudok, a *Kétszáz nyers vers* című kötetet (BÁTHORI 2012). Báthori Csaba ebben a könyvben a legmesszebb Rilke *Archaischer Torso Apollos* című versének közlésében megy el, itt ugyanis közli az eredeti szöveget, majd két saját nyersfordítása következik 2009-ből, illetve 2011-ből, aztán Balla Zsófia és Győri László nyersfordításai (436–443). A formahű fordításokból Tóth Árpád remeklése mellett közli Kosztolányi Dezső és Farkasfalvy Dénes munkáját is. De ezzel még mindig nincs vége, ő maga készít egy hangzasközelítő fordítást is. Ez az eljárás viszonylag ritka, amikor az azonos hangzás alapján próbál a fordító tetszőleges értelmet kicsikarni az akusztikai lehetőségekből. Majd egy rímtelen jambikus és egy költői prózában szóló fordítás zárja a sort (az utóbbi egy részét két változatban is megadja). Arra a problémára, hogy a fordítást csak abbahagyni lehet, nem befejezni, radikálisan komolyan veszi ebben az esetben, az alternatív eljárásokat, bele- és nem-fordításokat sorjázta egymás után, összesen tizenkét variációig jutva el.

Persze a hangzasközelítő fordítás újabb nevet igényel:

10) fültre-fordítás

lehetne ez a kategória. De talán jó lesz leállnunk.

Amiről persze szó sem lehet, mert a félre-fordításra szeretnék egy példát hozni, ami épp Rilke emlegetett versét tenné át szürrealista modorba:

EGY RÉGI SZOBOR ÚJRAFARAGÁSA

A fej hálistennek nincs meg,
talán vakot ábrázolt, börtön volt az arc,
a szabadság korlátja, a helyére
mi kerülhetne más, mint kocka,

így is túl felismerhető az ember, szárnyat neki,
mondjuk a kar helyére. Van itt valami örvény,
aminek ellent kell mondani, zuhanás a kőbe,
multidő mellkasa, hallom a zihálást,

ahogy ezredévek távlatából is el akarja
venni a képzeletemet, fejembe
akar lépni tekintetével, átható

fúriapillantása a jelenig hatol, le kell rázni
magamról, mint kotlós a port, amelyben
megfürdött. Forgasd fel a múltat!

2. A műfordítás értelmére irányuló kérdés, avagy egy Derrida-mondattal való félre-fordulás tanulságai

Főntebbi Derridát átrendező (fel- vagy félre-fordító) játékunk során megtudtunk valamit ama mondat legrejtélyesebb, ezért kurzívval szedett részéről. A fordítás a *másik értelemben* a lehetetlen neve. Legalábbis Derrida meghatározásában. A mi fel-fordításunkban viszont a lehetséges másik neve. A különbségtevés kedvéért éljünk szisztematikusan a kurziválással. Akkor pedig ezekhez a tézisekhez jutunk el:

1. *Másik értelemben* a fordítás a lehetetlen másik neve.
2. *Másik értelemben* a fordítás a lehetséges másik neve.

Sőt, talán:

Másik értelemben a fordítás a *lehetséges* másik neve.

Ezt tovább egyszerűsítve, *másik értelemben*, de épp azért a „másik”-ot kihúzva az egyenlet mindkét oldaláról:

1/b. A *fordítás* a lehetetlen neve.

2/b. A *fordítás* a *lehetséges* neve.

Vannak még további verziók is, de ennyi talán elég. Próbáljunk inkább következtetésekre jutni hideg tételmondatainkból. Mert itt már a megérthetőség határán járunk. És ami nem érthető, az nem is fordítható. Illetve az értelmet ez

esetben valamiféle logikai, nyelven belüli ide-oda fordítással értük el. „Az ember tehát egyszeri értelmet rendel a léthez, nem azért, hogy ünnepelje, hanem hogy megmunkálja” (LÉVINAS 1997, 55).

De miről van itt szó?

Lehet, hogy egy *fél-fordulatnyit* másról? Mindazok után, hogy olyan jó meghatározásait adtuk a lehetetlennek és lehetségesnek, el kell jutnunk oda, hogy a fordítás felől nézve rossz a kérdésfelvetés. A műfordítás lehetséges vagy lehetetlen mivoltára utal, és ezáltal válik a műfordítók önkínzásának legjobb eszközévé. Virtuális korbáccsá. A rossz kérdésre csak rossz választ lehet adni. Nyilvánvalóan erre utal Derrida paradoxona. A műfordítás persze hogy lehetetlen. De nem nagyobb lehetetlenség egy verset megírni sem, mint lefordítani. Az irodalom, a nagy irodalom a maga tökéletességével az öröktől való létezés illúzióját kelti az emberben. Hogy is jöhetnének hozzá emberek, hogy olyasmit írjanak, mint az *Antigoné*, a *Hamlet*, a *Vörös és fehér*, a *Duinói elégiák*?² Megírni sokkal nagyobb lehetetlenség.

Épp ezért a lehetetlen szinonimája a *fordítás*.³ És a *lehetségesé* a fordítás. A *fordítás* mint valami metafizikai tevékenység – hadd adjam ezt a gyors analízisét a kurzívna itt – lehetetlen, mert minden szöveg ugyanabban az egynyelvűségben vándorol, talán ezért van, hogy a megértés határán szorul értelmezésre, és ha átlépte ezt a határt, már mindegy, hogy milyen nyelven nem értjük. Persze véleményem szerint minden megértés félreértés. Maga a *megértésre tett kísérlet* tulajdonképpen „szakszerűtlen” közeledés a szöveghez. Éppen a nyilvánvaló, vállalt és eszközökkel felvonuló szakszerűsége miatt válhat valamiképp avatatlanná az értelemkereső.⁴ Mert beavatott akar lenni, és nem a szöveg örömeire koncentrálni elsősorban. „[M]inden olvasható (bármilyen olvashatatlanak tűnik is), másrészt (...) alapjában minden szöveg olvashatatlan, bármennyire olvashatónak szánták is” – így BARTHES (1996, 58. kiemelés az eredetiben). Az olvashatóság keresése inkább ellentétes a szöveg valódi örömeinek létrehozásával. A szépirodalmi szövegek befogadása nem a megértésre, hanem a tetszésre kell irányuljon. És a tanácstalan olvasó nem magyarázatra, hanem ízlésének csiszolására szorul elsősorban.

²Mi az, talán speciálisan magyar vagy cseh példáink nincsenek? Hát íme, néhány magyar: Hogyan is írhatna bárki olyat, mint a *Tündérálmom*, a *Vörös Rébék*, a *Párizsban járt az ősz*, az *Iskola a határon*? Hát cseh példák? Mint a *Május*, az *Éjszaka Hamlettel*, a *Túlágoson zajos magány*? A Švejket nem említem, mert ott épp azt nem lehet érteni, hogyhogy nem rántja le a hülyeség világrendszeréről legalább minden második író ilyen radikálisan a leplet?

³A fordítás, ami már átfordítást, létbe való beforgatást jelent. Lényegében alkotás. Az írás is csak (csak?) *fordítás*. Kosztolányi ezt mondja: „Lehet-e verset – egyik nyelvről a másikra – fordítani? Nem lehet. (...) Fordítani nem lehet, csak átültetni, újrakölni” (KOSZTOLÁNYI 2008, 270–271). Vagyis szerinte nincs is – legalábbis a vers esetében – fordítás. Minden fordítás *lényegében* írás. Mi a visszáját – nem az ellenkezőjét – állítjuk, minden írás: fordítás. Talán a kurzív elhagyásával is igaz.

⁴„...nem csupán abban kellene segítenie, hogy másképp gondolkozzunk, hanem hogy olvassuk, amit már olvasni hittünk” (DERRIDA 2000, 21).

Miért *lehetséges* tehát a fordítás? Nem egyszerűen csak meg lehet csinálni – mert ezt egyébként is tudjuk a gyakorlatból. A *lehetséges* paradoxona, hiszen a gyakorlatban nagy erővel folyik mindennap a műfordítás, bármiképp is elmélkedünk lehetetlenségéről, hogy a nyelvi határok a művek számára áttörhetőek. Tehát lehetséges. És azért *lehetséges* is, mert a művek nem a nyelvben léteznek. Legalábbis nem a konkrét nyelvben, hanem a nyelv (és/vagy a beszélő) másnyelvűségében. *Egy másik értelemben*. Nem egy másik világban, ugyanebben a világban, de amelynek az értelme más. Vagyis van neki. A világnak, nem a műnek. Ezért nem a jelentést kell fordítani. De persze tilos félrefordítani. Mert ha jó és széles utat nyitunk neki, az értelem ott elindul. Magától? Vagy azért mert járhatóvá válik valami, ami eddig nemcsak járhatatlan volt, de nem is volt egyáltalán.

Nem jó kérdés, félrevivő, mint láthattuk, a lehetőségességre való rákérdezés. Sokkal inkább az értelemre való rákérdezés a helyes. Van-e értelme a fordításnak, ha maguknak a műveknek nincs is értelmük, csak egy más értelmük. Az első jelentés csapda, melybe a fordító beleeshet, ha azt kezdi el fordítani. Igen ám, de a többi meg lefordíthatatlan.

Persze ezt most csak a paradoxon kedvéért mondtuk. Nem lefordíthatatlan, hanem nem lefordítandó, mert fordítás nélkül kerül át egyik nyelvből a másikba. „Mindig van azonban egy lefordíthatatlan maradék. (...) mindig van egy látszólag csak le nem fordított, azaz *le nem fordítva átvitt rész*” (CSORDÁS 2008, 58).

A kérdés tehát az, van-e, lehet-e értelme a fordításnak. Ha van, akkor lehetséges is kell legyen. Ha nincs, akkor viszont nemcsak lehetetlen, de értelmetlen is volna ez a tevékenység.

Bizonyos értelemben Schelling kérdésére adunk egy ránk vonatkozó érvényes választ. A kérdés így hangzik: „Hipotézisként feltesszük, hogy tudásunkat egyáltalán *realitás* illeti meg, és megkérdezzük, mik a feltételei ennek a realitásnak?” (SCHELLING 1983, 52). A fordítás esetében a feltétel az értelem. Értelme kell legyen, nem a fordított szövegnek, hanem a fordítás létrejöttének. Na, ez pedig sokféle lehet. És csak részben vág egybe a céllal. Főlegesen tűnő fordítások keletkeztek – már az értelem és a megértés céljának tekintetében – a korabeli szocialista Csehszlovákiában kialakult fordítói gyakorlat révén, amikor cseh verseket szlovákra vagy szlovákokat csehre fordítottak. Ennek mindenki által sejtett célja a (költőként talán nehezebben megélő) fordítóknak némi létbiztonság nyújtása volt. Az eredeti szöveg éppúgy érthető volt a célnyelvi olvasó számára, mint a fordítás. A cél nem azonos az értelemmel. A fordítói munka nem értelmetlen, mert a cél által szentesített.

3. Az otthonosság keresése

Lefordítani valamit az anyanyelvünkre olyan, mintha az otthonunkon kívül járva megtetszene nekünk egy tárgy, amit aztán törvényesen vagy törvénytelenül megszerezni és hazavinnénk, hogy helyet találjunk neki, akár egyenesen a hálszobánkban („Le nem fordítva átvisz”, CSORDÁS 2008, 58). A fordítás afféle otthonossá tétel.⁵ Ha ismerjük a nyelvet, melyen született, érthetjük a művet, nagy odafigyeléssel elképzelésünk lehet még stilsztikájának hatáselemeiről is, de csak az anyanyelvünkön mozoghatunk otthonosan a művekben, vagy ami még több, csak az anyanyelvünkön lehet az otthonosság-érzetünk része az a műalkotás.

Az a megfigyelésem, hogy a fejemben a műveltséganyag nagy része a magyar nyelv szótárában van, így, ha például csehül beszélek, bizonyos világirodalmi vagy egyéb kultúrjelenségek egyszerűen nem jutnak eszembe. Ehhez előbb vissza kell váltanom magyarra, és úgy kikeresni a kérdéses nevet. Sajátos, hogy az „ahány nyelv, annyi ember” állítás olyannyira igaz, hogy műveltségünk is eltérőnek bizonyul nyelvek között mozogva. Többek között ezért van az, hogy egy nem százszázalékosan beszélt, vagy csak százszázalékosan beszélt nyelv használata során butábbnak tűnünk, mint anyanyelvünkön. Különböző nyelvű különböző éneink nem egyformán okosak?

Akkor a fordítás esetében egy közepesen buta ember tanácsai, nyersfordítása alapján kell kitalálnunk, hogy mi is akar lenni az eredeti (valószínűleg nem butáknak szánt⁶) vers. Vagyis úgy néz ki, hogy a fordító egy butább ember szűrőjén át dolgozik. Nem csoda hát, ha föl akarja javítani a szövegeket, amelyeket fordít, hiszen így saját butasága korlátain is próbál átlépni. A saját árnyékunkat ugyan aligha ugorhatjuk át, de a saját butaságunkat annál inkább. Nem kell hozzá más, mint műfordításba kezdeni. A műfordító más számára az otthonosságot teremti meg, a maga számára meg kidobja az otthonából az elmolyosodott függönyt az ablak elől: a butaságot.

⁵ Amit Hölderlintől idézve így nevez meg Heidegger ezzel egybevágó című írásában: „... költőien lakozik az ember”, majd többek között így bővíti: „Ha azonban a költészetnek eleve az irodalmiban van az egyetlen létformája, hogyan lehet akkor az emberi lakozást a költőire alapozni?” (HEIDEGGER 1994, 192). A lakozás itt a létben való otthonossággal azonos. A műfordítás épp ennek a költőinek a megelégedését kísérli meg.

⁶ Nagy kérdés, hogy mi egy szöveg, egy mű célközönsége, kinek írunk. A gyerekirodalom esetében világos, ott még nem is annyira számottevő az intelligencia- és ízlésbeli különbség. A versek az intelligenseknek, főként az érzelmileg intelligenseknek szólnak, akiket persze a társadalom bármely rétegében meg lehet találni. Azért beszélünk a versfordításról, amikor a fordítás néhány általános kérdését szeretnénk megvilágítani, mert a versek fordítása a műfordítás legnehezebb része. Vagy legszebb? De alighanem a legtöbbet tárgyalt.

4. Lehetséges-e a páriák művészete?

Amikor a fordításról beszélünk, közvetlenül meg kell élnünk a tudomány születését, mert egy ennyire gyakorlati dologról elméletben szólni, az maga a tudományos absztrakcióba való átlépés pillanata. Vannak tudományok, melyek ezt már száz vagy ezer évvel korábban megtették, és rég el is feledkezhettek a problémáról, a határátlépés szépségéről és kételyeiről. Ellenben a műfordítás elmélete állandóan vissza kell térjen saját léte megkérdőjelezéséhez, ahogy a műfordítás is ezt teszi. Lehetséges-e a műfordítás, kérdezi mindenki, aki műfordítással foglalkozik, és ez már elmélet is egyúttal. De akkor lehetséges-e a műfordítás elmélete, ha a műfordítást is lehetetlennek mondjuk? Ha Derrida dolgozatunk elején idézett és tárgyalt mondatát komolyan vesszük, mely végül is a fordítás lehetetlenségénél köt ki, akkor a műfordításról való gondolkodás is lehetetlen, hiszen egy lehetetlen dologról elmélkedni is lehetetlen, így viszont kérdésünk, mely elmélet a javából, elenyészik, és saját magát megsemmisítve utat enged a műfordításnak, majd az erről való elmélkedésnek. Ama Derrida-mondat körén kívül.

A műfordítóknak különben is túl nagy luxus volna tevékenységük lehetőségességére folyamatosan rákérdezni. A műfordításról elmélkedő többnyire meg tud állni a gyakorlatias problémáknál. Egy műfordításelemző esszéből (VÁRADY 2003), mely egyik kedvencem a témában, egyszerűen nem is tudtam témába vágó idézetet, tételmondatot találni, mely megfelelő mértékben érintette volna az itt tárgyalt kérdéseket. Semmi elmélet.

Ez a dolgozat nemcsak a műfordítás gyakorlatáról szól, bár fölhasználja a szerző műfordítói tapasztalatait, de nem mint egyetlen, és nem mint megfellebbezhetetlen forrást. Bár elméleti munkákban viszonylag ritkán szokott a szerző konkrét személyes és gyakorlati tapasztalataira hivatkozni. A műfordításról szólva mindig közel esik hozzánk a gyakorlat. A műfordítás sok tekintetben előadóművészet. Mostani munkánknak akkor talán értelme se volna, ha ez a szöveg nem próbálna maga is játék lenni a kompromisszum nevű hangszeren. Eddig is a hangfekvéseiről beszéltünk.

„Lehetséges-e a páriák művészete?” – kérdezi PILINSZKY (2006, 132) másról szólva, de most a műfordításra vonatkoztatom kérdését. A versírás a magas lelkek művészete, a műfordítás a páriáké? A nyelvhez kötöttek? A legnagyobb truvájok⁷ is belül maradnak a nyelven, mert a fordító semmi mást nem tesz hozzá az eredeti

⁷Nos, írhatnám ezt a szót persze *trouvaile*-oknak is, de akkor azt a látszatot kelteném, mintha munkámat nem a páriák művészetének tartanám, mintha pusztán kényeskedésből nem merülnék le azokba a páriai mélységekbe, melyekbe a műfordító kénytelen lemerülni munkája során. Hiszen épp ott kezdődik az igazi művészet. És Pilinszky is erről beszél abban a *másik* értelemben a maga szövegében.

szöveghez, mint annak konstellációjában a maga nyelve adta összes vagy legjobb lehetőségeket. Ha jól fordít, ha jó formában van.

Aki fordít, tudja, hogy lehetséges a fordítás. Más szóval bele tud törődni azokba a kompromisszumokba, melyeket a fordítónak kell meghoznia a munkája során. Ámde nem kell-e a költőnek, írónak minden művésznak ugyanígy meghozni a maga kompromisszumait? A zeneszerző csak lejátszható zenét írhat. Ha a bal kéz balra, a jobb kéz jobbra a klaviatúra szélén bolyong, akkor a középső tartományokból nincs esélye hangot leírni. A drámaíró nem beszélgethet egyazon pillanatban két embert. Egy regény nem állhat száz kötetből, nem mozgathat tízezer szereplőt, egy színházi előadás nem tarthat két évig, egy tankhajó nem úszhat át a színpadon. A magyar nyelvben nem használhatok kettes számot. A körülöttünk lévő nyelvek nem ismerik a hangrendi illeszkedést. A kínai versek rövidege, tömörsége más nyelvekben nem érhető el, mert előfordulnak bennük több szótagos szavak.⁸

Minden művészet a kompromisszumok művészete.⁹ Csakhogy ezt nem így kell látnunk. Hanem úgy, hogy van egy közös médium, mely összeköt előadó- és alkotóművészt, festőt, zeneszerzőt, írókat és balett-táncost. Írókat és fordítókat. Az, hogy a kompromisszumokat kell megszólaltatnia, mint valami hangszert. A művészet a kompromisszumokon való játék.

Bibliográfia

- BARTHES, Roland (1996), *Az olvasásról*, ford. BABARCZY Eszter, in BARTHES, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris. 56–66.
- BÁTHORI Csaba (2012), *Kétszáz nyers vers*, Budapest, Napkút.
- CSORDÁS Gábor (2008) Lipcsei beszéd, in BEKE Márton –MÉSZÁROS Andor –VÖRÖS István (szerk.), *Művészet-e a fordítás?* Esztergom–Piliscsaba, Orloj könyvek, 58–59.
- CSUNG JUNG (1984), *A versek osztályozása*, in TÖKEI Ferenc (szerk., ford.) *A szépség szíve*, Budapest, Európa, 123–137.
- DERRIDA, Jacques (1997), *A másik egynyelvűsége*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor.

⁸ A kínai metrika nem szótagszámot, hanem szószámot ad meg a verssorok csoportosításánál, hisz a kettő között nincs különbség (CSUNG JUNG 1984, 123–127).

⁹ A műfordítást illetően ezt így fogalmazza meg Somlyó György: „mindig a „valamiért valamit” feláldozás kényszerű kompromisszumán belül jön létre minden költői fordítás” (SOMLYÓ 2008, 382). Ez azonban arra jogosít fel, hogy a műfordítók, főként a versfordítók művészetként jeleníthessék meg munkájukat. Szélsőséges fogalmazva ezt is mondhatnánk. Minden olyan munka művészet, melyben a végzője nemcsak pontosan ismeri lehetőségeinek határait, hanem azokkal eszközként élni is tud.

- DERRIDA, Jacques (2000), *Istenbozzád Emmanuel Lévinasnak*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor.
- HEIDEGGER, Martin (1994), „...*költőien lakozik az ember...*”, ford. SZIJJ Ferenc, Budapest–Szeged, T-Twins–Pompeji.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2008) Modern költők, in JÓZAN Ildikó (szerk.), *A műfordítás elveiről*, Budapest, Balassi, 269–273.
- LÉVINAS, Emmanuel (1997), *Nyelv és közelség*, ford. Tarnay László, Pécs, Tanulmány-Jelenkor.
- PILINSZKY János (2006), *Összes versei*, Budapest, Osiris.
- SCHELLING, F. W. J. (1983), *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Budapest, Gondolat.
- SOMLYÓ György (2008) Két szó között. Megjegyzések a fordítás poétikájához, in JÓZAN Ildikó (szerk.), *A műfordítás elveiről*, Budapest, Balassi, 376–397.
- VÁRADY Szabolcs (2003) Változatok egy Larkin-versre, in uő *A rejtett kijárat*, Budapest, Európa 381–397.

SZÉNÁSI FERENC

Kötött formák a prózában – kötöttségek a prózafordításban¹

A vers kötött forma, a próza kötetlen. Ez a vélekedés él a köztudatban, s egy-egy fordítani vágyó fiatal is ezzel indokolja, hogy miért a prózával tenne próbát. A vélekedés felületes tapasztalatból ered: a laikus olvasó úgy érezheti, hogy a prózai művek lapjain szabadon árad a szöveg, köznapi módon váltakoznak a mondatok, a szöveg többlete csupán a sommásan megnevezett „irodalmi stílus”. Avatottabb szem azonban e szövegekben – nemes irodalomról beszélek – szabályos formákat, lexikai és szintaktikai alakzatokat, vagy nagyobb egységben érvényesülő, szöveg-szervező stíluselemeket ismerhet föl. Némelyikben többet, másokban kevesebbet. A fordítónak pedig szükségképpen avatott szeműnek kell lennie, és e stílmákat megfelelő, szabályos formákkal, szóképekkel, mondattani alakzatokkal, stílusesszókókkal át is kell emelnie a maga prózaszövegébe. Alább a prózafordítás ilyen természetű nehézségeiről szólok, olasz irodalmi példákat és magyar műfordításait idézve.

A legkézenfekvőbb példával, a versszerű prózával kezdem.

Az irodalomtörténet – így az olasz is – jó néhány szöveget ismer, amelyről el sem dönthető egyértelműen, hogy próza-e vagy vers. Dino Campana a XX. század elején *Canti orfici* (Orpheuszi énekek) címmel olyan lírai gyűjteményt állított össze – szándékosan nem verskötetet mondok –, amelyben nagyon is szabályos versek mellett elbeszélő és leíró hangvételű, prózai írásképű szövegek találhatók. Költői eszközeik miatt azonban – meglepő metaforák, szövegghiátusok, jelzőhalmozás, analógiák és így tovább – ezeket költői prózának vagy egyenesen prózaversnek kell tartanunk, a századelő „egyetlen műfaj” eszményére vallanak. Íme egy alkonyi utcát leíró rövidke részlet a kötetből, utána pedig magyar fordítása:

„... e la via barocca vive di una duplice vita: in alto nei trofei di gesso di una chiesa gli angioli paffuti e bianchi sciolgono la loro pompa convenzionale mentre che sulla via le perfide fanciulle brune mediterranee, brunite d'ombra e di luce, si bisbigliano

¹ A Pázmány Péter Katolikus Egyetem *Mű – Fordítás – Kultúra* című, 2017. január 27–28-i konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata.

all'orecchio al riparo delle ali teatrali e pare fuggano cacciate verso qualche inferno in quell'esplosione di gioia barocca: mentre tutto si annega nel dolce rumore dell'ali sbattute degli angioli che riempie la via" (CAMPANA 1914 alapján MENGALDO 1978, 28).

„... és a barokk utca kettős életet él: a magasban, egy templom gipsztrófeáiban puffók, fehér angyalkák bontják ki hagyományos pompájukat, s az úton, a színpadias szárnyak alatt eközben csalfa, éjsötét, árnyéktól-fénytől sötétlő mediterrán lányok puszognak egymás fülébe, s szinte űzve menekülnek valamiféle infernóba e barokk örömtobzódás közepett; és minden de minden belemerül az angyalok szárnyacsapásainak utcát betöltő, édes zajába.”²

A barokk utcaépet megidéző körmondat barokk fúgaként tekergőzik előttünk (még így, felére kurtítva is), és eközben szóképek sokaságát vonultatja fel: távoli asszociációkból álló metaforát (*trofei di gesso – gipsztrófeái*), igei megszemélyesítéseket (*scioglono, si annega – bontják ki, belemerül*), égi–földi ellentétpárokat (*angioli, chiesa* az egyik oldalon – *perfide fanciulle, inferno* a másikon, azaz *angyalok, templom – csalfa lányok, infernó*), oximoront (*fanciulle brunite ... di luce – fénytől sötétlő ... lányok*), színesztéziát (*esplosione di gioia barocca – barokk örömkítőrés; dolce rumore – édes zaj*), érzékletek ellentéteit (a szem *díszletszárnyakat* lát, a fül *szárnyacsapásokat* hall). A fordítót az ilyen szöveg arra kényszeríti, hogy költői képességeket mozgósítson magában, s ha titkon még dédelgette volna, immár végképp feladja a próza kötetlenségének tévhitét.

És ne gondolja senki, hogy a költői próza avitt, múlt századi műfaj, a kortárs Valerio Magrelli is Campana módszerét követte, amikor *Terranera* (Feketeföld) című lírai elbeszélésébe – hasonló eszközökkel – versszerű prózát adaptált. Italo Calvino pedig *Le città invisibili* (Láthatatlan városok) című művének egyik részletében előbb névszóütköztető allegóriával, majd pedig az ismeretlenség misztikumával, illetve költői sejtetéssel és prozódíával transzponálta költészetté a leíró prózát. Idézem a könyvfejezetként született Calvino-részletet:

„Ciò che fa Argia diversa dalle altre città è che invece d'aria ha terra. Le vie sono completamente interrato, le stanze sono piene d'argilla fino al soffitto, sulle scale si posa un'altra scala in negativo, sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole. Se gli abitanti possono girare per la città allargando i cunicoli dei vermi e le fessure in cui s'insinuano le radici, non lo sappiamo: l'umidità sfascia i corpi e lascia loro poche forze; conviene che restino fermi e distesi, tanto è buio.

² A közlemény szerzőjének alkalmi fordítása, nyomtatásban nem jelent meg.

Di Argia, da qua sopra, non si vede nulla; c'è chi dice: «È là sotto» e non resta che crederci; i luoghi sono deserti. Di notte accostando l'orecchio al suolo, alle volte si sente una porta che sbatte” (CALVINO 1972, 133).

„Argiát az különbözteti meg más városoktól, hogy levegő helyett föld borítja. Az utcákat teljesen eltemeti a föld, a szobák mennyezetig tele vannak agyaggal, a lépcsőkre másik lépcső lenyomata borul, a háztetők fölé úgy nehezednek sziklás földrétegek, akár a felhős égbolt. Hogy a lakosok képesek-e járkálni a városban, kitágítva a kukacok alagútjait és a réseket, amelyekbe a gyökerek becsúsznak, nem tudjuk: a nedvesség bomlasztja a testeket, és kevés erőt hagy bennük; jobb, ha mozdulatlanul és fekvé maradnak, amúgy is sötét van.

Argiából innen föntről nem látni semmit; egyesek azt mondják: »Odalent van«, és nincs mit tenni, mint elhinni; a felszín mindenütt kopár. Éjszakánként, ha fülünket a talajra szorítjuk, olykor hallani egy ajtócsapódást” (CALVINO 1980, 69).

A kettős jelentésű lexikai elemek az első bekezdésben egy emberi település legfőbb kellékeit (*város, utcák, házak, szobák, mennyezet, lépcsők*) egy temető ismérveivel azonosítják (*föld, agyag, kukacok, gyökerek, nedvesség, sötét*). Ez az anyagi valóság vált át azután misztikumba (*nem látni semmit; egyesek azt mondják: „Odalent van”, és nincs mit tenni, mint elhinni*), a költői sejtetés pedig végül versnyelvvé adaptálja a prózaszöveget (*Éjszakánként, ha fülünket a talajra szorítjuk, olykor hallani egy ajtócsapódást*).

A lexikai allegóriával a fordítónak még nem nehéz boldogulnia, alapszókinchez tartozó, gyakori főnevek sora áll szemben egymással, a poétikussá váló záróbekezdés azonban már költői érzéket, sőt zenei-ritmikai hallást kíván tőle, mert a zárás első mondatába rejtett emóciók és ezzel együtt verssor-reminiszenciák, settenario-émlékek lopakodnak be (*e non resta che crederci; i luoghi son[o] deserti*), a sejtelmes második mondatban pedig már teljesen szabályos verssorok zenei aláfestése kíséri a bújtatott érzelmet, egy endecasillabo és egy olasz alexandrinus:

accostando l'orecchio al suolo
 X X X X X X X X X X X
alle volte si sente una porta che sbatte
 X X X X X X X / X X X X X X X

Nem gondolom, hogy Calvino tudatosan versmetrumot kívánt a prózaszövegbe csempészni, de azt határozottan állítom, hogy tudat alatt bármely író lírai hangulata versmetrumot hívhat elő, és ez esetben is bizonyára ez történt. Okkal merül fel a kérdés, hogy a fordító ilyenkor egyező verselésű teljes sort komponáljon-e, vagy elegendő, ha hasonló ritmussal érzékelteti a verses lüktetést. Én az utóbbi nézetet vallom; jelzésszerű metrummal és lírai hanggal a formahűség ilyenkor

kellően megteremthető. Törekedni azonban mindenképpen kell rá, és az idézett magyar fordításban bizony ezt a törekvést nem illusztrálhatom. (Már egy nagyon egyszerű szórendi csere is sokat segíthetne: a *hallani egy ajtócsapódást* hangsúlytévészítő szórendje helyett a természetes hangsúlyt követő 'ajtócsapódást hallani' egyúttal megfelelő ritmust is teremtene).

Eddig tehát a költői szóképek, a líraiság és a versritmus prózabeli megjelenéséről beszéltem. A ritmusról hamarosan mint a széppróza állandó komponenséről külön is fogok szólni, nem szeretnék azonban a stilisztikai alakzatokon anélkül túllépni, hogy ne érinteném az eleve prózai fajták kötöttségteremtő szerepét. Jó példát kínál erre egy rövidke részlet Leonardo Sciascia *La scomparsa di Majorana* (Majorana eltűnése) című esszéregényéből:

„Nel genio precoce – quale appunto era Majorana – la vita ha come una invalicabile misura: di tempo, di opera. Una misura come assegnata, come imprescrittibile. Appena toccata, nell'opera, una compiutezza, una perfezione; appena svelato compiutamente un segreto, appena data perfetta forma, e cioè rivelazione, a un mistero – nell'ordine della conoscenza o, per dirla approssimativamente, della bellezza: nella scienza o nella letteratura o nell'arte – appena dopo è la morte. E poiché è un »tutt'uno« con la natura, un »tutt'uno« con la vita, e natura e vita un »tutt'uno« con la mente, questo il genio precoce lo sa senza saperlo. Il fare è per lui intriso di questa premonizione, di questa paura. Gioca col tempo, col suo tempo, coi suoi anni, in inganni e ritardi. Tenta di dilatare la misura, di spostare il confine. Tenta di sottrarsi all'opera, all'opera che conclusa conclude. Conclude la sua vita” (SCIASCIA 1975, 21–22).

„A csodagyerekként induló zseninek – amely megjelölés pontosan illik Majoranára – a sors valamiféle túlléphetetlen egységben méri ki az életet: az idő és az alkotás arányában. Mintegy eleve kirótt, el nem évülő egységben. Mihelyt egyfajta teljesség, tökély született meg az alkotásban; mihelyt végleg lehullt a fátyol egy titokról, tökéletes formát kapott, azaz megnyilatkozott az ismeretlen – a tudás vagy, közelítőleges fogalommal élve, a szépség birodalmában: a tudományban, az irodalomban, a művészetben –, nyomban bekopogtat a halál. S az ifjú zseni, minthogy »egy« a természettel, »egy« az étellel, természet és élet viszont »egy« az ésszel, öntudatlanul is tudja ezt. Cselekedeteit ez a sejtés, ez a félelem hatja át. Játszik az idővel, saját éveivel; egy picit csal, egy picit késlekedik. Megpróbálja tágítani a mértékegységet, kijebb tolni a határvonalat. Megpróbál kitérni az alkotás elől, amely ha véget ér, véget is vet. Véget vet az életének” (SCIASCIA 1978, 294–295).

Többszörösen is logikai rendbe szorított prózaszöveg ez, nehezen érezhető bárki kötetlennek. Közbeékelések, utánvetések, értelmező felsorolások tördelik, olyasféle paralelizmusok formájában, mint *di tempo, di opera; in inganni e ritardi; nel-*

la scienza o nella letteratura o nell'arte; anaforás szóhalmozás ütemezi: „*tutt'uno*”, „*tutt'uno*”, „*tutt'uno*”; egészmondatos gondolatritmus tagolja: *Tenta di ...*, *Tenta di ...*; a hármas anafora pedig egyben egy szabályos szillogizmus hármas premisszája is. Sőt, a néhány soros, tömör szövegépítménybe még egy hosszabb klasszikus körmondat is belesimul, ekképpen:

Mihelyt egyfajta teljesség, tökély született meg az alkotásban; |
mihelyt végleg lebullt a fátyol egy titokról, |
[mihelyt] tökéletes formát kapott, |
azaz megnyilatkozott |
az ismeretlen – |
a tudás vagy, |
közelítőleges fogalommal élve, |
a szépség birodalmában: |
a tudományban, az irodalomban, a művészetben –, |
nyomban bekopogtat a halál.

Ezzel a sokszorosán kötött mondatstruktúrával a fordítónak ugyanúgy meggyűlik a baja, mint egy kötött formájú verssel. S ha a lehetőségekhez mérten sikerül ki-munkálnia a legjobbnak talált megoldást, akkor ráadás képpen, záró próbatételként még egy szójáték is vár rá: „*che conclusa conclude. Conclude la sua vita*” („*ha véget ér, véget is vet. Véget vet az életének*”).

S mint fentebb ígértém, befejezésül szólok még a próza legnehezebben tetten érhető kötöttségéről is: a ritmusáról. A tudatosan formált művészivel kezdem, hogy azután visszanyúlhassak a valamiképp mindig meglévő természetesig.

Sebastiano Vassalli *La chimera* (A látomás) című regényének utolsó fejezetéből idézek, függőleges vonalakkal jelezve a mondattagulódásból adódó szüneteket és félkövérrel számozva az így kialakult szövegegységeket:

„¹Le prime gocce di pioggia, | ²rade e pesanti come chicchi di grandine, | ³caddero all'alba del giorno successivo | ⁴e poi subito s'infittirono, | ⁵scrosciando sulla terra inaridita dalla siccità, | ⁶costringendo a uno sgradevolissimo risveglio quanti, | ⁷sfiatati per il gran gridare | ⁸e inebetiti dal vino, | ⁹s'erano infine sdraiati in mezzo a un campo | ¹⁰o lungo il bordo d'una strada, | ¹¹per dormire lí; | ¹²e se qualcuno tardò troppo a risvegliarsi, | ¹³corse il rischio di morire affogato. | ¹⁴Per alcuni minuti, | ¹⁵la pioggia venne giù con una tale intensità | ¹⁶e una tale violenza | ¹⁷che non si vide più niente: | ¹⁸un muro d'acqua; | ¹⁹spense le ultime braci del rogo della strega, | ²⁰ne disperse in un attimo le ceneri, | ²¹mescolandole all' terra del *dosso* | ²²o trascinandole via, | ²³nei cento e cento rigagnoli | ²⁴che tumultuando e ribollendo come fiumi in piena | ²⁵si gettavano l'uno nell'altro | ²⁶e poi nel Sesia” (VASSALLI 1990, 300).

A jelzett szünetek hangzásbeli egységekbe foglalják a gondolati egységeket, úgy is mondhatnám, hogy ezek a szünetek a gondolatok ütemhatárai. Narrációs ritmust teremtenek. Ez a ritmus számszerűen is meghatározható. A két többszörösen összetett mondat szimmetrikus elosztásban 13-13 ritmusegységre tagolódik, s ezek közepes (nyolc-kilenc szótagos), hosszú (tizennégy-tizenhat szótagos) és rövid (öt szótagos) szakaszokban váltogatják egymást, hullámszerűen. Az első mondat hullámmozgása ekképp alakul: közepes (1), hosszú (2, 3) közepes (4), hosszú (5, 6), közepes (7, 8), hosszú (9, 10), rövid (11), hosszú (12, 13). Két hosszabb hangzásegység előtt mindig egy rövidebb áll. Ezúttal sem gondolom azonban, hogy a szerző tudatosan komponálta meg ezt a következetes ritmusképletet, ám egy pillanatig sem kétlem, hogy zenei hallása téveszthetetlenül ezt diktálta neki. Ritmikus tagolását mégsem tartom minden ponton ösztönösnek. Tudatosnak vélelmezem, hogy a rövid szakaszt (11) írásjellel választotta le a következőtől, mert ez az önkényes központosítás a 15. egység hosszát éppenséggel az addigi határok közé szorítja.

A narráció ritmusának e lassú, szelíden pulzáló jellegét támogatja az összetett mondatok lineáris felépítése is: a részmondatok folytonos struktúrákban kapcsolódnak egymáshoz – jelzői mellérendeléssel (2), mellérendelő kötőszóval (4, 8, 12, 26), határozói vagy melléknévi igenévvél (5, 7, 21, 22), párhuzamos állítmányokkal (9, 19, 20, 25) –, a mondatfűzést a szünetek csupán tagolják, a szöveg folyamatos.

Egy szöveg ritmusát befolyásolják még a nagyobb egységeken belüli hangzásjelenségek is: a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok eloszlása, a folytonosság, illetve a szavak közötti másodlagos szünetek, az egyes szavak hossza, illetve rövidsége. És ha szövegünket ilyen szempontok szerint vizsgáljuk, az eddigiekhez hasonló eredményekre jutunk. A szóhangsúlyok a hangzásegységekkel párhuzamosan, de velük nem gépies egyezéssel hullámzanak végig – az első mondatban így: 3-4-4-2-4-4-2-5-3-2-4-4 –, a szakaszok belső olvasata folyamatos, terjedelmes szó csak egyszer aprózza-gyorsítja a ritmust (*sgradevolissimo*).

Összegezve azt mondhatjuk tehát, hogy példának választott szövegünk afféle zenei *andante* tempóban, ütemesen halad előre, lüktetve áramlik, hömpölyög.

A magyar változat első két egységében zárójeles mellékszüneteket is kell jelölünk, a továbbiakban a szünetek az olasz szöveg egységeinek hosszát idézik fel:

„¹Az első kósza, (1) jégyszem súlyú esőcseppek (1) másnap hajnalban hullottak le, | ²s egy perc múlva már súlyos zuhatagban ömlöttek (1) az aszály szikkasztotta földre, | ³kíméletlenül fölverték a derék atyafiakat, | ⁴akik a kiáltozásba belefáradva, | ⁵bortól elnehezült fejjel | ⁶a földtáblákon vagy az utak mentén dőltek le aludni, | ⁷s ha valaki sokáig húzta-halasztotta az ébredést, | ⁸akár vízbe is fülhatott. | ⁹Pár percig olyan hevesen, | ¹⁰olyan elemi erővel zuhogott az eső, | ¹¹hogy látni se lehetett tőle, | ¹²vízfüggönnyt vont a szem elé; | ¹³eloltotta a máglya utolsó üszkeit, | ¹⁴s a hamut egy pillanat

alatt elmosta, | ¹⁵beleáztatta a *halom* földjébe, | ¹⁶vagy belesodorta a százszámra lefelé zúduló patakokba, | ¹⁷melyek áradó folyókként, | ¹⁸törtetve, bugyborékolva olvadtak egymásba, | ¹⁹végezetül pedig a Sesiába” (VASSALLI 2002, 299).

A művészi szövegritmusnak természetesen sokféle más változata is létezik, és a fordító ezeket, ha hűségre törekszik, nem hagyhatja figyelmen kívül. Érzékeltetésük éppúgy a szöveghűséghez tartozik, mint a jelentésbeli megfeleltetések.

Mintegy kódaként szólnom kell még a prózaritmus természetes nyelvi jelenségről is, minthogy valamiféle ritmus minden nyomtatásra szánt prózaszövegben óhatatlanul születik; így a fordító is, ha mással nem, a magyar nyelv természetes hangtani-mondattani rendjével mindig ritmust teremt. Ehhez elég ugyan, ha biztos füle, Vassalli-féle zenei hallása van, de érdemes ezt némi elméleti tudással is megtámogatnia. Nem árt, ha tudatosítja, hogy helyesírás elvű központosításunk eleve más szüneteket idéz elő, mint mondjuk a gondolattagoló olasz; hogy egy felsorolás különféle hosszúságú elemeit öszönösen igyekszünk egyforma hosszúnak hallani (ahogy a vasúti hangosbemondó is „Pééécs–Pusztaszabolcs–Budapest” hangsort ejt);³ hogy mondataink szórendje elvben szabad ugyan, de a mondat hangsúlyok jelentés szempontjából mégiscsak determinálják; hogy nyelvünknek mágikus építkező száma a négy, négy szótag alkot eszményi ritmusegységet, háromnál több hangsúlytalan szótag már elaprózódón csoportosul a hangsúlyos negyedik köré, négy tagnál több ritkán fodul elő egy összetett mondatban; hogy nyelvünk alapvetően mellérendelő jellegű, gördülékenységet tehát inkább így teremthetünk.⁴

Remélem, hogy kiválasztott példáimmal valamelyest érzékeltetni tudtam az irodalmi próza kötött természetét. S remélem, hogy e példák ismeretében a fordítani vágyó fiatalok is valamivel tisztábban látják, hogy a prózát választva mire számíthatnak. Arra biztatom őket, hogy tartsák majd becsben a prózaszövegeket. Formálgassák úgy, ahogyan egy verset. Fogadják elnéző mosollyal, amit Molière úrhatnám polgára mond, egy percig se higgyék, hogy aki beszél, az egyúttal már prózában beszél.

³ Lásd erről HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Budapest, 1969. 18.

⁴ Beszédünk természetes ritmusáról, mondataink természetes tagolódásáról és a tagolódás szám-zerűségeiről a gyakorló műfordító is hasznosítható leírásokat találhat KLEMM Antal *Magyar történeti mondattan*, HORVÁTH János *Ritmus a prózában* és DEME László *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata* című művében.

Bibliográfia

- CALVINO, Italo (1972), *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- CALVINO, Italo (1980), *Láthatatlan városok*, ford. KARSAI Lucia, Budapest, Kozmosz könyvek.
- CAMPANA, Dino (1914), *Canti orfici*, Marradi, 1914.
- DEME László (1971) *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata*, Budapest, Akadémiai.
- HORVÁTH János (1969), *Rendszeres magyar verstan*, Budapest, 18.
- HORVÁTH János (2004) *Ritmus a prózában*, in KOROMPAY János, KOROMPAY Klára (szerk.), *Horváth János verstani munkái*, Budapest, Osiris, 77–78.
- KLEMM Antal (1928) *Magyar történeti mondattan*, Budapest, MTA.
- MENALDO, Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- SCIASCIA, Leonardo (1975), *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo (1978), *Majorana eltűnése*, ford. SZÉNÁSI Ferenc, in *Célok és eszközök*, Budapest, Magvető.
- VASALLI, Sebastiano (1990), *La chimera*, Torino, Einaudi.
- SCIASCIA, Sebastiano (2002), *A látomás*, ford. SZÉNÁSI Ferenc, Budapest, Bastei Budapest Kft.

HETÉNYI ZSUZSA

Két sima, egy fordított

a fordító Nabokov, az önfordító Nabokov és a Nabokovot fordító paradoxonai

We are translators of God's creation,
his little plagiarists and imitators,
we dress up what he wrote...¹

Amint a mottóból kitűnik, Nabokov számára a fordítás legmagasztosabb formájában az alkotással egyenértékű, hiszen az író az isten alkotta világot fordítja le mediátorként szövegbe. Tág értelemben a műfordításon és önfordításon felül szövegfordítói közvetítésnek tekinthetjük Nabokov magyarázó paratextusait (elő- és utószavait), Puskin-kommentárjait, egyetemi irodalmi előadásait és minden szövegértelmezését. Nabokov nyelvek és kultúrák között mozgó tudatos filológus, maximálisan poetizáló költő – minden fordítója igen komplex feladatot vállal.

Nabokov nyelvközi kalandjait meghatározza a poliglosszia és az emigrációból fakadó írói nyelváltás. Gyerekkorától verselt, és fordítói gyakorlatát is versekkel kezdte, még cambridge-i diákévei alatt (amikor naponta írt legalább egy verset, akár a zárhelyi dolgozat megkezdése előtt is). 1921 nyarán jelent meg Seamas o'Sullivan² két verse a *Rul* című berlini orosz újságban, majd Yeats egy költeményét ültette át, egy évvel később pedig Ronsard egy szonettje, két évre rá Baudelaire *Albatrosza* jelent meg ugyanott.

A francia és angol fenti egyensúlya a prózafordítások kezdetén is megmaradt. 1922-ben Nabokovnak édesapja fogadást ajánlott, vajon meg tudja-e oldani a *Colas Breugnon*, a később a *Lolita*-ban közepszerűnek nevezett Romain Rolland stílárisan igen bonyolult regényének átültetését. A 16. századi népi nyelvnek stilizált fiktív napló átültetése domesztikáló (honosító) fordítói stratégiával történt, régies orosz népi nyelvre, Nabokov még a nevet is folklorizálta és honosította. A cím *Nyikólka Pérszik*³ lett, társai pedig Étienne Loyseau-ból Jefim Ptáskin, Martin

¹„Isten alkotásának fordítói vagyunk, kis plagizátorai és imitálói, felöltöztetjük, amit ő írt” (Nabokov levele anyjához, 1925. október 13., idézi Boyd 1990, 245). Itt és a továbbiakban a fordító neve nélkül szereplő idézetek saját fordításaim – H. Zs.

²James Sullivan Starkey ír költő és könyvkiadó írói álneve. James Joyce is megemlíti az *Ulysses* lapjain.

³Az orosz szavak átírásában a magyar szabályokat követem, egy különbséggel: a hangsúlyos szótagot, illetve magánhangzót ékezzettel látom el, ugyanis ez igen oroszossá teszi a kiejtést. Kivételt képeznek a valóságos személynév.

Frotier – Martin Tyórkin, Philibert des Veaux – Filipp Tyólkin stb. Mint a berlini orosz Szóló kiadó vezetője, Julij Gesszen több mint fél évszázaddal későbbi visszaemlékezésében leírta, a javításaival visszaküldött kéziratban a fiatal, de magabiztos Nabokov kiradírozta a korrektori megjegyzéseket, és a saját eredeti megoldásaival küldte vissza (GESSZEN 1979, 182).

Következő fordítása ismét honosító stratégiával készült. Nem kisebb feladatot vállalt, mint az *Alice Csodaországban*, Lewis Carroll e szójátékokkal megtűzdelt filozofikus meseregényének oroszra fordítását (*Ánya v sztranyé csugyész*, Berlin, Gamajun, 1923). Úgy vélem, a fordítói bravúron túlmenően a fordítás azért jelentős, mert egyrészt elősegítette azt, hogy rátaláljon saját prózanyelvére, és fokozatosan áttérjen a prózára, másrészt nagyban formálta a való és más világokat relativizáló, az absztrakciót és abszurditást mind nyelvben, mind esztétikában-poétikában érvényesítő világszemléletét is (lásd HETÉNYI 2014).

Jelentős kihagyással és a nyelvi irány megfordításával következtek a további átültetések, immár oroszról angolra. A nyelvi irányváltásban természetesen döntő szerepet játszott az emigráns író nyelvváltása. Leszögezhető: aligha akad a világon még egy író, akinek életművében két egyenlő súlyú, két különböző nyelvű alkotói periódus van, és aki annyit foglalkozott volna önfordítással, mint Nabokov.

Nemcsak saját regényeit fordította oroszról angolra, hanem mások műveit is: először Puskin, Lermontov és Tyutsev verseit adta közre egy angol nyelvű kötetben (1945). Lermontov regényének, a *Korunk bősé*nek fordítása már fiával közös munka volt (1958). Az *Igor-éneket* Roman Jakobsonnal együtt kezdte, de összevesztek, így egyedül fejezte be és adta ki, felhasználva korábbi társa munkáját (1960). Végül Puskin verses regénye jelent meg (1964-ben), amelynek tartalmi pontosságát a rímeitől megfosztott angol Anyegin-strófa tudta csak átadni, azonban a négy kötetre duzzadt anyagba belefért még számtalan kommentár és egy külön tanulmány a prozodiáról. (Egy javított kiadásra is volt még ereje 1975-ben.)

Megkerülhetetlen az elméleti kérdés: vajon mi az oka annak, hogy az első fordítások erősen olvasóra koncentráló honosító stratégiája az évek során az ellenkező végletbe csapott át, és egy olvasói szemmel szinte élvezhetetlen, szövevényes, tudós kommentárokkal teletűzdelt, csaknem kétezer oldalas művet eredményezett? A válaszok Nabokov fordítói eszményében is gyökereznek,⁴ de valódi kulcsuk alighanem a két nyelv és kultúra közti dominancia választása. A korai műveket ugyanis oroszra, az *Anyegint* viszont oroszról fordította – s úgy vélem, éppen a fordítás iránya szabta meg a módszerek különbségét, mert mindkét esetben az

⁴ Ezekről vallott éppen az írói nyelvváltás körül, 1941-ben publikált esszéjében, amelyben rangsorolja a fordítók három legfőbb bűnét. Közülük a legbocsánatosabb szerinte, ha a fordító nem ért vagy nem tud valamit, ezt követi az olvasói meg nem értést elkerülendő fordítói kihagyás, valamint az a felületesség, hogy az első szótári jelentéssel megelégszik a fordító. Végül a legnagyobb vétek, ha a vélt olvasói ízléshez igazodva a fordító csiszolgatja és egyengeti a remekműveket (NABOKOV 1941).

orosz volt az igazodási alap. Az oroszok kezébe akart élvezetes orosz gyerekkönyvet adni a korai Carroll-mesével, és a kései *Anyegin*mel is az orosz kultúrát, világot, nyelvet, kedves Puskinját akarta hozzáférhetővé tenni az angol nyelvűek számára. Az orosz orientáció vezette minden fordításban, lényegében ezért lett önfordító is: hogy orosz regényeivel megismertesse a nyugati olvasót.

Oroszra mindössze két önfordítást készített – visszaemlékezéseit (*Drugyje beregá – Más partok*) és a *Lolitát*. Mindkét fordításból több elméleti tanulság szűrhető le, de most csak egy-egy olyat emelnék ki, amely újabb érveléssel szolgál az orosz mint anyanyelv dominanciájának alátámasztására.

A *Más partok* oroszra fordítása közben, mint minden önfordításnál, Nabokov lényegi változtatásokat tett. Az önfordítás, mint korábban írta, „félelmetes egy foglalatosság, mintha az ember kifordítaná önmagát és újra felvenné, akár egy kesztyűt, és rá kell döbbsenni, hogy a szótárak eközben nem a barátok, hanem az ellenség táborába tartoznak” (Levél Zinaida Sahovszkajának, idézi BOYD 1990, 421).⁵ Mint az író előszavában megjegyzi, fordítás közben sok új adatot tudott beilleszteni visszaemlékezéseibe, nemcsak azért, mert az angol kiadást követően rokonai kiegészítéseket küldtek, hanem mert az anyanyelvhez visszatérés maga újabb emlékeket hozott felszínre.

Az emlékképek nemcsak szaporodtak, hanem gazdagodtak is, ám ebből nem minden került át a később újra angolra fordított, javított és bővített 1966-os angol (harmadik) változatba, amely mindössze két sorban ecseteli, hogyan működik az érzékeit összekapcsoló szinesztézia. A korábbi oroszban részletesebbek és érzékletesebbek a leírások (a szó szoros értelmében, hiszen a szinesztéziáról beszél). Az angolban (illetve a belőle fordított magyarban) „színes hallás”-nak nevezi, és mindössze két sorban írja le: „[A] színérzet abból adódik, hogy kimondok egy adott betűt, míg elképzelem a körvonalát” (Nabokov 2006, 33). A korábbi, az első angolhoz képest gazdagodott oroszban azonban e helyütt ezt olvassuk: „Nem is tudom egyébként, helyes-e itt »hallás«-ról beszélni: a szín érzékelése a szájamban keletkezik, majdnem íz érzés. Hogy alaposan meghatározhassam a betű színárnyalatát, ízlelgetnem kell, hagynom kell, hogy megdagadjon és szétáradjon a szájamban, amíg ki nem rajzolódik a látványa, a mintázata. Nagyon bonyolult kérdés, miért és hogyan változik a színbenyomása egy betűnek, amint más nyelvben egy picit is más vonalakkal írják le, még ha azonosan is ejtik (másképpen szólva, hogyan olvad egybe a betű érzékelésében a hang, a szín és a forma)” (Nabokov 1989a, 28). Amikor a részletesebb orosz visszaemlékezés után nekiállt, hogy elkészítse a kiegészített és javított angol kiadást, vagyis az angolból oroszra fordított

⁵Több levelezőpartnerének panaszkodott ugyanekkor, 1954-ben a nyelvi áttérés kínjairól. A. White-nak írta: „I think I have told you more than once what agony it was, in the early 'forties, to switch from Russian to English. After going through this atrocious metamorphosis, I swore I would never go back from my wizened Hyde to my ample Jekyll one” (NABOKOV 1989b, 149).

művet újra angolul alkossa meg, az előszóban (ahol az egész bonyolult keletkezéstörténetet is vázolja) helyt adott a kétszeri nyelvváltás frappáns jellemzésének. „Ördögi feladatnak bizonyult egy olyan orosz változat újbóli angolosítása, amely elsősorban az orosz emlékek angol nyelvű újramesélése volt; mégis, vigaszomra szolgál a gondolat, hogy efféle, a pillangókra jellemző, sokrétű metamorfózist ember még soha nem próbált” (NABOKOV 2006, 11).⁶

A domináns anyanyelv ezek szerint még akkor is generálhat tartalmi változásokat, ha csak önfordítási célnyelv.

Nabokov a számára fontos *Lolita* átültetésének is csak azért állt neki, mert aggodalommal töltötte el a gondolat, mit is fog vele kezdeni egy másik orosz fordító. Már az 1960-as évek közepén járunk, már jó negyed évszázada nem írt oroszul prózát, már ritkuló verseit is angolul írta. Az orosz *Lolita* szinte egyhangúan negatív fogadtatása elkésérítette, elhitte a kritikus hangoknak, hogy ez a fordítás sikertelen, hogy orosznyelv-tudása berozsdásodott, és örökre fel is hagyott az oroszra fordítással. Nem kis szakirodalma van a két *Lolita* összehasonlításának: a kutatók többsége fordításnak értékeli, noha az is felmerül, vajon nem helyesebb-e változatnak tekinteni.

A fordítás és változat közti elhatárolás kritérium nélkül azonban csak találgatás maradhat. A szükséges kritériumot abban látom, hogy a változat olyan átalakítást is tartalmaz, amelyet egy műfordító nem tehetne meg. Az önfordítás egy korábbi esete, az orosz *Kamera obszkura* (1933) alapján készült angol *Laugther in the Dark* (1938) bizonyosan változat, és talán annak legdrasztikusabb példája. Merész fordító a címet még megváltoztathatja, de arra aligha vetemedik, hogy kihagyja az első fejezetet, és teljesen megváltoztassa a szereplők nevét, hogy a szöveg átszabásáról ne is beszéljünk. Ez az önfordítás egyébként egy igen rosszul sikerült 1936-os angol verzió (Winifred Roy tollából) fölötti elszörnyedés eredménye volt, de nem az első reakció: a sokk hatására ugyanis először az akkor elkészült *Otcsájanyije* (*Kétségbeesés*, 1936) angol változatát készítette el frissiben (1937), amelyet később átdolgozott (1966). Jane Grayson, aki először kutatta a Nabokov-önfordításokat, a fenti két művön kívül a harmadik „erős átdolgozásnak” (*major reworking*) a *Király, dáma, bubit* tartja, ahol szintén mások a nevek és a regény befejezése is az angolban (GRAYSON 1977).

Az orosz *Lolita* kapcsán azonban egy újabb kategória szükséges: a szerzői fordítás. Itt a szerkezet, az alapgondolat és a nevek többségének megtartásával ismét

⁶ Nabokov önfordításai között is sajátos példa az eredetileg franciául írt és publikált *Mademoiselle O* című rövid visszaemlékezés, amelyben francia nevelőnője alakját idézi fel (*Mesures* 1936, 2). Először Hilda Ward angol fordításában jelent meg: *The Atlantic Monthly*, 1943/1. Később a *Speak, memory!* angol kiadásának Ötödik fejezete lett (1951); azután Nabokov oroszra fordította a *Más partokban* (1954), ebből ő maga angolra fordította a *Szólj, emlékezet!* 1966-os javított és bővített kiadásába. Ez többszöri szerkesztést, átírást és nyelvi határátlépést jelent.

a célnyelvből és az elsődleges kultúrából fakadó olyan változat készült, amelyet (néhány példától eltekintve) egy merész és kreatív műfordító is megengedhetett volna magának.

Éppen ebből fakad a *Lolita* harmadik nyelvre fordításának két alaproblémája.

Az egyik filológiai és jogi természetű. Az író fia és jogörököse, Dmitry Nabokov (1934–2012) minden Nabokov-fordítás alapjául az angol változatot jelölte meg a kiadókkal kötött szerződésekben, azzal az indokkal, hogy az életmű egészére vonatkozik az utolsó változat szem előtt tartása.⁷

Az angol önfordítások általában valóban későbbiek, a *Lolita* fordítása azonban kivétel, mert ez az egyetlen olyan Nabokov regény, amelynek eredeti első szövege volt angol és az orosz önfordítás későbbi. Ezért az *ultima manus* elv alapján a *Lolitát* és *A bűvölőt* bizonyosan oroszból kellett volna fordítani. (A *bűvölőnek* nem készült önfordítása, angol fordítását Dmitry Nabokov készítette, de ez nem tekinthető autorizáltnak, mert apja halála után készült, 1986-ban.)

A *Lolita* esetében az oroszra fordított verzió a későbbi, így az *ultima manus* elv szerint abból kellett volna a magyarnak készülnie. Érthető az is, hogy miért angoltól készült a magyar fordítás 1987-ben: egyrészt angolul lett híres, és Nyugatról is érkezett; másrészt az akkoriban hivatalosan elérhetetlen orosz változatra még érvényes volt a Magyarországon is hatályos szovjet cenzúra. Ez a *Lolita* fordításának másik problémája: akárhogy is nézzük, két eredeti szöveg áll rendelkezésünkre.

Mi lenne hát a helyes stratégia abban a hipotetikus esetben, ha sem a szovjet cenzúra, sem az örökös nem rendelkezik beleszólással, s nem lenne még lefordítva egyik sem magyarra? Ha két műfordító látna hozzá párhuzamosan, egy angolos és egy oroszos, más és más stratégiájuk vagy stílusuk óhatatlanul új elemként jelentkezne az összehasonlításban. Vegytiszta megoldásként egyazon műfordító is prezentálhatna a két eredetiből két fordítottat (némi tudathasadással).

Az általam javasolt megoldás szerint a műfordító mindkét eredetit szem előtt tartaná, és egybefordítva produkálna egy hibrid szöveget. Ez nemcsak a két- (három-) nyelvű Nabokov szellemétől nem idegen megközelítés, hanem, mi több, az egész életmű önfordított részére alkalmazható volna. Ez a módszer természetesen a nyelvi megoldásokra vonatkozik, mert a szerkezeti és antropomasztkai változtatások esetében továbbra is a későbbi verziót tartom követendőnek.⁸ A *Lolita*

⁷ A magyar Nabokov-életműsorozatban azt a néhány művet, amely korábban megjelent az orosz eredetiből fordítva, a szerződésnek megfelelően át is kellett dolgozni. Ezek a *Végzetes végjáték*, 1990; *Meghívás kivégzésre*, 1991; *Camera obscura*, 1994. Ez az átdolgozás a kétkötetes Összegyűjtött novellák nem mindegyikével történt így.

⁸ A már említett *Nevetés a sötétben* című regény orosz változatában a főhős feleségét Annelizának hívják, akinek elvileg német neve orosz irodalmi allúziót rejt, Lev Tolsztoj szerelmi háromszög témájú elbeszélésének, *Az ördögnek szelíd főhősnőjére* utal, Liza Annyenszkájára. Az angol

esetében tehát elvileg az orosz – de a kizárólagosság itt is elhamarkodott döntés lenne, mert a hibrid módszer itt is célravezetőbb.

Mivel a cselekmény angol nyelvi közegben játszódik, már a reáliák és az utalási háttér esetében választások elé kerülünk. Az intertextuális utalások esetében is ütköznek a kulturális szférák, s különösen itt revelatív, ha mindkét eredetire figyelünk.⁹ Nabokov az angol olvasók számára az orosz irodalomhoz ad fogódzókat, míg az orosz olvasóknak az angolhoz kulcsokat – a magyar olvasónak azonban mindkettőhöz szüksége van e kiegészítő utalásokra. A *Lolita* meglévő magyar fordításához így jó lett volna átvenni az orosz verzióból az angol kulturális utalások fogódzóit. Nem könnyen ismer rá a magyar olvasó az alaphangot megütő *Első fejezetben* az itt kiemelt Edgar Allan Poe-utalásokra:

„[...] Lolita talán nem is létezett volna, ha egy nyáron bele nem szeretek egy bizonyos gyereklányba. *A tengerpart bús mezején*. [...] Tisztelt esküdt urak és hölgyek! Az egyes számú bűnjel nem egyéb, mint amit az angyalok, a félreinformált, egyszerű, nemes szárnyú, égi angyalok megirigyeltek. Tekintsenek e töviskoszorúra” (kiemelés itt és alább is: H. Zs.).

Az angolban: „[...] there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. *In a princedom by the sea*. [...] Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied.”

Nabokov ráadásul parafrázisokat ír: a Poe versében szereplő „kingdom” helyett „princedom”-ot (ez a szó Babits Poe-fordításából ki is maradt!), valamint a poe-i „winged seraphs of Heaven” helyett „noble-winged” áll. A szeráfok nem egyszerű angyalok (mint Babitsnál is), ami annál is lényegesebb, mert ez új intertextuális konnotációt jelent az oroszok számára, hiszen a „hatszárnyú szeráfok” Puskin

(és magyar) olvasók számára ezt a látóköriükön kívül eső utalást a bibliai kontextust idéző Elisabeth váltotta fel, s Nabokov hozzá illesztette Paul nevét is, aki az oroszban még Max volt. Frappáns névváltoztatás a *Dajkamese* című novellában a női ördög átalakulása: az orosz–német nevű „goszpozsa Ott” az angol nyelvűben német–francia nevű, „Frau Monde” lett. A logikához és a közös elem felfedezéséhez csak Nabokov más szövegei adnak kulcsot.

⁹ Az orosz *Tündöklésben* (*Podvig*) elhangzik egy Puskin-strófa, Martin fordítja le barátjának Cambridge-ben angolra, de a fordítás helyett az orosz eredeti két sorát olvassuk, amelyet minden iskolázott orosz felismer. Az angolban (*Glory*) már tanára fordítását olvassa fel Martin, és nem a sajátját (Nabokov alkalmat ad ezzel magának egy kis fordításparódiára is), és Nabokov megadja a vers címét is, amely nem tartozik az angol alapkultúrába. A magyar olvasó számára nyilván az utóbbi változat a megfelelő, az angol „eredeti”, de azért mégis az angol versfordítás érintetlenül hagyásával (és csak lábjegyzetben Rab Zsuzsa magyar fordításával) (NABOKOV 2007). A versfordítás minőségének megítélése a beavatottnak marad.

közismert *Próféta* (Prorók) című versét idézik fel. A harmadik nyelv, köztük a magyar nyelv képviselői feltehetőleg egyikre sem fognak rezonálni.

Az orosz *Lolita* eleje, amely még ironikusabb hangnemet üt meg (lásd az esküdtek megszólítását), kiegészítéseivel támpontot ad az orosz olvasónak (az új elemeket kiemeltem saját fordításomban):

„[...] Semmiféle Lolita nem is létezett volna, ha egy TÁVOLI nyáron bele nem szeretek egy EREDENDŐ lányba. A tengerparti hercegség bús mezején (MAJDNEM MINT POE-NÁL). [...] Tisztelt NŐNEMŰ ÉS HÍMNEMŰ esküdtek! Az Egyes számú bűnjelet NEM MÁS KÉPEZI, mint amit EDGAR SZERÁFJAI ANNYIRA irigyeltek, ROSSZUL-ÉRTE-SÜLT, egyszerű, nemes szárnyú SZERÁFJAI. GYÖNYÖRKÖDJENEK e töviskoszorúban.”

A különbségeken felül a parafrázis szándékoltságát is rögzíti a beszúrt zárójeles megjegyzés („*majdnem* mint Poe-nál”).

A két nyelvből fordítás melletti további érveket hoznék a legsikerültebb magyar fordításokból, éppen annak szemléltetésére, hogy a legjobb fordító számára is segítség lehet az orosz változat.

A bűvölő magyar változata tele van kongeniális nyelvi megoldásokkal: „visszamenőleges háztűzmutogatás”; „becézgetések ábécéje”; egy freudi szójáték: „majd én mutatok magának egy sikert, egy sírkertet”; és a *noxious nexus* csodásan „visszás viszony”-ként magyarítása (NABOKOV 2009, 110, 137, 130, 137).

Dmitry Nabokov angol megoldásai azonban helyenként félrevezetőek, sőt egy aforizma tartalma gyanús, mert az az eredetivel ellentétes értelmet kapva nem illik a kontextusba: „*Corse carnality is omnivorous, the subtle kind presupposes eventual satiation*” („A nyers testiség étvágya csillapíthatatlan; a finomabbik fajta csak úgy létezhet, ha végül jóllakik” – uo. 91). Nabokov aforizmáit gyakran felhívítják a fordítók, itt az angol is megtette ezt, felborítva a két mondatrész szimmetriáját is, ugyanis az orosz mondat összesen hat frappáns szó, 3 + 3 szerkezettel.¹⁰ Egyetlen lehetséges értelme az, hogy: „A durva fajtalankodás mindenevő, a kifinomultnak előfeltétele a csömör.” Tehát nem *végül* lakik jól, hanem megelőzően, hiszen a főhős azonnal megemlíti, hogy volt több normális kapcsolata, de nem szenvedélyes.

Minden szójáték külön feladvány a műfordító számára, és még inkább az, ha sorozatuk annak a stílusnak a jellegzetessége, amelyet hamvába holt filológus elbeszélője, Humbert Humbert számára alkotott Nabokov. E hős saját kettős énjét boncolgatva bizonygatja, hogy Énjének mindkét fele nőnemű, de úgy különböznek, „akár a veréb és a véreb” (Nabokov 1987, 19). Az angolban ez *mist and mast*. Vicces feszültséget teremt a két női Én emlegetésében a fallikus árbo (mast) képének vizualizálása, de vajon ez csak futó olvasói benyomás, amely csak attól

¹⁰ „Grubij razvrat vszejagyen, tonkij predpolagajet presziscsenyje.”

kanyarodik ebbe az irányba, mert hamarosan a „fascinum” és egy „bot” is előkerül (20, 24)? Az orosz jó kontrollt jelent: ott *mecstá i mácssta* (álom és árboc) szerepel. Vagyis a maskulin árboc lényeges. Javasolható lenne ez a szópár: dereng és dorong. (Előbbit az angol *mist*, 'köd' mellé az orosz *mecstával*, 'álom'-mal közös jelentésmezéjében kerestem.) Nabokov egyik vesszőparipája volt a freudizmus ki-figurázása, s a gúny kifejezésére kedvelt eszközei a *portemanteau* szavak. Az álomszakértő freudistát, Blanche Schwarzmannt figurázza ki epésen Nabokov elbeszélője álombeszámolójában: „...hogya örült volna, ha adattárába egy ilyen libivíziót felvehet” (57). Az angol eredetiben: *libidream*, az oroszban: „libidoszón”. Nabokov itt rá is dupláz a játékra: ami az angolban adattár (*files*), az oroszban már „libidosz-szié”, ami a magyarba is bőven belefér éppen így: 'hogya örült volna, ha libidosz-sziéjába egy ilyen libivíziót felvehet'.

Nabokov szövegei önmagukban, de a két nyelven párhuzamosan létező eredetit tekintve különösen alkalmasak arra, hogy rávilágítsanak: a fordításnak nem a szó a legkisebb egysége, és nem az adott szöveg a legnagyobb. Elsőként a betűk fordításának szükségességét fedeztem föl Nabokov szövegeiben, miután elemzéseim ráébresztettek, hogy Nabokov számára nemcsak a hang, a virtuóz fonetikai játék, hanem a betűk alakja, grafikai formája is jelentéshordozónak látszik. Erre maga hívja föl a figyelmet korai novelláitól kezdve (a *Berlini útmutató* elemzését lásd HETÉNYI 2012; 2015b, 85–114).

A fordítás „egységei” közé tartozik az életmű is. Nabokov számtalan önreferens elemet használ, és ezek közül még a jól észrevehető is csak úgy ismerhető föl, ha a korábbi forrásművet is olvastuk. Például a *Luzsin-védelem* (1930) lapjaira egyszer csak besétál az Alfjorov házaspár az 1925-ös *Másenykából*, s lényegében csak innen értesül az utóbbi olvasója, hogy a korábbi regény vége után Másenyka vonata valóban begördült Berlinbe, meghozta őt, találkozott férjével, aki nem várta a pályaudvaron.

A belső találkozások nemcsak alakok és események között, hanem szótalálkozások formájában is végigvonulhatnak az életművön, mert Nabokov motívumai nemcsak egyes műveit hálózzák be, hanem sajátos invariáns hipermotívumok formájában átszövik az egész életművet. Közülük egyik a nyárfa, amelynek látványára és alapos faismeretre lenne ahhoz szükség, hogy megtudjuk, hogyan is kellene fordítani. Egy fogódzót ugyan kapunk, de csak a memoár orosz változatában, ahol a ház mögött „errefelé nem honos topolyák” szerepelnek („v sztárh nyeendemicseszkih topoljáh za dómom”, NABOKOV 1989a, 52). Ez sem található meg az angol változatban kicsivel előbbre került megfelelő részben. A kulcsszó, a „bennszülött” vagy honos növény akár szimbóluma is lehetne az emlékeknek, az anyanyelvnek, az elvesztett honosságnak.

A különböző fordítók keze alól kikerülő Nabokov-regényekben hol jegyenye, hol nyárfa szerepel, megakadályozva a motívumelemek egységes láncba rendeződését – márpedig az invariáns motívum a halál egyik kísézőjeleként, emlékeztető-

jeként rendre az elíziumi mezőig vezethető vissza (HETÉNYI 2015, 641–648 és 920 tárgyszóként). Az ideális szövegben azonban topolya szerepelne, mégpedig azért, mert Nabokov a szavak vizuális megjelenését is beépítette invariánsaiba, és ezek közül a legkövetkezetesebben jelentéshordozó az O betű, amelynek alakja az alagút, cső, átjáró, női princípium asszociációval a más dimenziókba vezető kapu. Nabokov szerencséjére mindkét nyelvben fenntartható az O-motívum (angol *poplar*, orosz *tópol'*), és a mi szerencsénkre a magyarban is van egy szláv eredetű topolya szó.

A kétnyelvű variánsok rávilágítanak arra a szövegdimenzióra is, amelyet az intertextuális utalások képviselnek, és a más és más nyelv függvényében a különböző kultúrákba ágyazva más műveltségi aurát mozgósítanak (lásd a fenti Poe- és Puskin-utalásokat). Ez a szövegdimenzió gyakorlatilag végtelen, mert az idézetek, vendégszövegek, utalások és reminiscenciák a teljes világirodalmat rajzolják fel az adott mű halványabb vagy erősebb hátteréül. Egy orosz számára minden Pjotr Nagy Pétert idézi fel, és minden balta (*topór*) utalás a *Bűn és bűnhődés*re. Hogy ezt baltának vagy fejszének fordítjuk, az öt közül egyik magyar Dosztojevszkij-fordítástól fog függeni. (A nehézségeket fokozza, hogy a *Meghívás kivégzésre* szövegében Nabokovnál hamarosan következik egy anagramma: *rópot* – zúgás, zúgolódás...)

Ez nehezítette meg az oroszul *Pódvig* (Hőstett) és angolul *Glory* (Dicsőség) című Nabokov-regény címének fordítását, némi túlzással az első egy szocialista, a második egy vallásos regényt sejtetett volna. Hőstett, nagy tett, glória, dicsfény, dicsőség, nimbusz – ezek a szavak látszólag megközelítik Nabokov gondolatait, valójában azonban egyértelmű pátoszuk miatt eltávolodnak tőle. A végleges *Tündöklés* címben a fény, kozmikus ragyogás, kiragyogás, sőt talán a hőstettel kitérés, a feltűnés és a regényben fontos eltűnés is érezhető, de kedveltem a *tünékeny* és *tündér* szavak közelségét, amint a „tündöklés és bukás” szópárnak a cselekményhez illését is. Megerősítette választásomat Shakespeare *III. Richárd* című drámájának második sora is, ahol Vas István a „glorious” szót „tündöklő”-nek fordította.

Saját gyakorlatomban a fenti megfontolások és persze a művek tüzetes elemzése vezetett arra, hogy az önfordításban rendelkezésre álló Nabokov-műveket mindig két nyelven, egymás mellett olvassam, elemezzem és fordítsam. A terjedelmi korlátok miatt csupán illusztrációként felmutatott példákból kitűnik néhány általánosan használható elv, amelyek messzebbre is mutathatnak, mint egyetlen író életműve, vagy akár a kétnyelvű íróké általában.

1. Az irodalmi művek legkülönbözőbb szintjein – fonetikai, vizuális, lexikai, intertextuális rétegekben – nézhetjük össze a két eredetivel rendelkező, szerzői fordítású szövegeket, és választhatjuk az erősebben poetizált, az eredetihez hívebb és a célnyelvi kultúrában (leg)több információt tartalmazó megoldást.
2. Az a megoldás, amelyet Nabokov alkalmaz a Poe-, illetve Puskin-utalások angol–orosz átjárhatóságának érdekében, általában jellemző önfordításai-

- ra – Shakespeare-utalásait megtámogatja az oroszok számára, míg az orosz szerzőket az angolok számára. Ez a harmadik nyelvre (például magyarra) fordítóknak módszerként kínálkozik, mert Nabokov önfordítási gyakorlata mintegy szentesíti azt, hogy egy intertextuális utalásnál beszűrhető a szövegbe olyan kiegészítő, explicit információ, mint a szerző neve vagy akár az idézett mű címe is.
3. A fent illusztrált problémák rámutatnak, hogy a műfordítás legkisebb és legnagyobb egységei a szinte végtelenbe veszően kicsi részecskéi a szövegeknek, illetve az emberiség teljes szövegspektruma. A hangok és betűformák dimenziói éppen olyan jelentések, mint a teljes világirodalom, amelynek alkotásai szövegből szövegbe vándorolnak, mutatván a fiktív és a valóságnak vélt világok sokaságát és átjárhatóságát.

Bibliográfia

- BOYD, Brian (1990), *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton: Princeton UP.
- GESSZEN, Julij (1979), *Godi izgnanyija. Zsiznyennnij otcot* (1979, részlet), in *V. V. Nabokov. Pro et contra. Licnoszty i tvorcsesztvo Vladimira Nabokova v ocenke ruzszkih i zarubezsnih myslitelei i issledovatyelji*. Antologija. „Russzkij Puty”. Pod red. BURLAKA D. K, AVERIN B. i dr. Szanktpetyerburg: Izdatyelsztvo Hrisztjianszkogo gumanyitarnogo insztyituta, 175–183.
- GRAYSON, Jane (1977), *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford UP.
- HETÉNYI Zsuzsa (2012), *A szótól a betűig. Literátus litera-túra a translációban és transliterációban (Nabokov színesztetikus és többnyelvű szövegei)*, in *A szótól a szövegig*, BÁRDOSI Vilmos (szerk.) 2011. Budapest, Tinta Kiadó, 109–114.
- HETÉNYI Zsuzsa (2014), A Carroll Carroll-minta (Nabokov és Lewis Carroll), *Jelenkor* LVII. 2014, 10 (október), 1116–1125.
- HETÉNYI Zsuzsa (2015), *Nabokov regényösvényein*, Budapest, Kalligram.
- NABOKOV, Vladimir (1941), V. The Art of Translation, *New Republic*, August 4.
- NABOKOV, Vladimir (1987), *Lolita*, ford. BÉKÉS Pál, Budapest, Európa Könyvkiadó, Forum Kiadó.
- NABOKOV, Vlagyimir (1989a), *Drugije berega*, in uő *Drugije berega*. Moszkva: Knizsnaja Palata, 18–149.
- NABOKOV, Vladimir (1989b), *Selected letters 1940–1977*, ed. by NABOKOV D. and BRUCCOLI M. J., New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- NABOKOV, Vladimir (2006), *Szólj, emlékezet!*, ford. PAP Vera-Ágnes, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- NABOKOV, Vladimir (2007), *Tündöklés*, ford. HETÉNYI Zsuzsa, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- NABOKOV, Vladimir (2009), *A bűvölő*, ford. SZÉKY János, in uő *A szem. A bűvölő*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 83–156.

GULYÁS ADRIENN

Két klasszikus újrafordítása

Tanulmány Salinger *The Catcher in the Rye* és Camus *L'étranger* című regényének új magyar fordításairól

A kétezres években több világirodalmi klasszikus jelent meg újrafordításban Magyarországon. Nádasdy Ádám Shakespeare egyes darabjait és Dante *Isteni színjátékát*, Barna Imre Salinger, M. Nagy Miklós Kerouac, Adám Péter és Kiss Kornélia Camus egy-egy kultikus regényét fordította újra magyarra. Tanulmányunkban két szerző – egy amerikai és egy francia – két művének új fordítását és az új fordítások recepcióját elemezzük a fordító, a kiadó és a műkritikus szempontjából. Az esettanulmányhoz választott két mű Salinger *The Catcher in the Rye* és Camus *L'étranger* című regényei. Az elemzésből kirajzolódni látszik egyfajta, a magyarországi újrafordítások menetét és recepcióját jellemző dinamika.

A kiválasztott könyvekben közös a nyelvi, ideológiai határfeszegetés, az erőteljes társadalomkritika. Összekapcsolja őket az is, hogy hangsúlyos szerepet kap bennük a stilizált élőbeszéd. Salingernél a szóbeliség érzetét a szexualitásról való nyílt beszéd és trágár kifejezések fokozzák. Camus bár nem trágár, szintén a hétköznapi nyelvet emeli irodalommá. Camus-nak a magyar fordításokban visszaadhatatlan nyelvi újítása, hogy a francia irodalmi nyelvben használt elbeszélő múlt, a *passé simple* helyett először használja az élőbeszéd *par excellence* múlt idejét, a *passé composé*. Rendhagyó művekről van szó mind tartalmukat, mind narratívájukat, nyelvezetüket tekintve. A stilizált élőbeszéd jelenléte mint közös vonás azért is hangsúlyozandó, mert az élőbeszéd-jelleg kidomborítása, vagyis hogy a magyar szöveg közelebb kerüljön a hétköznapi nyelvhez, a műfordítók egyik legfőbb érve volt az újrafordításra.

Salingert 1964-ben, Camus-t 1948-ban fordították először magyarra, és mindkettőt a kétezres években fordították újra. Salinger *Zabhegyezője* első magyarországi megjelenése óta kultuszregény, Camus *Közönye* pedig azonfelül, hogy nagy horderejű mű, évtizedek óta kötelező olvasmány: első fordításaik kanonizálódtak, intertextuális utalások formájában beépültek a magyar irodalomba. A magyar irodalmi ízlést azonban egészen a XX. század végéig és főleg a szocializmus idején konzervativizmus és prudéria jellemezte. Az elemzett művek első fordításai ebben a konzervatív szellemiségben születtek.

A rendszerváltás előtt és után viszont, a politikai cenzúra gyengülésével, majd megszűnésével és olyan magyar írók pályájának felívelésével, mint Esterházy Péter vagy Nádas Péter, ez a prudéria és konzervativizmus enyhült. A politikai környezet és a társadalom változásaival együtt változott az irodalmi nyelv. Az újrafordítások megjelenésekor a kiadók nem hivatottak többé a politikai akarat nyomására az olvasók erkölcsét óvni, ízlésformáló szerepük átalakult. Ezen társadalmi, nyelvi, ízlésbeli átalakulások fényében tárgyaljuk a továbbiakban a két mű fordításait.

Salinger: *The Catcher in the Rye* (1951)

Salinger regényét Gyepes Judit fordította először magyarra 1964-ben *Zabhegyező* címmel. Gyepes egy külhonba származott ismerősétől kapta kölcsön Salinger könyvét (GYEPES 2010). Próbafordítást készített, és megmutatta az Európa nagynevű szerkesztőjének, Bartos Tibornak. Bartos támogatta a könyv magyar kiadását, és szerkesztőként végig segítette a fordító munkáját. Gyepesnek ez volt az első műfordítása, de minden körülmény adott volt, hogy munkáját sikerre vigye: gyakorló gimnáziumi tanárként élő kapcsolata volt a magyar diáknyelvvél, ráadásul maga is nagyon fiatal volt, vagyis hitelesen képviselhette a regény alaphangját adó nyelvváltozatot. A szleng fordításában Amerikában élő testvére segítette.

Gyepes *Zabhegyezője* fél évszázada volt generációk meghatározó olvasmányélménye, amikor Barna Imre újra lefordította Salinger könyvét *Rozsban a fogó* címmel (2015). Barna 1976-tól volt az Európa Könyvkiadó műfordítója, szerkesztője, szerkesztőbizottsági tagja és 2006–2013 között a kiadó ügyvezető igazgatója. A *Zabhegyezőt* eredetileg egy ismert magyar íróval akarta újrafordíttatni, de a terv meghiúsult, ezért maga látott neki a regény újramagyarításának. Az újrafordítás szükségességét egy interjúban legfőképp az irodalmi nyelv változásával indokolta:

Annak idején mindenki, az író meg az olvasó számára is nyilvánvaló volt, hogy az irodalom nyelve: más. Bizonyos szavakat nem írunk le. A mondatokat, ha lehet, rendesen befejezzük. Nem ismétljük a szavakat nyakra-főre. Trágár szavakat nem használunk. Ilyesmik. Nem a szleng vagy a cím miatt éreztem úgy tehát, hogy újra le kell fordítani a könyvet, hanem például azért, mert azóta végbement a posztmodern fordulat ebben az irodalmi nyelvben, közelebb tudunk kerülni a beszélt nyelvhez (BARNA 2015).

Vagyis a hatvanas évek óta a stilizált beszélt nyelv elfogadott irodalmi közlésformává vált: a fordító jogosan látja úgy, hogy ebben a nyitottabb, elfogadóbb irodalmi közegben egy új fordítással közelebb tud kerülni az eredeti szöveg meghatározóan élőnyelvi jellegéhez.

A kiadónak valószínűleg nem volt túl kockázatos a könyv újrafordíttatása: a *Zabhegyező* első megjelenése óta bestseller, Barna Imre pedig nagynevű, tapasztalt fordító, egész munkássága szorosan összefonódik az Európa Könyvkiadó törté-

netével. Az új fordítás 2015-ös megjelenését alapos marketingmunka készítette elő: az első kiadáshoz (a *Rozsban a fogót* ugyanis 2016-ban újra kellett nyomni) füzetecske járt, amelyben Barna röviden elemezte a művet, és írt az újrafordítás, valamint a címváltoztatás szükségességéről. Ugyanebben a füzetben a kiadó David Shields és Shane Salerno *Salinger* című monográfiájából közöl részletet. Az életrajz N. Kiss Zsuzsa fordításában ugyancsak 2015-ben, vagyis, jó időzítéssel, a *Rozsban a fogóval* egy időben jelent meg az Európánál. M. Nagy Miklós, az Európa Könyvkiadó akkori igazgatójának szóbeli közlése alapján az új fordításból a kiadását követő két évben öt-hatezer példány fogyott, ami a magyar könyvpiac eladási számaival tekintve egyértelmű siker.

Az új fordítás nagy sajtóvisszhangot kapott, és ez nem pusztán a kiadó marketingmunkájának köszönhető, hanem nagy valószínűséggel annak is, hogy Barna Imre megváltoztatta a könyv címét. A *Zabhegyező*, amely az irodalmi legendárium szerint Bartos leleménye, Barna szerint vitatható, mert értékítéletet hordoz, és a főhőst már a címlapon semmirekellőnek bélyegzi. Barnának igaza van, sajnálatos viszont, hogy éppen a címváltoztatás miatt kelljen mentegetőznie, az új cím ugyanis hű fordítása az eredetinek. S ha bárki sérelmezné, hogy nem érti, megnyugodhat: a brit vagy amerikai olvasó sem érti jobban az eredetit. Ezért próbálhatta a kiadója Salingert is rábírní annak idején, hogy változtassa meg a könyv címét, de Salinger hajthatatlan volt. Mivel a cím a szerző szándéka szerint is homályos, a *Rozsban a fogóért* nem a fordító okolandó.

Másrészt talán éppen a cím körüli skandalummal magyarázható, hogy az új fordítást már a megjelenése után egy évvel újra kellett nyomni.¹ Hasonszórú amerikai bestsellerek, például Kerouac *Úton* című regényének M. Nagy Miklós-féle vagy Fitzgerald *A nagy Gatsbyjének* Bart István-féle újrafordítását közel nem övezte ilyen figyelem. Mindkét regény az első fordításával azonos címen jelent meg. Az újrafordított *Útonból* ugyancsak M. Nagy Miklós szóbeli közlése alapján három-négyezer példány fogyott.

Barnát rengeteg támadás érte az új fordítás megjelenésekor. Éles, részletekbe menő kritikát írt róla például Bujdosó Bori *Túléli-e Holden Caufield az új Zabhegyezőt?* címmel (Bujdosó 2015). Bujdosó szerint például címet nem változtatunk, mert a könyvet a régi fordítás címén ismeri az olvasó. Ez az érv azonban műfordítói és kiadói berkekben nem állja meg a helyét. Egy fordítás címét minden további nélkül meg lehet változtatni, ha a fordítónak nyomós indoka van rá, és az új címet a kiadó, az eladhatóság paramétereit szem előtt tartva, jóváhagyja. Bujdosó felrója Barnának, hogy nem sikerült újratерemtenie Caufield figuráját, mert valamiféle keveréknyelven szólaltatja meg a főhőst: „Holden egy menőzni próbáló, öregező pesti értelmiségi”, és nyelvezetében elavult argószavak keverednek újabb kele-

¹ A címváltoztatás és az eladhatóság kapcsolatáról lásd például OSZTOVITS 2015.

tűekkel. Némi stiláris keveredés valóban felróható Barnának, de a fordító idiolektusának ezeket a kilengéseit (*drótja van, bugás, isi, lipityóka*) orvosolhatta volna a szerkesztő, hogy ez a néhány szó vagy kifejezés ne tűnjön ennyire ki a szövegből.

Ugyancsak Bujdosó szerint Barna túl sok töltelékszót (*így, ilyen, meg minden*) és durva kifejezést használ. Ezek bizonyos mennyiségben irritálósá válnak, és elvonják a figyelmet a szövegről. Ez ízlés és mérték dolga, bár főként a szöveg első felében Barna fordítása belőlünk is hasonló érzést váltott ki. Hozzá kell tenni, hogy a tölteléksszavak időnként rossz helyen ékelődnek a mondatokba, ezt pedig a szöveg hitelessége sínyli meg. A durvaság jelenléte önmagában szintén nem gond. Az ismétlődések miatt viszont a főhős figurájához egy idő után olyan képzetek társulnak, amelyek a jó családból származó, jó iskolába járó fiút Bujdosó szavaival élve „igénytelenebbnek és butábbnak” láttatják. E tekintetben műfordítóként magunk is a „kevesebb több” elvét követtük volna, de Barna műfordítói stratégiája itt sem eleve elítélendő.

Camus: *L'étranger* (1942)

Gyergyai Albert közel hetvenéves Camus-fordítását, a *Közönyt* (1948) Ádám Péter és Kiss Kornélia fordították újra. Ádám Péter freelance újságíró és neves műfordító, fordított többek között Montaigne-t, Tocqueville-t, Boris Viant. Kiss Kornéliával, aki egyetemi oktató és műfordító, ez az első közös nagy fordításuk. Az új fordításnak az eredetihez hűen *Az idegen* (2016, Európa Könyvkiadó) címet adták. Gyergyai fordításain nemzedékek nőttek fel, és a kritikusokat ugyanolyan érzékenyen érintette Ádám és Kiss új Camus-interpretációja, mint Barna *Rozsban a fogója*. Gyergyai számos nagy klasszikust fordított: Proustot, Flaubert-t, Voltaire-t, hogy csak néhányat említsünk. Jól írt, és franciául is jól tudott, a saját stílusa mégis felülírta a szerzőét. Ádám megfogalmazásában Gyergyai azon fordítók közé tartozik, akik „mindent a maguk három vagy négyhúrú balalajkáján tudnak csak megszólaltatni” (VÁRKONYI 2015).

Nem lehet ugyanis a műfordítónak egy szöveget úgy felstilizálnia, ahogyan Gyergyai Camus hétköznapi beszédhez közelítő, sallangmentes szövegével tette. Amikor Gyergyai klasszikus, „nyugatos” irodalmi stílusban adja vissza Camus-t, éppen az író szándékától idegeníti el a magyar szöveget (lásd még ÁDÁM 2015, 784). Fentebb volt róla szó, hogy Camus a francia irodalomban elsőként teszi a *passé composé* egy irodalmi narratíva fő igeidejévé. A mű stiláris megközelítésénél tehát mindenképpen szerencsésebb Ádám és Kiss attitűdje, akik a fordítás során végig a szövegnek ezt a dísztelen, némileg monoton élőbeszéd jellegét tartották szem előtt.

Mielőtt az új Camus-fordítás megjelenésének körülményeiről íránk, érdemes néhány szót ejteni arról is, hogy *Az idegen* tudunkkal az első magyar tandem-

fordítás. A módszer hátránya, hogy időigényesebb, mint ha egyedül dolgozik a fordító. A sikeres közös munkának elengedhetetlen feltétele továbbá, hogy a két műfordító között szakmai és stílári kérdésekben teljes legyen az összhang. Ha azonban ezek a feltételek adottak, mint Ádám és Kiss esetében, a „négykezes fordítás” gyaníthatóan az egyik legjobb műfordítói módszer: mindkét fordító azonnali visszacsatolást kap a másiktól a megoldásaira. A fordítás folyamatába beépül az a külső ellenőrző mechanizmus, amelyre más esetben csak a szerkesztéskor kerül sor. A fordító mellett tulajdonképpen ott ül a szerkesztője (lásd még VÁRKONYI 2015).

Ádám Péter és Kiss Kornélia közös vállalását Fázsy Anikó karolta fel, aki kiváló ismerője volt Camus munkásságának. Fázsy felajánlotta, hogy az új fordítást részletekben megjelenteti a *Nagyvilág* hasábjain. A jó szándékú kezdeményezésből majdnem szerzőijog-vita kerekedett, mert a Gallimard jogvédői felfedezték az új fordítást a *Nagyvilág* holnapján, és értesítették a szöveg jogait Magyarországon birtokló Európa Könyvkiadót. A francia anyakiadó közbeavatkozása nyomán az Európa megvette az új fordítás jogait a műfordítóktól, és onnantól fogva 2016 „nagy irodalmi eseményeként” népszerűsítette a könyvet.

Az Európa Camus újraikiadásával sem vállalt látszólag nagy kockázatot, hiszen a regény kötelező olvasmány. A kiadói marketing ellenére és az újrafordítás korántsem elhanyagolható sajtóvisszhangjának dacára *Az idegen*ből ezer-ezerkétszáz példány fogyott az elmúlt két évben. Ez a példányszám a magyar könyvpiacra francia műveknél átlagos, jelentősen elmarad viszont a hasonló fajsúlyú amerikai klasszikusokétól (fentebb már említettük, hogy Kerouac Útonjának új fordításából három-négyezer, a *Rozsban a fogóból* öt-hatezer példányt adtak el).² Az új Camus-fordítás recepciója szintén vegyes volt. A kritikák közül egy pozitív és egy negatív felhangú írást emelnénk ki, Fázsy Anikó és Bán Zoltán András tollából. Fázsy és Bán szinte ugyanazon kulcsszavak, kulcsmondatok fordításán elmélkedik, és méltatja vagy ítéli el a fordítókat. Fázsy védi például a *fautif* szó „bűnösnek” való fordítását az „on est toujours un peu fautif” mondatban (CAMUS, 33). Bán sérelmezi, hogy a fordítók ezzel „elővetítik a bűnös képét”, noha a franciában a *coupable* szó csak a regény második felében jelenik meg, amikor a főhős Meursault már jogi értelemben véve is bűnös. Bán több példát is hoz a szövegből, ahol a *faute*, *fautif* nem „hibának” vagy „hibásnak” van fordítva. A *Trésor de la langue française informatisé* egyébként a *coupable* szóval magyarázza a *fautif* melléknevet, vagyis a két szó kvázi szinonim a franciában.

Ahogy a magyarban a bűn jelenthet erkölcsi és jogi értelemben vett vétket egyaránt, úgy a *faute* fogalma sem válik el egyértelműen a bűntől: az eredendő bűnt mondják *faute originelle*-nek is a franciában. Amikor Meursault szeretője kissé

²M. Nagy Miklós, az Európa Könyvkiadó akkori igazgatójának szóbeli közlése alapján.

megütközik rajta, hogy Meursault az anyja halála után egy nappal vele strandol, Ádámék fordítása helytállóbbnak tűnik, mint Gyergyaié. A bűn, bűnösség itt erkölcsi értelmű, és a kontextus alapján Meursault valami olyasmit akar mondani, hogy „csinálhat akármit az ember, sehogya se jó”, vagy: „ebből a helyzetből nem lehet jól kijönni”. Ha a német fordító a kérdéses mondatoknál meg tudja oldani, ahogy Bán mondja, hogy szerkezetileg és szóválasztásában is tapadjon a franciához, az a két nyelv rokonságából fakad. Hasonló elvárást támasztani a magyar fordítással szemben képtelenség, és az eredménnyel valószínűleg maga Bán sem volna elégedett.

Az, hogy adott szót miként fordít a fordító, nagyon is a kontextus, vagyis az adott szó közvetlen, mondatbeli és tágabb értelemben vett (a bekezdésben, fejezetben, sőt a szöveg egészében betöltött) szerepétől, jelentésétől függ. A jó fordítás nem attól jó, hogy a szavakat a szótári jelentésükre cseréli, hanem hogy visszaadja a célnyelven a forrásnyelvi szavak adott kontextusban, beszédhelyzetben való jelentését, funkcióját. Ezért mondhatjuk, hogy a „ce n'est pas de ma faute” Gyergyai-féle „Nem tehetek róla” (CAMUS 2011, 7) és Ádám és Kiss-féle magyarázata: „Mit csináljak? Ez van” (CAMUS 2016, 9) egyaránt megfelelő. A műfordítónak ugyanis, aki ismeri a francia kultúrát és nyelvet, tudja, hogy ez a mondat hangzik el, amikor a francia széttárja a kezét egy általa megoldhatatlannak vélt helyzetben. A mondat helyes fordításához a fordítónak ilyenkor nem a *faute* jelentését kell keresnie a szótárban, hanem azt a kérdést kell megválaszolni, hogy mit szoktunk mondani magyarul hasonló helyzetben.

Bán szerint az új fordítás legnagyobb adóssága, hogy „nincs valódi stílusa”, Ádám és Kiss nem „elbeszélői szólamot” fordítanak, hanem „izolált mondatokat”. Gyergyai szövege ellenben „modorosságaival együtt is” hiteles, mert Gyergyai a „nagy stílus” korszakában alkotott. Egyrészt a fordító kénytelen mondatokat fordítani, ha az író is mondatokat használ, sőt kénytelen az író mondathatárait tiszteletben tartani (Gyergyai gyakorlatával ellentétben), a mondatok hosszúsága, tagolása ugyanis ad valamiféle, az író stílusára jellemző ritmust a prózának. Másrészt ha valami távol áll Camus stílusától, az a modorosság. Ahogy Fázsy is írja, Camus-re hatott Hemingway vagy Dos Passos írásainak szikár, minimalista stílusa. Ezt a dísztelenséget, a szó szoros értelmében vett modortalanságot, amely Meursault személyiségének lényege, és amelyet Bán stílustalanságnak ítél, Ádám és Kiss fordításának viszont sikerült megteremteni, és következetesen végigvinni a szövegen. Az új fordítás vitathatatlanul hitelesebben adja vissza az eredeti stílusát, mint az első, ez a stílusbeli hűség pedig véleményünk szerint a jó műfordítás alapfeltétele.

Konklúzió

A tanulmányban Salinger és Camus egy-egy klasszikusának új fordításait és azok recepcióját elemeztük. Ezek alapján elmondható, hogy a műfordítók hozzáállása az újrafordítás kérdéséhez megengedő és nyitott. Általában olyan szövegeket fordítanak újra, amelyeknek előző fordítása 50-60 éves, de a fordítók nem zárják ki, hogy egy szövegnek egy időben akár több interpretációja is létrejöjjön. Ezt az álláspontot erősíti egyes nyugati országok újrafordítási gyakorlata: az Egyesült Államokban vagy Franciaországban nem ritka, hogy egyazon műnek 20-30 évenként születik újabb fordítása, vagy hogy egyszerre többen is lefordítják ugyanazt a művet. Magyarországon ennek a gyakorlatnak – bár akad rá példa – valószínűleg részben a könyvpiac adottságai szabnak gátat.

A viszonylag szűk piacon sok kiadó verseng. A kiadónak pedig elemi érdeke, hogy egy újrafordítás kiadásánál a könyv eladhatóságát mérlegelje. Az elemzett példákban látszik, hogy a kiadók igyekeznek hosszú távon sikeres klasszikusokat újra kiadni, és neves, nagy tapasztalatú fordítókra bízni az újrafordítást. Ugyanakkor M. Nagy Miklós, az Európa Könyvkiadó volt igazgatója szerint nincs olyan általános szabály vagy trend, amelynek alapján egy kiadó meg tudná jósolni, hogy mely klasszikus új fordítása lesz sikeres.

Az új fordítások recepciója a fordítók hírneve ellenére is vegyes, de leginkább elzárkózó és elutasító. Az újrafordítást a kritikusok gyakran támadásnak, provokációnak értelmezik: miért kell „kidobni”, „lenullázni” a régit (BÁN 2016), miért kell megváltoztatni egy mű címét (BUDOSÓ 2015)? Afféle kizárólagosságot tételeznek régi és új fordítás között. A régit, a „nagy stílust” kérik számon az újon, ami olyan, mintha Kosztolányi stílusát kérnék számon Esterházyn. Mintha a kritika, fordításokról lévén szó, figyelmen kívül hagyná azt, amivel Barna és Ádámék is indokolják az új fordítások szükségességét, hogy tudniillik Gyergyai és Gyepes fordításai óta megváltozott az irodalom nyelve. Miért ne változhatna vele együtt a műfordítás nyelve is?

A 2017 februárjában Gentben tartott „Retranslation III” nemzetközi konferencián a finn kollégák furcsállták a magyar kritikusok elutasító attitűdjét, Finnországban ugyanis a kritika kifejezetten üdvözi az új fordításokat. A szlavista kollégák viszont ugyanitt megerősítették, hogy a posztkommunista országokban az újrafordítások megítélése inkább negatív, és a kritika szinte kötelező jelleggel jobbnak tartja a régit az újnál. Bár a magyar műfordítók hozzáállása nyitott és elfogadó, a kritikusok túlzottan kötődnek érzelmileg a régi fordításokhoz. Az új fordítások recepciójában sok a nosztalgia és a fordítással mint szakmával kapcsolatos amatőrismusra valló értékítélet. Nincs érzelem- és indulatmentes, szakmai és tudományos berkekben elfogadott kritériumrendszeren alapuló, ugyanakkor a fordítás mechanizmusait belülről ismerő magyar fordításkritika. Fordításkritikát ugyanis elsősorban szakmabelieknek, műfordító kollégáknak és szerkesztőknek kellene írniuk, vállalva annak minden pozitív és negatív következményét.

Bibliográfia

- ÁDÁM Péter (2015), Miért kell a *Közönyt* újrafordítani?, *Nagyvilág*, LX. évf., 7. szám, 782–787.
- BÁN Zoltán András (2016, *Töltött galambról nem volt szó – Camus remekműve új fordításban*, 2016. május 14. <https://vs.hu/magazin/osszes/toltott-galambrol-nem-volt-szo-camus-remekmuve-uj-forditasban1-0514/> Letöltés ideje: 2017. június 12.
- [BARNA 2015] „*Csak a lázadás maradt meg*”. CSIDER István Zoltán interjúja Barna Imrével, 2015. március 9. <http://nol.hu/kultura/csak-a-lazadas-maradt-meg-1520745/> Letöltés ideje: 2017. január 23.
- BUDOSÓ Bori (2015), *Tülei-e Holden Caulfield az új Zabhegyezőt?* 2015. április 18. <https://vs.hu/magazin/osszes/tulei-e-holden-caulfield-az-uj-zabhegyezot-0418/> Letöltés ideje: 2017. június 12.
- CAMUS, Albert (1942), *L'étranger*, Gallimard, Párizs.
- CAMUS, Albert (2011), *Közöny*, ford. GYERGYAI Albert, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- CAMUS, Albert (2016), *Az idegen*, ford. ÁDÁM Péter és Kiss Kornélia, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- FÁZSY Anikó, Okkal, ok nélkül. *Az idegen* újrafordításáról, *Nagyvilág*, 2015, LX. évf., 7. szám, 759–764.
- [GYEPES 2010] NEM AKARTAM MŰFORDÍTÓ LENNI. ZELKI János interjúja Gyepes Judittal, 2010. január 30. <http://www.litera.hu/hirek/nem-akartam-mufordito-lenni/> Letöltés ideje: 2017. január 23.
- OSZTOVITS Ágnes, *Egy csapnivaló cím csodája*, 2015. április 15. <http://valasz.hu/kultura/egy-csapnivalo-cim-csodaja-111667/> Letöltés ideje: 2017. május 31.
- Trésor de la langue française* informatisé, <http://atilf.atilf.fr>
- VÁRKONYI Benedek, Négykezes Camus-re. Interjú Ádám Péterrel, *Élet és Irodalom*, LIX. évfolyam, 36. szám, 2015. szeptember 4.

ÁDÁM ANIKÓ

A fordítás hullámhosszán

Első megközelítésben azt mondhatjuk, hogy az identitás a nyelvhez kötődik: „Az identitás modern jelenség, amely a személyek különbözőségéből és a demokráciából született, éppen ezért elsősorban a nyelvből indul ki, hiszen a nyelv egyszerre a személyes megnyilatkozások eszköze és a közösségi kommunikáció megkerülhetetlen médiuma” (TAYLOR 2000, 354). Önazonosságunk azonban rétegekből áll, ugyanúgy, ahogyan anyanyelvünk is, amelyet a különböző kultúrákat közvetítő többi nyelv segítségével és a velük való közvetlen érintkezés során sajátítunk el és tanulunk meg. A fordító¹ szükségszerűen több nyelvet beszélő, sőt több nyelven író ember, aki a forrásszöveg fiktív és valósághoz kötődő rétegeit deríti fel, hogy felhasználhassa őket a fordításhoz. A fordító, akit elsősorban olvasónak, másodsorban pedig a szöveg értelmezőjének tekintünk, a lefordítandó szöveg olvasásakor nem pusztán intellektuális szinten rezonál a célszövegben a kihívásokra, hanem érzelmileg és pszichológiailag is. Ezek a reakciók mennyiségileg nem mérhetőek a munkájában, de azért érezhetőek és kitapinthatók.

A fordításról szóló elmélkedések manapság az identitások és a kulturális alkotások hibrid jellegét emelik ki, hiszen formálódásukban a fordítás központi szerepet játszik. A fordítás nem csupán az identitások ütköztetésének közege és terepe, hanem olyan eljárás is, amely során az identitások elveszítik kontúrjaikat. Fordítás közben olyan térbe jutunk, ahol a nyelvi, kulturális és nemzeti határok elmozdulnak, és új, ezúttal nemzetek közötti identitásokkal² érintkeznek, a kulturális meghatározottságok pedig elbizonytalanodnak.

A fordító nem egyszerű olvasó. Amikor olvas és megérti a forrásszöveget, hogy megpróbálja „majdnem ugyanazt elmondani”, gyakran előfordulhat, hogy elbízza

¹ Szándékosan nem teszünk különbséget fordító és műfordító között, mert a tanulmány nem csupán az irodalmi szövegek tekintetében vizsgálja a fordítást, hanem általában a filozófiai és tudományos szövegek szempontjából is. A szakfordítás kérdéseiről nem lesz szó.

² A nemzetek közötti identitáson azt értjük, hogy nincsenek rögzült, lényegi vagy folytonos identitások. A szubjektum különböző alkalmakkor különböző, sőt egymásnak ellentmondó identitásokat ölthet magára.

magát, és az alkotó szerepében „tetszeleg”, márpedig ha ez ellen nem védekezik tudatosan, könnyen szakmai hibát véthet, vagyis az eredeti szerző ellenében, a kulturális és „pszichológiai” reáliákkal szemben fogja lefordítani a szövegét (lásd RABAU 2012).³

Ha meg akarjuk érteni, hogy egy adott szöveg olvasása, illetve fordítása mennyire „rezeg” azonos vagy eltérő frekvenciával, sokatmondó lehet számunkra *a szerző ellenében való olvasás* vizsgálata, mivel ez a stratégia az eltérésekre helyezi a hangsúlyt. Sophie Rabaud szerint „A szerző ellenében való olvasás [lecture contrauctoriale] még szűz területének feltárása azt jelenti, hogy felvállaljuk, amit a kritikai józan ész hermeneutikai hibának tart, sőt, egyelőre kísérleti jelleggel ebből kiindulva alkotunk módszert. Ezzel az a célunk, hogy az irodalomértelmezés látszólag megingathatatlan alapjait kérdésessé tegyük, és talán körvonalait is át rajzoljuk” (RABAU 2012, 6).

Az értelmezés során a fordítónak ismernie kell saját pozícióját és szubjektív szempontjait, hiszen „ha már nem találhatja meg magát az eredeti író a szövegben, legalább mutasson rá arra, ami megakadályozza abban, hogy maradéktalanul helyreállíthassa a szerzői szándékokat” (RABAU 2012, 6).

Amikor fordítást olvasunk, feltételezzük, hogy párhuzamosan létezik egy másik szöveg. A hipertextualitás minden fordítás „minimális meghatározó jegye”, vagyis, David Martens szerint, a fordítást „mindig úgy olvassuk, hogy ott kísért mögötte egy fantomszöveg, az »eredeti«, amelyhez, úgy tartják, gyakran szolgai módon kapcsolódik maga a fordítás” (MARTENS 2010, 65). A fordítás szétzilálja a szöveg „szent és sérthetetlen” jellegét. Egy lefordított szöveg mindig sérülékenynek látszik, és csak egy másik, előzőleg már megalkotott szöveggel együtt létezhet, „amelyet vitathatatlanul hitelesnek kell tekinteni, és amely eleve kizár minden transzpozíciós törekvést” (WATIER 2015). A fordító ugyanakkor tiszteletre méltó episztemológiai és társadalmi küldetést teljesít, hiszen közvetít a különböző kultúrák között, és hozzájárul ahhoz, hogy kölcsönösen megértsék egymást. Így egy toleráns és békés világ kialakításán munkálkodik, és vállalnia kell ennek minden felelősségét.

A fizikusok szerint állandóan rezgő mezők mátrixa vesz körül minket. Anélkül, hogy elmerülnénk a tudományos magyarázatok részleteiben, a képet tovább árnyaljuk, és hozzáteszük, hogy térben és időben saját ritmusuk szerint rezgő nyelvi mezők mátrixában élünk. Ezek a nyelvi rezonanciák, fizikai fogalmakkal kifejezve konstruktív és destruktív interferenciákat hoznak létre két vagy akár több nyelv között. A tudományos terminológia metaforikusnak tűnik az irodalomkritikus számára, a fordítónak azonban nagyon is ékesszóló, hiszen ő folyamatosan összehasonlítja és rezgésbe hozza több nyelv szemantikai és szintaktikai struktúráit.

³ A magyarul nem publikált irodalomból származó idézeteket jelen tanulmány szerzője fordította. Minden ellenkező esetben külön jelöljük a fordítót.

Az olvasás során befogadott információk akkor kezdenek el rezonálni, amikor az olvasó érzékennyé válik a befogadott frekvencia iránt, annyira, hogy végül érzékei és tudata is átveszik az olvasott szöveg rezgéshullámain, és kialakul az egyensúly.

Az érzelmi és értelmi rezonanciák és referenciák dekódolása és értelmezése a fordítótól optimális esetben a lefordítandó szöveg nyelvét működtető gondolkodásmód minden elemének és aspektusának tökéletes ismeretét kívánná meg. Ez azonban szinte lehetetlen, de legalábbis nagyon nehéz vállalkozás, amely hol harmóniát, hol disszonanciát eredményez egyik nyelvről a másikra. És ez arra kényszeríti a fordítót, hogy vagy az egyik, vagy a másik szempontot vegye figyelembe, és hol arra törekedjen, hogy mindent lefordítson, hol arra, hogy rugalmasan hagyjon veszni dolgokat. Efm Etkind szerint ez a fordítói eljárás „a domináns elemet ragadja meg, [és] pontosan választja ki azt, amit fel kell áldozni”, mert „a fordítói gyakorlat másodlagos, megkettőzött, szükségképpen reflexív tevékenység, tehát potenciális kritika, amely válsághelyzetet idéz elő” (ETKIND 1982, 12).

Minden egyéni olvasási aktus során a szöveg és az olvasó korának, valamint kulturális közegének megváltozása két hasonló, de különálló szubjektumot hoz rezgésbe, vagyis a szerzői háttértextus [*arrière texte*] (TROUVÉ 2012) és az olvasói háttértextus között interferencia jön létre, és a kettő között vagy feszültség, vagy együttműködés alakul ki. A fordítónak mindkét lehetőséget tudatosítania kell, sőt tudatában kell lennie annak is, hogy milyen más szövegek „lehetek a levegőben” egy mű születése és befogadása során, milyen szubjektív aspektusok és érzelmek befolyásolhatták az alkotást és olvasást, de pontosan fel kell mérnie a forrásszöveg és a célszöveg individuális és univerzális szintjeit is. Az olvasásnak értelmezéssel kell válnia, az értelmezést pedig az alkotásnak kell követnie. A fordítóból így *par excellence* olvasó-kritikus-alkotó lesz. Ideális esetben a két szöveg közötti rezonancia szabad rezgései átadják egymásnak az energiájukat, míg végül azonos hullámhosszon nem rezegnek, és kialakul közöttük az egyensúly.

A rezonanciák szabad frekvenciái nem ugyanazon a szinten működnek. A szövegnek és az olvasásának megvannak a saját rezgéshullámai, amelyeket a fordító-olvasónak kell egyensúlyba hozni. Erre a legjobb példa a tudományos és elméleti szövegek fordításának a dilemmája, amely rávilágít arra, hogy egyik nyelvről a másikra különbözőek az absztrakció szintjei, még akkor is, ha a tudományos szövegek minden nyelven egyértelműsége, cáfolhatóságra és bizonyíthatóságra, a filozófiai szövegek pedig univerzalitásra törekszenek.

A fordításról szóló definíciók nagy száma arra utal, hogy a fordítás mindig lokális, nem lehet elméletileg vagy globálisan érvényes meghatározással leírni. Ettől azonban még lehet róla globális szinten gondolkodni, éppen azért, mert kizárólag a nyelvi közegen keresztül működő interpretációt és ismereteket hozza működésbe (lásd ALBERT 2003, 19).

A fordítás tehát párbeszéd, amely a szöveget egy másik kulturális kontextusba helyezi át. A fordítás mindig episztemológiai konfliktust generál, a konfliktus

pedig összebékítésre, kölcsönös megértésre, vagy árnyaltabban fogalmazva a megértés illúziójára törekszik.

A fordítás delokalizálja a szöveget, majd globalizálja és egyetemes szintre emeli valahol a forrásszöveg és a célszöveg között, valahol a nyelvek senkiföldjén, ahol a forrásszövegből újra gondolat lesz, majd lassan egy konkrét idegen nyelv formáját ölti magára a fordító munkájának köszönhetően. Ebben az értelemben a fordítás lényegileg allegorikus, hiszen egy konkrét diskurzusból születő elvont idea reprezentációja. És ez még inkább érvényes a filozófiai szövegekre, amelyek éppen a képek és a formális kategóriák közegeiben értelmezhetők. A fordításra tehát azért van szükség, mert konfliktus alakul ki a terminus és a lefordíthatatlan ekvivalencia között. A fordító csak hozzávetőleges eredményre számíthat mind a kategóriák, mind pedig a szintaktikai szerkezetek szintjén.

A magyar nyelvben például a *fordít* és a *magyaráz* (vagyis 'magyarul beszél', 'értelmez') igéknek technikai, nyelvészeti és episztemológiai jelentésük is van, ugyanakkor köznyelvi szinten is érthetők. Etimológiailag a *magyaráz* ige a bibliafordítások korából származik, ami rávilágít, hogy fordítás, megértés és értelmezés szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és nélkülük nem lehetséges a megismerés.

A fordítások egyaránt hasznosak az egyén és a közösség számára, főleg Magyarországon, ahol a fordítók (többnyire maguk is írók és költők) célja kezdetben az volt, hogy műveljék az olvasókat, ugyanakkor harcoljanak a korábbi korok kulturális provincializmusa ellen. A lefordított külföldi könyvekből merítették az ismereteket, és belőlük tanultak új írói technikákat. Ezt a jelenséget George Steiner kölcsönösségnek nevezi (STEINER 2009, II/4). Egy szövegnek olyan komplex a viszonya az összes fordításával, imitációjával, valamint paródiájával, hogy lehetetlen elméletileg átfogni. Ezek a viszonyok a jelentések rendszerének problémájából, ezek időbeli változásaiból, valamint eredendő és konkrét formájukon túl a nyelvi tények együttéléséből és kölcsönhatásából születnek.

A filozófusok például arra törekszenek, hogy egyértelmű kategóriákat találjanak, hogy megfelelő absztrakciós szinten fogalmazzanak, a lehető legtávolabb az élet partikularitásaitól, amelyeket pedig meg akarnak érteni. Történeti referenciák és zavaró konnotációk nélküli neologizmusokat alkotnak, hogy cáfolható és igazolható állításokat tegyenek. A filozófusok globálisan érvényes igazságokból kiindulva egyetemes rendszereket próbálnak kidolgozni, de fogva tartja őket a szükségképpen egyedi nyelv.

Mallarmé, az elvont szimbolista költő számára ez határozott problémát jelentett. Ezért meg akarta tisztítani a szavakat a tiszta költészet számára, úgy, hogy egy másik, költői vagy tudományos kontextusba helyezte át őket, ami például a magyar (bizonyos szövegek esetében akár francia) olvasó-fordítótól olyan absztrakciós művelet elvégzését követeli meg, amely során nem feltétlenül egy másik kontextusba kell átemelnie a szavakat, hanem inkább egy másik kultúrába, egy másilyn, sokkal konkrétabb és lokálisabb filozófiai környezetbe. Nem vertikális

vagy horizontális irányú gondolkodásról van szó, hanem mindkettőről egyszerre. Emmanuel Lévinas kiemeli, hogy a transzcendencia etimológiailag az átkelést (*trans*), de a felemelkedést (*scando*) is jelenti (LÉVINAS 1995, 133). Eredeti jelentésében tehát a transzcendencia fogalma a meghaladást és a felülemelkedést jelenti, azt a mozgást, amely a való világon túlra visz minket. A szubjektivitás meghaladásának képessége bizonyítja, hogy csodálatos módon túlléphetünk a tényeken, és átléphetjük a definíciók kereteit. „A fordítás egyetemes szinten keresi a választ az egyén egzisztenciális kérdéseire, arra, hogy szükségszerűen egy adott nyelvi közegehez tartozik. Sőt, az idegenség segíthet is abban, hogy a célnyelv és a hozzá kapcsolódó gondolkodásmód felfrissüljön, feltéve, ha ez utóbbi nyitott az új befogadására” (RAO 2003).

Egy globális nyelv megalkotásának a lehetősége eszünkbe juttatja Mallarmé elmékedéseit a tökéletes és univerzális költői nyelvről, amely két tökéletes nyelv szintézise lenne, az egyik a matematika, a semmilyen közvetlen valóságélemre nem vonatkoztatható tiszta absztrakció nyelve, valamint a tisztán érzéki, szintén semmilyen konkrét valóságélemre nem vonatkoztatható zene nyelve. Maurice Merleau-Ponty rámutat, hogy „a tudatot a nyelv véletleneinek kitétként és az ellenkezője nélkül lehetetlenként kell elgondolnunk” (idézi STEINER 2009, 97). Ha a világot valóban egy rajtunk kívül álló külső nézőpontból akarjuk megérteni, ki kell lépnünk a nyelvünkéből. Ez azonban maga lenne a halál.

A fordítói tevékenység tehát összetett, és a megismerés az egyik legfontosabb funkciója. A fordító kénytelen elvonatkoztatni a forrásnyelv egyedi mondataitól, hogy a lehető legárnyaltabban értse meg a fordítandó szöveg rétegeit. A fordító tulajdonképpen megtisztítja a forrásszöveget úgy, ahogy Mallarmé elképzelte, hiszen kiemeli az eredeti kontextusból, kiemeli a természetes nyelvi közegéből, valósággal felboncolja, élettelen globális modellt próbálja alakítani, megkeresi a benne rejlő algoritmust, a rendszert, a saját rezonanciáját, megöli, hogy azután újraélessze egy új egyedi, lokális univerzumban, egy másik, zűrzavaros, tőle idegen nyelven.

De nem létezik olyan modell, amellyel minden nyelvi jelenséget leírhatnánk. Idézzük újra Merleau-Pontyt: „Az algoritmus egy univerzális nyelv terve, az adott nyelv ellen indított forradalom” (MERLEAU-PONTY 1969, 10). A fordítás ezek szerint nyelvi forradalom, amely történelmi időn és téren kívülre, egy kifordított világba taszítja a szöveget.

Befejezetlen és befejezhetetlen világban élünk, egy tökéletlen univerzumban, amelyet csak közlőről tudunk megismerni, úgy, hogy a részeit és darbjait apránként összegyűjtjük, majd összeadjuk, hogy azután a partikuláris elemek és a kis közeli helyek topográfiáját követve összerakjuk.

A forrásnyelv által rabul ejtett fordítónak ugyanezzel a megismerési és alkotói stratégiával kell beérnie. Azért fog bele a fordításba, mert hiszi, hogy megmenekülhet ebből a rabságból, hogy legyőzheti és eltüntetheti a másik nyelvet, hogy megszabaduljon tőle. A szabadság azonban illúzió csupán.

Claudine Lécivain szerint manapság „[a] fordítás már nem egyszerű, hasonló és hasonlóan olvasható tükörkép, amelyet az eredeti szövegről visszaverődve egy valamiféle tükörben látunk. Inkább egy széttöredezett vagy megrepedezett tükörről beszélhetünk, amelyben megsokszorozódik a visszfény. A kortárs fordítások az eredetiről visszaverődő fényt megtörik, szétrobbantják a bizonyosságokat, szempontokat és modelleket” (LÉCRIVAIN 2013, 194–195).

Egy irodalmi mű jelentése éppen annyira fakad abból, amit nem mond ki egy adott nyelven, vagy abból, amit implicit módon fejez ki, mint abból, amit az adott nyelv kimondat vele. A fordítás során a célnyelv kényszerítő ereje folytán az eredeti szöveg olvasásakor észrevehetetlen jelentések a felszínre kerülnek.⁴

Ha egy szöveget, például egy fantasztikus irodalmi szöveget azért olvasunk, hogy lefordítsuk, a legmélyebb rétegeit tapinthatjuk ki, rátalálhatunk a lényegére, nyelvi és műfaji modalitásaira, absztrakciós szintjeire, arra a kultúrára, arra a korszakra és képzeletvilágra, amelyből a szöveg megszületett.

A fordító olyan, mint egy fantasztikus novella írója, akinek egy láthatatlan lényről kell beszélnie, akinek fel kell építenie egy olyan lényt a tudata számára, aki teljes mértékben idegen és láthatatlan. Mégpedig azért, mert nem tudja a megismerés és ábrázolás kitüntetett érzékszervét, vagyis a szemét használni. Tehát a látás helyett más érzékeléshez kell folyamodnia. Mindez gigászi stilisztikai munkát igényel az írótól, amely megkettőződik a fordító esetében, hiszen neki ezt a munkát két nyelven is el kell végeznie.

A láthatatlan dolgok leírása – amelyek nem eleve kimondhatatlan érzelmek vagy intuíciók, hanem érzékelhető, de nem látható tárgyak és lények – nagyon problematikus és paradox a fantasztikus szövegek esetében. Főleg akkor, ha éppen ezért lehetetlen őket megnevezni. Egy tárgy vagy lény akkor látható, ha valaki nézi, és ha az illető képes a vizuális érzékelésre. A fantasztikus elbeszélés tele van feszültséggel, mert a fantasztikum ellentmond a logikusan felépített szövegvilágnak, a szintaktikai és lexikális szerkezeteknek, vagyis a nyelvben visszatükröződő világos értelemnek.

A fantasztikus elbeszélések pontos episztemológiai séma szerint épülnek fel, és abból a nyugtalanító tényből indulnak ki, hogy az ember képtelen tökéletesen megismerni a világot, és képtelen megragadni önmagát. Ez a filozófiai és pszichológiai felismerés bizonyos fokig a fordító paradox tevékenységét idézi.

Amikor a vizuális érzékelést valami gátolja, például ha a külvilág elsötétül, vagy az egyén mentális és pszichológiai belső világa elhomályosul, a többi érzékszerv kezd el működni.

⁴ Ahogy Lécivain mondja, „[h]a távolról is, de erre emlékeztetnek az Oulipo csoport bizonyos költői játéka, például, amikor egy szöveget oda-vissza fordítanak a célnyelv és a forrásnyelv között, vagy a szakfordításban alkalmazott visszafordítás” (LÉCRIVAIN 2013, 208).

Az *Horla* című műben az elbeszélő a kimondhatatlannal és leírhatatlannal szembesül. Több eszközt is használhatna, hogy megalkossa az elbeszélése fiktív világát. A tárgyak és a szereplők identitását elsősorban úgy jelezhetné, hogy megnevezi, majd leírja őket. De mit tehet egy olyan szövegben, ahol nem írhat le egy lényt, mert nem látja, ezért meg sem tudja nevezni, így meg sem ismerheti?

Hogy megnevezzék a természetfeletti jelenséget, a narrátor az elbeszélés első felében, az augusztus 19-i bejegyzést követően, hatszor ismétli meg a szövegben a határozatlan alanyt [*on*].⁵ Egyre jobban elbizonytalanodik a saját identitását és a jelenséget illetően is, és tovább használja a határozatlan személyes névmást. Majd az általános jelentésű névmás hímneművé „ő” [*il*] lesz, míg végül a Lénynek nevezi, hogy azután ráruházhassa az *Horla* tulajdonnevet.

Az *on* határozatlan névmás a francia nyelvben üres elem, amely egy semleges nemű harmadik személyű, tulajdonságok nélküli alanyt jelent. Ugyanakkor ez a névmás a beszélt francia nyelvben gyakran vonatkozik első személyű, illetve második személyű alanyra. A használata tehát csak tovább növeli a szöveg kétértelműségét, és megsokszorozza a lehetséges jelöltek számát. Két megoldás kínálkozik az értelmező számára: az *on* névmás vagy a mentális zavaroktól szenvedő elbeszélőre, vagy az élő, de ismeretlen lényre vonatkozik.

Illés Endre magyar fordításában (MAUPASSANT 1966) két megoldást találhatunk a fenti határozatlan személyes névmás fordítására. A fordító először a harmadik személyű „ő” névmást választja, majd egy határozatlan névmást alkalmaz: „valaki”. Magyarul a fordító természetesen nem gondolhat a személytelen szerkezetre (ami valószínűleg más nyelvek, például a spanyol esetében lehetséges volna). Pedig a személytelen szerkezet a magyarban is elindítaná a kettősséggel való játékot: a személyes névmás hiánya az üresség hiányát jelezné, de érzékeltetné a láthatatlan lény materiális jelenlétének hiányát is. A magyar nyelv kényszerítő ereje miatt tehát sok elvész a magyar fordításban a kétértelműségből, miközben a bizonytalanság azért megmarad.

Az elbeszélés jellemző jegyeit elemezni és megérteni igyekvő fordító feladata azonban egyre nehezebbé válik. A novella második részében a narrátor már megbizonyosodott a láthatatlan lény létezéséről, sőt sikerült el is neveznie őt. Tehát a referencia teljes hiányától eljutunk az *Horla* név túlzott referencialitásáig. A fordítás egyre nehezebb, hiszen nem utalhatunk többé határozatlan vagy személytelen névmással a telített identitással rendelkező lényre. Ettől kezdve nem kényszerül a fordító a határozatlanságot visszaadni, szavakat kell találnia a jelentéstöbblet kifejezésére, amellyel össze tudja foglalni a természetfeletti jelenséget. A fantasztikum nem a narrátor belső világának a megkettőződése többé [*on*], hanem egy kívül található lény, aki kísérti az elbeszélőt, éppen azért, hogy a képmása lehessen. Ahhoz, hogy az

⁵ Az elbeszélés spanyol fordításáról lásd LÉCRIVAIN 1991.

író a valóság szétesését érzékeltesse, a szöveget szigorú szabályok szerint kell felépítenie, de ugyanezt kell tennie a fordítónak is. Ezen a ponton a legfontosabb feladat, hogy a fordító lefordítsa az Horla nevet egy majdnem tökéletes fogalommal (a Láthatatlan [*l'Invisible*], a Másik [*l'Autre*], vagy „az új természetfeletti faj” [*la nouvelle race surnaturelle*]), amelyet se megismerni, se megérinteni, se látni nem lehet, és akit Maupassant narrátora Horlának keresztelt el. Ez a név telítve van fonetikai és szemantikai konnotációkkal; de vajon ugyanígy és ugyanilyen dimenziókban rezonál a név a magyar fordító és olvasó számára is? Bizonyos, hogy nem, olyannyira, hogy a magyar fordító meg sem kísérelte magyaráítani a nevet.

A szem az analitikus és racionális megismerés érzékszerve, de ugyanakkor a legbizonytalanabb is: „Milyen mélységes a Láthatatlan titka! Nyomorúságos érzékszerveink nem képesek kitapogatni, szemünk nem érzékeli sem a túl kicsit, sem a túl nagyot, az egészen közelit vagy a nagyon távolit, nem látja a csillagok lakóit, de a vízcseppét sem...” (MAUPASSANT 1980, 288).

Maupassant tudatában volt ennek a fájdalmas paradoxonnak, ezért ábrázolja a narrátort éppen abban a pillanatban, amikor világossá lesz számára a láthatatlan lény jelenléte. A világosság azonban a gyötrő bizonytalanságot is jelenti, amikor az elbeszélő főhős szembesül azzal, hogy képtelen önmagát világosan látni. A szorongása egyre nő, ahogy igyekszik bizonyosságot szerezni és tisztán látni a láthatatlan lényt, éppen a szobájában álló tükörben.

Je le tuerais. Je l'ai vu ! [...] ... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! ... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image [...]. (MAUPASSANT 1989, 138–139)

Megölöm! Láttam őt! [...] A szobában annyi fény volt, akár nappal – és nem láttam magam a tükörben! ... A tükör üres volt, feneketlen, tele fénnnyel! A testem nem tűnt fel a tükör lapján... pedig előtte álltam! [...] Azután a tükör mélyén egyszerez ködösen megpillantottam magamat, ködösen, mint egy víztükörben; s mintha ez a víz balról jobbra áramlott volna, egészen lassan és pillanatról pillanatra tisztábban tükrözött engem. (MAUPASSANT 1980, 314)

A magyar fordítás bizonyos fokig hű az eredetihez, ennek ellenére már első olvasáskor is érzékelhető, hogy a magyar változatban a részlet kontextusát és jelentését meghatározó visszatérő kifejezés a „tükör” [*glace/miroir*]. Franciául a névmások és egyeztetések rendszere nyelvtanilag annyira transzparenssé teszi a szöveget, hogy az írónak nem kell ismételtetnie ezt a kulcsszót, ami paradox módon talán még rejtélyesebbé teszi az elbeszélést, hiszen a névmások önmagukra referálnak.

Jelentős különbséget tapasztalhatunk a szórend tekintetében is. A forrásszövegben a „tükör mélyén” [au fond du miroir] szókapcsolat a „megpillant” [s’apercevoir] igét követi, ami a magyar fordításban más sorrendben szerepel. A „tükör mélyén” [au fond du miroir] kifejezés a mondat elején áll, amitől valahogy kevésbé enigmatikus, misztikus és nyugtalanító a magyar változat a francia szöveghez képest. Az, hogy a francia nyelvben a ritmikai és logikai hangsúly a mondat végére esik, míg a magyar mondatban általában a mondat elejére, evidencia a két nyelv ismerői számára. Ez az evidencia azonban lényeges és megvilágító erejű a fantasztikus irodalmi szövegek esetében, főleg, ha a váratlan esemény vagy szereplő láthatatlan, és a lehető legkésőbb kell megjelennie a szövegben.

Ez az áthatolhatatlan átlátszóság, amely lassan megvilágosodik és kirajzolódik, ahogy Maupassant elbeszélője leírja saját kétségeit, kiterjed a fordító tevékenységére is. Munkája néha reménytelennek látszik, mert nem mindig látja világosan a szövegben rejtőző gondolatot. Bizonyosság hiányában ő maga alkotja meg a gondolatot, a fordítása a saját hullámhosszán kezd rezonálni, de soha nem tudja maradéktalanul bizonyítani a forrásszöveg igazságát, soha nem tudja tökéletesen érzékelni az eredeti szöveg rezgését. Áthatolhatatlan köd ereszkedik néha a megértés és a láthatatlan lény – a lefordítandó szöveg közé.

Bibliográfia

- ALBERT Sándor (2003), *Fordítás és filozófia*, Budapest, Tinta Kiadó.
- ETKIND, Efim (1982), *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, Age d’Homme.
- LÉCRIVAIN, Claudine (1991), *Récit fantastique et traduction*, in *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia.
- LÉCRIVAIN, Claudine (2013), Les reflets fragmentés de la traduction contemporaine, *Verbum Analecta Neolatina*, 1–2, 2013 193–210.
- LÉVINAS, Emmanuel (1995), *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana.
- MARTENS, David (2010), *De la mystification à la fiction. La poétique suicidaire de la fausse traduction*, in Sophie KLIMIS, Isabelle OST, Stéphanie VANASTEN (szerk.), *Translatio in fabula. Enjeux d’une rencontre entre fiction et traduction*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 63–81, https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/273259/2/D._Martens_-_Poetique_de_la_fausse_traduction.pdf [utolsó megtekintés: 2018. február 6.]
- MAUPASSANT, Guy de (1980), *Horla*, ford. ILLÉS Endre, in *Maupassant, Elbeszélések.*, Budapest: Európa.
- MAUPASSANT, Guy de (1989), *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Pocket.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969), *La Prose du monde*, Paris, Gallimard.
- RABAU, Sophie (2012), *Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale*, in Sophie RABAU (szerk.), *Lire contre l’auteur*, Presses universitaires de Vincennes, 5–18, <https://www.puv-edi->

- tions.fr/media/ouvr_pdf/557_lire_contre_auteur_intro.pdf [utolsó megtekintés: 2018. február 6.]
- RAO, Sathya (2003), *La traduction aux mains de la philosophie : théorie d'une manipulation*, *Post-Scriptum*, 3 (mars), 2003, <http://www.post-scriptum.org/03-03-la-traduction-aux-mains-de-la-philosophie/> [utolsó megtekintés: 2018. február 6.]
- STEINER, George (2009), *Bábel után*, I., II., ford. BART István, Budapest, Corvina.
- TAYLOR, Charles (2000), *Langue, identité, modernité*, in Michel PLOUDRE (szerk.), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, FIDES.
- TROUVÉ, Alain (2012), „Arrière-texte et histoire littéraire culturelle”, *Verbum Analecta Neolatina*, 2, 2012, 309–322.
- WATIER, Louis (2015), „Manquant place” ou d'une poétique de la pseudo-traduction, <http://www.fabula.org/atelier.php?Pseudo-traduction> [utolsó megtekintés: 2018. február 6.]

GALAMBOS DALMA

Az ekvivalencia kérdései Richard Wagner *Die Walküre* című operájának három magyar fordításában

Jelen dolgozat célja, hogy reflektáljon arra az elterjedt elképzelésre, amely a fordítás folyamatát nagyrészt a teljes ekvivalencia tükrében szemléli, s így a fordító szerepe gyakran láthatatlan marad (vö. VENUTI 2008), a fordítást és eredetijét pedig a célközönség gyakran egyenértékűként kezeli. A teljes ekvivalencián azt az elképzelést értem, amely szerint a szöveg minden aspektusa visszaadható a fordítás során.

A cél érdekében Richard Wagner *Die Walküre* (*A walkür*) című operájának három kiválasztott magyar fordításából elemzek egy rövid részletet, hogy szemléltessem, bármilyen egyszerű szempontok alapján vizsgáljuk meg egy szöveg fordítását, a teljes ekvivalencia illúzió. A vállalkozás során nagy vonalakban felvázolom az ekvivalenciát övező hiedelmeket, az operafordítás két fontos típusának legjellemzőbb problémáit általában és Wagner operái esetében, illetve valamelyest bemutatom a kiválasztott három fordítást és a bennük érvényesülő fordítói stratégiákat.

A szövegek és a részlet kiválasztása

Richard Wagner munkássága a minden téren teljességre törekvő összművészet jegyében érdekes anyagot szolgáltat a kísérlethez, mivel így olyan szöveg fordításainak vizsgálata szemlélteti a teljes ekvivalencia elérhetetlenségét, amelynek szerzője éppen azt az idealista célt tűzte ki maga elé, hogy mindenre kiterjedő élményt nyújtson. Mindemellert tudomásom szerint Wagner-fordításokról összehasonlító elemzés több mint száz éve nem készült (lásd WÁGNER 1915).

A walkür Wagner egyik legnépszerűbb operája, s első felvonása önmagában is külön egységnek tekinthető, így erre esett a választásom. A mellékelt részlet a felvonás utolsó jelenetének egyik csúcspontja, amely minden tárgyalni kívánt jelenséggel kapcsolatban tartalmaz néhány példát.

A klasszikus operafordítás célja, hogy lehetőség szerint az énekelhetőségtől a formáig minden aspektusát visszaadja az eredetinek. Jelenleg azonban az a ten-

dencia jellemző, hogy az operaházak inkább az értelemre koncentrááló feliratokat készítenek az eredeti nyelven előadott operákhoz. Az ekvivalencia összetettségének bemutatására célszerű eszköznek ítélték a két típus összehasonlítása.

A *walkür*nek eddig négy klasszikus, énekelhető fordítása készült el, ebből három jelent meg nyomtatásban: Csiky Gergelyé (1889), Lányi Viktoré (1924) és Blum Tamásé (1973). Végül Csiky fordítását nem emeltem be a vizsgálatba, mert nyelvhasználata túlságosan különbözik a két későbbi fordításétól, így elvonta volna a figyelmet a vizsgálat tárgyáról. Lányi Viktor és Blum Tamás szövegét hasonlítottam össze a Magyar Állami Operaházban jelenleg is műsoron levő előadás feliratszövegével, amely Orbán Eszter és Kain Péter munkája (2016).

Az ekvivalencia problematikája

Bár a fordításelméletben az ekvivalencia és a hozzá kapcsolódó modellek (Pym 2010, 6–42) már átadták helyüket komplexebb, árnyaltabb és a kulturális beágyazottságnak nagyobb figyelmet szentelő megközelítésmódoknak (Bassnett 2007), a tapasztalat azt mutatja, hogy maga az elképzelés, miszerint a fordítás egyszerű folyamat, amely során a forrásnyelv valamely szintjének elemeit megfeleltetjük a célnyelv azonos elemeinek, mégis erősen tartja magát a laikus és tudományos közvéleményben egyaránt.

Személy szerint nap mint nap szembesülök olyan jelenséggel, érveléssel vagy elvárással, amely arra épít, hogy (1) a fordítás egyetlen feltétele a megfelelő nyelvismeret; (2) a nyelvtanulás során a kultúrák minden egyes eleme megfeleltethető egymásnak, legfeljebb a reáliák jelentenek ez alól kivételt; (3) a fordítás ezáltal automatizálható, a gépek nemsokára át fogják venni a feladatot, stb. Érthető, hogy azok a megbízók vagy olvasók, akik ilyen szemmel tekintenek a fordításra, sokkal könnyebb, így sokkal kisebb presztízsű szakmának tartják a fordítókét. Ez megmutatkozik például a műfordítók legendásan csekély díjazásában vagy a szakfordítók esetében abban, hogy a fordítástámogató szoftverek használata során sok esetben csökkentett fizetség jár, vagy nem jár fizetség a 100%-os találatokért, tehát az olyan mondatokért, amelyek az ügyfél által biztosított fordítómemóriában már szerepelnek, attól függetlenül, hogy kell-e a fordítónak dolgoznia velük (gyakran kell) vagy sem.

Tudomásom szerint nem készült még olyan kutatás, amely azt vizsgálta volna, hogy a nyelvtanulók, az olvasók vagy a fordítók mekkora hányada gondolkodik a nyelvekről az abszolút és teljes ekvivalencia kontextusában, így ez ügyben csak a személyes tapasztalataimra és számos kolléga hasonló beszámolóira tudok támaszkodni, az azonban bizonyos, hogy a jelenleg mind a közvéleményben, mind a szakmán belül komoly szerepet játszó gépi fordítás teljes egészében erre a gondolatra – a teljes ekvivalencia gondolatára – épül.

Rendkívül fontos volna mind a fordítás jövője, mind a gépi fordítás és fordítástámogatás fejlesztése szempontjából megvizsgálni, hogy a fordítás sikerének, minőségének, érthetőségének vagy egyéb tényezőknek a szempontjából az ekvivalenciaközpontú megközelítéssel nem körülhatárolható feladatok mekkora jelentőséggel bírnak a fordítás folyamatában, illetve annak mekkora hányadát teszik ki. Következzen itt néhány példa arra, amikor a teljes ekvivalenciára törekvés nem domináns, és/vagy nem hoz megoldást.

A kulturális különbségek az esetek nagy részében egyáltalán nem vagy csak szubjektív módon megfeleltethetők, s szinte biztos, hogy minden esetben el fogjuk veszíteni az összefüggésrendszer valamely aspektusát. A kultúrák közötti közvetítés során egyik hálózatból átemeljük az ott valamilyen formában beágyazódott gondolatokat, fogalmakat, összefüggésrendszert egy másikba, és elképzelhetetlen, hogy ott ugyanolyan módon kapcsoljuk be azokat (az elsőtől teljes mértékben eltérő) második hálózatba (vö. VENUTI 2009).

Ilyen módon a fordítás esetében a cél (lásd szkoposz-elmélet), a célnyelvben betöltött szerep (lásd EVEN-ZOHAR 1990), az olvasóra gyakorolt hatás (lásd például reader-response elmélet, kognitív irodalomtudomány) mind teljesen más jellegű lesz még akkor is, ha a fordító ezen tényezők és jelenségek tudomásul- és figyelembevételével jár el stratégiája kialakítása során. S akkor a nyelvspecifikus, kivédhetetlen nyelvi különbségekről és veszteségekről, hangzásról, látványról, stílusról vagy egyebekről még nem esett szó.

Ezenkívül a teljes ekvivalencia csak akkor volna lehetséges, ha egy szöveggel kapcsolatban minden információ a rendelkezésünkre állna, és semmilyen aspektus nem kerülné el a figyelmünket, legyen szó egészen obskúrus intertextuális utalásról, személyes vonatkozásról akár a szerző, akár az olvasó részéről, vagy bármi egyébről.

Ezzel át is térnek az operafordítás tényezőire. A fontosabb aspektusok feltérképezésében Pilar Orero és Anna Matamala az operafordítás két átalam is tárgyalt fajtájáról, a klasszikus fordításokról és a feliratokról írt munkája volt segítségemre (ORERO és MATAMALA 2007).

Az énekelhetőség, a prozódia, a rímek, valamint a zene és a szöveg összhangja inkább a klasszikus fordítások esetében fontos szempont. A szó szerinti jelentés reprodukálására és a teljes érthetőségre azonban inkább a feliratfordítóknak nyílik lehetősége, akik többnyire sokkal alacsonyabb költséggel állítják elő a szövegüket. Bozsik Gyöngyvér az operafordítások énekelhetőségéről és lexikai kohéziójáról szóló hiánypótló disszertációjában emellett felhívja arra a figyelmet, hogy a feliratszövegek egyértelmű előnye, hogy lényegesen egyszerűbben igazíthatók a rendezés sajátosságaihoz, ugyanakkor megjegyzi, hogy a vizsgált intézmények közül csak a New York-i Metropolitan Opera esetében tapasztalta, hogy a feliratozók élnek ezzel a lehetőséggel (BOZSIK 2015, 85).

Hogy mindez hogyan változik, illetve egészül ki Wagner operái esetében, a mikroelemzést tartalmazó rész fogja bővebben tárgyalni.

A Magyar Állami Operaház feliratozási koncepciója

Az esetek túlnyomó többségében a fordító – tudatosan vagy öntudatlanul – már a munka megkezdése előtt döntéseket hoz arról, a szöveg milyen elemei és tényezői kapnak majd nagyobb hangsúlyt.

Nagyon érdekes példa erre a Magyar Állami Operaház *A walkür* fordításával kapcsolatos koncepciója. Az intézmény nem titkolt célja, hogy előadásait vonzóbbá és fogyaszthatóbbá tegye a fiatal látogatók számára is, a rendezések többsége modern és mozgalmas; ez alól *A walkür* sem kivétel, így a tárgyalt a feliratok is ebben a kontextusban helyezendők el. Orbán Eszter, az Operaház dramaturgja 2017. március 22-én a vele készített interjú során elmondta, hogy az opera feliratóban emiatt nincs helye archaizálásnak, költői nyelvhasználatnak, nem fontos tényező a rím, ritmus, szótagszám, az elsődleges cél az, hogy a konkrét, szó szerinti jelentést visszaadják, és a szöveg mintegy külső segédeszközként funkcionál.

Logikus gondolat, azonban talán valamelyest sikerült az előbbieken vázolni, hogy még akkor is problémákra kell számítanunk, ha csupán egyetlen, látzólag könnyen megfogható tényezőt próbálunk hűségesen visszaadni a fordítás során.

A továbbiakban a kiválasztott szövegrészlet három fordításában néhány jellegzetes példa segítségével bemutatom a librettófordítás néhány általános vagy kifejezetten Wagner operáira jellemző aspektusát.

Zenei motívumok

A Wagner-életmű közismert sajátossága, a tetralógiára pedig különösen jellemző (NEWMAN 1924, 277–288) a zenei motívumok következetes, stratégiai, illusztrációszerű használata, amelynek segítségével a szövegtől függetlenül vagy azzal együttesen a háttérben még inkább árnyalhatóvá válik a cselekmény és az ábrázolt történet elemeinek, szereplőinek összefüggésrendszere.

Blum egy esszéjében (BLUM 2007, 30–33) reflektál is erre a jelenségre (nem fordítási, hanem zeneelméleti szempontból), és illusztrálja, hogy a motívumokon belül és a motívumok között a hangszimbolika révén még milyen rejtett üzenetek bújhatnak meg.

Egyértelmű, hogy a jelenség erősen korlátozza a fordító lehetőségeit. Mivel jelentősége van annak, hogy a szöveg mely pontján melyik motívum csendül fel, így gyakran egyfajta metanyelvi szintű új jelentésréteg, ha úgy tetszik, nonverbális metafora társul az épp szóba kerülő fogalmakhoz, és reflektál a cselekmény aktuális pontjára, s (új) kontextusba helyezi azt. Fordítási szempontból ez azt jelenti, hogy a sorok, de sok esetben a szavak sorrendje is kötöttebb.

Alliterációk

Wagner egy ógermán verselési technikát, a *Stabreimot* használja, amelyben a ritmus és a tagolás legfontosabb eszköze a (nem feltétlenül egymás mellett álló) szótövek alliterációja.

A technika hatását tovább erősíti az a nyelvi sajátosság, hogy a németben a főnevek kezdőbetűje mindig kapitális, ami még nagyobb – magyar nyelven tökéletesen közvetíthetetlen – hangsúlyt ad az alliterációknak, ha a librettót olvassuk is.

Wagner az alliterációk esetében ugyanolyan módszerességről tesz tanúbizonyítást, mint a motívumok használatában. Jeffrey L. Buller tanulmányában részletekbe menően vizsgálja, milyen szövegszervező szerepe és szimbolikus jelentése van a tetralógiában az alliterációknak, egészen a mássalhangzók szimbolikájáig lebontva a hatásukat (Buller 1995). Ahhoz, hogy ezt egy körülbelül tizenhat órás ciklus teljes szövegében következetesen végigvihesse a fordító, elképzelhetetlen erőfeszítésre lenne szükség, és még úgy sem érné el a célját a nyelvek és a szókincs inherens különbségei miatt.

Valamelyest a mintaszövegből is látható, hogy Lányi és Blum szövege helyenként követi az eredeti szövegben látható alliterációs mintákat, részint másutt pótolja, ám nagyrészt kihagyja. Az Operaház szövegében ezeknek a mintáknak nincs szerepe.

Rímek

Wagner librettói többnyire rímtelenek, ami még inkább lehetővé teszi, hogy tökéletes egységben mozogjon a végtelen dallam és szöveg. A ritmust is ez az egység, illetve az alliterációk határozzák meg.

A szövegben a rímek többnyire tiszta rímek (pl. *Wommen-nennen*, 4. és 6. sor), ezen belül gyakori az önrím is (pl. *Not-Not*, 33. és 35. sor). Lényegesen kevésbé jellemző és kevésbé hangsúlyos eszköz az asszonánc (pl. *Not-Tod*, 35. és 37. sor). A rímek többsége a drámai feszültség betetőzését jelző szakaszban fordul elő.

Ami a fordításokat illeti, a rímek az esetek többségében „eltűnnek”, különösen a klasszikus fordításokban. Az Operaház feliratában meglepő módon az eredetnél több rím található, de egyik sem ön- vagy tiszta rím (*vagyok-tartok*, 25. és 27. sor; *kezemben-szerelem, szerelem-szívemben* 31–32., valamint 34. és 36. sor), illetve egy toldalékrím (ínsége-kényszerúsége, 33–35. sor). A szöveghelyek nagy vonalakban megfelelnek az eredetinek, mennyiségük és esetlegességük miatt azonban máshova irányítják a figyelmet, mint a német szöveg rímei. A két klasszikus fordítás rímhasználatában takarékosabb, ugyanakkor céltudatosabbnak tűnik, nagyságrendileg csak ott használnak rímet, ahol a német szöveg is, bár előfordul néhány sornyi eltérés. Lányi esetében a rímpár helye és jellege

is más, mint az eredetiben (*vagyok-tartok*, 25. és 27. sor), a második pár pedig ki is marad, míg Blum megoldotta a második önrímet pontosan ugyanazokban a sorokban, mint a forrásszöveg (*vészt-vészt*, 33. és 35. sor): nála az első, kevésbé hangsúlyos rím marad ki.

Metaforák

A metafora fordítása szintén érdekes kérdés, mivel a trópus képi jellege révén gyakran tükrözi az adott nyelvhez tartozó kultúrát, gondolkodásmódot, s bizonyos értelemben közvetlenebbül fejezi ki a fogalmakat, mint más megoldások. Bár a metaforák fontos szerepet töltenek be Wagner librettóiban is, nem terhelik túl a szöveget, és a líraibb jellegű librettókhoz képest lényegesen ritkábban fordulnak elő.

A tárgyalt részletben a magyar fordítás szempontjából érdekes példa a „*Zeig’ deiner Schärfe schneinenden Zahn*” a 42–43. sorban. A német nyelvben nem egyedülálló, hogy valaminek az élességét a foghoz hasonlítják, magyarul azonban ez a metafora a hegyességet szokta kifejezni. Lányi és Blum ennek megfelelően ki is hagyja a képet, Lányi az „*Villogjon éled, ércesen vágj!*” fordítás mellett dönt, amelyben a határozó használatát zavarosnak tartom, mivel – bár szerepel benne az érc kifejezés, amely utalhatna kardra – a szót általában a hang jellemzésére használják. Blum megoldása: „*hadd látom pengéd lángsugarát*” lényegesen gördülékenyebb, azonban elvész az eredeti jelentés. Az Operaház szövegében a szótövek megvannak, de az első főnévből határozó lesz: „*Mutasd élesen hasító fogad*”, feltehetően azért, hogy feloldja a már említett problémát, vagyis hogy a magyarban nem használjuk ilyen kontextusban a *fog* szót.

Ismétlések

Az ismétlések gyakran a szövegek meghatározó strukturális elemei, így a fordítás során is különleges figyelmet igényelnek.

A klasszikus fordítások esetében az ismétlések pontos visszaadását erősen megnehezítik a formai kötöttségek; feliratban csak a szűkös terjedelem szab határt a lehetőségeknek, ilyen módon a fordításnak ezen aspektusa ott elméletileg kisebb problémát jelent.

A mintaszövegben van egy hangsúlyos és összetett példa, mégpedig a drámai csúcsponton háromszor (a 29., 33. és 35. sorban) elhangzó *Not*, azaz baj, veszedelem, szükség, amely jelentéséhez híven külön fordítási problémát okoz, amikor (a 38. és a 40. sorban) további négy alkalommal visszacseng a *Nothung*, a kard megnevezésben.

A nevet érthető okokból egyik fordító sem fordítja le, ezért az ismétlődések sora szükségszerűen megtörik. A szó többi előfordulásakor a következőt tapasztaljuk: a két klasszikus fordítás ismét hasonló eszközt választ, ez esetben ugyanazt a szót is: *vész*. Mindkét fordítás megőrzi az előfordulások számát, a szavak pozíciója azonban változik, mindkét fordításban háromból csak két esetben kerülnek ugyanabba a sorba, és csak két esetben kerülnek a sor végére, mint az eredeti librettóban. Különös módon az ismétlődések éppen az Operaház szövegében vesztek el teljes mértékben: a szöveghelyek megegyeznek, de három különböző szó szerepel a fordításban: *végyszükség*, *ínség* és *kényszerűség*.

A nevek (fordítása) Richard Wagner operáiban

A (beszélő) nevek fordítása összetett kérdés a műfordításban, mivel számos tényező befolyásolja, kell-e vagy lehet-e fordítani a nevet, és a fordítás honosító vagy elidegenítő legyen-e; csak ezek után következik a kérdés: megoldható-e egyáltalán a tartalom és a hozzá tartozó konnotációk átadása bármelyik esetben?

A nevek a Wagner-operákban még ezen túl is fontos szerepet töltenek be. Gyakorik a beszélő nevek, és több operában, nevezetesen *A tündérekben*, *A bolygó hollandiban*, *a Lohengrinben*, *A walkürben* és *a Parsifalban* a nevek jelentése, eltitkolása, felfedése, felfedezése minden alkalommal hangsúlyos eleme a szövegeknyvnek (*A walkürben* és *a Parsifalban* két-két szereplő esetében is).

A walkürben elsősorban Siegmund identitása körüli feszültségeknek az eszköze a névtelenség és a név körüli titokzatosság, bizonytalanság. Őt beszélő név is felmerül vele kapcsolatban, ha beleszámítjuk Wotan beszélő álnevét is; a mintaszövegben – természetesen a Siegmundon kívül – a Friedmund szerepel közülük.

A fordítók alapvetően kétféle stratégia közül választanak. Az Operaház felirata egyáltalán nem fűz magyarázatot a nevekhez, így például az „És *Friedmundnak nem nevezheted magad vidáman?*” kérdés (5–6. sor) értelmé homályos a név jelentésének ismerete nélkül. Lányi és Blum a valóban könnyebben érthető Wolfe név esetében ugyanezt a stratégiát választja, azonban itt a Friedmundot lecserélik a jelentésére, és értelmező fordítással helyettesítik a kérdést. Lányi a többi Siegmundhoz kapcsolódó név esetében is így jár el a hasonló szöveghelyeken.

Jelentés és stílus

Míg gördülékenységben, kifejezőerőben és a zenével való harmónia szempontjából – hiszen ezekre nem is törekedett – az Operaház szövege elmarad a klasszikus fordítások mögött, a szó szerinti jelentést sokkal pontosabban követi, mint azok. Fennáll a kérdés, hogy vajon a szó szerinti jelentés és a közvetítendő jelentés

milyen viszonyban állnak egymással; néhány példát láttunk fent, a jelenség alaposabb vizsgálata túlmutat a jelen dolgozat keretein. A klasszikus fordításoknak mindenesetre éppen az a gyenge pontjuk, hogy a jelentés egyes elemei elsikkadnak (vö. BOZSIK 2015), ilyen szempontból a feliratszövegek előnnyel indulnak, és nagy lehetőség rejlik abban a koncepcióban, amely arra törekszik, hogy a sokréteggű szövegek könyv minél több információját átadja.

A görbülekenység hiánya, az egyenetlen stílus és a magyartalan vagy zavaros értelmű szerkezetek (mint például a már említett „élesen hasító fogad” vagy az „epedő szerelem felemészítő kényszerűsége”) azonban rontják az érthetőséget, emiatt egyfelől nehezebb elérni a kitűzött célt, azaz közvetíteni a jelentést, másfelől ez a nyelvezet elidegenítőleg hat a befogadóra, és a szerzői szándék szerint összművészeti alkotás egységét nagyon fontos ponton bontja meg, pedig ez nem feltétlenül szükséges még jelentésközpontú fordítások esetében sem.

Összefoglalás

Összegzésképpen: még egy olyan egyszerű mondat fordítása során is, mint az „*Und Friedmund darfst du froh dich nicht nennen?*” (5. sor), mindhárom fordításban elvesznek az alliterációk, a belső rím, a zenéhez az eredetiben tökéletesen illeszkedő ritmus, illetve a metafora vagy a név, de a név értelmezése minden esetben. Mindhárom fordítás konkretizálja a jelentést azzal, hogy a magyarban szükséges módon rögzíti a hangsúlyt – és akkor még csak a tárgyalt jelenségekről, s azokról is csak felszínesen esett szó.

Ahhoz, hogy ezeknek a veszteségeknek a hatásáról és jelentőségéről képet kapjunk, további komoly vizsgálatokra volna szükség, azonban az eredetit és a három fordítást végigolvasva globális szinten is szembevetendő különbségek mutatkoznak.

Ez az elemzés mindössze gondolat kísérlet és illusztráció, nem tér ki arra, hogy milyen arányban térnek el az eredetitől és egymástól a fordítások, melyik mennyire „hűséges” – azonban remélem, sikerült szemléltetnem, milyen problémákba ütközhet, aki a teljes hűség lehetőségének illúziójával kezd bele neki a fordítási feladatba, vagy vizsgálja annak eredményét – akár csak mikroszinten is.

Bibliográfia

- BASSNETT, Susan (2007), *Culture and Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, KUHWCZAK, Piotr–LITTAU, Karin (szerk.), Clevedon, Multilingual Matters, 13–23.
- BLUM Tamás (2007), *Wagner: A Rajna kincse. Átvezetés az első és a második kép között*, in FODOR Géza–RÉZ Pál (szerk.), *Az Opera minden. Blum Tamás emlékezete*, Budapest, Aduprint Kiadó, 30–33.

- BOZSIK Gyöngyvér (2015), *A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek fordításában*, 85. <http://doktori.btk.elte.hu/lingv/bozsikgyongyver/diss.pdf>
- BULLER, Jeffrey (1995) L., *The Thematic Role of Stabreim in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, in *Opera Quarterly*, 11:4, 59–76. DOI: 10.1093/oq/11.4.59
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), *Polysystem Theory*, in *Poetics Today* Vol. 11.
- NEWMAN, Ernest (1924), *Wagner as Man & Artist*, New York, Alfred A. Knopf, 277–288.
- ORERO, Pilar–MATAMALA, Anna (2008), *Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers*. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13670050802326766>
- PYM, Anthony (2010), *Exploring Translation Theories*, London és New York, Routledge, 6–42.
- VENUTI, Lawrence (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2009), *Translation, Intertextuality, Interpretation*, in *Romance Studies*, 27:3, 157–173. DOI: 10.1179/174581509X455169
- WÁGNER József, Dr. (1915), *A Wagner-operák magyar fordításairól*, Budapest, Franklin-Társulat.
- WAGNER, Richard (1983), *Költészet és zene a jövő drámájában*, FISCHER Sándor (ford.), Budapest, Zeneműkiadó.

Felhasznált források

- WAGNER, Richard (2003), *Der Ring des Nibelungen. A nibelung gyűrűje*, KIRÁLY László, DR.–MOLNÁR Róbertné (szerk.), BLUM Tamás (ford.), Budapest, Wagner Ring Alapítvány.
- WAGNER, Richard (1959), *A walkür*, Lányi Viktor (ford.), Budapest, Zeneműkiadó Vállalat.
- Wagner, Richard (2016), *A walkür*, Kain Péter–Orbán Eszter (ford.), A Magyar Állami Operaház feliratszövege.¹

¹ A feliratszöveget 2016. november 14-én bocsájtotta rendelkezésemre Orbán Eszter dramaturg. Segítségét hálásan köszönöm.

Melléklet: Részlet Richard Wagner *Die Walküre* című operájából
és az opera három magyar fordításából

	<i>Richard Wagner</i> 1852	<i>Lányi Viktor fordítása</i> 1924	<i>Blum Tamás fordítása</i> 1973	<i>Kain Péter és Orbán Eszter fordítása</i> 2016
1	Wehwalt heisst du fürwahr?	Wehwalt, így hívnak, mondd?!	Wehwalt, így hívnak, mondd?	Igazán Wehwaltnak hívnak?
2	Nicht heiss' ich so,	Nem az nevem,	Ne szólíts így,	Nem így hívnak,
3	seit du mich liebst:	míg te szeretsz,	hogya szeretsz,	mióta szeretsz:
4	nun walt' ich der hehrsten Wonnen!	Hisz immár a búnak vége!	hisz nem cseng e névben vágyam.	most már a legszebb gyönyör tölt el!
5	Und Friedmund darfst du	És vígság, öröm	Hát vígabb néven	És Friedmundnak
6	froh dich nicht nennen?	csenghet nevedben?	hívjalak téged?	nem nevezheted magad vidáman?
7	Nenne mich du,	Hívj te csak úgy	Szólítsál úgy,	Hívj engem úgy,
8	wie du liebst, dass ich heisse:	ahogy jól esik hívnod,	ahogy szívedből szólítsz,	ahogy szeretnél.
9	den Namen nehm' ich von dir!	Hogy tőled nyerjek nevet!	hadd nyerjek tőled nevet!	A nevet elfogadom tőled.
10	Doch nanntest du Wolfe den Vater?	Az apádat Wolfe-nak mondtad?	De atyádat úgy hívták: Wolfe?	De apádat Wolfénak hívták?
11	Ein Wolf war er feigen Füchsen!	Úgy hívták a gyáva rókák,	A gyáváknak volt csak Wolfe,	Csak gyáva rókáknak volt ő farkasa.
12	Doch dem so stolz	De én ki oly büszkének láttam,	ám te, ki bátran nézel énrám,	De akinek oly büszkén csillogott szeme,
13	strahlte das Auge,			
14	wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,	Mint téged itt, lángszemű nő,	ki büszke vagy, épp ahogy ő,	mint neked, gyönyörű,
15	der war: - Wälse genannt.	Nekem Wälse ma is.	atyám Wälse neked!	Wälse volt neve.
16	War Wälse dein Vater,	Ha Wälse az apád	Ha Wälsenek hívták,	Ha Wälse volt apád
17	und bist du ein Wälzung,	s ha törzsököd Wälzung,	kit atyádnak mondasz,	s te Wälzung vagy,
18	stiess er für dich	Akkor tiéd	számodra rejti	akkor neked döfte
19	sein Schwert in den Stamm -	a fában a kard!	kardját e törzs.	kardját a fa törzsébe.
20	so lass mich dich heissen,	Hadd hívjalak most már úgy,	Hadd szólítlak téged,	Hát hadd hívjalak úgy,
21	wie ich dich liebe:	amint érzem:	ahogyan illet:	ahogy szeretlek:

	<i>Richard Wagner</i> 1852	<i>Lányi Viktor fordítása</i> 1924	<i>Blum Tamás fordítása</i> 1973	<i>Kain Péter és Orbán Eszter fordítása</i> 2016
22	Siegmund -	Siegmund,	Siegmund,	Siegmund
23	so nenn' ich dich!	győzelmes hős!	ez a neved!	– így nevezlek el.
24	Siegmund heiss' ich	Siegmund nevem	Siegmund nevem,	Siegmund a nevem,
25	und Siegmund bin ich!	és Siegmund vagyok,	én Siegmund vagyok,	Siegmund vagyok!
26	Bezeug' es dies Schwert,	Tanúm ez a kard,	és íme a kard,	Bizonyítsa ezt ez a kard,
27	das zaglos ich halte!	mit vaskézzel tartok!	mely énnekem jár csak!	mit félelem nélkül tartok!
28	Wälse verhieß mir,	Wälse ígérte,	Wälse így ígérte	Wälse megígérte, hogy
29	in höchster Not	ha jó a vész,	a bajban	végzésükben
30	fänd' ich es einst:	rálelek majd,	Vészek között	megtalálom:
31	ich fass' es nun!	Most megvan hát!	ím rálelek!	s most itt van kezemben.
32	Heiligster Minne	Keblemben vágyak	Vad végzet	Legszentebb szerelem
33	höchste Not,	vésze dúl,	hozta rám a vést,	nagy ínsége,
34	sehrender Liebe	Véremben égve	édes a vágy,	epedő szerelem
35	sehrende Not	rombol a láng,	mely hozta a vést!	felemészto kényszerúsége
36	brennt mir hell in der Brust,	Édes, rejtelmes vágy,	Várjon bár a halál,	lángol fényesen szívemben,
37	drängt zu Tat und Tod:	Hív és hajt a vész,	tette hív e kard:	tette és halálra szólít:
38	Nothung! Nothung! -	Nothung! Nothung!	Nothung! Nothung!	Notung! Notung!
39	So nenn' ich dich, Schwert -	Te lángfényű érc!	Te nagyszerű kard	így nevezlek, te kard.
40	Nothung! Nothung!	Nothung! Nothung!	Nothung! Nothung!	Notung, Notung!
41	Neidlicher Stahl!	Ércélű láng!	Győzelmes érc,	Kívánatos acél!
42	Zeig' deiner Schärfe	Villogjon éled,	hadd látom pengéd	Mutasd élesen
43	schneidenden Zahn:	ércesen vágj!	lángsugarát,	hasító fogad,
	heraus aus der Scheide zu mir!	Ó, szállj hüvelyedből ki, kard!	most nyíljon a börtön, jöjj hát!	ki a hüvelyből, ide hozzám!

Fehér alapon: Sieglinde szövege
Szurke háttérrel kiemelve: Siegmund szövege



Kísértet, elmélet: Coleridge és Luther

Pascale Ogier: *Szeretnék kérdezni Öntől valamit. Hisz a fantomokban?*

Jacques Derrida: *Nem tudom. Nehéz kérdés. Először is, egy fantomtól kérdezi, hogy hisz-e a fantomokban.*

(*Ghost Dance*, 1983, r. Ken McMullen)

Nehéz anélkül gondolni a reformációra és annak örökségére, hogy ne gondolnánk egy kezdeti formációra, vagy általában a formára, és mindarra, amit a formáról épp a reformáció kritikai hagyománya mond nekünk. Mert semmiféle reformáció – át- vagy visszaalakulás (vagy -alakítás) – nem gondolható el valamely előzetes alak nélkül, melynek minimális formában már kialakultnak kell lennie ahhoz, hogy később magától, avagy valamely kényszerítő erő vagy konok ellenállás hatására át- vagy visszaalakulhasson. De mi egy alak minimális formája? És különösen mi a történelmi alakoké, alakzatoké vagy alakulatoké, amilyen egy korszak, egy helyszín, egy mozgalom, egy neves történelmi személyiség (akit olykor történelemformálónak, s ezért nagy formátumúnak nevezünk), vagy épp egy átlagember, egy névtelen, akit sokadmagával gyakran katonai alakzatokban masíroztat a történelem? S mi a minimális formája a társadalmi formációknak, a politikai berendezkedéseknek, vagy épp az azok vázát adó intézményeknek, például a vallás intézményesült formáinak, nem csupán épületekben testet öltő szervezeteket értve ide, hanem minden olyan rituális gyakorlatot is, amely írott vagy íratlan és többé-kevésbé stabil forгатókönyvek alapján, bizonyos rendszerességgel részt vesz egy ismétlés általi örökítésben? Van-e forma mindezen intézményeken túl, az intézményesülés előtt? Létezik-e intézményen kívüli forma, vagy forma nélküli gyakorlat?

Az alábbi elemzésben az angol romantikus költő, kritikus és exegeta, Samuel Taylor Coleridge kísértetelméletéről lesz szó, és arról a legenda szerint Lutherrel megesett incidensről, melyet maga Coleridge az elmélet illusztratív felvezetéseként elevenít fel, amikor elmeséli, hogy az emésztési, alvási és persze teológiai, s konkrétan fordítási gondoktól elgyötört Luther hogyan is vágta wartburgi fogsága idején tintatartóját az ördöghöz. Luther példaszerű esete és az annak nyomán körvonalazódó kísértetelmélet kínálhat néhány kritikai szempontot a formával (a forma formálódásával és reformációjával) kapcsolatos fenti kérdésekhez.

Mindezekről Coleridge 1809-ben egy hosszabb fejtegetés során, *A barát* (*The Friend*) című folyóiratának 8. számában ír (COLERIDGE 1809, 114–128). Az 1812-es újraközléskor érintetlenül hagyott esszét (*Essay V*) a szerző a folyóirat 1818-as újrakiadásának alkalmával – a szövegrészek témájára és funkciójára tekintettel – három külön esszére bontotta, melyek a *Pihenőhely* (*The Landing-Place*, a továbbiakban: *LP*) című esszesorozat első ciklusának elejére kerültek (COLERIDGE 1818).¹ Az esszesorozat, amint a címe is mutatja, könnyed kikapcsolódást ígér: anekdotikus példák és lendületes elmékedések segítségével próbálja ellazítani a korábbi cikkek erőpróbáiban megfáradt olvasót, felkészítve őt a további szellemi próbatételekre. A cím magyarázataként maga Coleridge a lépcsősorok közti pihenők képét idézi, ahonnan vissza- és előrepillantunk a megtett és az előttünk álló útra (*LP* 148–149).

Mielőtt a harmadik esszében vázolná kísértetelméletet, Coleridge a másodikban részletes elemző leírását adja Luther legendás látomásának és dühkitörésének, mely egyszerre hivatott megalapozni és szemléltetni a későbbi elméleti vázlatot. A kísértetjárás témaköre azonban már az esszéciklus nyitó darabjában megjelenik, az első esszében ugyanis Coleridge bevezetésül egy átfogó történelmi képletet kínál megfontolásra.

I. Kísértettörténelem (*Pihenőhely*, 1. esszé)

A nyitó esszé a történelem egy általános törvényszerűségét tárja elénk, zenei analógiát híva segítségül. Coleridge a zenei motívumok felidézésének és előrevetítésének technikájára utalva fogalmazza meg a tézist, miszerint a történelemben, miként a zenében is, elemi erejű ismétlődés figyelhető meg, melynek folytán a jövő a múlt visszatéréseként érkezik el. Még olyankor is, ha jellem vagy meggyőződés szempontjából egymástól merőben eltérő, s időben és térben is távol eső alakokat vetünk össze, kirajzolódhat egy kísérteties hasonlóság az illető személyek színre lépésének hatását, körülményeit vagy eszköztárát tekintve. Ezért Coleridge arra a megállapításra jut, hogy a történelmi szereplők egymást idézik, akár spontán hasonlóságból fakadóan (az önmagukra visszaforduló természeti folyamatok mintájára), akár szándékos utánzás eredményeként (ahogyan a múltbeli alakok álarcát felöltő agyafúrt és hiú jövevények teszik).

Ha Coleridge történelmi víziójáról valakinek Hegel vagy még inkább a Hegel idéző és radikalizáló Marx, nevezetesen a *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* ismert nyitánya jutna eszébe („Hegel megjegyzi valahol, hogy minden nagy világtörténelmi tény és személy úgy szólván kétszer kerül színre. Elfelelte

¹ Az 1809-es és az 1818-as kiadások különbségéről lásd GRIGGS, 1938, 36–73. Az eredeti esszé széttagolásának lehetséges politikai vetületéről lásd TIMÁR 2015, 103–104.

hozzáfűzni: egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat [...] Az emberek maguk csinálják a történelmüket, de nem szabadon, nem maguk választotta, hanem közvetlenül készen talált, adott és öröklött körülmények között csinálják”), akkor alighanem jó helyen keresgél. Marxnál ugyanis, alig néhány sorral lejjebb, a történelmi példák egyikeként éppúgy Lutherrel találkozunk, mint Coleridge esszéjében. Marx szerint Luther alaposan kivette részét a történelmi halottidézésből és a kísértetek járkáltatásából, midőn „Pál apostolnak álcázta magát” (MARX 1962, VIII, 105). Hogy Luther nagy hatású téziseinek mennyiben lehetett szerepe abban, hogy Marx megírta a maga „Feuerbach-téziseit”, vagy követője, Walter Benjamin úgyszintén tézisekben fejtette ki nézeteit a történelem fogalmáról, annak eldöntését másokra hagyom. Ám akár spontán, akár szándékolt utánzásról van szó, a történelem önismétlő jellege itt is megmutatkozik (Pál és Luther viszonyában éppúgy, mint Luther és Marx vagy Marx és Benjamin között). De megmutatkozik annak az általános coleridge-i tézisnek az érvényessége is, mely a makrotörténelmi képletet, annak kognitív megalapozásaként, az érzékelés szintjén, úgyszólván mikrotörténelmi dimenzióban fogalmazza meg: „a visszatekintés belevegyül a várakozásba [*retrospection blends with anticipation*]” (LP 130). Hogy a múlthoz való viszony (az emlékezet) és a jövőhöz való viszony (a remény vagy félelem) összeolvadásának kísérteties hatásúnak kell lennie, arra az esszéíró már jó előre, a mottóban utal. Coleridge esszéjének mottója egy olyan verskompiláció, mely a betűk dicséretét zengi, arra hivatkozással, hogy a betűk által az élők eleven kapcsolatba léphetnek a múlt és a jövő nemzedékekkel egyaránt. Ám ez a kapcsolat a holtakból „holt-élőt” (*Dead-living*), élőhalottat, a „meg-nem-születettek” (*unborn*) mintájára meg-nem-halt, *undead*, azaz tökéletlenül meghalt, sikertelenül eltávozott, tehát kísértetként visszajáró lényt varázsol.

E kísérteties történelmi ismétlődés illusztrálására Coleridge a reformáció két alakja, Erasmus és Luther mellett ellenpontozásképpen Voltaire-t és Rousseau-t említi, páronként összekapcsolva őket, hogy kettesével afféle történelmi „haláltáncot” járasson velük. Ekként kerül különös párkapcsolatba egymással a „hősi Luther” és az „őrült Rousseau”. Kettejük összevetéséből Coleridge – miközben egy pillanatig sem titkolja az előbbi iránti szimpátiáját és az utóbbitól való viszolygását – nemcsak hatóerejük, retorikájuk és viszonyaik hasonlóságait bontja ki, hanem a természetükben rejlő elemi egyezést is, a közös radikalizmust. Radikális természetüket Coleridge szerint az életüknek olyan bemutatása volna képes igazán érzékeltetni, mely például Luther esetében nem a reformert, hanem az embert célozná, a testi-lelki folyamatok mindennapi közelpéjét mutatva az olvasónak. Valami efféle kísérlet meg ő maga a *Pihenőhely* második esszéjében, gondos analízissal és élénk dramatizálással, bár nem teljesen eredeti módon.

II. Luther fantomja (*Pihenőhely*, 2. esszé)

A második esszé Luther-rajza jelentős részben Jonas Ludwig von Hess hét kötetnyi útleírásainak (*Durchflüge durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich*, 1793–1800) Eisenachról szóló fejezetén alapul, s voltaképpen nem is más, mint annak részleges fordítása, helyenkénti átalakításokkal. (HESS, 1793–1800, II, 121–169, különösen: 146–159) Coleridge itt Luther 1521 májusától 1522 márciusáig tartó wartburgi fogságának körülményeiről tudósít (COLERIDGE 2003a). A X. Leó pápa egyházi kiközösítése és V. Károly német-római császár birodalmi átka nyomán életveszélybe kerülő Luthert a wormsi birodalmi gyűlésről való hazatérése során mentő szándékkal raboltatja el III. Frigyes szász választófejedelem, meghozza úgy, hogy ő (a fejedelem) maga se tudjon róla, a két kijelölt vár (Wartburg és Altenstein) közül melyikbe is kerül az elrabolt reformer, s így az esetleges kérdészködőknek jó lelkiismerettel, eskü alatt felelhessen, hogy nem tud Luther hol-téről. Luther, felismerve elrablójának nemes szándékát – rablás és mentés, börtön és biztonság sajátos összetartozását –, György lovag (Junker Jörg) álnéven, hosszú haját, bajuszt és szakállat növesztve, s előkelő gesztusokat mímelve közel egy évig a wartburgi várúr vendégszeretetét élvezi. Álcájában időnként ki is merészkedik a várból, például hogy Eisenachban könyveket kölcsönözzön. Oly lendületes munkával tölti ezt az időszakot, hogy Coleridge szerint „A reformáció épp e baráti bebörtönzésnek köszönheti Luther legfontosabb munkáinak jelentős részét” (*LP* 136–137; saját ford., vö. *Luther* [a továbbiakban: *L*] 190). Különféle alkalmi írások mellett az Újszövetség teljes német nyelvű fordítása az, ami e periódus maradandó termékeként keletkezik. A magány és a munka azonban meg is nyomorítja Luthert, akinek szervezete és elméje a beszámolók szerint egyébként sem volt mentes a rémalakok befolyásától. A Biblia értelmezésének és fordításának nehezebb pillanataiban a reformátor szelleme különösen sérülékennyé válik, s az elhatalmasodó baljós képzetek egy-egy alkalommal érzéki valóságként jelennek meg előtte, ami őt magát valós tettekre indítja. Erre hozza példaként Coleridge a híres incidenst, amikor is Luther a megjelenő Sátánhoz vágja tintatartóját, mely állítólag sötét foltot hagy a szoba falán, s évszázadokkal később is rajongók hadát készíti a vár és a toronyszoba kultikus meglátogatására (míg végül valaki ki nem metszi és feltett ereklyeként magával nem viszi az ominózus falszakasz faburkolatát).

Az eset történelmi hitelességének kérdése nem foglalkoztatja túlságosan Coleridge-ot, ami különösen hangzik annak láttán, hogy későbbi elméletéből a példából bontja ki. Kinyilvánítja ugyan, hogy nem tartja kizártnak, sőt éppenséggel valószínűsíti és a maga részéről el is hiszi az eset megtörténtét,² de arra nem fordít energiát, hogy tényszerű megalapozással hitelesítsen egy olyan bizonyítékot,

² Coleridge még ebben a személyesnek tűnő állásfoglalásban is Hess gondolatmenetét követi, aki az eset megtörténtét illető kérdésekkel kapcsolatban némi kivárás után azt írja: „Számos okom van,

amelynek pedig saját későbbi elméletét kellene megalapoznia. Pedig az incidensről igen sok mendemonda kering ahhoz, hogy a források kritikus számbavétele szükségesnek tűnjön: kezdve attól, hogy a tintatartót nem is Luther dobja, hanem egy kíváncsiskodó szerzetes, méghozzá magához Lutherhez, amiért az nem hajlandó türelmesen válaszolni a kérdéseire, azon keresztül, hogy a szerzetesben Luther az ördögöt pillantja meg, és visszavágja hozzá a tintatartót, egészen addig, hogy az ördög búcsúztában még nem áttal odacsinálni a szoba közepére, hosszú napokra éktelen büzt hagyva maga után még ebben a feltehetőleg jól szellőző toronyszobában is³ (vö. MANCHASTER 1992, 139). Ezekkel azonban nem foglalkozik Coleridge. Látszólagos flegmasága mégis magyarázhatóvá válik, ha tekintetbe vesszük, hogy az érvelésben használatos példa (legalább Arisztotelész óta) fiktív is lehet (vö. *Retorika* 1393a–1394a). Meggyőző erejét kevésbé befolyásolja az, hogy valós történelmi eseményt vagy csupán elképzelt történetet elevenít meg. Talált vagy kitalált példaként egyaránt hatékony eszköze lehet az induktív bizonyításnak. S a kétes hitelű incidens nem is más Coleridge fejtegetésében, mint afféle parabola vagy fabula (példázat vagy mese), mely ugyan anekdota is lehet, ám a történelmi hitelesség nem szükséges feltétele a történetmondás retorikai erejének.

Ugyancsak fontos elem Coleridge tálalásában az, hogy a jelenetet a fordítás témakörébe ágyazza, és dühödt fordítói reakcióként ábrázolja. Tudható, hogy Luther az Újszövetség görög eredetiből készült német fordítását rendkívül intenzív munkával, mintegy tíz hét alatt alkotta meg, a wartburgi tartózkodás utolsó hónapjaiban (1521 decemberének közepén látott neki a megfeszített munkának), míg az Ószövetség fordítása jóval későbbre maradt, és a Biblia teljes kiadására csak 1534-ben került sor (FRIEDENTHAL 1983, 367 és 374). Coleridge (Hess nyomán fogalmazott) leírása szerint azonban Luther az Újszövetség fordítása mellett már ekkor az Ószövetség héber eredetijének átültetésével is kísérletezik, mígnem a szöveg egy pontján – talán csekély héber nyelvismeretének is köszönhetően – feloldhatatlan passzussal találja szembe magát (FRIEDENTHAL 1983, 367). Hosszas erőlködés után kénytelen a Szent Jeromos-féle latin fordításhoz, saját „ősi, esküdt ellenségéhez”, a „római Antikrisztust” megtestesítő Vulgátához fordulni segítségért. Legnagyobb döbbenetére a latin változat által adott hagyományos ol-

hogy e kérdésekre igennel feleljek [*Ich habe viele Gründe, auf diese Fragen bejahend zu antworten*]” (Hess 1793–1800, 150).

³ Luther egyik életrajzírója motivikusan ideillő megfogalmazást ad arról, Luther hogyan is képzelte a végső küzdelmet az ördöggel: „ha a disputálás nem segít, egyszerűen hátat kell fordítani az ördögnek, s büzt büzzel viszonzni” (FRIEDENTHAL 1983, 357–358). A legenda hitelességével szemben egyébként Friedenthal több érvet is felsorol, egyebek mellett azt, hogy Luther korában a tintát rendszerint asztalhoz rögzített tülökben tartották, így azt Luther nemigen dobhatta el (FRIEDENTHAL 1983, 356). Ez megfontolandó, bár nem hiszem, hogy Luther temperamentuma számára ez komoly akadály lehetett.

vasat e ponton nagyon is hihetőnek hat, amit ő viszont ördögi kísértésként él meg, és ez dühíti fel annyira, hogy a megjelenő démonhoz vágja az asztalon lévő tintatartót, melyet a szöveg egy helyütt „szerzőhöz illő kézigránatként” (*author-like hand-grenado*) aposztrofál (LP 137; saját ford., vö. L 190).

Látom magam előtt [*Methinks, I see him*] [...] A héber Biblia fekszik előtte, tekintetét erre szegezi, s fejét kézfejére támasztva valami homályos szövegen mereng, melyet az egyszerű paraszt s a szerény kézműves számára szeretne érthetővé tenni úgy, hogy ne vesszen el az ereje, miközben az ő természetes, élő nyelvükbe kerül át. De hát ő sem érti! Sűrű sötétség borítja az eredetit: betűket számlál, szógyököket választ le, faggatja őket, mint egy jóslat közvetítő szellemeit. Mindhiába! A szöveget továbbra is sűrű sötétség borítja, s az értelem egyetlen sugara sem világlik rajta át. Konok, dühös reménységgel régi, átkozott ellenségéért, a Vulgatáért nyúl, a római Antikrisztus áruló cinkosáért, melyet máskor, ha teheti, boldogan elutasít a bálványimádó hazugok miatt [...], de most – ő, a megaláztatás gondolata – ezt kell segítségül hívnia. És mit lát? [*See!*] Az aposztázia szelleme egy olyan kifejezést csúsztatott a szövegbe, mely a tisztítóűz doktrínáját, a Szentek közbenjárását, vagy épp a halottakért való imádság hatékonyságát támasztja alá. S ami a legrosszabb, ez az értelmezés elfogadhatónak tűnik. [LP 140–141; L 193]

A helyzetet tovább súlyosbítja, hogy a rivális Vulgatával szemben a szövetségesnek tekintett Septuaginta („a hetvenek fordítása”) által kínált görög változat sem kínál kiutat:

Még mindig maradt azonban egy segítség: a hetvenek fordítása. [...] De ezúttal is csalódnia kell! A görög fordító épp e zavaros szakasznál küldte szabadságra a szövegtést, s helyettesítette a tollával. Ó, tiszteletre méltó Luther! Épp annyira lenne könnyű feladat megtérítened Rómát, ideértve a pápát s bíborosainak egész seregét, mint szikrát csiholnod az alexandriai változat szavaiból, a *puszta szavakból*. [LP 141–142; L 194]

A meggyőző rivális és hitvány szövetséges kombinációja az elkeseredettség és bosszúság elegyes állapotába dönti a fordítót. Az erőfeszítésektől elcsigázott, mentálisan és fizikálisan egyaránt legyengült, egyszerre aluszékony és inszomniás Luther a leírás szerint hol elbóbiskol, hol felriad, s állapotát leginkább a félálom és féléberség átmenetisége jellemzi. A leírás szinte tobzódik e félúton-lét megnevezéseiben (*unconscious half-sleep, half-waking state, half-wakening*). Coleridge alvás és éberség „gyors váltakozásaival” (LP 140; L 192), a kettő közötti áttűnés észrevétlenségével magyarázza a dolgokként ható gondolatok megtévesztő erejét: „A szenderegés révületébe merül észrevétlen: elméje éber energiáit megőrzi, ami azonban eddig *gondolat* volt, az most [...] *dologgá*, valósággá formálódik és

sűrűsödik” (LP 142; L 194). Itt nem olyasféle álomleírással találkozunk, mint a *Kubla* kánban, amelynek szerzői jegyzete alvás és ébrenlét éles elválasztására épül (COLERIDGE 2003b, 196–197),⁴ hanem egy hallucinatív állapottal, mely éppen zavaros átmenetisége, az érzéki benyomások és a fantazmatikus képek elegyedése miatt válhat a kísértetek és jelenések látásának mintapéldájává. Ebben az állapotban a külvilág érzéki impulzusai összemosódnak az érzékelő alany saját fantazmáival:

Luther, miközben tisztán érzekelte szobáját, íróasztalát, és a munkájához szükséges egyéb kellékeket, úgy, ahogyan azok a valóságban léteztek, az Ördög belső képét is látta, mely élénkségében *külsőnek* mutatkozott [*apparent* Outness], tőle bizonyos távolságra [*distance*] lévőknek aszerint, hogy körvonalai mennyire látszódtak élesen a külső érzékszerveire ható valós tárgyakéihoz képest [LP 140; L 192, ford. mód.].

Luther gondolatai dolgokká válnak e leírás szerint, csakúgy, mint a *Kubla* kánról álmodó Coleridge belső képei is a *Kubla* kánhoz írt jegyzetben, ahol azt olvassuk: „a képek *dolgokként* tűntek elé” (COLERIDGE 2003b, 196). Ám Luther gondolatai nem olyan módon válnak dolgokká, mint Coleridge álomképei. Míg Coleridge álomba szenderülésekor a „mély alvás” (*profound sleep*) az érzékelő apparátus teljes kikapcsolását jelenti („mélyen aludt, már ami külső érzékszerveit illeti”), addig Luther látomása éppen azért lehet a kísértetlátás példaszzerű esete, mert az érzékek valamilyen szinten továbbra is működnek. A „pillanatnyi szendergések” (*momentary slumbers*) közeiben újra és újra percipiálja környezetét, és összedolgozza az álomképekkel: „Fel-felriad [*Repeatedly half-wakening*], de szemei nyomban lecsukódnak, s álmaihoz a körülötte lévő tárgyak adják a díszletet [*place and scenery*]” (LP 142; L 194, ford. mód.). Környezet és alak, helyszín és esemény, háttér és előtér fantazmatikus egymásra lebegése játszódik le itt. Az érzékelt külvilág afféle belsővé tett vetítívászonként funkcionál, melyre a hallucinatív elme saját képzelt alakjait és történéseit projektálja.

A gondolatok dolgokká válása azonban nem egyszerűen a valóságanyag álomba való beépítését jelenti, hanem legalább ennyire lehetővé teszi a fantazmák kilépését is a valóságba. Luther immár nemcsak képzelet, de teszi is azt, hogy az ördöghöz vágja a tintatartót. A képzetek fizikai cselekvésbe fordulása sajátos drámaiságot kölcsönöz a mindeddig állóképszerű jelenetnek.

Nem metaforikus lényeknek tekintette ezeket. Bár valóban költő volt [...], képei annyira életszerűek voltak, hogy magát a költőt is maguk alá gyűrték. *Megszállott*

⁴Olvasatom ezen a ponton eltér Timár Andrea elemzésétől, mely nem tesz különbséget álomlátás és hallucináció között, és a Luther-esszében leírt látomást a *Kubla* kánhoz írt jegyzetben említett álomhoz hasonlítja (vö. TÍMÁR 2015, 91).

volt, mintha tőle független elemek kerítették volna hatalmukba: költeményeit nem írta, hanem *megcselekedte*. A Biblia szellemi, ám korántsem jelképes [*figurative*] fegyverzet volt a számára... [LP 140; L 193].

Luther dramatikus költészetének e híressé vált megfogalmazása – tetszik, nem tetszik – szintén Hess termékeny hatásának mondható (ma inkább plagizálásnak mondanánk). Hessnél közel ugyanezt olvassuk: „Nem írta, hanem cselekedte a verseket [*Er schrieb nicht, er that Gedichte*]” (Hess 1783–1800, II, 151). Figyelemre méltó eltérésnek tűnik ugyanakkor, hogy míg Coleridge írása Luther egyéni lelki folyamataira helyezi a hangsúlyt, Hess a költészet általános jellemzésének és felértékelésének kontextusába helyezi a mondatot: „A költő számára minden eleven... A költészet napjainkban csak afféle játék a képzelőerő számára; hajdan első volt az összes tudomány közt [*Dem Dichter ist alles lebendig... Die Poesie ist in unsern Tagen nur ein Spiel für die Einbildungskraft; einst war sie unter allen Wissenschaften die erste*]” (Hess 1783–1800, II, 151–152). A 18. századi nyelvfilozófiák ismert motívuma sejlik fel itt: mivel a költészet alapelemei (az alakzatok és trópusok) minden megismerési vagy gondolkodási folyamatnak eleven részét képezik, ezért a költészet nem pusztán esztétikai játékszer, hanem episztemológiai vállalkozás, minden tudomány kezdeténél jelen van, s ilyen értelemben első minden tudomány között, mivel mindenféle tudományos felfedezés lehetőségfeltételét képezi.

Ha az elbeszélte jelenetről az elbeszélés módjára fordítjuk tekintetünket, a drámaiság egy elemibb szintje is felfedezhető. A Coleridge által használt „narratív jelennek” köszönhetően ugyanis az elbeszélő (s vele az olvasó) hasonlóan látomásos helyzetbe kerül, mint az elbeszélte jelenetben maga Luther. A narrátor mintegy megismétli Luther hallucinatív gesztusát, amikor maga előtt látja azt, ahogy Luther maga előtt látja az ördögöt: „Látom magam előtt, ahogy ott ül wartburgi szobájában...” (LP 140; L 193). Az angol szövegben itt egyrészt a bizonytalanság mozzanata is jelen van (*Methinks, I see him... – „Úgy rémlik, látom magam előtt...”* vagy „Mintha látnám magam előtt...”); másrészt a narratív jelen használata, az elszaporodó felkiáltásokkal és egyéb improvizatív hatású stiláris elemekkel („látom... most... ó... lám!” – *I see him... Now... O... See!*) – kell-e mondani? – szintén Hess-től kerülnek át Coleridge szövegébe: *Ich seh' ihn... Jetzt... o... Siehe!* (Hess 1783–1800, II, 157–158). Coleridge szövegének talán leginkább kísérteties dimenzióját nem a leírt jelenet (Luther látomása) adja, de még csak nem is a leírás módja (a narráció látomásos jellege), hanem az, ahogy e kettőben Hess szövege „visszajár” – még a személyes hangütés és érzelmi felindulás olyan „romantikus” pillanataiban is, amikor a legkevésbé számítanánk rá.

III. Coleridge kísértetelmélete (*Pihenőhely*, 3. esszé)

A drámaiság előbb tárgyalt motívuma köszön vissza a harmadik esszében, ahol Coleridge a „kóros szendergés” állapotát ecsetelve fogalmaz úgy, hogy gondolatunk ilyenkor „tökéletesen *drámaivá*” válnak. A fantomok drámai megelevenedése egyszersemind a megszólalásukat is jelenti: „a látomás formája” beszélni kezd hozzánk, „oly hangon, mely pontosan annyira hallható, amennyire az alak látható” (*LP* 145).⁵ Íme, elérkeztünk a forma kérdéséhez, a látható formához éppúgy, mint a hangalakéhoz. Coleridge itt „a belső érzék *optikáján* és *akusztikáján*” keresztül körvonalazza saját „kísértetelméletét” (*Ghost-Theory*).⁶ Az optikai fantomokat hosszabban fejtegeti, részint személyes tapasztalatai alapján, egy optikai allegóriával, részint Luther példájára visszautalva, annak utólagos magyarázataként. Az akusztikai fantomokról analógiás úton, rövidebben ír.

Az elmélet felállításának alapvető célját maga Coleridge a „megvilágításban” (*elucidation*) látja. A fejtegetést nyitó optikai allegóriának azonban nem egyszerűen csak célja a megvilágítás, de legfőbb témája is, amennyiben Coleridge személyes példája a fényviszonyok kérdéskörébe vezet:

Keswicki könyvtárszobám ablaka a kandallóval átellenben van, és arra a hatalmas kertre néz, mely a dombnak, amin a ház áll, egész lankáját elfoglalja. Így azután az üvegen *keresztül* áteresztett fénysugarak (vagyis a kertről, a szemközti hegyekről, valamint a közbeeső hídról, folyóról, tóról és völgyről érkező sugarak) és a *róla* visszaverődők (a kandalló stb. fényei) egyidejűleg lépnek be szemünkbe. Az este közeledtével gyakori szórakozásom volt figyelni a tűz képét vagy tükröződését, mely mintha ott égett volna a bokrokban vagy a fák közt, a kert vagy a rajta túl eső földek

⁵ A harmadik esszét teljes terjedelemben lásd COLERIDGE 2018.

⁶ Hogy Coleridge kísértetelmélete még a romantikakutatók körében sem kellőképp ismert, azt jól mutatja, hogy Orrin N. C. Wang hasonló című tanulmánya, mely – miközben értékes összefüggéseket tár fel a romantikus hagyomány és a jelenkori kritikai gondolkodás között – semmi jelét nem mutatja annak, hogy tudna Coleridge elméleti próbálkozásáról (vö. WANG, 2007). Maga Coleridge egyébként elmélete kidolgozásakor számos olvasmányra építhetett: a német „kísértetirodalomra” éppúgy – Immanuel KANT Swedenborg-esszéjétől (*Egy szellemlátó álmai*, 1766) Friedrich SCHILLER regénypróbálkozásán át (*A szellemlátó*, 1787–1889) Johann Heinrich JUNG-STILLING frissebb elméleti írásáig (*Theorie der Geister-Kunde*, 1808; *Apologie der Theorie der Geisterkunde*, 1809) –, mint az angol hagyományra: Daniel DEFOE vaskos értekezésétől (*An Essay on the History and Reality of Apparitions*, 1727) John FERRIAR írásáig (*An Essay Towards a Theory of Apparitions*, 1813). Számos további utalást tartalmaz Terry CASTLE sokrétű és informatív tanulmánya: CASTLE 2011. Castle vonatkozó könyve, melyben az iménti tanulmány is helyet kapott, egy másik fejezetben említést tesz Coleridge esszesorozatáról, idézve is azt az anekdotát, amelyre hamarosan én is kitérek, s amelyben Coleridge a gyakori szellemlátásra, racionalista alapon, éppenséggel a kísértetek nemlétének legfőbb bizonyosságaként utal: CASTLE 1995.

különböző részein, aszerint, hogy mekkora volt a fény, s amely mégis halványságának mértékével arányos távolságban és nagyságban rendeződött el a látás valóságos tárgyai között. Mert a sötétség fokozatos beálltával a tűz képe mindinkább összezsugorodott, közelebb került és kivehetőbb lett, mígnem a szürkület tökéletes éjbe hanyatlott, s a külső tárgyak kirekesztődésével az ablak tökéletes tükörré alakult át – leszámítva azt, hogy a szoba oldalsó polcain álló könyveim hátuljára, hogy úgy mondjam, megannyi csillagbetű íródott, több vagy kevesebb aszerint, hogy mennyire volt felhős az égbolt (ilyenkor ugyanis az üveg csak a csillagsugarakat eresztette át). [KJ xxx; LP 144–145]

Az itt leírt jelenség köznapit tapasztalat: minden üveglap a fényviszonyoknak megfelelően, az üveg által elválasztott két térrész egymáshoz viszonyított sötétsége vagy világossága szerint egyszerre működhet a fényt áteresztő ablaküveggé és a fényt visszaverő tükörré. Egyenlőtlen fényviszonyok esetén a sötét térrész felől ablak, a világos térrész felől tükör. Ezen a pofonegyszerű elven alapul például a televíziós hírbeolvasás ma már elhagyhatatlan, látszólag ultramodern technológiája, a sugógép.⁷ A láthatóság valamiféle aszimmetrizálódásáról van itt szó, arról, hogy az éjszakai utcáról belátunk a megvilágított szobákba, míg a szobákból nem látunk ki az utcára, hanem csupán magunkat látjuk a tükörré vált ablaküvegben. Illetve speciális esetekben – és valójában ez áll itt Coleridge érdeklődésének fókuszában – a két funkció (ablak és tükör, transzparencia és reflektivitás) összekeveredhet, sajátos érzécsalódást hozva létre. Ilyen speciális eset a szürkület, amikor is a relatív fényerő nem olyan különböző a két térrészben, hogy megtörténjen az aszimmetrizálódás, ezért akár kintről, akár bentről nézünk, jó esély van rá, hogy mindkét esetben egyszerre át is lássunk az üvegen és magunkat vagy saját környezetünket is megpillantsuk benne. Így jelenik meg Coleridge példájában a kandalló lángja alkonyatkor a szemközti domboldalon. A másik speciális eset az, ha jelentős ugyan a relatív fényerőbeli eltérés a két térrész között – azaz verőfényes nappal van (az utcán szikrázó napsütés, a szobában homály), vagy vaksötét éjszaka (kint koromsötét, bent fényár) –, ám a sötét térrészben olyan erős fénypont világít, ami mégis áthatol az üvegen, és elegyedik a világos térrész felől visszaverődő képpel. Erre hozza példának Coleridge az ablakban tükröződő könyvek borítóján vagy gerincén betűként megjelenő csillagokat. Mindkét esetben háttér és előtér, környezet és alak (avagy az antik mnemotechnika nyelvén fogalmazva: helyszín és kép) összemosódásáról van szó, függetlenül attól, hogy melyik a túlnani (át-

⁷ A sugógép ezen elvéről bővebben lásd Jacques DERRIDA *Échographies de la télévision* című interjúkötetéről szóló írásomat (FOGARASI 2007). Arról, hogy a sugógép elve egyszersmind a modern költészeti paradigma elve is lehet, másutt írtam: FOGARASI 2015, 215–218.

eresztett), és melyik az innenső (visszavert), illetve hogy melyik van kívül, és melyik belül.

A személyes tapasztalatból vett képet Coleridge végül lefordítja Luther példájára, hogy ezzel együtt a kép allegorikus értelmét is felmutassa:

Na mármost, helyettesítsük be Luther elméjének fantomját a *visszavert* fény képeinek (például a tűz képeinek) helyébe, a szoba és a bútorzat formáit pedig az át-eresztett sugarak helyébe, s máris hű hasonmását kapjuk a jelenéseknek, és igaz fogalmunk lesz arról, hogyan látjuk őket együtt valós tárgyakkal. [KJ xxx; LP 145]

Az allegória szerint Luther számára az érzékek transzparens működése által prezentált külső valóság szolgál helyszínül vagy projekciós felületül az ördög belülről kivetülő alakjának. A belső fantom külső környezetbe ágyazódik. Ez akár fordítva is történhetne, hiszen elvileg fordítva is végbemehetne a keveredés: a valós tárgy is kerülhetne fantazmatikus mezőbe. Az alak és a helyszín összemosódásának ebben a jelenetében azonban nem az a fontos, hogy melyik a külső és melyik a belső, hanem egyáltalán csak az, hogy az egyik kívülről, a másik belülről érkezik, s hogy találkozásuk a külső és a belső kép (transzparencia és reflexió) fantazmatikus elegyét hozza létre.

A képek külső és belső forrásának kritikai szétválasztását a nézőpontok burkolt elkülönítése teszi lehetővé. Míg az esszéíró külsőleges nézőpontjából világosan látszódik az elegyedett elemek eltérő származása és eredendő különbsége, addig belülről, a látomás alanya számára a kísértetlátás elemi hatóereje éppen abban rejlik, hogy észrevétlen kontaminációként történik meg, amelyben nemcsak hogy eldönthetetlen, mi alapul külső és mi belső forráson, de egyáltalán fel sem merülnek efféle térbeli (vagy másféle) binaritások. Külső és belső csak kívülről van, belülről nem létezik. S ha ezt komolyan vesszük, akkor már maguknak a nézőpontoknak külsőként és belsőként való elkülönítése is „külsőnek” mutatkozik és irreleváns a vizionáló alany nemcsak külsőnek, de belsőnek sem mondható nézőpontja felől. A kétosztatú logika e ponton mégis annyira uralja Coleridge gondolkodását, hogy fel sem merül olyan tényező, amely megbonthatná ezt a sterilen tökéletes rendszert. Ilyen lehetne bármilyen harmadik elem, például maga az ablaküveg, melynek makulátlan sértetlensége és tisztasága biztosítja, hogy az áttetszőség és visszaverődés ideális, anyagtalán médiumaként működhessen, s az át-eresztett kinti és a visszavert benti képek elegyedésének interfészeként lehetővé tegye az elemző számára az elegyedés folyamatának megfigyelését és az elegyedett képek analitikus visszavezetését egy eredendően külső és egy eredendően belső forrásra. Bármiféle karcolás vagy maszat megszüntetné ezt a steril anyagtalanságot, előhozná az üveget saját láthatatlanságából, s egy szempillantás alatt demediatizálná a médiumot, megbontva ezzel a kétosztatú rendszert is, melyet e médium paradox módon fenntart. Coleridge számára azonban az üveg nem materializálódik úgy,

ahogy például a vízfelszín M. C. Escher *Három világ* című grafikáján, melyen a vízben úszó hal és a tükröződő fák még mindig túlon túl bináris rendszerét a vízre hullott falevelek bontják meg.

Bár itt nincs hely érdemben kitérni rá, azért érdemes megemlíteni, hogy az áttetsző „valós” és a visszavert „fantom” kettőssége vezérli később Coleridge ismert megkülönböztetését a szimbólum és az allegória között, s áttételesen meghatározza az azok háttérében álló mentális fakultások, a képzelet és a fantázia közötti különbségtételt is. Amikor tehát a kísértetek formálódásának e mostani kifejtésében az üveg két funkciójának keveredéséről gondolkodik Coleridge, egy olyan kontaminációt ír le, mely alapjaiban teszi kétségessé a fenti terminusok elkülönítésére (ahogy ő nevezi: „deszinonimizálására”) irányuló későbbi kísérletek eredményességét. A *Stateman's Manual* (1816), a *Biographia Literaria* (1817) vagy az *Aids to Reflection* (1825) ismert elkülönítési törekvéseivel szemben ekkor még nem sok nyoma van annak, hogy Coleridge törekedne akár a szimbólum és az allegória, akár a képzelet és a fantázia fogalmi szembeállítására, vagy legalább el-lentétező használatára, pedig a Luther-esszében mind a négy kifejezés felbukkan.

Az optikai allegóriát követően Coleridge akusztikai példára vált, melyben a patak csobogásából egy barát alakja, pontosabban *hang*alakja sejlik fel, méghozzá sajátosan narcisztikus módon, amennyiben a halló a hangzavarból a saját nevét hallja ki.

Még amikor teljesen ébren vagyunk, olyankor is – amennyiben szorongással tekintünk valami elé – nemde gyakran a természet legzavarosabb hangjait is artikulált hangoknak halljuk? A patakcsobogás például egy pillanatra ama barátunk [*friend*] hangjának tűnik, akire épp várakozunk, és úgy tűnik, mintha saját nevünket kiáltaná, stb. Ezért egy rövid elmélkedés a képzelőerő nagy törvényéről, miszerint a részek hasonlósága rendszerint az egész hasonlóságává alakul, nemcsak elgondolhatóvá, de valószínűvé is teszi azt, hogy maga a tintatartó, valamint a falon lévő sötétszínű kő, melyet Luther mindaddig észre sem vett talán, figyelemre méltó szerepet játszhasson a Gonosz [*Fiend*] és az ő tolakvó látogatását [*visit*] elutasító ellenséges [*hostile*] tett létrehozásában [*KJ* xxx; *LP* 146].

Ezt a példát a várakozás két módja vezérli: a barát reményteli és az ellenség félelemmel teli várása. Mindkettő egyaránt lehet szorongásos, hiszen amiatt aggódni, hogy valamilyen örömteli történés bekövetkezzen, éppúgy izgalmi állapot, mint azon aggodalmaskodni, hogy egy fájdalmas esemény elmaradjon. A várakozás e két módjában, iménti hasonlóságuk ellenére, kódolva van nemcsak az, hogy a barát a várakozó alteregója, narcisztikus, belülről kivetült másolata lesz (a halló nevét visszhangzó másik, egy Ekhó egy vak Nárcisz számára), miközben az ellenséges gonosz tényleg valamiféle kívülről megszálló hatalomként érkezik el (elszenvedett külsőségként, egy könyörtelen alteritás „tolakvó” vizitációjaként), hanem eb-

ből következően kódolva van az is, hogy a barát majd vendégszerető, az ellenség pedig elutasító fogadtatásban részesül (már a második esszében is úgy jelenik meg Luther reakciója, mint „ellenségesség a főgonosszal szemben [*hostility against the arch-fiend*]” [LP 137, vö. L 190]). Épp a fentiek folyományaként azonban, a viszszaerődés és átlátszás emez újabb jelene, mely barát és ellenség, *friend* és *fiend* fogalmi elválasztását kívánná alátámasztani (a *The Friend* folyóirat lapjain), maga is zavarossá válik, s vendégszeretet és ellenségesség, hospitalitás és hosztilitás zavarbaejtő összekapcsolódását hozza létre. Erre már a Lutherről szóló második esszé is utalt, a mentő rablás és biztosító elzárás, vagy (ahogy maga Coleridge fogalmazott) a „baráti bebörtönzés” tárgyalásakor. De ideérhető a tintahistóriának az a fentebb említett változata is, melyben egy Lutherhez ellátogató szerzetesről (azaz egy „barátról”) derül ki, hogy maga a Gonosz. S mivel az illető incidens, mint láttuk, egy fordítási jelenet része, e ponton érdemes megemlíteni azt is, hogy amikor Luther később a fordításról írt nyílt levelében saját fordítói gyakorlatának elveit fejtegeti, önkéntelenül is újabb példát ad arra, hogy a domesztikus barát olykor invazív idegenné alakulhat. Mert míg kezdetben saját Újszövetség-fordításának vezérelveként az egyszerű emberek által használt német nyelvet, vagyis az otthonosság elvét emeli ki (és a *sola/allein* betoldása körüli vitában is erre alapozza érveit),⁸ addig a levél egy későbbi pontján, immár az idegen oldalon állva (és Walter Benjaminget megelőlegezve) fogalmaz úgy: „Inkább erőszakot tettem a német nyelven, mintsem eltérjek a szavaktól” (LUTHER 1993, 12). Az idegen szöveg megszéldítésének és honosításának vágyából, egyik pillanatról a másikra, kíméletlen nyelvi barbarizmus lesz. Visszatérve a kísértetelmélethez, úgy tűnik, ez a lappangó veszély lényegi összetevője a barát alakjának is, ezért a spektralitás motívuma korántsem meglepő módon társul a barátság általános témájához.

Coleridge kísértetelméletében azonban egy konkrét barát alakja is megjelenik, és pedig holtában. Ez a burkoltan jelen lévő, eltávozott, de visszajáró barát nem más, mint Thomas Wedgwood, akit ha név szerint nem is említ a szöveg, ám utal rá mint az érzékeléssel kapcsolatos korabeli kutatások legeredetibb alakjára.

De nincs már közöttünk Ő, ki e gondolatot végigvitte volna [...] Eltávozott az én barátom! az én bőkezű segítőtársam, ki nem kevésbé szellemem jótevője is volt! [...] fáradhatatlan jósággal áradt ki a körülötte lévőknél, miként valamely lakoma ura áradt ki rokonai közt saját derűjének napvilágán! [KJ xxx; LP 146–147]

⁸ „A fordításban mindvégig azon iparkodtam, hogy tiszta és érthető német nyelven szóljak. [...] nem görögül és nem latinul, hanem németül kívántam megszólalni [...] kérdezték meg az anyát otthon, a gyermeket az utcán, az egyszerű embert a vásárban, az ő beszédüket figyeljétek meg, s csak azután kezdjétek a fordításnak, akkor majd megértik és észreveszik az emberek, hogy németül beszéltek velük” (LUTHER 1993, 7–9).

Anélkül, hogy bármi konkrétumot is megtudnánk az eltávozotról, annyit megállapíthatunk, hogy sajátos hasonlóságot mutat a rá emlékezővel. Egy „lakoma uraként”, házigazda szerepkörben látjuk őt, olyan vendéglátóként, aki éppúgy saját hasonmására vár, mint maga Coleridge az előbb elemzett passzusban. Csakis „rokonait” látja szívesen a lakomán, csakis övéi körében jellemzi felhőtlen „derű”. A korábbi passzusban várakozó Nárciszról (Coleridge-ról) itt kiderül, hogy csak egy másik Nárciszra (Wedgwoodra) vár, akinek vendégvárása éppúgy feltételekhez, hasonlósági kritériumokhoz kötött, mint az övé. A korlátozott vendégszeretet e kettős jelenetében minden csak kalkuláció vagy jövőszámítás. A vendég csak akkor szívesen látott jövevény, ha jókor érkezik, avagy ha a vendégváró al-teregójaként jön el. Minden váratlanság, minden eltérés megbontja a vendéglátó elme önképét, a vendéglátásban uralkodó tükrös szimmetriát. Maga a Gonosz úgy jelenik meg ebben a rendszerben, mint a váratlanul betoppanó másik, aki éppen kiszámíthatatlanságával lesz elfogadhatatlan és beengedhetetlen. Ennél is fenyegetőbb azonban a coleridge-i gondolkodás peremén felbukkanó lehetőség, a barát és az ellenség alakjának esetleges kontaminációja, mely a szöveg zárlatában akkor állna elő, ha magán Wedgwood alakján belül sejlene fel valamiféle „tolakvó” idegenszerűség, amely domesztikálhatatlanná tenné ezt a rokonnak hitt, barátnak elkönnyelt, az öntetszelgés merő szubsztrátumává (tükörszerű üveglapjává) redukált másikat.

Az 1805-ben 34 évesen elhunyt Wedgwood a fényképezés egyik úttörőjének számított, akinek korai próbálkozásai nélkül elképzelhetetlen lett volna évtizedekkel később a Talbot nevéhez fűződő negatív-pozitív technológia, mely az 1840-es évektől a fokozatosan elavuló dagerrotípiát volt hivatott felváltani. Wedgwood nem egyedül dolgozott. Kutatótársa a vegyész Humphrey Davy volt, akivel egyébként szintén kapcsolatban állt Coleridge, hiszen a költő kísérleti alanyként működött közre a bódultságot okozó dinitrogén-oxid – az előbb vásári mulatságra, később orvosi érzéstelenítésre is használt ún. nevetőgáz vagy kéjgáz – hallucinatív hatására irányuló vizsgálatokban (CASTLE 1995, 178–179). A fényérzékeny felületekkel folytatott kísérletezései során Wedgwood képes volt ugyan negatív képeket, ún. „árnyrajzokat” (*shadowgraph*) készíteni, ám a keletkezett kép fixálására tett kísérletei nem jártak sikerrel.⁹ A fényképezés technikai lehetőségeinek feltárásában Wedgwood ezzel együtt is jelentős szerepet játszott. Az esszében mégsem az „árnyrajz” mestereként bukkan fel. Coleridge az érzékelés témájáról előadott újszerű nézetei miatt utal rá. Wedgwood látással és tapintással kapcsolatos fejtegetései 1817-ben posztumusz jelentek meg, jóval Coleridge esszéjének első, 1809-es fogalmazása után. Coleridge a személyes beszélgetésekből nyilvánvalóan jól ismerte a szóban forgó gondolatmenetet, hiszen közeli kapcsolatban állt

⁹Lásd erről DRAAISMA 2002, 106, valamint GREGORY 2005, 514.

Wedgwooddal, aki nemcsak szellemi, de anyagi értelemben is személyes jótevője volt, hiszen még 1798-ban éves járadékot intézett neki. Az 1817-es tanulmányt előadásjegyzetekből egy ismeretlen állította össze *Vizsgálódás a távolságról való fogalmunk eredetét illetően* (*Enquiry into the Origin of our Notion of Distance*) címmel. Wedgwood ebben az okfejtésben foglalkozott a látással, konkrétan a térlátással vagy mélységérzékeléssel, és ilyen összefüggésben a látásnak a többi érzékhez, elsősorban a tapintáshoz való viszonyával. Szembe kívánt szállni azzal a nézettel, amely a látást csupán a tapintás jelének tekintette, s amely azon az elképzelésen alapult, hogy amit látunk, azt gyakran úgy tekintjük, mint a tapintható közvetett érzékelését, s ilyenformán látás és tapintás között szemiotikai viszony áll fenn.

A vitatott nézetet George Berkeley képviselte *Értekezés a látás új elméletéről* (*An Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709) című munkájában. Berkeley ebben a fiataalkori művében megkérdőjelezi a térlátás karteziánus fiziológiai magyarázatát, mely a mélység vizuális érzékelésének képességét a binokuláris látásból vezette le, amit pedig egy botokkal tapogatózó vak ember térérzékeléséhez hasonlított. Arra a kérdésre, hogy önmagában a látás érzéke képessé tesz-e bennünket a tér vagy a mélység – avagy Berkeley saját, később Wedgwood és Coleridge által is használt kifejezésével: a „kívülség” (*outness*) – észlelésére, maga Berkeley Locke-ot követő választ ad. Emlékeztet, hogy a William Molyneux-féle feladványra, hogy tudniillik képes lehet-e a vak, aki egyszer csak látni kezd, pusztán látás alapján beazonosítani a korábban tapintott idomokat (kockát és gömböt), Locke magával Molyneux-val egybehangzóan határozott nemmel felelt (LOCKE 2003, 153–154).¹⁰ Berkeley, csatlakozva ehhez a véleményhez, a látás új elméletében azt igyekszik demonstrálni, hogy a tértapasztalatnak nem a látás, hanem a tapintás az eredendő módja. A látás csak a tárgyak felületi kiterjedéseit (szélességét és hosszúságát) mutatja hűen. A mélységi dimenzió tekintetében csupán a tárgyak látszólagos nagyságával vagy távolságával szolgál, nem a valósággal, mint a tapintás, ezért a látás csakis annyiban válhat térlátássá, amennyiben a látott tárgyak ideái asszociatív úton összekapcsolódnak a tapintott tárgyak ideáival, s így lehetővé válik, hogy a tapintható tárgyak távolságát, nagyságát és helyzetét a vizuális benyomások közvetítésével észleljük. A látás ilyenkor afféle előtapintásként vagy távtapintásként működik, szemiozissá alakul, a tér jelölésévé válik: „az a mód, ahogyan [a látványok] a távolban fekvő dolgokat jelzik számunkra, azonos azzal, ahogyan az emberi érintkezés nyelvei vagy jelei felidéznek valamit” (BERKELEY 1985, 135). A látás életfontosságú funkcióvá lép elő, hiszen az emberi vagy állati szem képessé válik a távolból előre jelezni azt, ami hasznos, vagy épp azt, ami fenyegető. A látványok Berkeley szerint a tapasztalatok esetlegessége alapján önkényes jelviszonyba kerülnek a tapintható dolgokkal, jelölő funkciójuk spontaneitása, va-

¹⁰ Vö. BERKELEY 1985, 103, 126–127, 142–144.

lamint általános tendenciája és létfenntartó funkciója miatt mégis afféle „természetes” vagy „univerzális” nyelvet alkotnak (BERKELEY 1985, 131 és 135). Berkeley nézeteit összegezve írja Wedgwood, hogy „egyes érzetek képesek nyelvvé válni, amely nyelv más érzetek megjelenítésére és közvetítésére szolgál” (WEDGWOOD 2018, XXX), s mindez a látás és a tapintás viszonylatában azt jelenti: „Mihelyt tapintás útján megtudtuk egy tárgy valóságos nagyságát, a vizuális vagy látszólagos nagyság mérő jellé válik, mely azon nyomban a taktilis nagyságra utal. Ahogy a nyelvben is lenni szokott, az elme átsiklik a jelen, és csakis a jelölt dologra figyel” (WEDGWOOD 2018 XXX; 2). Noha a vizualitás nyelve – mint minden jelrendszer – saját anyagtalan transzparenciájának és a jelölt tartalom közvetlenségének illúziójával kecsegtet (amikor olyan érzést kelt, mintha láthatnánk a tapinthatót), ez azonban Berkeley szerint mérő káprázat csupán, az érzékek közt zajló önelleplező szemiozsis csalóka hatása.

Wedgwood kritikai kommentárjának legfőbb célja kivonni a látást a tapintás fennhatósága alól. Ezért igyekszik demonstrálni különféle példákon keresztül, hogy az a jelviszony, amit Berkeley a két érzék között feltételez, valójában egyetlen érzéken, magán a látáson belül is kiépülhet. Szerinte ugyanis a látást elemileg befolyásolják előzetes vizuális tapasztalataink. A friss vizuális impulzusok megidéznek a korábbiakból őrzött emlékképeket, így azok a képzelet útján azonnal rávetülnek a pillanatnyi látványra, és össze is mosódnak vele. Az adott pillanat részleges érzéki benyomása így szinekdochikus jelnek tekinthető, mely saját jelentéseként idézi meg a korábbi benyomások egyesített, egészes ideáját: „Az érzékelés nyelvvé válik, melynek legfőbb haszna az, hogy előhívja a megfelelő gondolatsort, így az érzékek nemigen vannak intenzív és hosszú használatban, csakis az új tárgyak szemügyre vételekor. Amit érzékelésnek gondolunk, annak túlnyomó része csak azon ideák összessége, melyeket az illető érzékelés felébresztett” (WEDGWOOD 2018 XXX; 9). A látás esetében ez azt jelenti, hogy a tárgyról alkotott többféle nézet együttesen kiadja az illető tárgy alakját, helyzetét és szemtől való távolságát. A látás így nem csupán a felületi, hanem a mélységi távolságok megítélésében is megbízható adatközlővé válik.

Hogy egyáltalán a felületi (síkbeli) és a mélységi (térbeli) irányok, vonalak vagy távolságok miként különböztethetők meg egymástól, azzal Wedgwood nem foglalkozik, noha e szétválasztás önmagában is problematikus voltára a képzőművészeti hagyományban egy egész vonulat hívta fel a figyelmet, olyan alkotók, akik a lineáris perspektíva reneszánsz technikájában nem csupán nagyszerű geometriai vívmányt, de – M. C. Escher munkáit megelőlegezve – látens buktatókat is láttak. A barokk építész Francesco Borromini római Spada-palotabeli mélységnövelő hatású galériaszűkítése, vagy a Római Magyar Akadémia székházaként funkcionáló Falconieri-palotában alkalmazott, hasonlóan csalóka ablakkeret-szűkítései éppúgy említhetők példaként, mint William Hogarth komikus címlapgrafikája Brook Taylor perspektívaelméletének Joshua Kirby-féle 1754-es összefoglalója-

hoz. Wedgwoodnál nem találunk ezekhez hasonló kritikai reflexiót. Fejtegetése megmarad a Berkeley-féle fogalmi keretben, s felület és mélység problémátlan elválasztásának hitében csakis arra koncentrál, hogy a látást a felületi távolságon túl a mélységi távolság megbízható érzékeként ismertesse el.

Wedgwood szerint a tárgy különféle nézeteiből pontosan megítélhető a tőlünk való távolsága anélkül is, hogy a tapintáshoz fordulnánk. Sőt, nem pusztán arról van szó, hogy a szem mindezekre úgy szólván önerőből, a tapintásra való hivatkozás nélkül is képes, hanem arról is, hogy a tapintás pedig nem, illetve csak akkor, ha a látás segítséget nyújt neki ebben. Önmagukban a taktilis impulzusok – egyidejű vizuális benyomások vagy korábról megidézett vizuális emléknymok nélkül – Wedgwood szerint elégtelenek a térélmény vagy mélységérzet alapjául szolgáló minőségek megállapítására. Ezt több példán keresztül hangsúlyozza. Közismert kísérletre hivatkozik, amikor felidézi, hogy a keresztbe tett mutató és középső ujj szögletének megérintése egyetlen tárggyal, ha nem látjuk, olyan érzést kelt, mintha két külön tárgy érne ujjainkhoz két ellentétes irányból. Ki kell nyitnunk a szemünket ahhoz, hogy láthassuk, egyazon tárgy volt az. A nem látott vagy nem ismert testrészek (a hát vagy a belső szervek) megérintésekor ugyancsak gondot okoz a hozzánk érintett tárgy alakjának és pozíciójának észlelése.

A tapintás megbízhatatlanságát próbálja demonstrálni Wedgwood az ún. fantomvégtag jelenségével is (WEDGWOOD 2018 XXX; 5–6). Az elveszített vagy amputált végtag kísérteties visszajárása (fájása, ficama, görcse, viszketése stb.) régtől ismert jelenség volt, melyet egyik kutatója, Silas Weir Mitchell hozott be a köztudatba 1866-ban egy fiktív, de valósnak ható, mondhatni fantomszerű történettel (MITCHELL 1866). A mára bevetté vált „fantomvégtag” elnevezés is tőle származik, pár évvel későbből. Az illető jelenséget jó fél évszázaddal korábban Wedgwood arra használja, hogy a taktilis érzékelés fantomatikus jellegét (itt konkrétan a lokalizálásra való képtelenségét) demonstrálja vele, s burkoltan rámutasson, hogy nincsen közvetlen, közvetítetlen érzékelésmód – még a tapintás sem az –, mert az elmebeli, memorikus, imaginatív, s végső soron nyelvi (szemiózis útján történő) közvetítés által az érzékelés bármely formája képes, sőt kénytelen fantomokat produkálni.

Wedgwoodot kétszeresen is közelebről érintette a „fantomvégtag” problémája. Egyrészt azért, mert apja, a híres porcelángyáros, Josiah Wedgwood, akinek egyik lábát kellett amputálni, konkrétan ezzel a problémával küzdött. Másrészt azért, mert Erasmus Darwin, aki apjának kezelőorvosa volt, alapvetően Berkeley hívének vallotta magát – *A természet temploma* című versében a látást „a tapintás néma nyelveként” definiálta (DARWIN 1803, 94) –, és a fantomvégtag jelenségét a tapintásos emléknymokra visszavezetve fogalmazott úgy, hogy „az elvesztett végtag alakjának, helyének vagy szilárdságának ideája asszociatív úton tér vissza” (DARWIN 1794, 28). Wedgwood ezzel szemben a fantomvégtagról is olyan magyarázattal rendelkezhetett, ami a látás közvetítő szerepén alapult. Ilyen vonatkozásban,

eltérő érvrendszerrel ugyan, de megelőlegezte napjaink egyik vezető neurológusának, Vailayanur S. Ramachandrannak az eredményeit. A Ramachandran-féle „tükördoboz”-terápia a fantomfájdalom csillapításában a látás közvetítő munkájára épít, amennyiben az ellenoldali ép végtag tükörképének segítségével – a taktilis érzécsalódást kihasználva, azt vizuális visszacsatolással megerősítve, majd fokozatosan leépítve – tesz hatékony lépést a végtaghiányos páciens fantomfájdalmainak enyhítése vagy akár teljes megszüntetése felé. (RAMACHANDRAN–BLAKESLEE 1998, 46)¹¹ Ezzel az eljárással a fantom az esetek jelentős százalékában elúztható, vagyis az eredeti végtag amputációja után maga a fantomvégtag is sikeresen „amputálható”.¹²

Visszakanyarodva Coleridge szövegéhez, a kérdés még mindig az, hogy az elveszített, de fájdalmasan visszajáró „fantombarát” (Wedgwood) alakja vajon mennyiben Coleridge önképének narcisztikus kivetülése csupán. Lényeges mozzanatnak tűnik Wedgwood szövegében, hogy az általa előhozott példatár a fantomlátást zavarba ejtően tág és folytonos spektrumon helyezi el. Példái az egyik oldalon az ismert formájú entitások mindennapi felismerésétől (egy szék, egy ló vagy egy ismerős londoni utca azonosításától) egészen a szakértő pillantásig (a juhász, a tengerész, a vadász vagy a festő átlagon felüli látásáig) terjednek. A másik oldalon azonban a felismerésnek ugyanez az emlékezeti és képzeleti mechanizmusa a félreismerések legalább ennyire széles skáláját eredményezi. Wedgwood éppúgy említ mindennapi apró tévedéseket, mint súlyosabb tévesztéseket vagy a paranoid félelem szélsőséges eseteit. Barátnak nézni egy idegent a kellemetlen tévesztés felejthető esete csupán, ahogy ilyen, ha a távolból szarvascsordának látunk egy juhnyáját. Ám ha egy kőben vagy tehénben fehér lepelbe öltözött kísértő nőalakot pillantunk meg, vagy ha mindenütt a rettegett ellenséget véljük felfedezni – ahogy történik ez azzal a fiatalemberrel, aki az elhatalmasodó elmebaj első tüneteként a levágott nádszálakat az arabok lándzsáinak véli –, könnyen a fantázia veszélyes örvénylésében találhatjuk magunkat. Ami itt elgondolkodtató, az nem egyik vagy másik példa önmagában, hanem a köztük való csúszkálás lehetősége, vagyis végeredményben az, hogy a hétköznapi jelentéktelen felismerések vagy félreismerések világából könnyen a szélsőségek régióiba juthat bárki, más szóval az, hogy a szakértelem tiszteletre méltó birtokosai egyazon tengelyen találhatók paranoiás ellenpárjukkal, ami ugyancsak azzal a veszéllyel jár, hogy átcsúszhatnak

¹¹ Lásd még RAMACHANDRAN–HIRSTEIN 1998.

¹² Az orvoslás történetének első sikeres „fantomvégtag-»amputációjáról«” lásd RAMACHANDRAN–BLAKESLEE 1998, 49. Itt nincs hely alaposabban betekinteni a fantomvégtag problémája iránti intenzív bölcséleti-irodalmi érdeklődésbe, mely La Mettrie embergépétől Karinty Frigyes telemediális allegóriáján, Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai vagy Thienemann Tivadar pszichanalitikai értelmezésén keresztül mindmáig temérdek elemzést eredményezett, s melyet a modern kognitív tudományok csak tovább gazdagítottak.

vagy átlendülhetnek saját ellenpontjukba. És mivel Wedgwood e példák mind-egyikében ugyanazt a fantomgyártó mechanizmust látja működni, ezért nagyon úgy tűnik, hogy ő maga sem más, mint egy olyan idegen, akiben Coleridge talán túlon túl gyorsan látott barátot, vagyis aki talán nem egészen azt mondja, mint amit Coleridge mondat vele, vagy amit kihall-kiolvas belőle.

Hogy ez lehet a helyzet, arra Coleridge szövegének abból a részletéből következtethetünk, melyben immár nem Wedgwood a téma (név nélkül), hanem egy nagyobb híresség, a felvilágosodás kori német filozófia meghatározó alakja, a Kant-tanár Christian Wolff (ha mai szemmel kissé szokatlan formában is, de néven nevezve: „Wolfe”). Tőle Coleridge – mint másutt is – az alábbi frappáns megállapítást idézi latinul: „In omnem actum perceptionis imaginatio influit efficienter”, azaz „A képzelőerő minden érzékelési aktusba hatólag belefolyik”. A tételmondat idézésének apropójául a kísértetek racionális elhárításának igénye és egy anekdotikus történet szolgál:

Egyszer egy hölgy megkérdezte tőlem, hiszek-e a kísértetekben és jelenésekben. Válaszom igaz volt és egyszerű: *Nem, Asszonyom! Túlon túl sokat láttam ahhoz a saját szememmel.* Csakugyan van egy egész noteszom, telis-tele ily jelenségekről szóló feljegyzésekkel; sok közülük érdekes mint tény és adat a pszichológia számára, és értékes anyaggal szolgál az érzékelés elméletéhez, illetve az érzékelésnek az emlékezettől és a képzelőerőtől való függéséhez. „In omnem actum perceptionis imaginatio influit efficienter” – WOLFE [KJ xxx; LP 146].

A Wolff-idézet valójában csak „idézet”: csak idézőjelben és jóindulattal tekinthető tényleges átvételnek. Ismereteim szerint Wolffnál ebben a formában sehol nem szerepel. A tétel a források vizsgálata alapján inkább Coleridge saját alkotású formulájának tűnik, semmint tényleges idézetnek. Wolffnál ezt találjuk: „imaginatio quoque in actum apperceptionis influit”, vagyis: „a képzelet továbbá az észlelés aktusába is belefolyik” (WOLFF 1740).¹³ A megfogalmazás árnyalatnyi torzítása önmagában talán nem érdekes (ahogy Wolff nevének enyhe képlékenysége sem). Apró tünete lehet ez azonban annak az asszimilálási törekvésnek, mellyel a wolffi tételt Coleridge az ész alapú kísértetűzés szolgálatába kívánja állítani, szem elől tévesztve nemcsak Wolff tézisének általánosságát (mindenfajta érzékelési aktusra vonatkozását), de Coleridge saját, az érzékelésnek az emlékezettől és képzelettől való függését felismerő meglátását is, melyet különös módon ugyanitt fogalmaz meg. Hiszen amennyiben ez a függés minden egyes érzéki tapasztalatban szerepet játszik, akkor a fantomlátás mechanizmusa minden egyes látványba beszivárog, és elemi összetevője lesz minden egyes látványnak, sőt nemcsak a látványoknak,

¹³ A Coleridge-féle megfogalmazás Ludwig Philipp THÜMMIG korabeli monográfiájában (*Institutiones philosophiae Wolfianae*, 1725) sem szerepel.

hanem az egyéb érzékleteknek is. S akkor nemigen marad kívülje, ahonnan józan és tiszta pillantást vethetnénk azokra a „noteszba” kívánczoló patológiás esetekre, melyekben a fantom még egy elborult elme hibás, de talán csak mulékony és javítható termékének mutatkozhat, vagy ha súlyosabb eset is, a dolgok normális menetétől akkor is biztonsággal elhatárolható. Ahogy fentebb Wedgwood, itt Wolff is inkább azt veti fel, hogy az érzékelési folyamatokban mindig van egy imaginatív vagy memorikus elem, ezért az eljövendő egyúttal visszajáró is, mely mindig változva, mindig átalakulva, mutánsként, de egyúttal a múltból visszajáróként is, mutáns kísértet formájában érkezik el.

Néhány évvel később, amikor Mary Shelley egy önálló esszében nekirugaszkodik a kísértetek kérdéskörének (SHELLEY 1996), egy ponton feleleveníti Coleridge anekdotáját, hogy azután a könnyed háritó gesztusra válaszul a kísértetek tiszteletére figyelmeztessen:

Úgy hallottam, hogy amikor Coleridge-ot megkérdezték, hisz-e a kísértetekben, azt felelte, túl sokat látott már ahhoz, hogy bármi bizodalma is legyen valós létezésükben; s a legélénkebb képzeletű személy, akit valaha ismertem, ugyanezt a választ visszhangozta. De amiket láttak, nem valódi kísértetek voltak (elnézést, hitetlenek, hogy így fogalmazok), csak valótlan árnyak vagy fantomok, melyek, miközben elborzasztották az érzéseket, semmilyen más érzést nem keltettek mások elméjében, mint káprázatot, ezért azok úgy tekintettek rájuk, ahogy egy optikai érzéksalódásra tekintenénk, melyet szemünkkel igaznak látunk, értelmünkkel pedig hamisnak tudunk. Én más alakokról beszélek [SHELLEY 1996, II, 143].

A kísértetiesség, sugallja Mary Shelley, hatalmasabb és átfogóbb annál, hogysem noteszok lapjain sorakozó patológiás esetek formájában pusztán arra várakozzon, hogy a tudomány eljövendő férfiembere a vizsgálható tárgyak rendjébe sorolja, és a racionális tisztánlátás nevében megpróbálja fényt deríteni sajátos logikájára, verdiktet mondva a gyengébb idegzetűek (zömmel nőpáciensek) jövőbeli kilátásairól. A téma egyik elemzője szerint az efféle pszichologizáló demisztifikálás kezdettől fogva kétes kimenetelű volt, mert miközben a racionalisták a szellemeket a pszichológia tárgykörébe utalták, és hallucinációs gondolatokként kezelték, ez az internalizáció az elme működésének lappangó irracionalizmusába torkollott: „aláásta a határt a kísértetlátás és a mindennapi gondolkodás között”, felvetve annak lehetőségét, hogy talán „maga a gondolkodás kísérteties folyamat” (CASTLE 2011). Mary Shelley esszéjének sajátos paradoxona abban rejlik, hogy amikor szembeszáll a kísértetlátást lokális érzéksalódásként elpszichologizáló értelmezésekkel, és „valódi kísértetek” vagy „más alakok” példájának sorával áll elő, akkor éppen azzal, hogy példákat sorol, tulajdonképpen csak újra-elkülöníti és re-lokalizálja a spektralitást. Kérdés azonban, hogy hihetünk-e a kísértetekben mindaddig, amíg tudunk példát hozni rájuk (történelmileg hiteleset vagy hitelte-

lent, megtörténtet vagy fiktívet, találtat vagy kitaláltat). Aki érzi vagy tudja, hogy szellemeket lát, az nem hisz bennük, nem szellemlátó, mert a szellemlátó számára a szellem nem szellem, ebben rejlik hihető volta, és ezért sosem fogja magát szellemlátónak nevezni. A valódi szellemlátó az, aki nem tartja magát annak, aki nem tud beszámolni ilyen tapasztalatról. Elvileg nemcsak Coleridge, de Mary Shelley sem tudhatna róla, hogy szellemet látott. Amit tehát annak tekint, az nem az. A szellemlátás máskor és máshol történik, talán mindig és mindenhol. Mary Shelley nem a példák sorolásakor tűnik igazán komolyan venni a szellemeket, hanem akkor, amikor eljátszik a gondolattal, hogy „a föld sírhely, az égbolt sírbolt, mi meg csak járkáló hullák”, amikor tehát az élet mindennapi, megszokott menetének kísértetiességéről töpreng (SHELLEY 1996, II, 143).

A kísértetek egy jóval későbbi gondolkodója, Jacques Derrida a barátságról értekezve nem véletlenül emlékezett meg épp Mary Shelleyről mint a kísértetek nagy tisztelőjéről: „Tisztelet a kísértetnek [*Respect du spectre*], mondaná Mary Shelley” (DERRIDA 1994, 92). Mert talán épp tőle tanulhatjuk meg felismerni a barátságban rejlő idegenszerűséget éppúgy, mint az idegen szerethetőségét, a barát és az idegen alakjának spektrális keveredését – és elfogadni ezt az elkerülhetetlen keveredést. Ahogy arra Mary Shelley nyomán Derrida rámutat, a kísértet iránti tisztelet (*respect*) anagrammatikusan mindig is benne rejtőzött a kísértetben (*spectre*): „A barátság minden jelensége, minden szeretnivaló dolog és lény a kísértetiességhez tartozik. A »szeretnivalón« itt a kísérteteket értjük, azt, hogy szeretnünk kell a kísérteteket, tisztelnünk kell a kísérteteket [*il faut respecter le spectre*] (tudjuk, Mary Shelley hívta fel figyelmünket arra az anagrammára, mely visszajárásra készíteti – hogy láttassa – a kísértetet a tiszteletben [*le spectre dans le respect*]” (DERRIDA 1994, 320).

Mindez, persze, Coleridge esszéiből is kiolvasható. Hiszen épp Luther példája és Coleridge ellentmondásos elmélkedése figyelmeztet rá bennünket, hogy a kísértés nem feltétlenül olyasmi, ami elhatárolható volna a jelenségek normális formavilágától, önálló, tiszta és világos formaként, hanem nagyon is elképzelhető, hogy benne a tapasztalás olyan alapformája dereng fel, amelynek elkülönítése, felismerése és elemző tisztázása épp azért nehéz, mert ha tényleg szakadatlanul működik, akkor példát sem tudunk hozni rá. A róla való elmélkedés pedig olyan, mint egy hajó, amelyről nem tudjuk megmondani, lehorgonyzott-e, vagy horgonyát veszítve elszabadult, és csak sodródik, tengeráramoknak kiszolgáltatottan, ismeretlen égtájak felé.

Bibliográfia

- BERKELEY, George (1985), Értékezés a látás új elméletéről, ford. FARAGÓ SZABÓ István, in BERKELEY, George, *Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások*, ALTRICHTER Ferenc (szerk.), Budapest, Gondolat, 37–141.
- CASTLE, Terry (1995), *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York – Oxford, Oxford University Press.
- CASTLE, Terry (2011), *Fantazmagória: kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája*, ford. FÜZI Izabella, MATUSKA Ágnes és TÖRÖK Ervin, Apertúra, 2011/tél, <http://apertura.hu/2011/tel/castle>.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1809), *Essay V*, *The Friend*, 8, 1809. október 5., 114–128.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1819), *The Landing-Place*, in ROOKE, Barbara E. (szerk.) (1969), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge: The Friend*, Princeton, Princeton University Press, 127–162.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003a), *Luther*, ford. TIMÁR Andrea, in PÉTER Ágnes (szerk.), *Angol romantika: esszék, naplók, levelek*, Budapest, Kijárat, 189–195.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003b), *A Kubla Kán* elé írt prózaszöveg, ford. TIMÁR Andrea, in PÉTER Ágnes (szerk.), *Angol romantika: esszék, naplók, levelek*, Budapest, Kijárat, *Angol romantika*, 196–197.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2018), *Kísértetek és jelenések*, ford. FOGARASI György, *Filológiai Közlöny* LXIV (2018/1), XXX.
- DARWIN, Erasmus (1803), *The Temple of Nature; or, The Origin of Society: A Poem*, London, Printed for J. Johnson.
- DARWIN, Erasmus (1794), *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life*, London, Printed for J. Johnson.
- DERRIDA, Jacques (1994), *Politiques de l'amitié, suivi de L'oreille de Heidegger*, Paris, Galilée.
- DRAAISMA, Douwe (2002), *Metaforamasina: az emlékezet egyik lehetséges története*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Typotex.
- FOGARASI György (2007), *Kísértő közelség: a televízió példája*, Apertúra, 2007/tél, <http://uj.apertura.hu/2007/tel/fogarasi/>
- FOGARASI György (2015), *Nekromantika és kritikai elmélet: kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- FRIEDENTHAL, Richard (1983), *Luther élete és kora*, ford. TERÉNYI István, Budapest, Gondolat.
- GREGORY, Richard L. (2005), *Accentuating the Negative: Tom Wedgwood (1771–1805), Photography and Perception*, Perception.
- GRIGGS, Earl Leslie (1938), *The Friend: 1809 and 1818 Editions*, *Modern Philology*, 35.4, 1938/május, 36–73.
- HESS, Jonas Ludwig von (1793–1800), *Durchflüge durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich*, Hamburg, Bachmann und Gundermann, II, 121–169.
- LOCKE, John (2003), Értékezés az emberi értelemről, ford. VASSÁNYI Miklós és CSORDÁS Gábor, Budapest, Osiris.
- LUTHER Márton (1993), *Nyílt levél a fordításról*, ford. GESZTES Olympia és SZITA Szilvia, Budapest, Magyarországi Luther Szövetség.

- MANCHASTER, William (1992), *A World Lit Only by Fire: The Medieval Mind and the Renaissance*, Boston, Little, Brown.
- MARX, Karl (1962), *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*, in *Marx és Engels művei*, Budapest, Kossuth.
- MITCHELL, Silas Weir (1866), *The Case of George Dedlow*, *The Atlantic Monthly*, XVIII, 105. 1866/július, 1–11.
- RAMACHANDRAN, V. S. – BLAKESLEE, Sandra (1998), *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind*, New York, William Morrow and Company.
- RAMACHANDRAN, V. S. – HIRSTEIN, William (1998), *The Perception of Phantom Limbs: The D. O. Hebb Lecture*, *Brain*, 121.9, 1998/szeptember, 1603–1630.
- SHELLEY, Mary (1996), *On Ghosts*, in Pamela CLEMIT (szerk.), *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, London, William Pickering.
- TIMÁR Andrea (2015), *A Modern Coleridge: Cultivation, Addiction, Habits*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- WANG, Orrin N. C. (2007), *Ghost Theory*, *Studies in Romanticism*, 46.2, 2007/nyár-ősz, 203–225.
- WEDGWOOD, Thomas (1817), *An Enquiry into the Origin of our Notion of Distance. Drawn up from Notes left by the late Thomas Wedgwood*, *The Quarterly Journal of Science and the Arts*, III, London, John Murray, 1817, 2.
- WEDGWOOD, Thomas (2018), *Vizsgálódás a távolságról való fogalmunk eredetét illetően (a néhai Thomas Wedgwood hátrahagyott jegyzetei alapján)*, ford. FOGARASI György, *Filológiai Közlöny* 2018/1, XXX
- WOLFF, Christian (1740), *Psychologia rationalis*, Frankfurt–Lipcse, 1740 (1734), 20 (1. sz. kasz, 1. fej. §24).

Kísértetek és jelenések

*Pectora cui credam? quis me lenire docebit
Mordaces curas, qui longas fallere noctes
Ex quo summa dies tulerit Damona sub umbras?
Omnia paulatim consumit longior ætas,
Vivendoque simul morimur, rapimurque manendo.
Ite tamen, lacrymæ! purum colis æthera, Damon!
Nec mihi conveniunt lacrymæ. Non omnia terræ
Obruta! vivit amor, vivit dolor! ora negatur
Dulcia conspicere: flere et meminisse relictum est.¹*

A két alább következő esszé a megvilágításnak szentelem: az elsőt Luther jelenései megvilágításának, amit az előző számban talán túl röviden tárgyaltam, a másodikat pedig amaz egyedüli nehézség leküzdésének, melyet a *Friend* következő fejezetében fedhetek csak fel, hogy az olvasó nyomban megérthesse az elveket, melyeken érveim nyugszanak. Először is, megpróbálom világosabbá tenni kísértetelméletemet azon olvasók előtt, akik elég szerencsések ahhoz, hogy saját jó egészségük és tépázatlan idegzetük jóvoltából homályosnak találják. Keswicki könyvtárszobám ablaka a kandallóval átellenben van, és arra a hatalmas kertre néz, mely a dombnak, amin a ház áll, egész lankáját elfoglalja. Így azután az üvegen keresztül áteresztett fénysugarak (vagyis a kertről, a szemközi hegyekről, valamint a közbeeső hídról, folyóról, tóról és völgyről érkező sugarak) és a róla visszaverődők (a kandalló stb. fényei) egyidejűleg lépnek be szemünkbe. Az este közeledtével gyakori szórakozásom volt figyelni a tűz képét vagy tükröződését, mely mint ha ott égett volna a bokrokban vagy a fák közt, a kert vagy a rajta túl eső földek különböző részein, aszerint hogy mekkora volt a fény, s amely mégis haloványságának mértékével arányos távolságban és nagyságban rendeződött el a látás való-

¹[A mottó 1., 2., 3. és 6. sorát, valamint a 7. sor első négy szavát John MILTON, *Epitaphium Damonis* című művének 45., 46., 11., 203. és 202. sora adja; a 4. és 5. sor, a 7. sor utolsó három szava, valamint a 8. és 9. sor PETRARCA *Episztolái* 1. könyvének 1. darabjából (*Barbato Sulmonensi*), a 45., 46., 14., 15., és 16. (mód.) sorból származik. Magyarul: „Kire bízom lelkemet? Ki tanít meg könnyíteni / az emésztő gondokon, ki, elűzni a hosszú éjeket, / akitől utolsó napja elvitte Démont le az árnyak közé? / A hosszúra nyúlt élet apránként mindent felfal, / Élünk, mégis haldoklunk; megmaradunk, mégis elragadtatunk. / El, könnyek! Démon lakik a tiszta éterben! / Nem illenek hozzám a könnyek. Nem mindenestül a világ / múlt el! él a szeretet, él a bű! tilos / szeretteink arcát néznünk, de még mindig sírhatunk és emlékezhetünk”. – *A ford.*]

ságos tárgyai között. Mert a sötétség fokozatos beálltával a tűz képe mindinkább összezugszorodott, közelebb került és kivehetőbb lett, mígnem a szürkület tökéletes éjbe hanyatlott, s a külső tárgyak kirekesztődésével az ablak tökéletes tükörré alakult át – leszámítva azt, hogy a szoba oldalsó polcain álló könyveim hátuljára, hogy úgy mondjam, megannyi csillagbetű íródott, több vagy kevesebb aszerint, hogy mennyire volt felhős az égbolt (ilyenkor ugyanis az üveg csak a csillagsugarakat eresztette át). Na mármost, helyettesítsük be Luther elméjének fantomját a *visszavert* fény képeinek (például a tűz képének) helyébe, a szoba és a bútorzat formáit pedig az *átersztett* sugarak helyébe, s máris hű hasonmását kapjuk a jelenéseknek, és igaz fogalmunk lesz arról, hogyan látjuk őket együtt valós tárgyakkal. Régóta szeretnék már egy teljes művet szentelni az álmok, a látomások, a kísértetek, a boszorkányság stb. témájának; e munkában előbb megadnám, majd megkísérelném megmagyarázni mindezek legérdekesebb és leghitelesebb tényeit, melyek könyvekből vagy személyes tanúságtételekből a tudomásomra jutottak. Azután kielégítőbb módon is elmagyaráznám, hogy a kóros szendergés állapotában gondolataink miként válnak olykor tökéletesen *drámaivá* (ugyanis bizonyosfajta álmokban a legfajéjúbb Wightból is Shakespeare lesz), s hogy a látomás formája milyen törvényszerűségek folytán tűnik elmondani nekünk a maga gondolatait, oly hangon, mely pontosan annyira hallható, amennyire az alak látható; s ez felette gyakran sorozatos rohamokban zajlik, sőt nemritkán oly erőtömmörüléssel párosul, mely revelációnak és a sejtelem adományának mutatkozva könnyen hatalmába kerítheti a legépebb ítéleteket is, ha nem ismerik a belső érzék *optikáját* és *akusztikáját*. A jelen eset megvilágítása érdekében mindössze annyit jegyeznek meg, hogy hihetetlennek tűnne olyanok számára, akik nincsenek hozzászokva az önmegfigyelés ilyen finom észrevételeihez, hogy mily csekély és távoli hasonlóságok, s pusztán már a hasonlatosságra *utaló nyomok* is, melyek egy adott valós külső tárgytól származnak, különösen pedig, ha az alakbeli hasonlóságot színbeli hasonlóság is erősíti, elegendők ahhoz, hogy valamely eleven gondolatunk egylényegűvé váljon a valós tárggyal és külső érzékelhetőséget nyerjen tőle. Még amikor teljesen ébren vagyunk, olyankor is – amennyiben szorongással tekintünk valami elé – nemde gyakran a természet legzavarosabb hangjait is artikulált hangoknak halljuk? A pataksobogás például egy pillanatra ama barátunk hangjának tűnik, akire épp várakozunk, és úgy tűnik, mintha saját nevünket kiáltaná, stb. Ezért egy rövid elmélkedés a képzelőerő nagy törvényéről, miszerint a részek hasonlósága rendszerint az egész hasonlóságává alakul, nemcsak elgondolhatóvá, de valószínűvé is teszi azt, hogy maga a tintatartó, valamint a falon lévő sötétszínű kő, melyet Luther mindaddig észre sem vett talán, figyelemre méltó szerepet játszasson a Gonosz és az ő tolvakó látogatását elutasító ellenséges tett létrehozásában.

Egyszer egy hölgy megkérdezte tőlem, hiszek-e a kísértetekben és jelenésekben. Válaszom igaz volt és egyszerű: *Nem, Asszonyom! Túlontúl sokat láttam ahhoz a saját szememmel.* Csakugyan van egy egész noteszom, telis-tele ily jelenségekről szóló fel-

jegyzésekkel; sok közülük érdekes mint tény és adat a pszichológia számára, és értékes anyaggal szolgál az érzékelés elméletéhez, illetve az érzékelésnek az emlékezet-től és a képzelőerőtől való függéséhez. „In omnem actum perceptionis imaginatio influit efficienter” – WOLFE.² De nincs már közöttünk Ő,³ ki e gondolatot végigvitte volna, ki már lefektette az illető elmélet alapjait és törvényét, s aki miatt oly gyakran, még betegségem nyomorult és nyugtalan éjszakáin is örömet és vigaszt leltem abban, hogy megfigyelem és azonnal le is jegyzem tapasztalataimat a bennünk lévő világról, mely afféle „gemina natura, quæ fit et facit, et creat et creatur”!⁴ Eltávozott az én barátom! az én bőkezű segítőtársam, ki nem kevésbé szellemem jótevője is volt! – Ő, aki mindenki másnál, kit valaha ismertem, sikeresebben elegyítette a kísérleti filozófiában és a metafizikai tudomány mélyebb kutatásaiban való birkatürelmű pontosságot a szépség iránti finom és mindig éber érzékkel; ő, aki a fantázia összes játékát és szökkenését a legárnyaltabb különbségtevessel és kíméletlen ítéletalkotással egyesítette, s aki már-már fájdalmasan kifinomult ízlése fölött meleg szívvel uralkodott, mely az élet gyakorlati viszonyaiban rögvést engedményt a hibákkal szemben, mihelyt erkölcsi ízlése feltárta őket; e szívbeli melegség valóban nemes és egyedülálló volt, hiszen jaj! az egészség derűs érzései szikrányit sem járultak hozzá! E vonásokról azért beszélhetek, mert az egész emberiség osztozott bennük. – A magasabb erények, melyek áldásként hullottak barátaira, s a még magasabbak, melyek lelkében lakoztak és lelkéért léteztek, oly témák, melyekhez a magány energiáival és az ima félelmességével kell fordulni! – erények, melyeket eleven lényének sivárságában és kietlenségében gyakorolt, miközben ő maga az egész folyamattal az ajkán is szomjazott, s mégis fáradhatatlan jóssággal áradt ki a körülötte lévőknek, miként valamely lakoma ura árad ki rokonai közt saját derűjének napvilágán! Lényének és sorsának emléke nélkül egy eljövendő állapot hitetlensége elbúsítaná körülöttem a földet és még a fűvet is kiegészítené a mezőn.

Fordította: Fogarasi György

A latin szövegrészek fordítását ellenőrizte: Nagyllés János

[A fordítás alapja: Samuel Taylor Coleridge, *Essay III (Ghosts and Apparitions)* (1809/1818), in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge: The Friend*, szerk. Barbara E. ROOKE, Princeton, Princeton University Press, 1969, 144–147.]

²[Ez nem szó szerinti idézet, hanem Coleridge saját, másutt is használt formulája. Magyarul: „A képzelőerő minden érzékelési aktusba hatólag belefolyik.” Vö. „imaginatio quoque in actum apperceptionis influit”, Christian WOLFF, *Psychologia rationalis*, 1734, 1. szakasz, 1. feje. §24. – *A ford.*]

³[Thomas WEDGWOODRól van szó, aki az érzékelés problémájával *An Enquiry into the Origin of Our Notion of Distance* (1817) című, posztumusz megjelent fejtegetésében foglalkozott, melyet egy ismeretlen állított össze jegyzetekből. – *A ford.*]

⁴[Joannes Scotus ERIGENA, *De divisione naturae*. Magyarul: „kettős természet, mely egyszerre alkotó és alkotott, teremtő és teremtet”. – *A ford.*]

THOMAS WEDGWOOD

Vizsgálódás a távolságról való fogalmunk eredetét illetően

(a néhai Thomas Wedgwood hátrahagyott jegyzetei alapján)¹

Berkeley püspök látáseméletének megjelenése óta [vö. BERKELEY, 1709 – *A ford.*] úgy tűnik, egyhangúlag elfogadottá vált a filozófusok körében, hogy vizuális érzeteink a tapasztalás előrehaladásával jelentős és rendkívüli átalakuláson mennek keresztül.

A szem eredetileg csak hosszúságot és szélességet érzékel, mélységet vagy önmagától való távolságot nem. Egyes bölcselek szerint eredetileg nem képes érzékelni mást, csak fényt és színeket; a többség azonban úgy tartja, hogy a tér két kiterjedése is a látás elsődleges tárgyai közé tartozik.

Azt szokták mondani, hogy ebben az eredeti állapotban minden tárgy ugyanabban a síkban jelenik meg. Ez helytelen állítás, mely természetserűleg abból fakad, hogy nyelvünk nem alkalmas ennek az elfeledett elmeállapotnak a leírására, s hogy ezért szinte elkerülhetetlenül megelőlegezünk terminusokat, melyek csak akkor értelmesek, ha a tapasztalatban való előrehaladásnak egy magasabb fokára vonatkoznak. Minden sík (ahogy arra Condillac és Reid rámutattak) [vö. Étienne BONNOT DE CONDILLAC, 1746 és 1754, valamint Thomas REID 1764 és 1785 – *A ford.*] feltételezi egy test létezését, a sík éppen ezért nem megfelelő kifejezés az érzékelés azon állapotában, mely a test minden fogalmát megelőzi. Ebben az időszakban a szemtől távol eső tárgyak alighanem egyszerűen csak kisebbedni tűntek, és a szemtől eltérő távolságra helyezett tárgyak különböző nagyságúnak, sőt különböző tárgyaknak látszottak.

Idővel fogalmat alkotunk a szemtől való távolságról, amit Berkeley kivülségnek nevez. Tűrhető pontosságú becsléseket alakítunk ki arról, amit a tárgyak valóságos távolságának vagy nagyságának nevezünk (legalábbis ha e tárgyak nincsenek túl messze tőlünk), és e valós távolságokat és nagyságokat olyan villámgyorsan helyettesítjük be a látszólagosak helyébe, hogy elménk nincs is tudatában e változásnak, és az emberek rendszerint a látás közvetlen és elsődleges érzetének tekintik a valóságos nagyságot és tőlünk való távolságot. E hatalmas változás révén – melyet

¹Az 1817-ben posztumusz megjelent esszé előadásjegyzetéből egy ismeretlen állította össze. – *A ford.*

senki sem képes teljesen felfogni, aki érzékeit használva elérte az érett kort – válik a látás az ismeretek oly fontos és átfogó beeresztőjévé.

Dr. Berkeley, aki elsőként bizonyította e változás valóságosságát, megpróbált magyarázatot adni rá, s tetszetős elmélete általános elismerést aratott. Az ő meg-látásai szerint a távolságot és a nagyságot egyaránt a tapintás érzéke szolgáltatja. Mihelyt tapintás útján megtudtuk egy tárgy valóságos nagyságát, a vizuális vagy látszólagos nagyság merő jellé válik, mely azon nyomban a taktilis nagyságra utal. Ahogy a nyelvben is lenni szokott, az elme átsiklik a jelen, és csakis a jelölt dolog-ra figyel. A vizuális nagyság, mely az emberi elme őszállapotában az elme egyedü-li tárgya volt, a tapasztalat előrehaladásával teljesen észrevétlenné válik. Annyira gyorsan hívja elő a taktilis nagyságot, hogy az, ami egyébként csak tapintható volna, úgy jelenik meg előttünk, mintha látnánk.

E zseniális elmélet java része kétségkívül igaz, s Berkeley idejében a szó való-di értelmében felfedezés volt. Ő bizonyította először világosan a látás érzékének eredendő csökevényességét és zavarosságát, és a később szerzett képességeit. Bemutatta, hogyan korrigálja az elme azonnal a látszódo vizuális jegyeket a tapasztal-tából vett fogalmakkal; és ő fogalmazta meg elsőként azt a fontos alapelvet, mely szerint egyes érzetek képesek nyelvvé válni, amely nyelv más érzetek megjelení-tésére és közvetítésére szolgál. Mindezek jócskán bővítették a biztos ismeretek tárát, ám hogy a távolság és a nagyság fogalmait a tapintás szolgáltatja-e, azzal kapcsolatban felmerülhetnek majd kétségek.

Bizonyára mindenki egyetért abban, hogy tapintás útján képtelenség fogalmat alkotni egy adott tárgy színéről; ám ha a színről alkotott minden fogalmat mereven kizárunk – ugyan miféle világos fogalmunk marad bármely vizuális tárgyról vagy annak kívülségéről? Éppoly könnyedén el tudok gondolni egy háromszöget, amely nem egyenlő oldalú, nem egyenlő szárú, és nem is egyenlőtlen oldalú, mint ahogy el tudok képzelni egy nagyságot vagy alakot, mely szintől függetlenül létezik.

Próbálja csak meg bárki is elvontan elgondolni egy hegyes vagy gömbölyű tárgy tapintásáról szerzett benyomását, és menten kiderül, hogy tökéletesen képtelen lehántani róla a tárgy alakjának ideáját. Ha van is tehát olyan, hogy taktilis nagy-ság vagy alak, akkor legalábbis nem ismerjük a természetét, mivel mindig a látás ideáival egyesülve fordul elő. A tapintás és a látás fogalmainak ez a szüntelen összekapcsolódása megakadályozza, hogy valaha is tisztán megbizonyosodhas-sunk arról, milyen tulajdonságokkal bírnak külön-külön; így az egyiket gyakran összekeverjük a másikkal, a másodlagost az elsődlegessel. Hozok egy-két példát. Mindenki azt hiszi, hogy amikor a bőrét egyszerűen lehűtik, az érzés más ahhoz képest, amit olyankor tapasztal, amikor hideg vízzel hűsítik. Próbáljuk csak ki. Kössük be a szemét valakinek, és adjunk egy bádogtölcsért a kezébe; óvatosan töltsük meg vízzel, anélkül hogy tudna róla; úgy érzi majd, mintha kezét egysze-rűen csak lehűtöttük volna. Vegyük le szeméről a kötést, és sietve öntsünk vizet a tölcserbe, oly erővel, hogy úgy tűnjön, mindjárt kifröccsen; ezúttal azt mondja

majd, egyszerre érzi a kezét összevizezve és lehűtve. Nyilvánvaló, hogy a tapintás érzete ugyanaz volt mindkét esetben, az utóbbi esetben azonban a bőrre kerülő víz ideája is jelen volt, annak elképzeléséből, hogy a víz átcsap a tölcser falán. Mind-ebből következően a feltételezett különbség abból fakadt, hogy az utóbbi esetben közbefurakodott egy vizuális idea, amely az elsőben hiányzott.

Ugyanezen az elven alapul az az ismert kísérlet is, amelyben egy test kettőnek tűnik, ha keresztbe tesszük első és második ujjunkat, és az illető test az ujjak hegye által képzett szögletben ér hozzánk. Bekötjük valaki szemét, és megkérjük, figyeljen arra, milyen tapintásos benyomást kelt benne az így elhelyezett tárgy; amikor eltávolítjuk a kötést, megkérjük, nézzen az ujjaira, miközben a tárgy még mindig az előbbi helyzetben van. Azt fogja mondani, hogy először úgy érezte, mintha két test ért volna hozzá egymástól bizonyos távolságban, most viszont csak egyet érez; korábbi tapasztalatai során, ha hasonló érzések érték két ujját egymástól távol eső oldalain, ezeket mindig két test érintése váltotta ki; ezért amikor bekötötték a szemét, a két test szokásos vizuális megjelenésének ideája jött elő elméjében, és úgy képzelte, hogy két testet érint; amikor levették a kötést, és látta, hogy csak egy test van, rögtön úgy érezte, hogy csak egyhez ér hozzá. Mivel a tapintás érzete a benyomást keltő test változatlansága miatt ugyanaz kellett hogy legyen mindkét esetben, feltételezett eltérésüket csakis a látás valamely körülménye okozhatta: az első esetben a kísérleti alanyt megtévesztette egy vizuális idea, a másodikban viszont helyesen informálta egy vizuális benyomás.

Mindebből az következik tehát, hogy a nagyság és alak fogalmai, melyeket a sötétben megérintett szilárd testek nyújtanak nekünk, a bőrünk azon részének vizuális ideájából származnak, melyhez az illető szilárd test épp hozzáér. Ha megfogunk egy kis testet a sötétben, vizuális ideánk van kezünk ama részéről, amely körülfogja; ha karunk teljes hosszában érintkezik a szilárd testtel, nagyságáról alkotott ítéletünk a kar hosszának vizuális ideájából képződik.

Némely tapintásérzet azonban nem kapcsolódik látásból szerzett benyomáshoz: ha ezek az érzetek a nagyság és az alak ideáját kínálják, ezeknek a tulajdonságoknak a tapintás érzékéhez kell tartozniuk; ha nem kínálnak ilyen ideát, akkor viszont szinte perdöntő bizonyítékunk van arra, hogy épp fordítva áll a dolog. Egy anatómiában járatlan személy, akinek nincs vizuális ideája a bőr alatti testrészekről, pusztán tapintásérzetek alapján semmilyen fogalmat nem alkotna magának a mája méretéről vagy alakjáról, ha mondjuk az súlyosan gyulladt volna. Ám ha leforrázás miatt égő érzés fogja el az ujját vagy bőrének bármely látható részét, tiszta ideája lesz a hatást elszenvedett tájék nagyságáról és formájáról; arra juthatunk tehát, hogy ez az idea a látásból ered, pontosan úgy, ahogy a tapintás az előző példában képtelennek bizonyult bármiféle fogalmat adni a gyulladt testrészméretéről vagy alakjáról.

Mindezzel szemben ellenvethető, hogy a tapintás igazi szerve a kéz, és hogy a májról szerzett érzetektől nem várható el, hogy nagyságra és alakra vonatkozó

ideákat szolgáltatassanak. Csakhogy egy kocka hatása egy olyan gyerek kezére, aki még sosem látta a kezét, és ugyanezen kocka hatása a gyomor falára, egyaránt képtelen bármiféle fogalmat nyújtani a nagyságról vagy alakról; és a kéz előkelőbb helye a többi testrészhez képest az efféle fogalmak nyújtása terén kizárólag annak köszönhető, hogy szokásaink nagyobb számban kapcsoltak hozzá vizuális ideákat. A kéz csakugyan a legkényelmesebb szerve a tapintásnak, ám ha valamilyen bal- eset folytán rendszeresen a test más részeit használjuk helyette, azt tapasztaljuk, hogy jelentős részben azok is szert tesznek a tapintásnak arra a kifinomultságára, mely általában a kéz sajátja.

A görcsök és gyulladások időnként a külső tárgyak érintése által kiváltott érzéshez tökéletesen hasonló tapintásérzetet keltenek. Az akut görcsös érzés egy tűhegy taktilis ideáját ébreszti, az apróbb bizsergető görcsök sok-sok tűhegyét, a tompább, kiterjedt görcs pedig egy ívelt felületét. Képzeljük el, hogy a tapintás ilyen érzeteit tapasztalná egy gyerek, még mielőtt látás útján bármilyen benyomást szerezne. Vajon alkothatna-e ezekből bármilyen fogalmat is az alakról? Ha nem, akkor a tapintás képtelen fogalmat nyújtani az alakra vonatkozólag, és ha bármikor is efféle fogalommal szolgál az elme számára, biztosak lehetünk benne, hogy alárendelt szerepet játszott.

A tapintás ugyanígy az elhelyezkedésről sem nyújthat fogalmat; ha képes volna közölni a pozíciót, akkor az összetett pozíció, vagyis az alak közlésére is képesnek kellene lennie; ha a gyulladt máj minden egyes részének helyzetéről fogalmat adna, akkor az egész alak ideáját is nyújtaná.

Ha valakit, akinek fáj a háta, megkérnénk, hogy helyezze ujját egy szobor hátának arra a pontjára, amelyik megfelel annak, ahol szerinte az övé fáj, hosszasan habozni fog, és végül fölöttébb bizonytalanul fog csak döntené. Ha viszont megfordíthatja fejét, hogy lássa a hátán lévő karcolást, mely tudta nélkül fájdalomnak forrása volt, határozottan azt a pontot fogja megjelölni a fájdalom forrásaként, és ez a pont valószínűleg jelentősen eltér majd attól, amelyikre a szobron mutatott. Az elhelyezkedés tehát a látáson át szerzett benyomás segítségével lett meghatározva, mivel a tapintás képtelennek bizonyult a megállapítására.

Aki elveszítette egyik karját, gyakran képzeletben azt, hogy fájdalmat érez az elveszített kar egyik ujjában, és ezt a fájdalmat arról a helyről eredezteti a levegőben, melyet az ujjja elfoglalna, ha nem vesztette volna el. Semmi sem bizonyíthatja vitathatatlanabban, hogy a tapintás érzéke alkalmatlan a pozíció jelzésére, mivel a tapintás vagy a fájdalom itt mindenképpen olyan helyen jelöli ki önnön pozícióját, ahol a test egyetlen része sem található.

Most rátérek annak bemutatására, hogy a távolság ideája egyedül a látás érzékén alapul, bár a látás eredetileg nem szolgál vele.

E célból meg kell vizsgálni a megértés egyik törvényét, mely – habár biztosan felbukkant valamilyen változatban mindazok előtt, akik az elméről bölcselkedtek – senki által nem lett kifejtve jelentőségének megfelelően.

Az elme két aktusa vagy állapota, melyeket érzékelésnek és ideának nevezünk, azonos természetű. Néhány éve megszokott látvány volt számomra London egyik utcája, amelyikre a házam nézett. Most visszagondolok ugyanarra a látképre, melyet könnyűszerrel és pontosan elő tudok hívni emlékezetemből. A róla őrzött jelenlegi képem csakis az érzékelésnek az ideáénál fokozottabb elevensége és erőssége által különbözik attól, amely a szememen keresztül jutott be elmémbe (itt most szándékosan mellőzöm a múlt ideájának és a külső létezés hitének mindenféle mérlegelését). Amikor két érzéklet együtt vagy közvetlenül egymás után lép be elménkbe, az egyik ideájának újbóli felbukkanása rendszerint azonnal előhívja a másik ideáját. Ugyanez a törvényszerűség érvényesül az érzékelés és az ideák között is: amikor egy ismerős tárgy apró részletét érzékelem, az érzet nyomban előhívja az összes többi rész ideáját, s habár csak egy részletet látok, az egészet gondolom el. Az érzet és az emlék egyetlen homogén egészt formálva összeolvad. Majdhogynem minden, ami egyszerű érzékelésnek tűnik, valójában e folyamat eredménye. Képzeljük csak el, hogy valamilyen tárgy, például egy szék, gyakran kerül a szemünk elé, és minden alkalommal csak egyetlen másodpercig marad látható; nyilvánvaló, hogy minden egyes érzékelés azonos az előzővel, vagyis hogy pusztá érzéki tapasztalásként a tizenkettedik érzet semmiben nem különbözik a tizenegyedikétől, sem a tizenegyedik bármelyik korábitól. A tárgy képe azonban az első vagy második megpillantást követően zavaros és elmosódott, míg a tizenkettedik után tisztává és élessé válik. Valaminek tehát össze kellett vegyülnie és olvadnia az utolsó érzéklettel ahhoz, hogy a kép annyival pontosabbá és élénkebbé váljon, ez pedig csakis a sok idea lehet, az előző érzetek másolata és emléke. A tárgy minden érzékelése hátrahagy egy ideát, amely azon nyomban összevegyül a rákövetkező érzékeléssel. Az utolsó érzékelés, melybe az összes korábbiól származó idea beleolvad, teljes és jól elkülöníthető fogalmat nyújt a székről. Gyakran megesisik, hogy az érzet homályos és tökéletlen a korábbi rokon ideákhoz képest, de tisztaságot és teljességet nyer azok sorától, és éppannyira alkalmassá válik az érvelés vagy az élet céljaira, mint a legtökéletesebb érzet.

Ezen alapul az ismerős tárgyak felismerésének képessége. Egy ló formájáról már egy röpké pillantás is tiszta képet adna nekünk; de egyetlen elillanó látvány igencsak tökéletlen fogalmat nyújtana egy lámáról. Az utóbbi érzékelés ugyanannyi ideig tart, és újszerűsége miatt talán élénkebb az előzőnél, a ló érzékelése azonban rögtön elnyeli az állat megannyi korábbi ideáját, vagy arra serkenti az elmét, hogy újraalkossa a múltbeli érzeteket, melyek elegendnek a jelenlegivel; míg ezzel szemben a láma érzékelése, nem kapcsolódván össze semmilyen előzetes ideával, egymagában áll gyengén és elmosódottan.

Innen van az a páratlan éleslátás, amellyel az emberek különbséget szoktak tenni a számukra különösen ismerős tárgyak közt. A juhász a legnagyobb nyájból is ki tud választani egy konkrét juhot. A tengerész a horizont legszélén is képes észrevenni egy hajót, ki tudja venni méretét, alakját és vitorlázatát, meg tudja ha-

tározni, mely nemzet gyártmánya, s hogy hadihajó-e vagy kereskedelmi, miközben egy szárazföldi élethez szokott személy, ha egyáltalán lát valamit, legfeljebb egy fekete foltot képes felfedezni. Lehet, hogy a juhász és a tengerész elmaradnak másoktól természetes látóképességüket tekintve, ha olyan tárgyak megpillantásáról van szó, amelyekkel nem találkoznak nap mint nap; saját területükön azonban pontos és összeolvasztott ideák egész tárházával rendelkeznek, ezek az ideák pedig a leghalványabb érzet hívására is előjönnek, teljességet és élénkséget kölcsönözve az illető érzetnek. Aki például jártas a nyúl fogásban, annak elég csak bepillantania egy bozótosba, máris kiszúrja a nyúl fejének részletét és füleinek hegyes végeit; másvalaki, aki viszont nem otthonos a mezei sportokban, ugyanoda pillantva semmit sem lát, csak burjánzó szedrest. Az optikai képességek és a tényleges érzékelés ugyanaz volt mindkét személynél, a konkrét árnyalatok és kontúrok azonban az utóbbi illető elméjében nem találtak semmilyen korábbról elraktározott ideát, mely hasonlított volna a nyúl formájára és megjelenésére, és amely készen állt volna keveredni a leghalványabb érzettel is.

Mint látni fogjuk, ugyanez az elv működik a legtöbb olyan esetben, melyet az érzék tökéletesebb voltával szoktak magyarázni. A felismerés és megkülönböztetés képessége nem a jobb látáson alapul, hanem a jobb emlékezeten, valamint a belőle következő hajlamon, hogy azt, amit emlékezetben megőriztünk, összehasonlítsuk azzal, amit látunk. A tökéletlen felismerés nem más, mint e kettő egybeolvasztásának nehézsége.

Miért veszi észre egy festő egy kép több apró részletét, mint az, aki nem ért a művészethez? Nem a vizsgálat különleges gyorsasága miatt, amelyre a szokás által tett szert, hiszen akkor is ez lesz a helyzet, ha nem tekergeti a szemét, és az első pillantáskor úgyszintén, amikor a szemére tett benyomás nyilvánvalóan ugyanaz, mint bárki más benyomása, hanem mert elméje tele van ezernyi élénk ideával, melyek a társítás legkisebb ingerére is elárasztnak minden képet.

Miért érzékelünk olyan tárgyakat, melyeket vártunk, sokkal gyorsabban és pontosabban, mint másokat? Mert a várakozás hatására megélnékelnek bennünk a várt tárgy ideái, és – nyomban egyesülve olyan apróbb érzetekkel, melyeket más különben észre sem vennénk – teljes fogalmat alkotnak róla.

Tulajdonképpen főként ennek, az idea benyomással való egyesülésének a következménye az, hogy az elme műveletei és az emberi élet mindennapi dolgai megfelelő módon és ütemben zajlanak. Ha nem volna ez a törvény, minden külső tárgy látványának olyan alapos figyelmet kellene szentelnünk, és olyan hosszan, mint az első szemrevételekor. A tapasztalat nagyrészt haszontalan volna, és egy tárgyat minden újbóli szemrevételezéskor úgy kellene tanulmányoznunk, mintha első alkalommal látnánk. Ennek a törvénynek köszönhetően azonban az érzékekre tett legapróbb és legrövidebb benyomás is elég minden ismerős esetben. A legkisebb szikra is fellobbantja a társított ideák sorát. Az érzékelés nyelvvé válik, melynek legfőbb haszna az, hogy előhívja a megfelelő gondolatsort, így az

érzékek nemigen vannak intenzív és hosszú használatban, csakis az új tárgyak szemügyre vételekor. Amit érzékelésnek gondolunk, annak túlnyomó része csak azon ideák összessége, melyeket az illető érzékelés felébresztett. Ha a sajátos körülmények folytán előzetes elgondolásaink vagy korábról felhalmozott ideáink különösen élénkek, a legapróbb történés is képes előhívni őket, és minden új benyomás, mely akár csak a legtávolabbi hasonlóságot is mutatja az eredetihez, a társítások egész sorát életre kelti; ha például valaki egy találkozóra igyekszik, és alig várja már, hogy viszontlássa barátját, olyankor előfordul, hogy egy pillanatra egy merőben idegen személyt is várva-várt barátjának néz. Miután egy hétig egy szarvaspark közepén laktam, csapat szarvasnak néztem az első birkanyáját is, amit láttam. A paraszt, kinek elméje telis-tele van rémtörténetekkel, fehér köntösbe öltözött nőalagnak lát egy követ vagy tehenet is. Ezen esetekben a korábbi ideák úgy módosítják az érzékelést, hogy tévedést eredményeznek, amit az érzékek rováására szoktunk írni, pedig valójában az elme az oka. Az örület közeledtével, de az örület hatása alatt még inkább, annyira eluralkodhat egy idea, hogy minden érzetet magához hasonít, még azt is, amelyikhez a legtávolabbi hasonlóság fűzi csupán. Irwin vörös-tengeri utazásában egy ifjúról olvasunk [vö. IRWIN, 1787 – *A ford.*], akinek elméjét annyira megszállta az állandósult rettegés attól, hogy az arabok meggyilkolják, hogy egy nap a hajó alját kémlelve így kiáltott: „az arabok dárdái”, és nem lehetett meggyőzni, hogy csak egy halom nádat látott. Ez volt az első jele elméje elborulásának.

E megfigyelések elegendők ahhoz, hogy bizonyítsuk az érzetek és ideák egyműségét, és képességüket arra, hogy teljesen összeolvadva egyetlen egészet alkossanak. Ez az elv vezérli, bár kifejtetlenül, Berkeley saját látáselméletét is, hiszen feltevése szerint a tárgyak tapintáson alapuló ideáját a szemem keresztül érkező érzetek hívják elő, és az idea annyira folyamatosan társul az érzethez, hogy sosem választhatók el egymástól. Fontossága miatt érdemes azonban külön is megvizsgálni, mint a gondolkodás másodlagos törvényeinek egyik legfőbbikét; s ez a fontosság még nagyobbak mutatkozik majd, ha sikerül levezetnem belőle a látás szerzett érzeteinek új és valószínűbb elméletét.

Korábban elhangzott már, hogy a felületi távolság (vagyis a tisztán hosszúság és szélesség szerint felfogott tér) eredeti tárgya a látásnak. Valóban legalább annyira az kell legyen, mint a szín, hiszen nyilvánvalóan elképzelhetetlen, hogy kiterjedés nélküli színt lássunk. Az alak lehatárolt kiterjedés; és ez a három érzet, nevezetesen a szín, a felületi kiterjedés és a felületi alak három egyidejű és elválaszthatatlan érzete a látásnak; már a látásképesség első alkalmazásakor is együtt kellett bejutniuk az elmébe, és elképzelhetetlen, hogy valaha is egymástól elkülönülten létezzenek. Az általánosan elfogadott tan, miszerint a távolság nem eredeti tárgya a látásnak, kétértelműen jut kifejezésre. Ahogy a felületi tér eredeti tárgya a látásnak, úgy (a későbbi tapasztalatból kölcsönözve a kifejezést) az egyazon síkban elhelyezkedő két pont közti távolság is az kell hogy legyen, különben az egyik kör

eredendően nem tűnne nagyobbak a másiknál. Ami nem eredeti tárgya a látásnak, az a szemtől való távolság, vagyis a kívülség, és a jelen vizsgálódásnak éppen az a tárgya, hogyan teszünk szert erre a fogalomra.

A gyerekek kezdetben semmilyen elképzelése nincs arról, hogy a szeme elé táruló kép bármely részét is saját alakja alkotja. Ugyanazzal az érdeklődéssel nézi saját kezét, testét vagy lábát, mint a fákat, követeket, stb. Semmilyen képzelet nincs arról, hogy az érzékenység inkább az egyik, mint valamely másik tárgyhoz kapcsolódna, s olyan gondolata sincs, amire később jut, hogy ő maga is jelen van a kép egyik részén, ahonnan a többi távolságát mérni lehet.

Önnön személyének gondolata abból a megfigyelésből alakul ki, hogy az érzés mindig összekapcsolódik a kép bizonyos részeivel, és hogy az illető részek élesség, méret, szín és hasonlók tekintetében sohasem változnak úgy, mint a többi rész. Saját alakja tehát a kép egy bizonyos megfigyelt szeletéből képződik, mely állandó, egységes, változatlan tárgy a szakadatlanul változó vetületű tárgyak különböző képein.

Képzeld el most, ahogy az ujját nézegeti, olyan tartásban, hogy az ujj minden része közel egyenlő távolságra van a szemétől. Ezt a vizsgálatást annyira gyakran ismétli, hogy teljes fogalmat alkot arról, milyen felületi távolságra vannak egymástól ujjának részei. Tegyük fel, hogy azután az ujjá kissé ferdén helyezkedik el, felületének távolabb eső részei kisebb benyomást tesznek a szemére (azaz kisebb szög alatt látszanak), mint korábban. Ám e távolabbi részek korábbi megfigyelésekből nyert ideája azonnal felkeltődik. Ez az idea kiigazítja az érzékre tett benyomást, ezért a távolabbi részek éppolyan nagyok tűnnek majd, mint azelőtt, hogy az ujj ferde helyzetbe került volna. Mikor a gyerek elég sokat nézte már ujjának minden részletét, az ujj felületének egyetlen részére vetett pillantás is előhívja az összes többi rész ideáját. Miután ezerszer megnézte már az ujját mindenféle irányból, egyetlen oldalról sem nézi a másik oldal ideáinak egyidejű megjelenése nélkül; nemigen állapítható meg, hol végződik a benyomás, és hol kezdődik az idea. Sosem látja az ízesüléseket rövidülésben anélkül, hogy elméjében egyidejűleg meg ne jelennének a közbülső részek ideái (hiszen ezek a részek olyanok most, mint az ujj túlsó oldala az előző esetben: most épp nem láthatók, de az elmében van róluk ismerős idea), és nem rendelkezhet a közbülső részokről ezekkel az ideákkal anélkül, hogy el ne képzelné az ízesüléseket valamiféle valóságos távolságban egymástól; ez adja a kívülséget vagy szemtől való távolságot, amely csak abban különbözik a felületi távolságtól, hogy a szemet kell az egyik pontnak tekintenünk abból a kettőből, melyek közt a tér kiterjed.

A gyerek úgy gondolja, hogy ujjá minden nézetben ugyanaz a tárgy, mivel so sincs új benyomása róla anélkül, hogy ne járna vele egy korábbi benyomás valamely felismert részlete, no meg a homályos vagy nem látható részek valamilyen ideája.

Ha e folyamat egyszerűbb részeit sikerül tisztán felfognunk, nem okoz majd nehézséget a bonyolultabb részek megértése sem.

Egy földgömböt nézek. Egyszerre legfeljebb egyik félteke lehet a látás közvetlen tárgya. De nincs külön fogalmam a féltekéről: mihielyt megpillantom azt, amelyiket most látom, nyomban elgondolom azt, amelyiket előzőleg láttam. A glóbusz láthatatlan részének ideája egy szempillantás alatt egybeolvad a látható glóbusz érzetével, és együttesen alkotják a glóbuszról való fogalmamat.

Van egy meghatározott szemtől való távolság, amire egy tárgyat helyezni kell ahhoz, hogy a legélesebben lássuk. Ez nem más, mint a legkisebb távolság, ahonnan a szem még képes az egész tárgy befogására: ha a tárgyat közelebb viszik, a szem csak egy részét látja; ha nagyobb távolságra helyezik, az érzékre tett benyomás kisebb. Ez a tárgy legnagyobb lehetséges látványa, amelyik a legteljesebb és legtisztább ideát hagyja hátra. Ez az érzékelés más szempontból olyan fontos, hogy az elme természetesen sokkal inkább tér vissza hozzá, mint bármely másikkhoz. Az ily távolságról látott tárgy ideája ezért önmagában véve a legteljesebb és legélesebb, s a legnagyobb számú más ideával és a legerősebb érzelmekkel társul.

Íme tehát egy tárgy vizuális ideája, mely behelyettesíthető Berkeley tapintható nagyságának helyére. Ez az idea nyújtja azt, amit a tárgy valóságos nagyságának nevezünk. A tárgy minden más érzete viszonylag életlen és érdektelen, így főként azért hasznos, mert előhívja ezt az ideát. Ezzel minden tárgynak megképződik a mérvadó vizuális ideája, mely nyomban összeolvad minden tünékeny érzettel, és kiigazítja azt. Egy vizuális érzet olyan jel, mely felkelti a mérvadó vizuális ideát, és e folyamat egészét kizárólag a látás érzéke viszi véghez, miközben Berkeley ehhez a tapintás érzékét hívta segítségül.

Fordította: Fogarasi György

[A fordítás alapja: Anon, An Enquiry into the Origin of our Notion of Distance: Drawn up from Notes left by the late Thomas Wedgewood, *The Quarterly Journal of Science and the Arts*, 3. kötet, London, John Murray, 1817, 1–12.]

Bibliográfia

[George BERKELEY (1709), *An Essay towards a New Theory Vision*.]

[Étienne BONNOT DE CONDILLAC (1746), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.]

[Étienne BONNOT DE CONDILLAC (1754), *Traité des sensations*.]

[Vö. Eyles IRWIN (1787), *A Series of Adventures in the Course of a Voyage up the Red-Sea, on the Coast of Arabia and Egypt; and of a Routes through the Desarts of Thebais, in the Year 1777*.]

[Thomas REID (1764), *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*.]

[Thomas REID (1785), *Essays on the Intellectual Powers of Man*.]

SZŐKE KORNÉLIA

Régi és új bolondok

Sebastian Brandt *Bolondok hajójának* 18. századi átdolgozása¹

Sebastian Brandt *Bolondok hajója* című műve (továbbiakban: *Narrenschiff*) 1494-ben jelent meg. A szöveget a német kora újkori irodalom legfontosabb művének tekintik, amely évszázadokkal később is inspiráló hatású volt irodalmi körökben. Johannes Trithemius (1462–1516) *Divina Satyraként* emlegeti a művet, ezzel is érzékeltetve, hogy a *Narrenschiff* hasonló jelentőségű a német műveltség történetében, mint Dante *Divina Commediája* az olasz irodalomban (*Narrenschiff* 1964, 463). A tanulmányban bemutatásra kerülő szöveg is egyike a *Narrenschiff* későbbi változatainak. Mintája és eszmei előképe Sebastian Brandt műve volt. Ám ahogyan a *Narrenschiff* képből és szövegből egyaránt a kora humanizmus gondolatvilágát képviseli, úgy a *Wohl-geschliffenen Narren-Spiegel* (továbbiakban: *Narren-Spiegel*) is magán viseli korának – a korai felvilágosodás évtizedeinek – szellemi lenyomatát. Képeit a késő középkor bolondja mellett a 18. század sokszínű társasága is betölti, háttérként korabeli városképek és aprólékosan megkomponált tájképek láthatók. A rézmetsző ezen túl a képek használati tárgyait is aktualizálta: az íjakat felváltották a puskák, a női öltözékek pedig kiegészültek a párizsi divat kelleivel, a legyezővel és a csipke felöltővel. Nyelvi kifejezésében a felvilágosodás korabeli bolondtükör a kor szokásához igazodik, és szókincsébe francia szavakat és kifejezéseket vegyít. A *Narren-Spiegel* azonban eszmei mondanivalóját tekintve is megújította a brandti művet. A képi és nyelvi kifejezésmódok mellett a két mű tartalmi eltérései azt a kétféle szemléletet, hozzáállást tükrözik, amelyek a késő középkorban és a kora felvilágosodás korában az emberi bolondságot megítélték.

¹ A tanulmányt Gyapay László Tanár Úrnak, a Miskolci Egyetem docensének ajánlom köszönetem és tiszteletem jeléül.

A bolondtükör csiszolása

A *Narren-Spiegel* a 18. század első felében jelent meg Németországban. Az egykori szerző sem a kiadás évét, sem pedig a helyszínét nem kívánta megnevezni. A nyomtatás helyeként a címlapon feltüntetett „Freystadt” a szabadság jelentés-körére, a Freiheit (szabadság) és a Freimut (őszinteség, nyíltság) szavakra asszociál. A homályos kiadási évet illetően („gedruckt in diesem Jahr”) Emil Weller a fiktív nyomdai helyszíneket közlő katalógusában a nyomtatás helyeként Nürnberget jelöli meg, a kiadási évet illetően pedig 1730-at javasolja (WELLER 1858, 49).² A mű szerzője álnéven, Wahrmund Jocoseriusként mutatkozott be a könyv címlapján. A választott név összecseng a kötet írói programjával: a szerző tréfásan (lat. iocus), de egyúttal kellő komolysággal (lat. serius) szeretné elbeszélni az igazságot (Wahrheit – [im] Mund). A választott név – bár kiválóan illik a könyv alapkoncepciójához – mégsem mondható eredetinek ebben a korban, hiszen a XVII–XVIII. században legalább tucatnyi szerző választja ezt a névformát ismeretlenségének megőrzése érdekében (WELLER 1886, 278, 601–603).

A *Narren-Spiegel* 114 rézmetszetet tartalmaz, amelyeken egy-egy jelenet látható a képek központi figurájával, a hagyományos bolondöltözék kellékeit (csörgő-sipka, buzogány stb.) viselő bolonddal. A képeket hatsoros rímes versikék kísérik, illetve magyarázzák. A szerzői bevezető szerint a kötet Sebastian Brandt *Narrenschiff* című művének újszerű kiadása. Az új kiadás azonban bizonyos mértékű átdolgozással jár, amely a cím szerint *gondos csiszolást* („wohl-geschliffen”) jelent. Ez elsősorban formai, de egyes esetekben tartalmi eltérésekben mutatkozik meg.

A *Narren-Spiegel*t ismeretlenségéből az emelte ki, hogy a bolondirodalom (*Narrenliteratur*) egyik szakértője, Manfred Lemmer 1986-ban faksimile kiadásban jelentette meg a művet. A szöveg mellőzöttségét, recepciójának hiányát több dolog magyarázza, köztük az a tény, hogy, bár Sebastian Brandt híres művének egy újszerű kiadása, a *Narren-Spiegel* költői minőségében és eszmei mondanivalóját tekintve alulmúlja 15. századi mintáját. Másrészt a *Narren-Spiegel* saját korában is kevés figyelmet kapott, amelynek magyarázata lehet, hogy maga a választott műfaj, tehát az emberi jellem megjobbítását célul tűző és a jellembeli hiányosságokat bolond alakokkal szemléltető erkölcsi gyűjtemény ekkorra – a 18. század elejére – időszerűtlenné válik.

A *Narren-Spiegel* legfeltűnőbb formai különbsége elődjéhez, a *Narrenschiff*-hez képest a terjedelmi rövideg. A *Narrenschiff* 112 vers formában írott fejezetet tartalmaz, ahol minden fejezet kezdetén az adott téma illusztrációjaként Dürer rézmetszete áll, majd egy háromsoros summázat, amely a fejezet tartalmát összefoglalja. Ezután következik a hosszú kifejtés, amelyben Brandt először az

² Lásd még: KRAUSE 1730, 20.

egyres bűnöket nevezi meg (*Von Selbstgefälligkeit – A hiúságról, Von Undankbarkeit – A hálátlanságról, Von unfolgsamen Kranken – Az engedetlen betegről, Von unnützem Studieren – A haszontalan tanulmányokról*), majd röviden jellemzi a bolondságokat, és végül következményeik és pusztító hatásuk felsorolásával folytatja. A nagyszámú bibliai, mitológiai és egyéb kulturális példa leírásának tehát az érdeklődés felkeltése mellett elsősorban a bolond cselekedetektől való elrettentés a funkciója.

Míg a *Narrenschiff* fejezetei legkevesebb 34 sort tesznek ki, addig a XVIII. századi szerzőnek hatsoros epigrammákban kellett összefoglalnia mondanivalóját. A fametszeteket ugyanakkor felváltották a modern és igényes rézmetszetek. Szintén külsőleg változás, hogy az eredetileg a különböző bűnöket leíró címek helyett a XVIII. századi kiadásban a bolond áll a fejezetek címeiként (*Der verwegene Narr – A vakmerő bolond, Der alles auf Morgen verschiebene Narr – Mindent a holnapra halasztó bolond, Der undankbare Narr – A hálátlan bolond*).

A *Narren-Spiegel* úgy értékelhető, mint az egyik utolsó irodalmi-művészi kísérlet, amely Brandt klasszikus művét – bár formailag rövidítve és csiszolva, de – mondanivalóját tekintve a kora humanizmusban született erkölcsi tanítást közvetítve bocsátotta a nyilvánosság elé. Néhány évtizeddel később, a 19. században Brandt műve egészen más jelentőséget nyer az irodalmi érdeklődésű körökben, és filozófiai-erkölcsi tanulságai helyett elsősorban tudományos-filológiai szempontból válik érdekessé. Mivel a *Narrenschiff*nek 1494 és 1635 között Közép- és Nyugat-Európában 73 különböző kiadása látott napvilágot (*Narren-Spiegel* 1986, 140) – amelyek német példányai olykor különböző nyelvjárásokban jelentek meg –, így a szöveg kiválóan alkalmas volt arra, hogy nyelvi-filológiai vizsgálatok, módszertani alapvetések munkapéldányává válhasson (Voss 1994). Friedrich Zarncke *Narrenschiff*-kiadásában történik meg a kora újkori szövegek filológiai tanulmányozásának és kiadásának módszertani meghatározása és fogalmi alapvetése (ZARNCKE 1854). A *hiteles szövegváltozat, az editio princeps* és a *betűhű kiadás* fogalmainak használatba hozása, a forrásul szolgáló szövegek feltárásának és kikövetkeztetésének követelménye, illetve módszere, a szöveg befogadásának, recepciójának a története először Zarncke kommentárjában fogalmazódik meg olyan módon, amely mintául szolgált a későbbi, e korszak szövegeinek kutatásával foglalkozó németországi filológusok számára (SEELBACH 2000, 100).

A *Narren-Spiegel* szerzője meg kívánta tartani az eredeti brandti szerkezetet, így kisebb eltéréseket leszámítva a fejezetek a *Narrenschiff* fejezeteinek sorrendjében követik egymást.³ Az előszó leírása szerint maga a szerző is arra törekedett, hogy az eredeti mű *inventióját* közvetítse úgy, hogy a tanulságot a sokszor az igen

³„Es ist auch dieses die Ursach, warum man der Ordnung, welche im angeführten Narren-Schiff gehalten worden, auch hier genau nachgegangen, also daß sich der Verfertiger der dabey gesetzten Reim-Zeilen nicht einmal die Invention davon zu zuschreiben gedenket, angesehen er das meiste aus des ersten Autoris sehr weitläufigen Elaboration entlehnet, und sich deswegen weder Danks

terjedelmes brandti kifejtésből vette át saját rímes verseibe. Éppen azonban a hat-soros szerkezeti keret miatt – amit a szerző költeményei esetében mindig megtartani igyekezett – többször találkozzunk egyszerűsített vagy aktualizált, az eredeti brandti mondanivalótól eltérő tanulsággal.

Ki a bolond?

A *Narren-Spiegel*, akárcsak elődje, a *Narrenschiff*, az emberi jellem hibáinak és fogyatékoságainak katalógusa. A *Narrenschiff* alapkonceptiója, hogy bemutassa a tévedéseket, a kisiklásokat és az emberi balgaságokat azzal a céllal, hogy abból a „Lehre des guten Lebens” tanulsága fogalmazódjon meg. Az olvasó – a könyvet tükörként tartva – önmaga bolondságát ismeri fel a mű lapjain. A szemlélődés akkor éri el célját, ha az ember „nem tekinti önmagát olyasminek, ami nem” („nicht von sich halten, was nicht ist”), tehát magát nem bölcsként, hanem bolondként szemléli, illetve az addig okosnak tartott cselekedeteiben felismeri tévedéseit, önmaga fogyatékoságait.

Den Narrenspiegel ich dies nenne,
In dem ein jeder Narr sich kenne;
Wer jeder sei, wird dem vertraut,
Der in den Narrenspiegel schaut.
Wer sich recht spiegelt lernt wohl,
Daß er nicht weise sich achten soll,
Nicht von sich halten, was nicht ist.

(*Narrenschiff* 1964, 8)

A bolondság (Narrheit), a tévelygés (Irrsal) és a balgaság (Torheit) olyan fogalmak, amelyek a követendő norma ellentétéként tűnnek fel. A szellemi vakságot, az ostobaságot és a hitetlenséget a bolond figurája testesíti meg, aki, mivel nem vesz tudomást saját balgaságáról, azt sem ismeri fel, milyen veszélyes ez az állapot önmaga és a többi ember számára.

Welch hohes Ansehn Weisheit fand,
Wie sorgenvoll der Narren Stand.

(*Narrenschiff* 1964, 8)⁴

noch Haßes, so ihme daraus zufliessen könnte, theilhaftig zu machen verlangen” (*Narren-Spiegel* 1986, 4).

⁴A *sorgenvoll* itt aggasztó, veszélyes értelemben: KÖNNEKER 1966, 81. Vö. Friedrich Zarncke kommentárjával (ZARNCKE 1854, 298).

A *Narrenschiff* eszmei mondanivalóját tekintve a keresztény morálfilozófián alapul, a Brandtnál megfogalmazott szellemi sötétség mégis élesen elhatárolódik a keresztény hagyományban megfogalmazott ördögi gonoszságtól. Bár a bolond tévedései révén a bűn útjára sodródik, ez a bűnösség különbözik attól a gonoszságtól, amelyet a Sátán képvisel. Az isteni akarat ellen szándékosan fellepő Sátán az isteni mű szétzúzásán fáradozik. Az efféle törekvésekért Brandt felfogásában sem vállalható felelősség. Nála azonban a bolond legfőbb bűne a tudatlanság. Cselekedeteit, erkölcsi viselkedését zavarodottság jellemzi, törekvései nem érik el az igaz célt, hiszen észlelése és ítélőképessége sötétségbe borult.

Es lebt die Welt in finster Nacht
Und tut in Sünden blind verharren,
Alle Gassen und Straßen sind voll Narren.

(*Narrenschiff* 1964, 7)

Brandt álláspontja szerint a megtévedt ember tanítás és feddés révén visszatalálhat a jó útra. Alapvető különbség áll fenn tehát a bolondság és gonoszság között. A bolondság ebben a tekintetben rejtetten ható szellemi hiányosság, amely a legtöbbek számára nem felismerhető, megjelenésében sokféle és ellentmondásos formát ölthet, és amelynek megkésett észlelése katasztrofális következményekhez vezethet. Éppen ezért – míg Brandt első lépésben kizárja a gonoszságot ebből a leírásból – a kárhozatba való sodródás veszélye mégis fenyegetően megmarad, hiszen a túl későn vagy egyáltalán fel nem ismert balgaság a bűnbe való elsüllyedést és ezzel a kárhozat lehetőségét hordozza magában.

Polgárság és bolondság

A XVIII. században született *Narren-Spiegel* előszavának kezdő gondolata szerint az egész világ tele van bolondokkal („die ganze Welt voller Narren”), és ez az állapot a korábbi korokban is jellemző volt. Diogenész például fényes nappal lámpást gyújtott, hogy az értelmet uraló sötétségben megtalálja az igaz embereket (*Narren-Spiegel* 1986, 1). Maga a szerző sem kívánja ennek az ellenkezőjét állítani, sőt megerősíti a bolond sokaság jelenlétét a világban. A bolondok nagy számának az oka, hogy a balgaság olyan tetszetős és vidám dolog, és úgy vonzza magához az embert, mint mágnes a vasat. Az ember ugyanis maga kíván bolond lenni azáltal, hogy semmi olyan dologra nem vágyik, ami nincs megfűszerezve némi balgasággal. Így amikor Démokritosz az emberi bolondságot kinevette, nem azért tette, mert különös gyönyörűséget talált az emberi hibákban, hanem mert látta, hogy az emberek cselekedeteit minden értelmük ellenére is balgaság hatja át, amelynek céljait is alárendelik. Nem így látta ezt a „síró filozófusként” emlegetett Hé-

rakleitosz akit az értelmes emberek balga cselekedetei („unvernünftige Verfahren vernünftiger Menschen”) zokogásra és szomorúságra ösztönöznek. Ahogyan Sebastian Brandt, úgy a *Narren-Spiegel* szerzője, Wahrmund Jocosorius is az emberi természethez alapjaiban hozzátartozó tulajdonságként látja a bolondságot. De amíg a *Narrenschiiff* koncepciója az, hogy az isteni akarat ellen vét és a kárhozát felé sodródik az, aki balgaságát nem orvosolja, addig a 18. századi műben az értelem (Vernunft) szenved el a legnagyobb csorbát a bolond cselekedetek révén.

Az előszó szerint a balgák közösségében vannak olyanok, akik a bolondozást művészi szinten űzik, és minden közösségben késztetést éreznek arra, hogy a paprikajancsi szerepét játsszák. Az ilyen emberek fogadtatása eltérő lehet, hiszen egyeseket nevetésre ingerelnek, az értő hallgatóság körében („bey Verständigen”) mégis szájalmat váltanak ki, hiszen értelmük fogyatkozásait mutatják meg balga cselekedeteikkel.⁵ Az efféle emberek tettetését („sie doch nur simulieren wollen”) hamar felismeri az értelmes emberek közössége, amely minél előbb szabadulni szeretne („je eher je lieber möchte los werden”) e szélhámosok (geschwind) terhesnek érzett társaságától.

A bolondokkal, illetve a bolondsággal szembeni elutasítás a korai felvilágosodás polgári társadalmának jellemző magatartása. Gottsched és a német irodalmi reformmozgalom száműzni kívánta a bolond figuráját az irodalomból (SHAHAR 2016, 12). Az értelem tekintélyét hangoztató világban a bolond alakja az irracionális megtestesítője volt. Mivel a bolond színpadi produkciójában az értelmes gondolkodás hiányáról tesz tanúbizonyságot, a szándékos bolondozás a polgári társadalom normái szerint izléstelen és primitív. A színház célja a néző nevettetése helyett annak megjobbítása legyen („die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern”) – idézi a korszak egyik gondolkodójának sorait Wolfgang Promies, aki a Hanswurst figurája elleni küzdelmet a német felvilágosodás gondolkodásmódjának egyik korai tüneteként értékeli (PROMIES 1987, 29).

A bolond – mivel csökkent értelme erre alkalmatlanná teszi – nem tud különbséget tenni jó és rossz között. Az éleslátás hiánya a 18. századi *Narren-Spiegel*ben is bolond-attribútummá válik, és mivel ez a fejezet mondanivalóját tekintve eltér a brandti előképtől, érdemes kicsit hosszabban kitérni rá. A rosszul választó bolond (*Der übel wehlende Narr*) a 18. századi leírásban olyan, mint az a gyermek, aki a valódi értéket megítélni nem tudván tarka babszemeket választ ezüstpénzül, hiszen azok színes külleme, nem pedig tényleges értéke alapján dönt.

⁵ „Und gibt es Leute / welche mit den ungeschickten Kochen alle Suppen versalzen / wann sie nemlich davon Profession machen / in allen Compagnien Pickelhäringe abzugeben [...] sich aber bey Verständigen zugleich auch recht mitleidenswürdig machen / weil sie ihren schlechten Verstand damit zeigen” (*Narren-Spiegel* 1986, 2).

Kinder wählen für Duplonen
 mehrentheils gesprengte Bohnen
 weil sie nicht recht witzig sind:
 Ein Narr wählt nur schlechte Sachen
 pflegt was köstlich zu verlachen
 liebt für Lauten die Schalmeyn .

(*Narren-Spiegel* 1986, Nr. 54)

A kép középpontjában lévő bolond figura a finom hangzású zenei eszközöket, a lantot és a hárfát érintetlenül a földön hagyja, és helyettük a hangos dudát és sípot választja, azokat a hangszereket, amelyek lármát keltenek vagy nevetésre ingerelnek. Az elhibázott választás mögött („Ein Narr wählt nur schlechte Sachen”) az átgondolatlan döntés áll, amelyért az illető ember együgyűsége, ítélőkészségének hiánya felelős. 1-es és 2-es számú kép egymás mellett

Bár az illusztráció megegyezik a *Narrenschiiff*ben található előképpel, Sebastian Brandt a rossz választás helyett egészen más tanulságot fogalmazott meg ebben a fejezetben. Brandtnál nem az elhibázott választás és a helyes ítélőképesség hiánya, hanem az okos szó, a tanító beszéd iránti közömbösség a balgaság oka. A fejezet címe is erre utal, a feddést nem tűrő bolondról szól (*Tadel nicht dulden wollen*). A képen látható hárfá és a lant a bölcs és igaz szó kísérői, amelyet az arra nem hallgató bolond érdektelensége miatt a földön hagy. Füle süket az okos szóra, a helyreigazítást pedig nem tűri, így türelmetlensége megakadályozza abban, hogy az igaz beszéd munkáljon benne, miáltal pedig maga is bölccsé válhatna. A dorgáló szavak elutasításával saját mindenhatóságát és elbizakodottságát erősíti, elfelejtve ezzel emberi mulandóságát és kicsinységét.

O Narr, bedenk zu aller Frist,
 Daß du ein Mensch und sterblich bist
 Und nichts als Lehm, Asch, Erd und Mist.
 Denn unter aller Kreatur,
 Die hat Vernunft in der Natur
 Bist die geringste du, ein Schaum,
 ein Hefensack und Bastard kaum.

(*Narrenschiiff* 1964, Nr. 54, 191)

A bolondság megítélését illetően további újdonsága a *Narren-Spiegel*nek, hogy szerzője szerint a bolondozásban megtalált mérték, azaz az okosan használt balgaság hasznot hozhat az azt jól használóknak. Vannak olyanok – írja –, akik előadásukat egy kis belekevert balgasággal („mit ein wenig untergemischten Thorheit”) ízéssé tudják tenni, sőt egyesek ennek a művészetét olyan jól értik, hogy magasra ível a szerencsájük a világban, amely eredményt e nélkül a tudományuk



1. kép. *Der übel wehlende Narr,*
Narren-Spiegel, Nr. 54.



2. kép. *Tadel nicht dulden wollen,*
Narrenschiff, Nr. 54.

(*Wissenschaft*) nélkül nem érthették volna el, csupán csak álmaikban. Ezeket az embereket a szerző szerint az eszes orvosokhoz lehet hasonlítani, akik a gyógyszerek helyes keverésének tudományában jártasak. Az ilyen tapasztalt ember tudja, hogy miként egyes orvosságok kellemetlen ízük miatt, úgy egyes dolgok is saját eredeti állapotukban kevésbé elviselhetőek. Ezeket a dolgokat megfelelő adag nevetséges balgasággal („mit einer gewissen Dosi von lächerlicher Thorheit”) ügyesen mérsékelni, illetve szabályozni lehet, aminek az eredménye az, hogy az emberek körében a rosszallás helyett tetszést aratnak. A balgaság bizonyos helyzetekben való megjátszása, a tréfa helyes mértékének eltalálása, vagyis az „ügyesen használt bolondság” keveseket kiváltságos helyzetekbe juttathat. Ezek az emberek méltán neveztetnek az életbölcesség birtokosainak (*Welt-klugen Leute*).

Itt szükséges röviden utalni arra, hogy a felvilágosodás az irodalmi diskurzusformák – például a komikum és szatíra – átalakulását hozta. Megjelent a szatíra szerepének új felfogása. A komikum a felvilágosodás időszakában tanító szereppel rendelkezett, gyakran szó esett gyógyító funkciójáról is. Az irodalmi diskurzusban a szatirikus terápia mint *medicina mentis* vagy *medicina animis* került említésre, a komikus pedig *medicus*ként, aki az egészséges értelem gyógyulásának szolgálatában állt (DEUPMANN 2002, 84).⁶

⁶ A témához lásd még GRIMM 1983, 720.

A balgaság e két meghatározása után az előszó szerzője a bolondság természetes állapotára tér ki. A *Narren-Spiegel* példái ugyanis a bolondság velüknkszületett állapotát mutatják be,⁷ amely– hasonlóan a megjátszott balgasághoz – az értelem közegében nem kedvelt állapot („die Narrheit in ihrer angebohrnen Blöse noch weniger beliebt seyn kann”). A természetes balgaság, bár kevésbé népszerű jelenség, megismerése biztos haszonnal jár az olvasó számára. A mű egy korábban ismert, és ritkaságnak számító témát új formában („in einer neuen Masque”) tár a nyilvánosság elé. Arra a kérdésre, hogy miért kell a már meglévő mű mellé újabb, azt a választ kapjuk, hogy a könyv hasznos igazságokat tár fel, amelyeket nem lehet elégszer ismertetni.⁸ Az ilyen igazságok az indulatok megfékezésében („Verbesserung unserer Affecten”) és az akarat megjobbításában („Ausbesserung des Willens”) segítenek.

A balgaság bűne alól kívánja felmenteni a bolondot – és ezzel szintén eltér az eredeti brandti állásfoglalástól – a *Narren-Spiegel* azon a helyen, ahol a saját dolgait elhanyagoló bolond (*Der das Seinige verwahrlosende Narr*) példáját ismerteti. A képen látható figura épp egy kisebb tűz oltásával van elfoglalva, amikor egy másik hozzá lép, és figyelmezteti a háttérben lángokba borult házára. Bizonyosan nagy balga az – írja a *Narren-Spiegel* szerzője –, aki mások tüzét kezdi oltani akkor, amikor saját házát már csaknem teljesen felemésztették a lángok. Mégsem nevezhetők bolondnak azok, akik azzal hoztak szerencsétlenséget saját fejükre, hogy mások kárát igyekeztek elhárítani.

Der ist gewiss ein großer Thor,
der fremdes Feuer löscht zuvor,
und das im Hauß läßt immer wüten
doch sind mir das nicht närrsche Leut
die eignes Unglück nichts geheut,
nur daß sie andrer Schad verhüten.

(*Narren-Spiegel* 1986, Nr. 58)

A képi megformálás mutatja, hogy az efféle módon elfoglalt ember még a figyelmeztetés ellenére sem hagy fel azzal, hogy ’más tüzét oltsa’ (vagyis a más dolgaival való foglalkozással), hanem konokul kitarva – akár saját javainak feláldozásával – folytatja tervbe vett elfoglaltságát. A brandti mondanivaló ezen a helyen össze-

⁷ „Weder von dieser noch von der vorherigen Gattung sind diejenigen Thorheiten, welche dem geneigten Leser in diesem Buch praesentieret werden, angesehen man darinnen keineswegs die unterschiedliche Arten, womit die Narrheiten vorgestellt werden, sondern vielmehr diese selbst in ihrer natürlichen Gestalt zu zeigen sich vorgenommen hat” (*Narren-Spiegel* 1986, 3).

⁸ „Worauf zur Antwort dienet, daß man nutzliche Wahrheiten nicht oft genug vortragen kann” (*Narren-Spiegel* 1986, 3).



3. kép. *Der das Seinige verwahrlosende Narr*,
Narren-Spiegel, Nr. 58.

tettebb, mélyebb. Nála a folytonosan elfoglalt ember típusa körvonalazódik, aki a mások gondjaival való foglalatosság közben saját magáról „elfelejtkezik”, illetve önmagának károkat okoz. Aki másoknak arat, de önmagának nem vet, illetve mások ruháját nagy gonddal tisztogatja, de közben sajátját bepiszkolja,⁹ az afféle emberek karikatúrája Brandtnál, akik képesnek tartják magukat a világ sorsának irányítására.

Míg a 18. századi változatban a mások gondjai iránti érzékenység, a másokon való segíteni akarás felmenti az embert a bolondság vádja alól (ahogyan a szerző fogalmaz: „doch sind mir das nicht närrsche Leut”), addig Brandt kételkedik abban, hogy lehetséges az önmagunkról és a másokról való gondoskodás terheit egyszerre hordani. A másokkal való bíbelődés ugyanis önmagunk elfelejtésének veszélyét rejti magában. Brandt ezt a fejezetet (*Seiner selbst vergessen*) az önfelejtés témájának és az ebből adódó veszély leírásának szenteli. Önmagunk mellőzése

⁹ „Wer andern schneidet und sich nicht sät / Und wer eines andern Kleidgern putzt / Mit Fleiß und seins derweil beschmutzt. / Wer löschen will eines andern Haus, / Wenn ihm die Flamm schlägt oben aus / Und seines brennt mit aller Macht / Hat seines Nutzens wenig acht” (*Narrenchiff* 1964, Nr. 58, 207).

mások miatt, saját magunk, pontosabban saját bolondságunk felismerésében akadályoz, ebből következőleg lelki békességünk és bölcsességünk elérésében is. Éppen ezért az, aki mások intése ellenére is buzgón folytatja balga tevékenységét, csak igen nagy kárt szenvedve tanulja meg a leckét, s az is előfordul, hogy még halála pillanatában is tudatlanság hatja át elméjét.

Wer darin Überredung leidet,
Was Schaden ihm und Spott bereitet,
Der kann die Länge sich nicht wehren:
Der Narr erwischt ihn bei den Geren,
wird Weisheit ihn mit Schaden lehren.
Den kommt der Tod am härtesten an
Den sonst erkannte jedermann
Und der, an seines Lebens End,
Stirbt, ohne daß er selbst sich kennt.

(*Narrenschiff* 1964, Nr. 58, 208)

A Narren-Spiegel illusztrációi

Az előszóban leírtak szerint Wahrmond Jocosorius, a kötet kiadója először a réztáblákat kapta meg, és ehhez írta a hatsoros epigrammáit. Az 1730-as kiadás rézmetszetei a Meriánok frankfurti műhelyében készültek a XVII. század második felében (THIEME–BECKER 1907–1950, 17). A metszetek alapjául a svájci miniatúrafestő, Wilhelm Stattler (†1708) képei szolgáltak, aki már Caspar Meriánnal (1627–1686) történő találkozása előtt foglalkozott ezzel a témával, és több illusztrációt készített Sebastian Brandt *Narrenschiff* című művéhez. Ahogyan az Stattler visszaemlékezéséből kiderül, Meriánnak tetszettek a vázlatok, és a *Narrenschiff*-illusztrációk mellé további megbízásokat adott számára (FÜSSL 1769, 142). A preparált rézlemezek a 18. század első felében a kiadónak – Wahrmond Jocosoriusnak – a tulajdonába kerültek, aki a rímes epigrammákkal kiegészítve kiadta a kötetet (*Narren-Spiegel* 1986, 3).

Néhány eltérést kivéve a rézmetszetek hűen követik az 1494-es *Narrenschiff*-kiadás fametszeteit. Az eredeti koncepciótól való leglátványosabb eltérés a 103. részben található, ahol a brandti szövegben az Antikrisztusról (*Vom Antichrist*) szóló fejezet áll, amely rész a *Narren-Spiegel*-ből teljes egészében kimaradt. A könyvben ettől a ponttól elcsúszás van: a *Narren-Spiegel* fejezetei mindig az eggyel korábbi *Narrenschiff*-fejezeteket reprodukálják. Például 103-as (*Der die Wahrheit verschweigende Narr*) megfelel a brandti szöveg 102. fejezetének (*Wahrheit verschweigen*), a 104-es fejezet (*Der das Gute verhinderende Narr*) a *Narrenschiff* 105-ös fejezetének (*Verhinderung des Guten*) és így tovább.

Néhányszor találkozunk a *Narren-Spiegel*ben olyan jelenetekkel, amit a 18. századi szerző újabb képi elemekkel, szereplőkkel bővített. Ilyen a 98. fejezetben a válogatott zsványokat magában foglaló *ausländische Narren* csoportja, amely a *Narrenschiff*ben szaracénokból, muzulmánokból, eretnekekből (husziták), kerítőnőkből, öngyilkosokból és gyerekgyilkosokból áll. Olyanokból, akik kívül állnak a keresztényi világrend értékein, így Brandt haszontalan embereknek nevezi őket, s akik annyira összenőttek ördögi bolond énjükkel, hogy nem is akarnak attól elválni.¹⁰ A szerző keveset kíván róluk írni: ahogyan írja, bolond állapotukban nem háborgatja, inkább nyugton hagyja őket, hiszen balgaságukban ők oly süketek és vakok („In ihrer Narrheit taub und blind”), hogy sem tréfával, sem tanítással nem jobbjáthatóak. A 18. századi változat képi elemei sokban megegyeznek a dűrieri fametszet figuráival (lásd a muzulmán öltözéket viselő alak, illetve a háttérben megjelenő öngyilkos figurája), a súlypont mégis egy újabb addig ismeretlen képi szereplőre és szemfényvesztő hivatására, a jövendőmondásra esik.

Ist dies ein Narr mögt ich wol fragen
dem der Ziegeuner wahr soll sagen
und nicht vielmehr das Jauner-Gsind?
Ich denk man kan den Zweifel brechen
wann man wird nach der Wahrheit sprechen
daß sie es alle beide sind.

(*Narren-Spiegel* 1986, Nr. 98)

Maga a jövendőmondás tevékenysége elegendő ahhoz, hogy a szerző bolonddá avassa a kép új szereplőjét, a *Ziegeuner-Narrt*. És bár a jövendőlést kérő figura mohamedán ruházatban jelenik meg, a hangsúly nem eretnekségén van, mint Brandtnál, hanem azon a hibáján, hogy hallgat egy csalo fecsegésére, ezáltal helyes ítélőképességeinek hiányosságait mutatja fel. Arra a kérdésre, hogy vajon a gazemberek csoportja (*Jauner-Gesind*) nevezhető bolondnak, vagy pedig az az ember, aki elhiszi egy cigány jós ámitását, a szerző úgy felel, hogy egyik sem jobb a másikánál, mindkettő egyformán balga.

Szintén újszerű képi feldolgozás jellemzi a *Narren-Spiegel* 84. fejezetét. Ahogyan erről korábban szó esett, a *Narrenschiff* központi gondolata a bűnökből és gyengeségekből az önmegismerésbe és önfelismerésbe vezető út, azaz a bölcsesség útjának megtalálása. Éppen ezért több fejezet foglalkozik a helyes döntéssel, illetve az e döntés melletti elköteleződés témájával. A helyes úttól való elfordulást mutatja be a 84. fejezet is. Brandt a bölcsesség útjának választását az eke szarvának

¹⁰ „Noch sonst gibt's viel unnütze Leute / Die tragen häßliche Narrenhäute / Und sind darin verwachsen ganz, / Gebunden aus des Teufels Schwanz, / Und wollen nicht davon abstehn” (*Narrenschiff* 1964, 98, 362).



4. kép. *Der von der Weißheit sich wieder abkehrende Narr, Narren-Spiegel, Nr. 84.*

megragadásához hasonlítja. Aki erre az útra tér, annak útja – akár az ekét tartó szántóvetőé – nehéz és gyötrelmekkel teli lesz. Az ezt az utat választó emberek, bár tudják, hogy ez a helyes irány, a bölcsesség útja, mégis letérnek erről az útról, és döntésükhöz hűtlenné válva visszafordulnak a korábban megszokott kényelemhez.¹¹ A választott hasonlat Mózes második könyvéből való. Ahogyan a zsidók a pusztai vándorlásuk alatt az egyiptomi húsos fazekat óhajtották vissza,¹² úgy az ilyen ember sokszor érez késztetést arra, hogy hátratekintsen, majd visszatérjen világi életének korábban megszokott ajándékaihoz.¹³ Az ilyen elfordulás olyan, mint a betegségbe való visszaesés, amely azt a veszélyt hordozza magában, hogy a visszahullás után már aligha gyógyulhat meg az ember.

¹¹ „És monda néki Jézus: Valaki az eke szarvára veti kezét, és hátra tekint, nem alkalmas az Isten országára.” Luk 9,62.

¹² „Bár megholtunk volna az Úr keze által Egyiptom földén, amikor a húsos fazék mellett ülünk vala, amikor jól lakhattunk vala kenyérrel.” Moz 2, 16,3.

¹³ „Er muß viel mehr zurück oft schauen / Denn ihm gefällt Ägyptenland / Wo mancher volle Fleischtopf stand” (*Narrenschiff* 1964, 311).

Wenn sich der Sieche nicht recht hält
 Und zurück in seine Krankheit fällt
 So ist zu fürchten, daß er dann
 In Zukunft kaum genesen kann.

(*Narreschiff* 1964, Nr. 84, 311)

A bölcsességtől ismét elforduló bolond (*Der von der Weißheit sich wieder abkehrende Narr*) története a 18. századi *Narren-Spiegel*ben eszmei mondanivalóját tekintve azonos a brandti előképpel, képi ábrázolásában azonban eltér attól. Új elemként a háttérben feltűnik egy lángokba borult város, Szodoma. Az ekehúzásból hátratekintő alak Lót feleségét formálja meg, aki a munka nehézségét megelégedve – és régi társai után vágyakozva – visszatekint Szodoma felé, ami egyben saját pusztulását, a balga állapotába való újbóli visszaesést jelenti.¹⁴

A kortárs XVIII. századi bolondirodalom

Bár a *Narren-Spiegel* legszorosabban a brandti szöveghagyományhoz kötődik, több XVIII. századi művel mutat téma- és formabeli rokonságot. Ilyen Christoph Weigel (1654–1725) 1700 körül Nürnbergben megjelent műve, az *Ein Schock Phantastn in einem Kastn* (WEIGEL 1700). A gyűjtemény 66-féle bolondságot ábrázol, amelyeket hatsoros rímes versek kísérnek. A versikékben az Egyes szám első személyben megszólaló irigységéről ismert bolond (*Der neidische Narr*) így szól saját balgaságáról:

Ich neid den Rechsten um sein Ehr,
 Um glück und Reichtum noch vielmehr,
 Um Nahrung, wolstand, Ambt und gunst,
 Womit ich mich doch quäl umsonst.
 Ich geb ein Aug hätt jener keins
 Nur daß ich reicher wärum eins.

(WEIGEL 1700, 48)

A kiadványt felhasználta a bécsi *Narrenprediger*ként ismert Abraham a Santa Clara (alias Johann Ulrich Megerle 1644–1709) is. A katolikus prédikátor és író 1709-ben, szintén Nürnbergben megjelent műve a *Centi folium stultorum...* száz különböző bolondságot mutat be, tehát 44 újabb bolonddal egészítette ki Wei-

¹⁴„Loths Weib hat noch viel Gesellen / die auf rechten Wege gehen / doch bald unbeweglich stehen / und sich wieder laßen fällen: / Solcher Narr greift an den Pflug / hat doch bald des Ziehens genug” (*Narren-Spiegel* 1986, Nr. 84).



5. kép. *Die Drei Erz-Narren,*
Narren-Spiegel, Nr. 64.

gel katalógusát (A SANTA CLARA 1709). Emellett a mű további újdonsága, hogy minden bolondverset filozófiai-teológiai kifejtés követ, amely bemutatja az adott tulajdonságot, és irodalmi-történelmi példák felhasználásával annak ártalmairól és veszélyeiről értekezik. A bolondság megítélését tekintve ez a mű is a brandti hagyományt követi: felfogása szerint a bolondság nem más, mint bűnös viselkedés, amely az isteni akarat ellen cselekszik.

Dann in aller Wahrheit die Sünd nicht anders ist, als ein grosse Narrheit. Was ist der Cain anders gewesen, als ein neydiger Narr? Was Herodes anders, als ein ehrsüchtiger Narr? Was Lucifer anders, als ein hoffartiger Narr? Was Heli anders, als ein argwohnischer Narr? Was jener Soldaten bey dem Grab Christi anderst, als verlogne Narren? [...] Summa Summarum, stultorum infinitus est numerus. Die Narren seynd onhe Zahl und ohne Ziel. (A SANTA CLARA 1709, 16).¹⁵

¹⁵ Azonfelül minden igazság szerint a bűn nem más, mint egy nagy balgaság. Mi más volt Káin mint egy irigy bolond? Mi más Heródes, mint becsvágyó bolond? És mi egyéb Lucifer, mint egy kevély bolond, és mi más Éli mint egy gyanakvó bolond? És mi mások lehettek a katonák Krisztus sírjánál mint hazug bolondok? Summa summarum, a fogyatkozás meg nem számlálható. A balgák számtalan és céltalan sokaság. (A szöveg saját fordításom – Sz. K.)

A *Narren-Spiegel* szerzője minden bizonnyal ismerte Christian Weise *Die drey ärgsten Ertz-Narren* (1672) című művét is (WEISE 1672). Erre utal a könyv 64. fejezete, amely mind képi megjelenésében, mind témáját tekintve eltér a *Narrenschiff*től. Az eredetileg a gonosz asszonyokról (*Von bösen Weibern*) szóló fejezetet¹⁶ itt a három fő bolond (*Die drey Erz-Narren*) története váltja fel. Míg a versike Salamon példabeszédeinek egyik idézetére épül,¹⁷ addig az illusztráció teljes mértékben eltér ettől, és egy Európa-térképet tartó, főúri öltözetet viselő bolondot ábrázol. A képi megjelenítés és a címbeli egyezés (*Die drey Erz-Narren*) minden bizonnyal Christian Weise fent említett és korának népszerű regényére utal. Az ifjú Florindo családi végrendeletnek eleget téve – és azért, hogy megtarthassa örökségét – világ körüli útra indul, hogy megkeresse a három fő bolondot, és megörökítse azok képmásait. Útja során sok kalandban van része, és az emberi bolondság sokféle változatával találkozik. A világ körüli út témáját kívánja szemléltetni a fejezet illusztrációjaként szereplő és térképet tartó bolond.

Befejezés

A balgaság bűne Sebastian Brandt művében rejtett szellemi fogyatkozás, amely számtalan formát ölthet, és igen sokféle módon megnyilvánulhat az emberi cselekedetekben. Mivel a bolondság minden embert érint, annak külső jegyek alapján való felismerése nem sikerülhet. A felismerés csak önfelismerés formájában teljessül: Brandt a pusztulásba vivő bolond-vakság ellenszereként ajánlja saját művét, amelybe mint tükörbe tekintve ki-ki ráismerhet saját hibáira. Az az álláspont, hogy minden ember potenciális bolond, a bűn keresztény fogalmával mutat párhuzamot, hiszen Isten előtt minden halandó ember egyformán bűnös. Brandt azonban nem megtérésre szólítja fel a bolondot, és nem várja el tőle, hogy bűnei bocsánatát kérje Istentől, akinek kegyelme által szabadulása megtörténhet, hanem azt kéri tőle: ismerd meg önmagad, ismerd fel, hogy bolond vagy, és azáltal bölcs leszel. A mű tehát nem az értékeknek és erényeknek, hanem azoknak a belső feltételeknek a gyűjteménye, amelyek az embert képessé teszik arra, hogy önnön ítélőképessége és meglátása alapján felismerje a helyes utat.

¹⁶ Brandt Pieris kilenc leányához hasonlítja a gonosz asszonyt, akinek panaszkodása, csipkelődése vagy hazugsága sok békétlenséget hoz a világra (*Narrenschiff* 1964, 227). A Pireisek története Ovidius művében, az *Átváltozások*ban maradt fenn. A történet szerint a kilenc lánytestvér olyan büszke volt énektudományára, hogy a múzsákat hívta ki versengésre (OVIDIUS, *Átváltozások*, V, 294–340, 662–679), akik a verseny végén pimaszságuk miatt szarkává változtatták a leányokat.

¹⁷ Három dolog alatt indul meg a föld, és négyet nem szenvedhet el. A szolga alatt, mikor uralkodik, és a bolond alatt, mikor elég kenyere van. A gyűlölt asszony alatt, ha mégis férjhez megy; és a szolgáló alatt, ha örököse lesz az ő asszonyának. *Péld* 30,21–23.

Ahogy Brandtot, úgy a 18. századi *Narren-Spiegel* szerzőjét is elsődlegesen a jobbitó szándék vezérli a mű kiadásánál. A 114 „különféle bolondnak képmásával” azt kívánja megmutatni, hogy azok az igaz bölcsesség tiszta vizének segítségével megtisztulhatnak pizkosságukból („sich von ihrer Unsauberkeit vermittelst des klaren Wassers wahrer Weißheit reinigen können”). A Brandtnál ismert bolondság-fogalom a *Narren-Spiegel* lapjain új megközelítésbe kerül, továbbá az emberi bolondság újabb formákkal, típusokkal egészül ki. Különbözik a két mű az emberi bolondság megítélését illetően is. Az emberi bolondságot érintő eltérő hozzáállást egyrészt a művek megszületése között eltelt csaknem 250 év hozta magával, másrészt a szellemi és ideológiai nézőpontok változása, az emberi tévedéseket megítélő kritikai pozíció eltolódása.

Bibliográfia

- A SANTA CLARA, Abraham (1709), *Centi-Folium Stultorum Jn Quarto Oder Hundert Ausbündige Narren Jn Folio: Neu aufgewärmet Und in einer Alapatrit-Pasteten zum Schauen Essen mit hundert schönen Kupffer-Stichen zu rehrlichen Ergötzung aufgesetzt, Auch mit einer delicaten Brühe vielerartiger Historien lustiger Fablen angerichtet*, Nürnberg, Lercher.
- BRANDT, Sebastian (1964), *Das Narrenschiff*, übertragen von H. A. JUNGHANS, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Hans-Joachim MÄHL, Stuttgart, Philipp Reclam.
- DEUPMANN, Christoph (2002), „*Furor satiricus*”: *Verhandlungen über literarische Aggressionen 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur, 166).
- FÜSSL, Johann Caspar (1769), *Geschichte der besten Künstlerin der Schweiz*, Zürich, Gessner.
- GRIMM, Gunter E. (1983), *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland: Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur, 75).
- KÖNNEKER, Barbara (1966), *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brant, Murner, Erasmus*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag.
- KRAUSE, Johann Gottlieb (1730), *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen des Jahrs MDCCXXX*, Hrsg. Uö., Leipzig, Zeitung-Expeditions, I.
- PROMIES, Wolfgang (1987), *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie: Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- SEELBACH, Ulrich (2000), *Edition und Frühe Neuzeit*, in *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*, Rüdiger NUTT-KOFOTH, Erich Schmit (Hrsg.), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 99–119.
- SHAHAR, Galili (2006), *Verkleidungen der Aufklärung: Narrenspiele und Weltanschauung in der Goethezeit*, Göttingen, Wallstein Verlag.
- THIEME, Ulrich –BECKER, Felix (1907–1950), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, XXII.

- Voss, Friederike (1994), *Das mittelniederdeutsche Narrenschiff (Lübeck 1497) und seine hochdeutschen Vorlagen*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau (Niederdeutsche Studien, 41).
- WELLER, Emil (1858), *Die falschen und fingierten Druckorte*, Leipzig, Falcke & Rössler.
- WELLER, Emil (1886), *Lexikon Pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen aller Zeiten und Völker oder Verzeichnis jener Autoren, die sich falscher Namen bedienten*, Regensburg, Verlag von Alfred Coppenrath.
- WEIGEL, Christoph (1700), *Ein Schock Phantast'n in einem Kasten mit Ihrem Portrait garnet in Kupffer gebracht und ausgelacht*, Nürnberg, Weigel.
- Wohl-geschliffenen Narren-Spiegel. Worinnen hundert und vierzehn Arten allerley Narren Ihr Eben-Bild und ungestaltes Wesen ersehen und sich von ihrer Unsauberkeit vermittelt des klaren Wassers Wahrer Weißheit reinigen können. Durch 115 Merianische saubere Kupfer vorgestellt und mit scherz- und ernsthaften Reimen heraus gegeben durch Wahrmund Jocosorius, Freystadt, Gedruckt in diesem Jahr*, Manfred LEMMER (Hrsg.), Leipzig, Koehler & Amelang, 1986.
- ZARNCKE, Friedrich (1854), *Sebastian Brands Narrenschiff*, Leipzig, Georg Wigands.



TÓTH TIHAMÉR

Az *Isteni Színjáték* forrásainak és hatásának tükrében

„Elhallgatom, hogy rájöjhesz magadtól”. Az Isteni Színjáték forrásai és hatása. Szerkesztette: Draskóczy Eszter, Ertl Péter, Pál József. Szeged, ONIT, 2016.

Örvendetes jelenség a magyarországi dantisztika szárnyalása, különösen az ezredfordulót követő években megújuló és elmélyülő tevékenysége. Érdeemes talán egy évet, 2006-ot felemlíteni, mint azt a jelképes esztendőt, amelyben a budapesti Dante-kódex újra napvilágot látott. Mindemellett egyre-másra jelentek és jelennek meg a nívósabbnál nívósabb kötetek, amelyek Dante műveinek kommentálására, irodalmi, filozófiai, sőt társadalompolitikai összefüggéseinek elemzésére irányulnak, de mindenekelőtt azok, amelyek az *Isteni színjáték*nak komolyabb összefüggéseit és nagyobb mélységeit kutatják, úgy a fordításokat, mint az önálló tanulmányokat, valamint tanulmányköteteket tekintve.

Az írásunkban idézett könyv 12 tanulmányt gyűjtött egybe, amelyből 7 a forrásokkal, 5 pedig azok hatásaival foglalkozik. Elég nehéz volt egységes tematikába foglalni a kötetet, és nem is vagyok benne teljességgel bizonyos, hogy ez minden tekintetben sikerült; ugyanakkor gazdag képet nyerhetünk e tanulmányok forgasásával mind a *Színjáték* megszületésének háttéréről, mind művészi hatástörténetéről. (Ebben a tekintetben a második blokk, a maga romantikus-szecessziós világával egységesebbnek hat az olvasó szemében.)

Kelemen János tanulmánya nyitja a kötetet, amely a Pokol és a Paradicsom bűneinek osztályozását, ezen osztályozás forrásait tárgyalja. Kelemen a maga megszokott precíz, finoman hangolt gondolati megközelítésében rögvest tesz egy módszertani megjegyzést is: „mi tekinthető egyáltalán forrásnak” (14. oldal) Dante esetében? A válasz ugyanis nem könnyű. Dante pontosan azon szerzők közé tartozik, akik úgy szívtak és olvasztottak magukba minden tudást, minden ismeretet, hogy a forrás kérdése gyakorlatilag értelmezhetetlenné válik esetükben, miután az teljesen egybeolvad gondolkodásának közvetlen megnyilvánulásaival, mintegy szabad asszociációival. Későbbi korokban is találunk ilyen szerzőket – talán éppen a legnagyobbakat. Ettől függetlenül Dante maga is gyakran reflektál forrásaira (pl. *Pók.* 11:80), így Kelemen is ezekre a szöveghelyekre koncentrálni inerpertációában, és ezek nyomán fejti ki a bűnök osztályozásának rendszerét, amelyek esetén ma már olyan populáris nézeteket és hiedelmeket (legendákat, történeteket, meséket stb.) is figyelembe kell vennünk, amik eddig igencsak elkerülték az értelmezők figyelmét.

Kelemen tanulmányának erénye, hogy megmutatja, a dantei osztályozás elve azon az úton haladt, amely megpróbált valamit kezdeni a középkori diszpozicionális szemlélettel, vagyis azzal, hogy érzelmi meghatározottságú állapotokat pusztán önmagukban, meglétük miatt el lehet ítélni. A reflexió úgy emelkedett felül ezen, hogy az osztályozás állandó finomításához folyamodott, ahogy Dante is ezt követte, Arisztotelész, Cicero, Vergilius, Aquinói Szent Tamás és a legendák kategorizálásait felhasználva. Mindez pedig ahhoz a szellemi fejlődéshez járult hozzá, amely „elvezetett az ember nevelhetőségébe és javíthatóságába vetett optimista hit kialakulásáig” (21).

Pál József, aki az első, magyar olvasóknak szánt Dante-monográfia szerzője, egyben az egész kötet vezető szerkesztője és szellemi atyja, két tanulmánnyal is szerepel a kötetben. Egyik írásában (*Lucifer magányossága. A gonosz színrevitelének keresztény forrásairól*) a gonosz dantei képét mutatja be, továbbá ennek a képnek a forrásait, a másokban (*Dante és a pápák*) Dante és kora pápáinak viszonyát.

A *Lucifer magányossága* a gonosz dantei képének eredetét és forrásait igyekszik feltárni, gazdagon illusztrálva a neoplatonikus és skolasztikus hagyomány elemeivel, kimutatva, hogy Danténál nem létezik olyan, mint *male naturale* (32). Ellenben létezik a véletlen vagy a szerencse befolyása (*Pok.* 7.82–84), amely a Hold alatti világot alapvetően szabályozza. A neoplatonikus hagyományban a rossz afféle *privativummá* alakult át, a jó (szinonimája a létnek) hiányává, hiszen az egység gondolatából kiindulva, a rossz csak mint hiány szenvedhető el, ontológiai alap nélkül, máskülönben az egység jóvátehetetlenül megszűnne. „Ezért mondom, hogy a gonosz nem entitás, hanem az, amit valami elszenved, mivel a gonosz csak egy sajtáságos jó hiánya. Például a vakság önmagában nem entitás, de aki elszenved, az” (Szt. Tamás, *De Malo*, I). A skolasztikus hagyomány pedig a szabad akaratra helyezte a probléma hangsúlyát, minthogy az ember morális választása során nyílik lehetőség a jó elvételére (eredeti bűn, Ádám vétke stb.). „A rossz erkölcsi világban való jelenlétéért kizárólag az embert terheli a felelősség” (41). E kettő alkotja a „neoplatonikus-skolasztikus” ördög képét, amelyet Dante művészete eszközeivel ebben a tehetetlen, szótlán, mozdulatlan, groteszk Lucifer-alakban ábrázol, aki maga is inkább elszenved, mintsem alakítja az események menetét.

Pál József még azzal is színesíti a képet, hogy részletes etimológiai és számmisztikai elemzést ad a gonosszal kapcsolatban, tekintettel Dante *Isteni Színjátékára*. Elengedhetetlen azonban a kereszténység másik nagy forrásának, az Ószövetségnek a felemlítése is, amelyben, illetve az egész rabbinikus, zsidó hagyományban a kereszténység egészét is befolyásoló küzdelem folyik a gonosz ontológiai radikalitása ellen. A szabad akaratra vagy a *privatio boni*ra történő hivatkozások nyomasztó elégtelenséggel tölthetnek el bennünket, amellyel a kereszténység, éppen Dante korában, a végsőkig konfrontálódott. Lucifer ilyen ábrázolása határozott döntés is Dante részéről ebben a kérdésben, de úgy tűnik, hogy a gonosz „mozgástera” még nem szűkült be egészen (*Par.* 1.2–3). A dantei kozmosznak pedig van egy

sötét, megváltatlan oldala is (Istennek a Zohárban is felemlített *Sitra Ahrája*, sötét oldala): az erdő (*selva selvaggia*), legyen ez akár az elme vagy az anyag sötétsége, amelyben az út maga kezdetét veszi.

Kaposi Márton írása az egész kötet legterjedelmesebb vállalkozása (42 oldal), amely a dantei szerelemkép vagy szerelemfilozófia rendkívül igényes, részletes – talán ebben a témában egyedülálló – elemzése, s amely az egész dantei felfogást annak történeti kialakulásában mutatja be. Nyelvezete rendkívül kimunkált, alapos, világosan nyomon követhető gondolatsorok tiszta, harmonikus egységét mutatja.

Kaposi Márton értelmezésében Dante elmozdítja a középkori szerelemfilozófiát abból a statikus és reménytelen állapotból, amelyben szinte már nem is fejezett ki semmit, csak konvencionális értelmeket, a valóságtól elvont, vértelen ideákat, vagy pedig a szerelmes és a szerelem kínjait (Cavalcanti), a valóságtól elvont egyén – ki tudja, mennyire igaz – gyötrelmeinek ábrázolását. Dante számára a szerelem se nem kárhozatos, se nem létidegen elem, hanem nagyon is fontos, a földi boldogság alapvető érzése, amely ebben a fölfogásban talán még tágabb értelmet is hordoz. Ezért is mondhatja Kaposi Márton, hogy a szerelmen keresztül az égi és a földi kapcsolata túllép a *dolce stil nuovón*, „amit az egyetemes értékek személyiségre vonatkoztatható elemeinek adoptálása révén tud megtenni” (82). A személyesség Dante művészi ábrázolásának egyik elvitathatatlan eleme, amely a középkorban még mindig a „rendek” jegyeit viseli. A szerelem pedig az egyedi mivolt legalapvetőbb tapasztalata (ahol az érzések kizárólagosan egyvalakinek szólnak, helyettesíthetetlenül), amelyben az ember boldogsága a legmagasabb szinten megvalósulhat. Itt, a Földön. Természetesen a teremtés világa is Szerelmmel teljes, amelyben az Atya és a Fiú közötti kapcsolat lesz annak egyedi létrejötté okává. A józan ész a hitben a szerelmet a transzcendentális világba emeli, anélkül azonban, hogy megfosztaná valóságos, hús-vér testétől, a konkrét nő iránt érzett szerelemtől: a „felkapaszkodás” az érzéki és múlandó világ grádicsain keresztül történik, tehát fontos és értékkel, vagy legalábbis az értékadás lehetőségével bír az ember számára.

Személyesség és valóság a dantei látásmód mind határozottabban alakot öltő elemei, amelyek a szerző szerelemfelfogásában olyan világosan kirajzolódnak, s amelyek a hit világában a szentháromság személyeinek és a teremtésnek az összefüggésében írhatók le. E szerelemfilozófia még a kettős rendeltetés dantei elméletére is adhat magyarázatot, „az ég és a föld képe”-ben, „ahol ez a kettő úgy találkozik, hogy a legnagyobb mértékben át is hatja egymást”. Ahogy az egyik dimenzió szenved el a másikat, és testben képes rejteni testet (*Par.* 2.38–39): mintha csak a szerelemtől beszélne az üdvösség nyelvén.

Az ezt követő írások mindinkább a képzőművészeti hatások irányába mutatnak. Vigh Éva gazdagon illusztrált tanulmánya a griff középkori és újkori ábrázolásáról ad részletes képet, e fantasztikus lény történeti-etimológiai elemzésével,

Danténál játszott szerepével és irodalmi megjelenésének példázataival egyetemben. Hogy pontosan mit szimbolizál ez a csodalény, arról például csak a *Dante enciklopédiában* nyolc különféle megállapítást olvashatunk, amelyek közül nem egy ellentétes is a másikkal. Talán még leginkább a temporális és a spirituális hatalom különbségét és egységét jelképezheti, de különféle olvasatok lehetségesek. Az azonban bizonyos, hogy a *prorietas* és a *figura* értelmezhető viszonyban kell legyen egymással, amelyhez pedig bőven kapunk tájékoztatást és anyagot ennek az írásnak az elolvasásával.

Azt nem tudjuk, Dante mennyiben gondolta valószínűleg is létezőnek (107) ezt a mitológiai lényt, azt viszont igen, hogy sok mindent meglepően pontosan állított kora hiedelmei ellenére. Másrésről a középkor nem ismerte a jelentés nélküli tény fogalmát: valaminek a létezését annak metafizikai, erkölcsi magyarázatával egyetemben fogadta csak el („*conferisce al fatto una valenza metafisica... equivale a uno statuto di esistenza*”; Guglielmino-Grosser, *Il sistema letterario*, 511). Cecco d’Ascoli felemlített példáján legalább jól láthatjuk, mennyire nem sikerült megértenie Dantét.

A források vizsgálatát Laura Pasquini és Prokopp Mária tanulmányai zárják, mindkettő alapvetően művészettörténeti perspektívából mutatja be az *Isteni Színjáték* képi világának lehetséges mintáit, a korabeli művészetben megjelenő forrásait. Pasquini maga is igazolja írásában a képzelet és a valóság összefüggését, ahogy az megmutatkozik a Lucifer-ikonográfiákon keresztül. A festészetben jellemző módon lezajlott egy valódi forradalom is, az érzékelése, amely természetesen nem hagyta el a képzőművészetet jól ismerő Dantét sem. Az írás főleg a ravennai és a classei alkotásokat mutatja be és rokonítja a dantei mű jellegzetes és fontos képeivel, amelyek segítenek a sok paradicsomi látomás földi eredetének felfedésében is. Ez volt az egyetlen olasz nyelvű írás a kötetben, amely így, ebben a formában kissé „ki is lóg” belőle. Esetleg jobb lett volna e tanulmánynak a rezümét illető magyarázata, vagy a másik oldalról, több olasz nyelvű írás közzététele. Persze ennek mértékét a kötet célközönségének és szándékának kellene meghatározni.

Prokopp Mária írásában valódi művészettörténeti csemegére bukkanhatunk Botticelli korai magyarországi éveinek felderítésében és itteni tevékenységének bizonyításában, nem utolsósorban persze a dantei *Színjáték*-ábrázolások képzőművészeti megjelenéseinek összegzésében. A budapesti Dante-kódexszel kapcsolatban is számos fontos információhoz juthatunk, amelynek miniatűrái – Prokopp Mária feltételezése szerint – Magyarországon megkezdett és elkészített munkák voltak. Ezeket az ábrázolásokat a mai napig fontosnak tekinthetjük a *Színjáték* megértésének történeti folyamatában.

A könyv második fele Dante világirodalmi hatásainak eseményeibe avat be bennünket. Fried István írása éppen jó kezdet ehhez, hiszen azzal a Goethével nyit, aki a kezdeti periferikus érdeklődését a *Faust II.* részének erős dantei allúzióival folytatja, a világirodalom megszületésének egy fontos momentumában, amelyben

Dante a középkor költőjéből az emberiség költőjévé emelkedik. A *Faust* vagy az *Isteni Színjáték* éppen hogy olyan „az »időn és téren át« egymással párbeszédet folytató alkotások, amelyekből kirajzolódhatnak az euroszubjektum önazonosságának, önmeghatározásának [...] kritériumai” (195). Vannak bizonyos elemek, amelyek erre feljogosítanak, mint a metamorfózisok elve (legyen szó akár pokoli, akár paradicsomi átalakulásról), a változások történetisége és a művek interpretációs nyitottsága, amelyek természetesen a kor más-más eszközeivel érhetőek el.

A legnagyobb magyarországi hatás kétségtelenül Babits Mihály mai napig is tekintélynek számító fordításában mutatható ki. Ez persze nem jelenti azt, hogy a nyelv változásának folyamatában ne válna szükségessé újabb, az aktuális nyelvi közegnek megfelelő fordítások létrehozása. Az irodalmi mű megértése sem adott egyszer és mindenkorra: nyelvünk határai a mű befogadásának határait is jelentik, Wittgensteint parafrázálva. Sőt, bizonyos értelemben, a szövegváltozatok elkészítése indirekt módon felidézheti Babits módszerét. Mátyus Norbert tanulmányának egyik fontos megállapítása, hogy Babits nem egyetlen forrásból dolgozott, hanem alkotó forráskritikával élt, vagyis több szövegtudást épített egybe kommentárjaikkal együtt (erre is kapunk bizonyítékot); mondhatjuk, hogy Babits számára létezett vagy létrejött egy virtuális textus, egy „alkotói forrás” (210), amelynek megalkotása bizonyára sokkal több időbe tellett, mint a fordítói munka, a Dante-szöveg rímekbe szabott magyarázása. A fordítás tehát egy olyan szövegalkotó folyamat is egyben, amely önmagában is jogosult a nemzeti irodalom részévé válni (főként, hogy magát az irodalmi hagyományt is felveszi, mi több, ellenvetésül is szolgálhat bizonyos problémákra, ahogy azt Mátyus Norbert tanulmánya bemutatja). Ezért sem lenne „elvetemült” kísérlet egy olyan filológiai munka, amely éppen ennek a fordításnak az olvasását és értelmezését tűzi ki céljául, hogy ne is beszéljünk egy Babits-féle *Színjáték* kritikai kiadásáról, amelynek az 1965-ös összkiadás szövege vagy a 2002-es, Babits valamennyi jegyzetével ellátott kiadás, csak részben tudott eleget tenni.

E recenzió megszövegezését nem sokkal megelőzően elhunyt Király Erzsébet írásával visszatérünk Dante művészeti reminiszcenciáira, mindenekelőtt a Francesca és Paolo története ihlette alkotásokra. Természetesen nemcsak erről szól ez a rendkívül alapos írás, hanem sokkal szélesebb körből is merít, Arany Jánostól Gulácsyig, az egész XIX. századi magyar Dante-recepciót elemzése körébe vonva. Ebben recepcióban a Dantéval való személyes „azonosulás” (242) érzésén keresztül egész sor olyan elem bukkan fel, amely az elkötelezett szellem példázataivá lehet: gigászi és törhetetlen egyéniségétől kezdve a száműzöttségnek mint szellemi alapállapotnak és a modern világban a gondolkodó ember sorsának a megtörténéséig.

A szerző egyik első élménye, amely Dantéhoz köthető, az *Isteni Színjáték* ifjonti olvasása vagy olvasási kísérlete után, egy vaskos tanulmány volt, mégpedig Fülep Lajos „*Danté*”-ja. S bár jócskán eljárt már fölötte az idő, ennek a tanulmány-

nak az olvasása ma ugyanúgy kívánatos, mint akkor. Fülepet egyetemes tudása, az olasz kultúra és Dante mély ismerete ma is a legizgalmasabb kutatók közé sorolja – szemlélete olyan mértékben eredeti, hogy egyszerűen túllép a kor bekerítette interpretációs mezőkön. Ezért is örültem olyannyira Gosztonyi Ferenc írásának.

Fülep számára alapvető kérdés az individuum és a közösség viszonya. Tagadja, hogy a középkor mindenestül feloldotta volna az egyént a maga idealizmusában, bár kétségtelen, hogy jegyeit nem tudta elválasztani attól a rendtől és társadalmi szereptől, amelybe születnie kellett. Ha ugyanakkor van metafizikai alap, akkor az képes megtartani az egyéni szabadságot (269) a közösség nivelláló hatásával szemben is. A dantei istenlátás elve is az empirikus én és az inperszonális centrum feszültségében jön létre (271), önmagát felülmúlva, de egyben önmagát, egyéni jellegzetességeit meg is őrizve. Nem lehet ebből a képből elhallgatni Krisztus személyét, aki szó szerint a személyesség garanciája az Istenben, aki Dante számára is csak úgy jelenik meg, mint *punto* (*Par.* 30.12), de a látomás köreiben az Isten személyes alakja rajzolódik ki (*Par.* 33.127–128). Ez a misztikus megragadottság különösen érdekelte Fülep Lajost, aki a dantei misztikában az egyediség feloldódását, de titokzatos fennmaradását is érzékelt. Gosztonyi Ferenc tanulmánya nagy segítség ennek a folyamatnak a megértésében.

A kötet záró írása a zene területére visz el bennünket. Kaczmarczyk Adrienn írása Liszt Ferenc Dante-szimfóniájának értelmezésébe avatja be az olvasót. Ebből az írásból érthetővé válik, hogy a zene, bár a legáltalánosabb és leguniverzálisabb művészeti ág, mégis segítséget jelenthet egy szöveg értelmének mélyebb felfedezésében, annak módján, ahogyan a zene interpretálja a szöveget. Lucifer ábrázolása, a Lucifer–Mária ellentételezés, a rossznak valamiféle hamis zenei haladásban történő bemutatása mind a pokoli látomás elmélyítését szolgálják, s mint a tanulmány szerző írja: az „állanduló tehát a pokolbeli lét metaforája” (292) lesz. Hozzátehetjük, hogy minden, ami művi, álvaló, szimulákrum és hamisság, legyen az érzelem vagy gondolat: a pokol levegőjét fújja. Jobban nem is lehetett volna zárni ezt a kötetet, mint Dante egyik legfontosabb erény-követelményével, az igaznak való eltökélt megfeleléssel.

Bibliográfia

GUGLIELMINO, Salvatore, GROSSER, Hermann, , Milano, Principato, 1987.

Számunk szerzői

ÁDÁM Anikó (1959) irodalomtörténész, fordító, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem habilitált docense. Szakterülete a 19. és 20. századi francia irodalom, az összehasonlító irodalomtudomány és a fordítástörténet. Alapítója és társvezetője a PPKE BTK-n működő Francia Kapcsolat kutatócsoportnak. Tagja az európai LEA (Lire en Europe Aujourd’hui) csoportnak, valamint a Sorbonne Paris 8 AIAC kutatócsoportnak. A Magyar Műfordítók Egyesületének elnöke, valamint a *Fotóművészet* folyóirat szerkesztője. Könyvei: *La poétique du vague dans les œuvres de Chateaubriand*, L’Harmattan, 2008; *Du vague des frontières*, L’Harmattan, 2016. E-mail: adam.aniko@btk.ppke.hu

FOGARASI György (1970) a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének oktatója. Kutatásai az antik retorika, a 18. századi esztétika, a romantikus irodalom és filozófia, valamint a kritikai elmélet kérdéseire irányulnak. *Nekromantika és kritikai elmélet: kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban* című könyve 2015-ben jelent meg. Email: fogarasi@hung.u-szeged.hu

GALAMBOS Dalma (1985), Pázmány Péter Katolikus Egyetem. Fordítástechnikát oktat a Fordító és tolmács mesterszakon. 2007 óta fordít irodalmi és szakszövegeket, fordításai közé tartozik Doris Lessing *Jelentés a fenyegetett városról* című novellája (2015), Heidi Durrow *A lány az égből* című, Bellwether-díjas regénye (2016) és Lyoni Szent Euchérius *De contemptu mundi* című episztolája (megjelenés előtt). A Magyar Műfordítók Egyesületének tagja. Jelenleg doktori tanulmányait végzi, kutatási témája: Magyar műfordítás-történet (1980–2000). E-mail: galambos.dalma@gmail.com

GULYÁS Adrienn (1977) tanár, műfordító. 1999-től fordít francia prózát magyarra. Lefordította többek között François Rabelais *Pantagruelhét* (Osiris, 2010) és *Gargantuáját* (Osiris, 2015), valamint Patrick Modiano *Nászút* (Tarandus Kiadó, 2015) és *Felejtett álmom* (Tarandus Kiadó, 2017) című regényét. Nyelvtudományi

doktorátusát a párizsi René Descartes Egyetemen és az ELTE-n szerezte. Jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetemen tanít fordítást és esszéírást. 2017-től a Műfordítók Egyesületének elnökségi tagja.

E-mail: adrienn.gulyas@gmail.com

HETÉNYI Zsuzsa irodalomtörténész, műfordító, az ELTE professzora, az MTA doktora, tanított a CEU-n és a SZFE-n. Szakterülete a 20. századi orosz próza, a kettős identitású, kétnyelvű és emigráns írók. Korábbi könyvei: *Csillagosok, keresztetek. Mítosz és messianizmus Babel Lovashadseregében* (1991); *Örvényben I–II. Az orosz-zsidó próza története és antológiája* (2000, angolul CEU-Press, 2008). Szerkesztője és társszerzője *Az orosz irodalom történetének (I–II; 1997, 2002)*. A *Dolce Filologia* sorozat és a *Pofon* műfordítás-antológia alapítója és szerkesztője, az ELTE MűMű műfordító műhely vezetője. Legutóbbi monográfiájában Vladimir Nabokov összes regényét elemzi (*Nabokov regényösvényein*, 2015, 928 pp.).

E-mail: hetenyi@elte.hu

SZÉNÁSI Ferenc (1946) italianista, műfordító, irodalomtörténész. Budapesten él. Könyvei: *Italo Calvino* (1994), *A huszadik századi olasz irodalom. Történet, szerzők, művek* (2004). Magyarra fordította Ungaretti, Quasimodo, Saba, Palazzeschi, Luzi és mások verseit, Calvino, Collodi, Sciascia, Eco, Levi és mások prózai műveit. A *Leonardo könyvek* kétnyelvű sorozat és egyéb kiadványok, antológiák szerkesztője. Újabban szépprózai írásokkal is jelentkezik.

E-mail: szenasi.ferenc@t-online.hu

SZŐKE Kornélia (1982) irodalomtörténész, doktorjelölt a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola Klasszikus Szövegtudomány képzési programjában. Disszertációját *Genealogia variabilis: Tanulmány a genealógia műfajairól a Thurzó család példáján* (2017) címmel bocsátotta nyilvános védésre. Kutatási területe a régi magyar irodalmi textológia, és elsősorban a genealógia történetéről jelentek meg publikációi.

E-mail: szokelia@gmail.com

TÓTH Tihamér (1969) olasz nyelv–történelem szakos tanár. Kutatási területei: Leopardi költészete és filozófiája; Dante költői világképe. Az elmúlt években számos publikációja jelent meg a Magyar Dantisztikai Társaság folyóiratában, illetve fordításai egyéb folyóiratokban, elsősorban Dante különböző kutatási területeire vonatkozóan.

E-mail: tihi1119@gmail.com

Vörös István (1964) a PKKE BTK esztétika tanszékének docense. József Attila-, Füst Milán- Déry-, Hubert Burda-, Vilenica Kristály- és Premia Bohemica-díjas. Fontosabb kötetei: *A Kafka-paradigma* (esszék, Kemény Istvánnal, 1993), *A csoda-örög* (versek, 1996), *Lakatlan szigetek már nincsenek* (dicsérő kritikák, 2000), *A švejski lélek* (tanulmány, 2002), *Heidegger, a postahivatalnok* (verses regény, 2003), *A Vörös István gép vándorévei* (fejlődésregény – versekből, 2009), *Apám kakasa* (Lackfi Jánossal, 2009, 2015), *Ördögszáj* (drámák, 2010), *Keresztelés özönvízzel* (regény, 2011), *Gagarin* (regény, 2013), *Százötven zsoltár* (2015), *Csavard fel a szöveget* (Lackfi Jánossal, 2016), *Thomas Mann kabátja* (regény, 2017), *Co je ironická věda?* (tanulmányok, 2017). Verseskötet fordított Vladimír Holantól (1999, 2006), Mirosław Holubtól (1997), Petr Hruškától (2016).

E-mail: voros.istvan@btk.ppke.hu

