MŰFORDÍTÁS ÉS MÁS EXTRÉM SPORTOK

Írások Kappanyos András 60. születésnapjára

MŰFORDÍTÁS
ÉS MÁS
EXTRÉM SPORTOK

Írások KAPPANYOS ANDRÁS 60. születésnapjára

Szerkesztette

Földes Györgyi

Major Ágnes

Szénási Zoltán

Reciti
Budapest
2022

A kötet megjelenését
a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézete támogatta

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
Irodalomtudományi
Intézet

A borítón felhasznált grafikát
Szabics Ágnes készítette

Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978 615 6255 41 9

Kiadja a Reciti,
BTK Irodalomtudományi Intézet, ELKH
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
www.reciti.hu
Korrektúra: Sarankó Márta
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

Tartalom

Előszó 9

Tánc az élen

Markó Veronika
Marinetti, Szabó Dezső és az Eötvös Könyvtár 13

Balázs Imre József
Integráció és szubverzió. Román és magyar freudomarxizmus-
értelmezések a harmincas években 21

Földes Györgyi
Emberiségdrámák feminizált kivitelben. Avantgárd nőírók Faust-drámái 31

K. Horváth Zsolt
Szerb-átültetés Petri-csészében. Értelemgondozás és önmitológia
a *Gesta Petriorum*ban 41

Hová tűnt a 20. század?

Boka László
Homogenizáció, diametrális ellentétek vagy árnyalt „szellemi térképvázlat” 53

Rákai Orsolya
Albatrosz, király, pacsirta. A disszonancia mint a modernség poétikai
eszköze Ady költészetében 73

Gintli Tibor
Az ifjú Babits férfi Vörösmartyja 81

Karafiáth Judit
Lappangó kéziratok. Epizódok a Proust-kiadások történetéből 89

Szabó Ferenc János
Változatok egy kutyára 97

Bucsics Katalin
Ifjúkori önarckép. Kosztolányi Dezső és Ijas Miklós 105

Vikárius László
James Joyce, az élet jelenségeinek gyűjtője. Az irodalmi alkotás
egyik sajátos munkamódszere egy Bartók-kutató szemével 113

Fazekas Csaba
Prohászka Ottokár és a Petőfi-centenárium 1923-ban 121

Tüskés Gábor
Világirodalom, irodalomtudomány és összehasonlító irodalomtörténet
Zolnai Béla koncepciójában 135

Reichert Gábor
Adalékok Berkesi András „írói" pályakezdéséhez 159

Kiss Noémi
Halál, maszk, fotográfia. A portréfotográfia jelentősége az emlékezetben 167

Visy Beatrix
„Ő jött, kit úgy szerettek." Alászállás, visszapillantás, szóra bírás
az Eurüdiké-mítosz kapcsán 177

Nagy Csilla
Piroska és a Barnamedve. Szerep, megszólalás, mintázat
Carol Ann Duffy és Németh Zoltán verseiben 185

Wirágh András
Meta*ír*odalom 193

Bajuszbögre, lefordítatlan

Farkas Zsolt
A fordíthatóságról. Álláspont, diskurzív stílus és komplexitásszint
összefüggései a Sapir–Whorf-hipotézis értékelésében 203

Faragó Kornélia
„A fordításban szabadság van". Variációk a közelítés témájára 223

Nemes-Jakab Éva
Rámpa a sövényhez. Expedíció a~~z Északi-sark~~ *könnyen érthető irodalom* felfedezésére 231

Sasvári Anna
A globális kultúrképzet-jelenség meghatározó szerepe a gyermekirodalmi fordításokban 239

Mátyus Norbert
Illusztrációk egy kiállításhoz? Gárdonyi Géza *Pokol*-fordítása 249

Szolláth Dávid
Heteroglosszia és fordíthatóság Joyce *Ulysses*ének *Kirké*-fejezetében 259

Pethő József
„Was übersetzbar ist und was nicht". Néhány fordításstilisztikai szempont 269

Major Ágnes
A műfordítás mint stílusgyakorlat, avagy Babits Mihály modora 279

Szénási Zoltán
Az *Énekek éneke* vajon saját ének-e? Kísérlet egy Babits-mű státuszának meghatározására 287

Káli Anita
From the puszta. Móricz Zsigmond és angol nyelvű fordításai 295

Barna László
A boszorkánymester Tük(ö)re. Gottfried Keller *Spiegel, das Kätzchen* című novellája Szabó Lőrinc fordításában 305

Benda Mihály
Tisztább értelmet adni a törzs szavainak. Mallarmé *Tombeau d'Edgar Poe* című versének három magyar fordításáról 313

Sohár Anikó
Ha nincs „nagy Originál". Egy szokatlan fordításesemény ürügyén 323

Kiss Gábor Zoltán
Hazug kutyák, grúzok vagy rómaiak. A világépítés és a nyelv korlátai China Miéville *Embassytown*jában 331

Toldi Éva
A transznyelvűség kihívásai. Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének fordításairól 337

Babos Orsolya
Fordítási problémák a spekulatív fikció területén 345

Marko Čudić
A fordítás(tudomány) humora és méltósága. A hatvanéves Kappanyos András köszöntése 353

Kétséges egység

Szörényi László
Ars photographica, avagy egy olyan neolatin–angol–magyar krimi, amely bizonyos tekintetben hasonlít a *Fotó Háber* című filmre 357

Porkoláb Tibor
„Adieu, génie!" Petőfi *Úti levelei* a *Honderű*ben 365

Csörsz Rumen István
Arany János és Angyal Bandi 373

Fekete Norbert
Hölgyjutalom. Az Akadémia tudománynépszerűsítést szolgáló pályadíjának története 385

Angyalosi Gergely
Daimón 397

Deczki Sarolta
A tárgyak furcsa élete 401

Sarankó Márta
Kanyarodás(s)nap(p) 407

HÓDolat

Egyezzünk ki döntetlenben, avagy egy költői verseny dokumentumai 413

Tabula gratulatoria 419

Előszó

Mint általában, most is a végére maradt a feladat legnehezebb része, ami aztán – ha egyáltalán kijövünk ebből valahogyan – a könyv legelső szövege lesz. Összse kell tehát kapni magunkat: nincs mese, be kell vezetni… De kit? És hová?

Ha ez közönséges tanulmánykötet lenne, az első kérdésre igazán könnyű lenne a válasz: a „nyájas olvasót". De ez nem közönséges tanulmánykötet, hiszen lesz egy mintaolvasója, akihez az írások mindenek- és mindenki előtt szólnak, a most hatvanadik születésnapját ünneplő Kappanyos András, kedves kollégánk, néhányunknak ezen túl még „kedves és (mindig) közvetlen vezetője" is, aki – miután majd kézhez kapja – meghatottan forgatja a könyvet, olvassa a benne szereplő írásokat, és persze majd örül is neki, és *látja, hogy ez jó*. Legalábbis mi ezt szeretnénk. Mert ez most az az alkalom.

Hiszen Kappanyos András nélkül ez a könyv sem jöhetett volna létre, csakúgy, mint sok másik. Meg az ő harmincöt éve[1] alakuló és gyarapodó irodalomtudósi és műfordítói életműve nélkül, amely kitekint a 19. századi magyar irodalomra, egyik, nemzetközi perspektívát is nyitó fókuszpontja az avantgárd, azon kívül pedig T. S. Eliot és James Joyce, újabban pedig a fordítástudományban látszik kiteljesedni. És ne feledkezzünk el szerkesztői munkáiról, egyetemi oktatói, valamint tudományszervező tevékenységéről sem, meg arról, hogy neki nem „minden egyformán popzene". Hogy csak a fontosabbakat említsük.

Ezzel aztán már el is jutottunk a „hová" kérdéséhez. Azaz, hogy hová is kíván ez az előszó bevezetés lenni. Több mint negyven szerző írása szerepel ebben az ünnepi és éppen ezért valóban rendkívüli kötetben. A szerzők az ünne-

1 Forrásunk ezúttal is az MTMT, amely szerint Kappanyos András első tudományos publikációja Boldizsár Iván *Keser-édes* című könyvéről a *Kritiká*ba írt kritika volt. Nem lennénk persze meglepve, ha az első (nem tudományos) írása megsem ez volna. Ez azonban további kutatást igényel.

pelt iránti tiszteletüket, barátságukat és nagyrabecsülésüket azzal is igyekeznek kifejezni, hogy valamilyen módon kapcsolódnak a Kappanyos-életműhöz. (Mellesleg megjegyezzük: nem irigyeljük az ünnepelttől azt az adminisztrációt, amit majd a hivatkozások felvitele jelent az MTMT-be. Annál inkább irigyeljük viszont a jelenleg is figyelemre méltó citációs indexét.) Hogy mennyire pontos leképeződése ez a könyv a nevezett korpusznak, talán nem olyan fontos, annyi azonban jól látszik ezekből a dolgozatokból is, hogy a Kappanyos-hatástörténet aktuális állása szerint a fordítástudományi munkák tekinthetők az életmű legmegtermékenyítőbb – micsoda kifejezés! – területének.

Nos, mivel jelen bevezetés íróit, a kötet szerkesztőit nem fenyegeti az a veszély, hogy „az eszetlen baromkodás halhatatlan zsenialitásba" csapjon át,[2] jobbnak tűnik ezt az egyébként is rövidnek szánt előszót berekeszteni. A lényeg úgyis ezután következik: az itt olvasható írásokban, és persze legfőképpen – mindannyiunk örömére és okulására – a továbbíródó Kappanyos-életműben.

A szerkesztők

2 Kappanyos András, „Ni!: A *Gyalog galopp* DVD-n", *Magyar Narancs*, 2002.11.01, https://magyarnarancs.hu/zene2/dvd_ni_a_gyaloggalopp-57461.

TÁNC AZ ÉLEN

Markó Veronika

⌘

Marinetti, Szabó Dezső és az Eötvös Könyvtár

A köszöntőkötet tervéről olvasva eszembe jutott Kappanyos András felcsillanó tekintete, amikor észrevette intézeti könyvtárunk olvasótermi tárlójában Marinetti Szabó Dezsőnek dedikált kötetét. Ezért döntöttem úgy, hogy ennek a könyvnek a történetét – vagy legalábbis Marinettitől az Eötvös Collegium könyvtáráig (ma az Irodalomtudományi Intézet Eötvös Könyvtára) tartó útját – mutatom be.

A kötet Szabó Dezsőhöz kerülése jól dokumentált. Bár Marinetti propagandastratégiája volt, hogy a futurista kiadványok nagy részét (jelentős magánvagyonára támaszkodva) ingyen küldte szét névre szóló dedikációkkal, és Szabó Dezső is leírja egy Kassákhoz címzett levelében, hogy „a futurizmus pl. a legpiszkosabb reklámőrültség, ami csak valaha volt a világon",[1] ez a történet mégsem így kezdődött.

Ahogy azt a futurizmus magyarországi fogadtatása kapcsán Kappanyos András is megírta már,[2] Szabó Dezsőnek a *Nyugat*ban 1912-ben megjelent recenziójából tudjuk, hogy Marinetti *Le futurisme* című művét Párizsban egy könyvárusnál vette, s az erről írt kritikája hatására küldte meg neki a futurista író a könyvtárunkban a mai napig őrzött *Le monoplan du pape* (Paris: Sansot, 1912) című kötetét dedikálva, a következő aláírással: „à Szabó Dezső hommage de F T Marinetti".[3] Szabó Dezső a későbbiekben így számolt be erről: „Annak az általános figyelemnek, melyben a Nyugatot ellenség és barát részesíti, érdekes bizonysága, hogy a futurizmust érdeklő soraim után egy pár nappal a futuristák Európa szerte ismert vezére: Marinetti volt szíves meglepni egy csomaggal, mely fön-

1 Standeisky Éva, közzéteszi, bev., jegyz., „Szabó Dezső levelei Kassák Lajoshoz", *Kritika* 16, 3. sz. (1987): 9–11, 9.

2 Kappanyos András, „A futurizmus magyarországi fogadtatása", *Irodalomtörténeti Közlemények* 122 (2018): 46–66, 50–51.

3 Szabó Dezső, „Marinetti: *Le futurisme*", *Nyuga*t 5 (1912): 2:156.

nebbi regényét, a futurizmusra vonatkozó igen érdekes írásokat és egy kiváló futurista költő kötetét tartalmazta."[4]

Míg első cikkében még bizalmatlan a futurizmussal (ahogy korábban a *Nyugat*ban mások is), a következő két recenziójában már méltatja a mozgalmat: „talán lesz alkalmam foglalkozni e végtelenül izgató témával".[5] 1913 elején megjelenik *A futurizmus, az élet és művészet* új lehetőségei című iránymutató tanulmánya, mely Kassákra is nagy hatással volt. Önéletírásában, az *Életeim*ben (harminc évvel később) már úgy emlékezik vissza, hogy e tanulmánya keltette fel Marinetti érdeklődését, aki könyvcsomagot küldött neki hosszú levéllel, melyben megköszöni írását, s kéri, foglalkozzon továbbra is a futurizmussal.[6]

A következő kérdés: hogyan jutott el az Eötvös Collegium könyvtárába a szóban forgó kötet? Köztudott, hogy Szabó Dezső halála után – főként Keresztury Dezső közbenjárásának köszönhetően – könyvei gyűjteményünkbe kerültek (a polcról leemelve könnyen felismerhetőek, mindegyikbe beragasztották az ekkor készített ex librist).[7] Ezt a kötetet azonban könyvtári nyilvántartásunk szerint 1916-ban vették állományba…

A történet felfejtéséhez röviden meg kell ismernünk Szabó Dezső életútját az első világháborúig. 1900-tól 1904-ig az Eötvös Collegium tagja volt, olyan társakkal, mint Kodály Zoltán, Horváth János, Szekfű Gyula, Kuncz Aladár, Laczkó Géza, Balázs Béla. 1905-ben elnyerte az Akadémia fiatal nyelvészeknek kiírt Sámuel-díját, s így ösztöndíjasként egy teljes évet tölthetett Franciaországban. Itt bontakozott ki igazán könyvgyűjtő szenvedélye, melynek sem ekkor, sem később nem tudott határt szabni szűkös pénztárcája sem. Az *Életeim*ben is több helyütt beszámol párizsi könyvvásárlásairól, például: „A Szajna-parti bouquiniste-ek, különösen a balpartiak, általában mind ismertek engem. Sokkal valóságos barátságban voltam. Alig volt nap, hogy ne szimatoltam volna szét a ládáikban." Máshol: „– Dezső, takarékoskodj! Dezső, takarékoskodj! – ismételtem rémülten, de már könyökig turkáltam a ládákban. És már mégis megvettem Szt. Ágoston vallomásainak és a Boldog Életről szóló tanulmányának francia fordítását, egykorú öreg bőrkötésben, mely 1735-ben jelent meg Párizsban Guillaume Despreznél. Kerek ötven centime-ot fizettem érte. Elhatároztam, hogy ezt az összeget leéhezem este a vacsorámból."[8]

4 Szabó Dezső, „Marinetti: *Le monoplan du pape: Roman politique en vers libres*", *Nyugat* 5 (1912): 2: 298–299. A „kiváló futurista költő" kötetéről is beszámol ugyanebben a számban: Szabó Dezső, „Luciano Folgore, futurista: *Il canto dei motori*", *Nyugat* 5 (1912): 2:299–300.

5 Uo., 298.

6 Szabó Dezső, *Életeim*, 2 köt. (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1965), 2:462–463; Szabó Dezső, „A futurizmus, az élet és művészet új lehetőségei", *Nyugat* 6 (1913): 1:16–23.

7 Szabó Dezső könyvtáráról részletesen lásd: Markó Veronika, „Szabó Dezső első és utolsó könyvtára", *Magyar Könyvszemle* 131, 3. sz. (2015): 286–299.

8 Szabó, *Életeim*, 2:126, 19; életrajzához: Nagy Péter, *Szabó Dezső* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964) és Budai Balogh Sándor folyóiratcikkei – összegyűjtve megjelent: Budai Balogh Sándor, *„Megtöröm a villámokat": Tanulmányok, írások Szabó Dezsőről* (Budapest: Püski Kiadó, 2004).

Szabó Dezső az első világháborúig még négy nyarat töltött Párizsban, és mindegyik útjáról rengeteg könyvvel tért vissza. Ahogy Kuncz Aladár összefoglalta ezeket az éveket:

> Háború előtti élete valóságos bolyongás egyik vidéki városból a másikba. Egy állandó pontja van, életének egy forró kiterjeszkedése: Párizs, és rajta keresztül a világműveltség legszebb álmai. Szegényes útipoggyászában Párizsból hozta hangszereit, amelyeken ezeket az álmait megjátszhatta: a nyugati Európa majd mindegyik nyelvén írott könyveit.[9]

„Bolyongásainak" oka, hogy botrányai miatt évről évre más iskolába helyezték: Budapestről Székesfehérvárra, Nagyváradra, majd Székelyudvarhelyre, ahonnan fegyelmi ügye miatt került 1913-ban Sümegre, ám itt is fegyelmit kapott 1914 elején vallásgyalázás miatt,[10] s szeptembertől Ungvárra kellett költöznie. A háború első három évében itt tanított, vallomása szerint itt ismerte meg a szenvedést, az éhezést, gyakran bujdosott a hitelezők elől.[11]

Erről az időszakról nem sokat tudunk,[12] ezért értékes dokumentumok ezidőből fennmaradt levelei, melyeket a Kassák Múzeum és az Eötvös Collegium Levéltára őriz. „Mióta Ungváron vagyok, nagyon-nagyon nehéz napjaim vannak, teljesen megvertnek érzem magam, s az olyan vigasztaló közeledésnek, mint az Öné, most többszörös értéke van" – írja Kassáknak 1915 májusában,[13] majd 1916 nyarán a következő kéréssel fordul hozzá:

> Mivel Te ott mindenféle ember közt megfordulsz, ezért – csak egészen mellékesen – megemlítem, hogy egy több ezer koronába került intelligens könyvtáram van, amit szívesen eladnék. Sümegen van becsapva s istentelen kár volna, hogy elpusztuljon. Akinek kedve s pénze volna, nem vallaná kárát s én szörnyű olcsó volnék s lenne miből faluzni a nyáron. A könyvek franciák, angolok, spanyolok, olaszok, németek s ritkábban magyarok. Szólj esetleg valakinek.[14]

9 Kuncz Aladár, „Szabó Dezső", *Ellenzék*, 1923. júl. 22., 9, kötetben legutóbb: Kuncz Aladár, *Kritikák, portrék, tanulmányok II. (1923–1931),* Kuncz Aladár összegyűjtött munkái 6 (Kolozsvár–Budapest, Kriterion Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2019), 47–48.

10 Degré Alajos, „Szabó Dezső sümegi fegyelmi ügye", *Irodalomtörténeti Közlemények* 70 (1966): 591–593; Szabó, *Életeim*, 2:577–583.

11 Szabó Dezső, *Ölj! és egyéb elbeszélések* (Budapest: Genius, 1921), 11.

12 Nagy, *Szabó Dezső*, 101; Pomogáts Béla, „Szabó Dezső Ungváron", *Együtt* 8, 1. sz. (2006): 13–17.

13 Standeisky, „Szabó Dezső levelei…", 9. (Nagy Péter ezeket a leveleket még elveszettnek hitte.)

14 Uo., 11.

Az Eötvös Collegium Levéltárában fennmaradt, Bartoniek Gézához, az intézmény első igazgatójához írt leveleiből derülnek ki aztán a történet pontos részletei.[15] Szabó Dezső igen nagyra becsülte BG urat (a collegisták így nevezték), diákévei után is házitanítóskodott lányai mellett,[16] majd 1916 augusztusában nehéz helyzetében hozzá fordult segítségért:

> Két év óta mintegy ezerkétszáz – valószínűleg több – kötetből álló könyvtáram a sümegi Népbanknál van zálogba téve. A könyvtár francia, magyar, angol, német, olasz, spanyol szépirodalmi, esztétikai, történelmi, filozófiai és szociológiai könyvekből áll. Bár a könyvek nagy részét antikvárice jutányosan vettem, mégis több – tízezer koronánál aligha kevesebb pénzemben áll.
>
> Ez a könyvtár nekem már semmiképpen nem kell, én ilyen terhet többé nem bírok el. A bank most rám írt, hogy helyi viszonyai miatt s a könyvek érdekében is, most már többet igazán nem várhat s ha három hét alatt nem intézem el a dolgot, ott Sümegen elárverezteti. […] A köv. ajánlatot bátorkodom tenni. Ha Méltóságod a könyvtár megszerzését az intézetre hasznosnak véli, méltóztassék a banktól kiváltatni és elhozatni s itt személyes megtekintés után nekem hét-nyolcszáz K. vételárt fizetni.[17]

Az ezt követő levélváltásból megtudjuk, hogy BG segített régi diákjának, kifizette a Sümegi Népbank követelését, ezen felül pedig a könyvek vételáraként nyolcszáz koronát adott Szabó Dezsőnek.[18] Az egykori tanítvány megírta Bartonieknek, hogy: „a lefoglaláskor vettek fel hivatalosan egy katalógust, mely ott van hivatalos letétben. Ez ugyan mind ilyenekből áll: Szerző: Tomo Primo / Munka c. Secunda edizione etc. / de ők nem tudják, hogy ilyen s félnek tőle."[19]

Szépirodalmi forrásokat is találunk a lefoglalásról: az *Életeim* írását 1944 decemberében kénytelen abbahagyni, amikor az ostrom kezdetén végleg levonul József körúti lakásából a pincébe, így visszaemlékezése 1914-ben, sümegi tartózkodása közepén szakad meg, tehát könyvei lefoglalásáról nem tudhatunk már meg semmit. De ha kellő elszántsággal végigrágjuk magunkat a regényen, akkor jóval korábbról, még székelyudvarhelyi tanárkodása idejéből (1912-ből!) is-

15 ELTE Eötvös József Collegium Mednyánszky Dénes Könyvtár és Levéltár (a továbbiakban EJC MDL) 38. doboz 64/a dosszié 8-11. Szabó Dezső négy levele Bartoniek Gézához 1916. aug. 1. és szept. 13. között. (Bartoniek 1895-től 1928-ig volt a Collegium igazgatója.)

16 Szabó, *Életeim*, 2:142–145; Nagy, *Szabó Dezső*, 33.

17 EJC MDL 38. doboz 64/a dosszié 8. Szabó Dezső levele Bartoniek Gézához (Bpest, 1916. aug. 1.).

18 Uo., 12. A Sümegi Népbank 1916. aug. 4-i levele BG-nek: 371 K 90 fillér követelésük ellenében adják ki a lefoglalt könyveket; 13. „Nyugtatvány 800 Koronáról, mely összeget a Br. Eötvös J. Kollégium pénztárától később kiállítandó jegyzék szerint átadott könyvek vételára fejében átvettem. Bpest, 1916. aug. 21-én Szabó Dezső"; valamint 19. doboz 55. dosszié (Szabó Dezső személyi anyaga): 7. Postai föladóvevény a Sümegi Népbanknak 371K 90f-ről 1916. aug. 7. dátumbélyegzővel.

19 EJC MDL 38.doboz 64/a dosszié 11. Szabó Dezső levele BG-nek (Bpest, 1916. aug. 6.)

merős történetet olvashatunk: egy szabócég háromezerhatszáz koronára perelte az addig neki készített ruhákért (különösen fiatal korában nagy hangsúlyt fektetett öltözködésére, megjelenésére), s lefoglalták egyetlen vagyonát, szép és értékes könyvtárát. „Megkezdték elkészíteni a könyvek listáját. De a francia, olasz, angol, német, spanyol, finn könyvek dzsungelében már az első kötetnél megakadtak. Ügyvéd, végrehajtó, segéd tanácstalanul néztek egymásra, én pedig egy karszékből nem minden humor nélkül szemléltem őket." Végül az ügyvéd könyörgésének engedve „lediktáltam egy éktelen hosszú listát, melyen néhol a megjelenési helyet, néhol a címet vagy annak egy részét tettem meg szerzőnek, a szerzőt vagy a megjelenési helyet címnek és így tovább." Később a tárgyaláson a bírót meggyőznie és az ügyvédet megaláznia azzal sikerült, hogy elővetette a lefoglalás könyvjegyzékét, s elkezdte azt fordítani: „Szerző: Hága. Cím: Négy kötetben. Megjelenési hely: Az elmés nemes." Ezt hallván a bíró elutasította a keresetet, s az író visszakaphatta könyveit. [20]

Kaffka Margit *Reggeli kávé* című, 1917-ben – három évvel a lefoglalás, és egy évvel a könyvek Collegiumba kerülése után – megjelent novellájában mutatja be Szabó Dezső könyvszeretetét. Az író egy sümegi reggelen szobaasszonyának egész addigi életét elmeséli collegiumi éveitől, utal a vallásgyalázás miatti fegyelmire, majd ezt mondja: „Akkor már több mint a fele fizetésem lefoglalták adósságba, a könyvtárom, […] igen, nyolc-tízezer koronát egy pesti nyilvános könyvtár ígért érte, de *ezt* nem, ezt az egyet nem! Egyetlen kötetét se! *Ennyi* a morál és az erő maradék morzsája bennem!"[21]

1914 elején a *Nyugat*ban megjelent *Beteg a könyvek között* című novellájában Szabó részletesen bemutatja könyvtárát, így innen is képet alkothatunk a nem sokkal később lefoglalt kötetekről:

> A falakat magas könyvszekrények takarják, melyeket minden színű és formájú könyvek zsúfolnak tele. A könyvek különös, gazdájukhoz szabott rendben szomszédjai egymásnak. Tertullianus és Szent Jeromos közt Zola-kötetek, Szent Ferenc mellett Van Lerberghe és Jammes, Butler *Hudibras*a mellett *A magyar alkotmány története*, Comte és Marx között Szent Ágoston, századokon vénült bőr-fóliánsok közt a Mercure de France sárga kötetei. És ez a bizarr egymásmellettiség mégis egy lélek titkos egységét adja. Majd Dante, Keats, Whitman iránt lelkesedik.[22]

Régi collegisták visszaemlékezéseiben mindössze két rövid utalást találtam Szabó Dezső korai könyvtárának 1916-os Collegiumba kerülésére. Egyrészt Féja Géza említi meg a *Szabadcsapat*ban: „Az első világháború folyamán könyvtárának az

20 Szabó, *Életeim*, 2:477–480.
21 Kaffka Margit, *Álom: Kaffka Margit kiadatlan elbeszélései* (Budapest: Franklin, [é. n.]), 75.
22 Szabó Dezső, „Beteg a könyvek között", *Nyugat* 7 (1914): 1:299–302, 299.

eladására kényszerült, az Eötvös Kollégium vette meg, ismertem a gyűjteményt, csupa jelentős műből állott, Szabó Dezső kiválasztó ösztöne tökéletesen dolgozott." Másrészt Borzsák István írja meg, hogy Tacitust az ő Firmin-Didot kiadású kötetéből olvasta először 1933 nyarán.[23]

Olyan szerencsés helyzetben vagyunk, hogy – bár sem a lefoglaláskor felvett „ál-", sem a Collegiumban írt, és Szabó Dezsőnek megküldött valódi lista[24] nem maradt fenn – immár 127 éve folyamatosan működő könyvtárunk eredeti leltárnaplóiból mégis rekonstruálható a megvásárolt könyvanyag. Maga Bartoniek Géza írta be az első tételhez: „Szabó Dezső könyvtára", a „szerzés módja" rovatba pedig a „vétel 1916 (SzD)" megjegyzést. Sok kötetben találunk possessor bejegyzést – néhol évszámmal (1901 és 1912 közöttiek), helymegjelöléssel (Szhely, illetve Székelyudvarhely, Sümeg, Paris stb.).

Szabó Dezső saját bevallása szerint nyolc nyelven olvasott,[25] ezt tükrözi könyvei összetétele is: csaknem fele (365 kötet, 287 mű) a francia irodalom és irodalomtörténet, kb. egynegyede az angol, spanyol, olasz irodalom, valamint a finnugor irodalom és nyelvészet körébe tartozik. A fennmaradó negyeden a magyar irodalom, a történelem, filozófia, lélektan osztozik, valamint néhány szótár, s az egyik legrégibb darab egy 1626-os Káldi György-*Biblia*. (Német nyelvű mindösszsze hat mű, például Nietzschét is inkább francia fordításban olvasta.)

Ugyanakkor az első levele idézett részletében említett 1200 kötet vagy túlbecsült, vagy elképzelhető, hogy a legkedvesebb darabokat visszakapta Bartoniektől, mert a leltárnaplóban „csak" 600 mű (770 kötet) szerepel. Az *Életeim*ben említ olyan köteteket, melyeket első párizsi útján vett, és még 1944-ben is megvannak könyvtárában, például azt az 1735-ös bőrkötéses Szent Ágostont, melynek megvásárlását cikkem elején könyvszeretete bemutatásához idéztem, csak halála után kapta meg könyvtárunk.[26] *Beteg a könyvek között* című novellája korábban idézett részletében is felsorol több olyan művet, melyeket hiába kerestem 1916-os leltárnaplónkban. (Butler csak halála után került hozzánk, vagy például Marx itt nem, az 1924-ben kiárusított könyvei között viszont már szerepel.[27])

23 Féja Géza, *Szabadcsapat* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1965), 86; Borzsák István, „A klasszika-filológia az Eötvös Collegiumban", *Antik Tanulmányok* 32 (1985–86): 249–257, 251, illetve újraközlése: Borzsák István, *Dragma*, 1. köt. (Budapest: Telosz, 1994), 392; az említett mű: Tacite, *Oeuvres complètes*, publ. par M. Nisard (Paris: Firmin-Didot, 1842), Szabó Dezső possessor bejegyzéssel. Nagy Péter, Szabó Dezső monográfusa diákként, majd kutatóként is használta a könyvtárat (s a régi Collegium iratanyagához is hozzáférhetett), mégsem említi sem a lefoglalást, sem az első gyűjtemény könyvtárunkba kerülését.

24 EJC MDL 38. doboz 64/a dosszié 10. Szabó Dezső levele BG-nek, Ungvár, 1916. szeptember 13.

25 Nagy, *Szabó Dezső*, 26.

26 Szabó, *Életeim*, 2:19.

27 Taxner Ernő, „Szabó Dezső kéziratos könyvtár-»lajstroma«", *Irodalomtörténet* 4 (1972): 724–733, 725. A kiárusításról lásd: Budai Balogh Sándor, „Szabó Dezső ismeretlen naplója", *Irodalomtörténeti Közlemények* 89 (1985): 688–708; Nagy, *Szabó Dezső*, 365–369; a könyvkiárusítás történetét megírta *Segítség!* című regényében is: Szabó Dezső, *Segítség!* (Budapest: Püski Kiadó, 1997), 451–458.

A gyűjtemény számos darabjához találhatunk az író életművében kapcsolódó hivatkozást, érdekes történetet. Például az *Életeim*ben írja, hogy 1913 őszén egy Sümeg környéki erdőben Van Lerberghe *La chanson d'Ève* kötetét olvasta – a mű „Didier Szabó 1911" possessor bejegyzéssel itt áll könyvtárunk polcán 1916 óta.[28] Vagy 1906-os párizsi nyaráról: „egy hétig minden kora délelőtt felmentem a Notre Dame tornyának a tetejére […] Mindig magammal hoztam Baudelaire-t, és ha kiámultam magamat, itt, Párizs nagy horizontjában wtanultam meg két-három versét könyv nélkül", majd két idézet következik *A romlás virágai*ból. A kötet, melyet valószínűleg fölvitt magával: Baudelaire *Les fleurs du mal* (Paris: Calmann-Lévy, é. n.) Szabó Dezső 1906 Pa[ris] possessor bejegyzéssel kézbe vehető könyvtárunkban.[29] Victor Hugo versei iránti lelkesedését is többször megírta, ebből és halála után hozzánk került könyvtárából is több kötetet őrzünk. „Egyszer egy Victor Hugo verskötetnek […] első kiadását találta meg. Majd megőrült örömében […] egész du. olvasott, szavalta, kiabálta Victor Hugo verseit. Rajongott érte akkoriban." – emlékezik Bauer Hilda, Balázs Béla húga egy párizsi találkozásukra.[30]

A futuristákra visszatérve a leltárnapló alapján csak azok a kötetek kerültek könyvtárunkba, melyeket már 1912-es nyugatos cikkeiben is megemlített: Marinetti *Le futurisme* és *Le monoplan du pape*, Folgore *Il canto dei motori*, valamint az *I poeti futuristi* (Milano: Poesia, 1912) antológia, de az elmúlt száz év viharai, és az avantgárd első kiadások iránti fokozott érdeklődés miatt mára csak az írásom tárgyát képező kötet maradt birtokunkban…

Még egyszer, 1924-ben vált meg könyvtára nagy részétől, de sem az erre a könyvkiárusításra készített (3737 művet felsoroló) lajstromában,[31] sem az 1947-ben az Eötvös Collegiumba került könyvtáráról készített teljes listában (csaknem 4400 kötet, melyeknek aztán nem mindegyikét vették állományba, más gyűjteményekbe is kerültek könyveiből)[32] nem találtam sem Marinetti, sem más ismert futurista művét. Ha a későbbiekben kapott is még Marinettitől köteteket, ahogy azt az *Életeim*ben állítja,[33] ezek nyomtalanul tűntek el…

28 Szabó, *Életeim*, 2:559; a kötet: Van Lerberghe, *La Chanson d'Ève* (Paris: Mercure de France, 1909)
29 Uo., 2:123.
30 Bauer Hilda, *Emlékeim* (Budapest: MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum, 1985), 18–19.
31 Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár V. 3320: *Bibliotheca Desideriana vagyis Szabó Dezső eladó könyvtárának Kisded Lajstroma* (1924).
32 Részletesen lásd: Markó, „Szabó Dezső…".
33 „Ezentúl éveken át kaptam tőle időről időre leveleket és könyveket." Szabó, *Életeim*, 2:463.

Balázs Imre József

⌘

Integráció és szubverzió

Román és magyar freudomarxizmus-értelmezések a harmincas években

A harmincas évek és az avantgárd

A magyar neoavantgárd történetének egyik fontos kérdése, hogy tételezhetünk-e számára előzményeket a magyar kultúrában. Ennek a kérdésnek az árnyalt körüljárásához számot kell vetni azzal, hogy a magyar avantgárdkutatás többé-kevésbé reflektálatlanul maradt tézisei közül néhány voltaképpen akadályozza azoknak a létező elemeknek a figyelembe vételét, amelyek felvetik a folytonosság lehetőségét. A kétezres évek végétől kezdve Kappanyos András több tanulmányában és cikkében is rámutatott arra, hogy e néhány „megülepedett tétel" felülvizsgálatára is szükség van a kérdéskör kapcsán. Ezeket a kérdéseket a *Hogyan kellene megírni a magyar avantgárd történetét?*[1] vagy a *Másodszorra elvész az első?*[2] című írásaiban részletesebben is tárgyalta, majd mindezt elhelyezte egy tágasabb, a modern magyar irodalmi hagyománystruktúra egészét érintő koncepcióban is *(A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz).*[3] A Kappanyos által javasolt kutatási irányok érintették a magyar avantgárd alkotók nemzetközi jelenlétének vizsgálatát, az avantgárd művészek tevékenységének szinkretizmusát vagy az alkotómunkájukat az „esemény-jellegű megnyilvánulásra", tehát színházra, táncra, szavalókórusra összpontosító performatív művészek tevékenységét – mindezek az észrevételek a korábbi irodalomtörténeti kézikönyvekhez képest valóban lényegesen tágasabbnak mutatják az avantgárd magyar kultúrabeli alkotói jelenlétét.

Az avantgárddal kapcsolatos kortárs, nemzetközi szintű kutatásokban időközben felerősödött néhány olyan tendencia, amely sikerrel mozdította ki a cent-

1 Kappanyos András, „Hogyan kellene megírni a magyar avantgárd történetét?", in Kappanyos András, *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, 163–176 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008).

2 Kappanyos András, „Másodszorra elvész az első? A »klasszikus« avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez", *Palócföld* 55, 3. sz. (2009): 68–74.

3 Kappanyos András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz", *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–88.

rum-periféria modelleket, és a *world literature studies* paradigmáján belül vetve fel a kérdést, a hatások, interferenciák váratlan mozzanatait is képes kiemelni, hálózatos modellekben, illetve a célelvű megközelítésektől elszakadva konstruálva meg narratíváit. Az ilyen jellegű kutatások eredménye többek között olyan nagyszabású kiállítások létrejötte, mint a 2021-es *Surrealism Beyond Borders*,[4] amely a korábbiaknál tágasabb skálán mutatja meg a szürrealista aktivitás relevanciáját, természetesen kronológiai típusú axiómákat is problematizálva. Ugyanezekhez a fejleményekhez kapcsolhatjuk a nemzeti irodalomtörténeti paradigmákat transzkulturális vizsgálódásokkal keresztező kutatások eredményeit, amelyekben az emigráció művészete, a többnyelvű alkotók munkásságának szerepe integrálhatóbbnak mutatkozik.

Kappanyos András felvetéseinek továbbgondolásához saját korábbi kutatásaim közül kettő tartalmaz jelentősebb implicit hozzájárulásokat. Egyik ezek közül azt hangsúlyozza, hogy (az avantgárd alkotók szinkretikus tevékenységét, illetve transzkulturális tájékozódását is figyelembe véve) a szürrealizmus magyar vonatkozású történetének a *Dokumentum* folyóirat 1920-as évekbeli első hullámát követően van egy fontos második pillére is az 1940-es években, az Európai Iskola csoport körében.[5] Amennyiben pedig a negyvenes években és a húszas években egyaránt van nemzetközi relevanciájú avantgárd tevékenység a magyar kultúrában, izgalmas kérdésfelvetés lehet visszafelé is tekintve, a negyvenes évek felől is újranézni a harmincas évek művészeti fejleményeit és megtalálni az összekötő elemeket. Kappanyos Andrással egyetértésben állítható, hogy ebben a korabeli testkultúra és performatív művészetek, illetve az emigráció alkotói kiemelkedő szerepet töltenek be.

Egy másik belátás az avantgárd/mozgalmi kultúra/szocreál átmenetek szorosabb, a kelet-közép-európai regionális kontextusainak figyelembevételével támasztható alá.[6] Összefüggésben a szürrealizmustörténet nemzetközi fejleményeivel megfigyelhető, hogy az *avantgárd / mozgalmi művészet* váltások több fázisban következtek be az 1910-es évektől kezdődően, leginkább orosz, német, illetve francia modellekkel leírható módon. Egyik ilyen váltás éppen az 1930-as évekre esik, amikor a nemzetközi szürrealizmustörténet legközelebb kerül a baloldali mozgalmak történetéhez. A kelet-közép-európai kontextusra is figyelve feltűnő az is továbbá, hogy az avantgárd/mozgalmi költészet váltás nem feltétlenül végérvényes: a bukaresti szürrealista csoport tagjai például avantgárd/szürrealis-

4 Stephanie D'Alessandro and Matthew Gale, eds., *Surrealism Beyond Borders* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021).

5 Balázs Imre József, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021).

6 Imre József Balázs, „From Avant-Garde to Socialist Realism: Continuities and Discontinuities in Hungarian and Romanian Literature", in *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures: Institutions, Dynamics, Discourses*, eds. Evgeny Dobrenko and Natalia Jonsson-Skradol, 147–164 (London: Anthem Press, 2018).

ta poétikák felől indulnak 1930-ban, pályájuk kezdetén, aztán a harmincas évek folyamán egyfajta mimetikusabb, dokumentaristább, mozgalmi kód felé fordulnak, de a negyvenes években ezt újra egy bretoni modell szerinti szürrealista poétika jelenléte követi munkásságukban. Az alábbiakban egy ilyen, a korabeli sajtóban magyarra is fordított[7] alkotó, Paul Păun munkássága felől indítom tanulmányom gondolatmenetét, azt keresve, hogy a harmincas évek időszakában melyek azok az avantgárd irányzatokkal is kompatibilis ideológiák, amelyek időlegesen az ugyanezen irányzatok művészeti technikáiról mintegy leválva biztosíthatnak valamelyes folytonosságot a negyvenes évek avantgárdja felé. Tézisem szerint a freudomarxizus képződménye egy ilyen, baloldali mozgalmakkal egyértelmű összefüggésben, de azon belül ugyanakkor szubverzív funkcióban formálódó egység. Vizsgálata olyan irányokba vezetheti a harmincas évek magyar avantgárdjának és testkultúrájának kutatását, amely a korábbiaknál jelentésesebbé teszi akár Palasovszky Ödön és a korabeli performatív művészek tevékenységét, ráadásul az avantgárd utáni tájékozódásának korszakát élő József Attila munkásságában is pontosan kimutatható. Vizsgálódásom jelen változatában terjedelmi okokból szükségszerűen vázlatos marad, és elsősorban a freudomarxista gondolati képződmények konkrét nyomainak felmutatására irányul.

Szürrealizmus és freudomarxizmus

Az 1930-as évektől kezdve, a második szürrealista kiáltvány megjelenését követően a szürrealizmuson belül egyre nyilvánvalóbbá válik a tudattalan szociológiájának elméletalkotása iránti érdeklődés. Ebben az időszakban a szürrealisták kifejezetten marxista politikai álláspontot foglaltak el, és a forradalmi avantgárd mozgalom eszméjét az őket képviselő folyóirat címének megváltozása is hangsúlyozza: folyóiratuk címe *La révolution surréaliste* 1924–1929 között, *Le surréalisme au service de la révolution* 1930–1933 között. Ezzel egyidőben a hivatásos pszichoanalitikusok körében is zajlott a pszichoanalízis politikai újragondolása. Wilhelm Reich írásai révén körvonalazódik ekkoriban az a paradigma, ami később freudomarxizmus néven vált ismertté. Ez tulajdonképpen a freudi elméletek relativizálása volt az Ödipusz-komplexus státuszának problematizálásával, és olyan vizsgálódási irány, amely a társadalom szerveződése és az emberi psziché struktúrája közötti összefüggések feltárására törekedett. Meggyőződései miatt Reich konfliktusba került Freuddal, és 1934-ben kizárták a Nemzetközi Pszichoanalitikai Társaságból.

A szürrealisták freudomarxizmusa a közelmúltban a nemzetközi avantgárdkutatáson belül is tanulmányok tárgyát képezte – a szürrealizmuskutatások keretein belül friss írások jelentek meg a párizsi *Mélusine* folyóirat körében mind

7 Paul Păun, „Minden kiált utánunk!", ford. Salamon Ernő, *Korunk* 11, 10. sz. (1936): 843.

André Breton és Wilhelm Reich teoretikus munkáinak párhuzamos megközelíthetőségéről,[8] mind az Európa különböző részein élő avantgárd művészek viszonyáról a pszichoanalízis, a szürrealizmus és a forradalmi politika jelenségeihez.[9] Ebben az összefüggésben a bukaresti szürrealista csoport hozzájárulását gyakran említik a frissebb nemzetközi összefoglalások, mint a szürrealizmust és az 1930-as évek freudomarxizmusát összekötő fontos szálat Deleuze és Guattari antiödipuszi skizoanalízise felé. (Gherasim Luca negyvenes évekbeli visszatérő szóhasználata elméleti írásaiban a nonödipális megközelítések lehetőségeiről izgalmasan cseng egybe Deleuze és Guattari könyvcímmé is emelt Anti-Ödipuszával.) Végső soron egy utópiakoncepció analógiájára azt mondhatjuk, hogy egy eupszichia-koncepcióról van szó, a psziché újrafeltalálásáról, ami a román teoretikusoknál egyrészt kifejezetten elméleti irányt vesz, másrészt mindez a gyakorlati, forradalmi cselekvés igényével történik, amit a *Dialectique de la dialectique* kiáltvány sokat idézett mondata, a proletariátus határtalan erotizálása jelez.[10] Világos tehát, hogy a román szürrealisták háború utáni koncepciójában a társadalmi és a pszichológiai dimenzió egyaránt fontos maradt, Marx és Freud eszméi továbbra összeegyeztethetőnek tűntek – bár a bukaresti teoretikusok egyre távolabb kerültek a klasszikus pszichoanalízistől.

Írásomban ezeknek a nem-ödipális eszméknek az előzményeire és forrásaira is figyelek. Paul Păun műveinek nemrégiben, 2020-ban megjelent kiadása,[11] amely a korábban már újrakiadott versek és teoretikus szövegek mellett a harmincas évek baloldali újságjaiból is közöl publicisztikai és teoretikus írásokat, egyértelműen azonosíthatóvá teszi e gondolatok egyik forrásaként a freudomarxista teoretikus, Wilhelm Reich könyveit. A magyar kultúra felől nézve ezen a ponton válik relevánssá a József Attila-párhuzam, hiszen Erős Ferenc, N. Horváth Béla és Bókay Antal kutatásai nyomán, illetve a József Attila-tanulmányok kritikai kiadása nyomán mára ismert József Attila érdeklődése a problémakör iránt, és saját hozzájárulása is a téma magyar nyelvű, teoretikus megközelítéseihez: az *Egyéniség és valóság* és *Az ifjúság nemi problémái* sorolható ide 1932-ből, illetve 1936–37-ből az *Ázsia lelke* és a *Hegel–Marx–Freud* elkészült része tartalmazza a legrelevánsabb összegző gondolatkísérleteit. József Attila megközelítésének alapja ezekben a szövegekben a társadalmi elnyomásra eső hangsúly – ezeknek mintegy szükségszerű következményeként tárgyalja a neurózisokat, nemi prob-

8 Annie Rizk-Urbanik, „Des Vases communicants à Arcane 17: Breton était-il freudo-marxiste?", *Mélusine*, hozzáférés: 2019.05.09, https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3250.

9 Camilla Skovbjerg Paldam, „Erotic Utopia – Free Upbringing, Free Sex and Socialism: Wilhelm Reich's Influence on Vilhelm Bjerke-Petersen's Danish Surrealism", in *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, eds. David Ayers et alii, 413–427 (Berlin: De Gruyter, 2015); Paolo Scopelliti, „Le freudo-marxisme surréaliste: une mythologie critique", *Mélusine*, hozzáférés: 2019.08.26, https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3319.

10 Gherasim Luca et Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique* (Montreal: La Sociale, 2011), 14.

11 Paul Păun, *Scrieri*, ed. Emanuel Modoc (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2020).

lémákat. Egyértelmű, hogy a társadalmi forradalmat tekinti kivezető útnak ebből a helyzetből, ebből a struktúrából. A két szerző gondolatmenteinek konvergens irányaira figyelve egyben azt is feltételezem Paul Păun pályájának későbbi alakulástörténetét is számításba véve, hogy a freudomarxizmus mint csomópont a magyar kultúrában is vezethetett volna újabb avantgárd típusú forradalmak felé, illetve ennek a feltételezésnek a nyomában haladva, különösen az eseményjellegű magyar avantgárd tevékenységben kereshetjük ezen elméletek inspiráló erejét, párhuzamait.

Paul Păun a kamaszkorról és a szexuális válságról 1934/1935-ben

1934 vége és 1935 eleje felé Paul Păun két cikket is közöl, amelyek a serdülő fiatalok problémáival, a szociális és a szexuális problémával foglalkoznak ugyanabban a keretben. Az első, *A serdülőkor új jelentése (Sensul nou al adolescenței)* című cikk inkább a probléma társadalmi oldalát tárgyalja, ellentétes képet nyújtva a polgári kamaszról és az inas/ifjúmunkás státuszú kamaszról. *A szexuális válság (Criza sexuală)* című írásban hamarosan elmélyíti a témát, közvetlen utalásokkal Wilhelm Reich eszméire és társadalmi diagnózisára, amely nagyon világosan megmutatja a helyzet tágabb összefüggéseit. Így ami *A serdülőkor új jelentésé*ben még inkább egy általános marxista olvasatokon alapuló intuíciónak tűnt, a második cikkben olyan irányba fejlődik, amely a későbbi román szürrealizmusban egyre fontosabbá válik. Vegyük sorra ezen értelmezési megközelítések néhány konkrét érvét.

Păun *A serdülőkor új jelentése* című írásában a kamasz szexualizált képéből indul ki – egy olyan képből, amely a probléma „polgári" reprezentációinak birodalmából származik. Úgy tűnik, hogy ebben az időszakban ezek az ábrázolások szerves részét képezik egy orális, félhivatalos kultúrának, de egy már kialakult román irodalmi vonulatnak is. Az ábrázolás egyre könyvízűbb, egyre sztereotipizáltabb aspektusa azonban Păun szerint egy sokkal égetőbb problémát takar, mégpedig a szociális kérdést:

> Ami azonban nem elhanyagolható, az a kísérlet arra, hogy méltatlanul szimbólum rangjára emelődjék valami, – úgy sejtjük, tudatosan – és hogy a társadalmit a szexuálissal helyettesítsék be. Mert ez a kamaszkor két ellentétes jelentése: egyrészt a polgári szexuális és romantikus jelentés – másrészt a valódi, társadalmi jelentés.[12]

Itt a szerző érvelése a megtisztított, lényegében proletárkultúra szükségességének megerősítése irányában folytatódik: ez szerinte képes kifejezni a fiatalok ál-

12 Paul Păun, „Sensul nou al adolescenței", in uo., 302.

tal megtapasztalt helyzet sajátos problémáit, amelyek a mainstream, kanonikus reprezentációkban perifériára szorultak. Păun valójában a kultúrában nem eléggé tükröződő társadalmi valóságokról beszél, és egy olyan kulturális reformot javasol, amelyen keresztül minden akut társadalmi kérdés tükröződhet. A pszichológiai forradalom és a társadalmi forradalom freudomarxizmusban való megvalósításának sorrendjéről szóló vita fényében érdekes megfigyelni, hogy Păun cikke hogyan határozza meg a prioritásokat:

> A gazdasági és a spirituális ugyanazon cél felé, ugyanazon általános irány mentén halad. És mégis: olyanok, mint két ló, amelyeket nem lehet egyazon hámba befogni. Hol az egyik, hol a másik halad előbb. Nálunk például (természetesen jól meghatározható okokból) az irodalom és általában a munkásság nyilvánosságbeli jelenléte szellemi síkon lemaradást mutat. A serdülőkor értelmének kérdése példaként szolgálhat számunkra, mert itt nem egy akármilyen fogalom jellemzőiről van szó, hanem egy egész világszemlélet mintája mutatkozik meg általa.[13]

A cikk egy autentikusabb, kifejezetten munkáskultúra fontossága mellett érvel, amely megszabadul attól, amit a valóság burzsoá torzításaként láttat. Megjegyzendő, hogy bár maga a kérdés központi kérdés az egész freudomarxista irodalomban, a szerző érvelése mégis némileg kívül marad annak logikáján, egy lehetséges tiszta proletárkultúra idealizált képét kínálja, a probléma lényegét a munkásábrázolások még mindig elégtelen kidolgozottságában látja.

Alig két hónappal később Păun ugyanezt a problémát egy másik oldalról közelíti meg, ezúttal kifejezetten freudomarxista módon, és már az elején megemlíti, hogy az új cikket az előző szöveg folytatásának szánja. Az előző cikkből hiányzó fő érv – mondja Păun – így hangzik:

> a fiatalság, szinte a maga teljességében, nagymértékben szenved egy olyan szexuális moráltól, amely éppúgy domináns, mint az egész burzsoá felépítmény, és amely éppoly antibiológiai, mint amilyen kegyetlen. És […] ez az erkölcsiség, noha minden osztályon uralkodik, szolgálni csak az egyiknek az érdekét szolgálja.[14]

A cikk gondolatmenete ezúttal a polgári család és a polgári erkölcs kritikája irányában alakul, amelyeket a magántulajdon emanációiként közelít meg. E logika szerint a korabeli családi nevelés azt ajánlja, hogy a fiúk tartózkodjanak a nemi élettől, vagy járjanak prostituáltakhoz, mielőtt saját családot alapítanának, a lányoknak pedig egyetlen választásként a szüzességet kínálja. Wilhelm Reich ál-

13 Uo., 304.
14 Paul Păun, „Criza sexuală", in Paun, *Scrieri*, 305.

láspontjával összhangban Păun ezért úgy véli, hogy a lányok kényszerített szexuális önmegtartóztatása, amelyet a majdani házasságra való tekintettel hirdetnek, a serdülők és a fiatalok szexuális válságának súlyos okává vált.

Pszichoanalitikus szempontból az önmegtartóztatás természetesen a vágyak elfojtását jelenti, ami csak nagyon kivételes esetekben eredményezheti az ösztönök magasabb rendű tevékenységekké való szublimálását. A prostituáltak látogatása – mutat rá Păun – nemi betegségekhez és az általuk okozott testi rendellenességekhez vezet. Marad az onanizmus lehetősége, ami ebben a kulturális kontextusban a bűntudatkomplexus kialakulásán keresztül ismét neurózishoz vezet. A kérdéskör tárgyalása tehát kifejezetten tágas összefüggésrendszert rajzol ki. Ennek megfelelően az előző cikkhez képest Păun már radikálisabb változások mellett érvel: a munkáskultúra előmozdítása már nem elég. A Reichtől átvett logika szerint a társadalmi struktúrák radikális megváltoztatására van szükség:

> Világos tehát: a „magántulajdon (a férfiak gazdasági fölényével) – házasság (a házasság előtti szüzességgel) – a fiatalság szexuális válsága" láncot csak a maga teljességében lehet megszüntetni. A szexualitást övező tragédiát nem lehet megoldani a házasság határainak megreformálása, és a tulajdonról alkotott elképzelések megváltoztatása nélkül.[15]

Păun ugyanebben a gondolatmenetben a nők gazdasági és jogi függetlenedésének tárgyalását tekinti olyan lépésnek, amely a korszakban figyelemre méltó ugyan, de egy teljes struktúrát érintő reform nélkül nem érheti el célját, így legfeljebb egy majdani, jelentősebb változás előzményeként tekint rá.

Érdemes megfigyelni a szociális és pszichológiai vonatkozások prioritizálását érintő változást is. Az előző cikkben Păun optimista módon olyan kulturális reformot szorgalmazott, amely a már körvonalazott társadalmi realitásokat követi. A második szövegben azonban a gazdasági reform (vagy forradalom) sokkal fontosabbá válik, és Păun az ez irányú szükséges változások mellett érvel. A freudomarxista diskurzus tehát radikalizálja, és a *Szexuális válság* sokkal „forradalmibb" szöveggé válik, amely több szempontból is megelőlegezi a bukaresti szürrealista csoport negyvenes évekbeli álláspontját.

A harmincas évek vitáiban, és ezen belül Paul Păun munkásságában nyitott maradt a kérdés, hogy a gondolkodás és a psziché szürrealista forradalmának van-e esélye a társadalmi realitásokkal szemben. A cikkek szélesebb, nemzetközi kontextusba helyezése épp ezért válik fontossá. József Attila ebben az időszakban ugyan nem az avantgárd és a szürrealizmus terepén kísérletezik Freud és Marx összeegyeztetésével, de számos Păunéval egybecsengő gondolatot fogalmaz meg.

15 Uo., 307.

József Attila cikke az ifjúság nemi problémáiról

A tematikus és gondolati egyezés miatt jelen írásban József Attila freudomarxista írásai közül egyet emelnék ki, *Az ifjúság nemi problémái* című 1932-es írást, amely egy Totis Béla-könyv recenziója.[16] A József Attila-cikkek kritikai kiadásában Bókay Antal készített jegyzeteket ehhez a szöveghez. Ebből tudjuk, hogy a gépiratban megmaradt írás 1931 nyara és 1932 nyara között keletkezett, és a szerző feltételezhetően a kolozsvári *Korunk*ban szerette volna közölni, itt azonban 1931 októberében már megjelent egy másik írás ugyanerről a könyvről Nagy Lajos tollából, és végül is akár ezért, akár más okból végül nem került közlésre.

Három jellegzetes idézetet emelnék ki a Totis-könyvet erősen elmarasztaló cikkből:

> A marxizmus az elnyomott proletariátus fölszabadításának, a pszichoanalízis az elfojtásokkal teli lélek gyógyításának tudománya. Totis irata azonban mindenre inkább alkalmas, mint társadalmi vagy lelki felszabadításra. Állandóan felelősségről, erkölcsről, lelkiismeretről, a lélek szigorú bírájáról beszél, holott minden parapatiás, neurotikus, ideges ember a felelősségnek, az erkölcsnek, a lelkiismeretnek, a lélek szigorú bírájának a betege ma. Ez természetes is, hiszen a társadalmi lét határozza meg a tudatot, márpedig tőkés, azaz megoldhatatlan ellenmondásokkal teljes társadalomban élünk, tehát megoldhatatlan ellenmondásokkal, konfliktusokkal teljes az egyén erkölcse, lelkiismerete is. […] Totis abba a hitbe próbálja ringatni olvasóját, hogy a tőkés társadalomban az egyén legalább lelkileg mindentől fölöldott, hogy a nemi élet kérdéseire egészséges választ csak maga az egyén adhat és hogy az egyén képes önmagát fölszabadítani saját gátlásai alól. Pedig marxizmus és pszichoanalízis egyként azon az állásponton van, hogy megoldás csak társadalmilag lehetséges, – pszichoanalitikai kezelést sem folytathat az egyén önmagán, az is csak társasan, társadalmilag, orvos segítségével lehetséges.[17]

Látható, hogy József Attila a pszichoanalízisről itt némileg erőltetve próbál a társadalmi szempontok felől indított megközelítést nyújtani, freudomarxista optimizmussal, ugyanakkor a bírált könyvhöz képest sokkal inkább az irányzat

16 József Attila, „Az ifjúság nemi problémái", in József Attila, *Összes tanulmánya és cikke 1930–1937*, szerk. Tverdota György és Veres András, 568–585 (Budapest: L'Harmattan Kiadó–József Attila Társaság, 2018).

17 Uo., 568.

szellemében. Optimizmusa abból táplálkozhat, hogy ebben az időszakban Reich még valóban a pszichoanalitikai mozgalom keretein belül fejti ki tevékenységét.

A másik, Păun cikke kapcsán már tárgyalt probléma a szükséges változtatások sorrendjének megállapítása, ezzel összefüggésben álló cselekvési stratégiák kidolgozása. József Attila a következőképpen ír erről:

> A mai „élet" a nemi vágy testi megnyilatkozásainak az elfojtására nevel. És gondolattalan kispolgári beállítás, hogy az ifjúság saját egyéni kultúrájával fölszabadulásra tehet szert. Az ifjúi és egyéni kultúra az általános kulturális fölépítmény része, amelyet megváltoztatni csak a gazdasági alap megsemmisítésével és új gazdasági alap teremtésével lehet.[18]

Megfigyelhető, hogy József Attila is a társadalmi forradalom elsődlegességét állítja, prioritásait ennek függvényében jelöli ki.

> Nem a prostitúció mérgezi meg a lelket, hanem a magántulajdonnal megmérgezett lélek hozta létre egyáltalában a prostitúciót. Az a körülmény, hogy a férfiak nagy tömege külön él szerelmi életet lelkileg és testileg, az nem eredménye a prostitúciónak, hanem az oka. A férfit nemi vágyának kettéhasadására nem a prostitúció tanítja meg, hanem a magántulajdonon alapuló társadalom kényszeríti.[19]

József Attila gondolatmenete itt ugyanabban az irányban folytatódik, amit Păun cikkében már láthattunk: a magántulajdon és ezzel összefüggésben a polgári házasság akkori formája a problematikus. Külön kitér a nők helyzetére ebben az összefüggésrendszerben, sokszoros elnyomottságot, elfojtáskényszert mutatva ki. Ezt a kérdéskört tehát a maga összességében látja megváltoztathatónak.

Mindezeket a gondolatokat, amelyek egy egészen átfogó felszabadító program részeinek tekinthetők, az teszi az avantgárd története szempontjából különösen relevánssá, hogy mindkét vizsgált szerzőnek – József Attilának és Paul Păunnak egyaránt – van avantgárd pályaszakasza, és ez ráadásul mindkét esetben érintkezik a szürrealizmussal is. A freudomarxizmust egy olyan lehetséges állomásnak tekintem, amely a testkultúrát, felszabadítási törekvéseit tekintve a kommunizmusénál átfogóbb keretben helyezi el, ami a művészeti szcénát is hangsúlyosan érinti.

18 Uo., 569.
19 Uo., 570.

Konklúzió

A freudomarxizmus által felvetett problémák a harmincas években több irányból váltak aktuálissá: egyrészt a társadalmi forradalmak logikája érkezett el abba a fázisába, amikor a női jogok és a testkultúra, az erkölcs problematikája is előtérbe került a forradalmi napirendekben. Másrészt a pszichoanalízis kezdte feszegetni saját határait több irányban is a Freud által lefektetett alapok felől – az egyik új irány pedig a pszichoanalízis társadalmiasításához kapcsolódott Wilhelm Reich és a többi freudomarxisták nyomán, miközben Carl Gustav Jung, majd Jacques Lacan is újabb kutatási irányokat jelölt ki a korszakban.

A közép-kelet-európai kultúrákban olyan költőket és művészeket érintett meg ez az összefüggés, akik egyszerre voltak érdekeltek a szellemi felszabadítás programjaiban, beleértve ebbe a művészeti, avantgárd forradalmakat is, illetve elköteleződtek a proletárkultúra iránt, egy társadalmi utópia nevében. Paul Păun és József Attila ennek az utópiának az eupszichiává alakulását is igyekeztek komolyan venni és kidolgozni, hosszabb távra szóló elképzelésként – amely végül Păun számára a negyvenes évekbeli szürrealista korszakában teljesedett ki művészi értelemben is, József Attila számára pedig halála zárta le azt a további utat, amely őt Freud és Marx gondolatkörének összeegyeztetésében újabb szintézisekig vezethette volna.

Földes Györgyi

⌘

Emberiségdrámák feminizált kivitelben

Avantgárd nőírók Faust-drámái

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen elsőfokon esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően, márpedig ilyesmiben nem nagyon érdemes gondolkodni. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra, s egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátoltabb önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, hiszen bár ilyenek létezését is feltételezhetjük, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják: női pozícióból szólaltatják meg, és női hanggal töltik fel, vagy annyira ironikussá teszik, hogy önmaga paródiájába megy át.

Ez az avantgárd esetében sincsen másképp, már a körülmények tekintetében sem: gyakran például a szűk, patriarchális családi jellegű mozgalmi szerveződés az egyik alakító ok, például a párkapcsolatok hierarchikus viszonyainak beszüremkedése az alkotói folyamatba, vagy az is előfordul olykor, hogy az avantgárd szubverzitása éppen olyan művészeknek játszik a kezére, akik alapszemélyiségüket tekintve is „kilógnak a sorból", többek között lázadásuk okozta marginális helyzetük (Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven) vagy éppen szexuális orientációjuk, esetleg nemi identitásuk folytán (például Hannah Höch, Gertrude Stein, Claude Cahun). Jelen tanulmányban egy sajátos, és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

Faust(us) históriája, az ördöggel szerződést kötő tudósé egy, az európai kultúrát megalapozó mítosz, hasonlóan Don Juan, de akár Hamlet történetéhez is. Számos változata létezett már korábban is: a történeti *Faust* (1480–1540), a (német) *Faust*-népkönyvek (1587–1725), az angol népkönyv (1592), Marlowe drámája (*Doktor Faustus tragikus históriája*, 1604), *Faust*-bábjátékok (1746-tól), Lessing *Faust*-tervei (1755–1775), s aztán magának Goethének saját verziói, az Ős-Faustot (1790) követő első (1808), illetve második (1832) rész.[1] Az ezt követő hatástörténet pedig végképp rendkívül szerteágazó, elég csak a jól ismert Mann-regényre gondolnunk (*Doktor Faustus*, 1947) vagy éppen Gounod és Berlioz zeneműveire, Bulgakov *Mester és Margaritájá*ra, továbbá Klaus Mann 1933-as *Mephistó*jára (és természetesen Szabó István feldolgozására, 1981), de megemlíthetjük – többek között – Lenau, Heine, Ghelderode, Pessoa és Valéry munkáit is, Murnau monumentális némafilmjét, sőt Ibsen *Peer Gynt*je is tekinthető egy viszonylag távoli adaptációnak.

Ugyanakkor a Faust kifejezetten férfimítosz, egy patriarchális kor terméke: egyrészt mint a tudás, a tudomány képviselőjének története, márpedig az a saját korában javarészt el volt zárva a nőktől; s ehhez kapcsolódva – másrészt – a műfajt, az emberiségköltemény tekintve is, amelynek a célja az emberiséget leginkább foglalkoztató gondolatok, kérdések színrevitele, csakhogy ezek jellemzően (főként a vonatkozó korokban, úgy Faustéban, mint Goethéében) alapvetően férfiproblémák, férfiperspektívából fogalmazódnak meg, ezáltal a nők mintha kiszorulnának az emberiség gyűjtőhalmazából is. Harmadrészt mint annak a férfinak a története, akinek vágyai közel sem csak az ismeretek, hanem nők felé is irányulnak, mindig a legszebbet választva, egyúttal tönkre is téve őket (Goethénél a drámavezetésből nem hiányzik a Margit iránti empátia sem, de azért alapvetőn férfitörténetet látunk).

Most két viszonylag ismeretlen verziót tekintünk végig, Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Light* [Doctor Faustus villanyt gyújt] és Else Lasker-Schüle *Ich und Ich* [Én és én] című darabjait, amelyeknek tehát két közös vonása a forráson kívül – voltaképpen egészen szokatlan és váratlan módon –, hogy női szerző hozta őket létre, illetve hogy az avantgárd drámák közé sorolhatók. (Bár Stein operalibrettónak írta meg művét Gerald Berners számára, a zeneszerző végül nem írta meg hozzá a zenét, magát a szöveget viszont szokás önálló darabként színpadra vinni.) Avantgárd darabok ezek tehát, bár magyar perspektívából, ahol a magyar történeti avantgárd ekkorra már véget ért (a harmincas, illetve a negyvenes években vagyunk), viszonylag későinek látszanak; ugyanakkor az amerikai avantgárd dráma születését általában éppen erre az időszakra datálják.

1 Tüskés Gábor, *A műelemzés lehetőségei: Lessing: Bölcs Náthán, Goethe Faust 1–2., Fontane: Effi Briest* (Pécs: Pro Pannonia, 2007), 34.

Gertude Stein: *Doctor Faustus Lights the Light / Doktor Faustus villanyt gyújt* (1938)

Gertrude Stein egyik legfontosabb műfaja a dráma: összesen hetvenhét darabbal büszkélkedhet. Bár számos színpadi művéről jelentek meg tanulmányok, kevés kísérlet született, amely az európai dadaista és szürrealista drámákkal vetné össze ezeket az úgynevezett modernista alkotásokat, holott ez a párhuzam mindenképpen helyénvaló lenne közös sajátosságaik okán, tekintve, hogy kiiktatják a cselekményt, a linearitást és a kauzalitást, s helyettük inkább az egyes szavak és a nyelv ritmikus mozgását igyekeznek kidomborítani. Bert Cardullo és Robert Knopff avantgárd színházi antológiájukban a drámához írt előszóban rámutatnak, hogy bár a *Doctor Faustus* viszonylag könnyebben befogadható, mint Stein más darabjai, hiszen legalább konkrét karaktereket és hozzájuk rendelt konkrét dialógusokat találni benne, de azokhoz hasonlóan továbbra is jellemzi „az írásjelek hiánya, a főszereplők többféle identitása, a testetlen hangok, a szójátékok, a nem szekvenciák és az ismétlések".[2]

A *Doctor Faustus*ban Stein a Goethe- és a Marlowe-féle változatból vesz át neveket és alapmotívumokat, de egyfelől némileg szubvertálva azokat, másfelől a cselekménystruktúrát végképp átalakítva. Nem szerepel nála például a paktum mozzanata sem, azon már túl vagyunk a darab nyitányakor, maga az elérni vágyott tudás sem teljes körű, az elektromos áram feltalálására vonatkozik, innen a darab címe is. Faust tekinthető tehát Edison valamiféle alteregójának is, az általa képviselt tudás pedig a modernitás megfelelőjének. Ám végül elégedetlennek bizonyul az így elért életminőséggel: a fény már nem tagolódik napszakok szerint, örökkévalóvá válik, ezáltal az idő fogalma is eltűnik, nem biztosítva a hétköznapi értelemben vett boldogságot, a női szereplőt ráadásul megmarja egy kígyó. Faust ekkor meghalni vágyik, amit – érdekes módon – a pokolba való eljutással azonosít. Ehhez azonban bűnt kell elkövetnie, s Mephisto ügyesen manipulálja, hogy öljön meg egy kutyát és egy kisfiút: ezt végül megteszi, így elnyeri a jogot a pokolbamenetelre. Itt érdemes arra is felfigyelni, hogy a Stein-darabban a kutya beszél, viszont – például a Goethe-drámával szemben – nem Mephisto egyik alakváltozata. A legszembetűnőbb, legjellemzőbb és legjelentéstelibb változtatás azonban a neveket érinti. Nem csupán a címszereplő esetében (hol Faustnak hívják, hol doktor Faustusnak), hanem a női főszereplő esetében is, aki a groteszkül bonyolult „Marguerite Ida and Helena Annabel" nevet viseli, azaz egyfelől a különböző szövegelőzmények női szereplőit sűríti egy alakba más nevekkel társítva azokat, azok megfelelő tulajdonságait, attribútumait is felidézve, magába olvasztva, másfelől éppenséggel nem csak a sze-

2 Bert Cardullo and Robert Knopff, „American Dada and Surrealism", in *Theater of the Avant-Garde 1890–1950: A Critical Anthology*, eds. Bert Cardullo and Robert Knopff, 421–424 (New Haven–London: Yale University Press, 2001), 422.

mélyiség komplexitásának, hanem elcsúszásainak, hasadásának, szóródásának is helyet adva. *Margit* és *(Szép) Heléna* a Goethe-dráma első, illetve második részében Faust szerelmei, illetve az utóbbi Marlowe-nál is Faust szeretője, az *Ida* és *Annabel* viszont Stein hozzátoldásaiként megerősítik azok legfontosabb tulajdonságait: Ida a görög mitológiában Zeusz dajkája, ezért Margittal együtt a gondoskodói, anyai oldalt valósítja meg, míg Heléna az Annabellel kiegészítve (amely az Anna „kecses" és Bella „szép" nevekből tevődik össze) az erotikus, a femme fatale oldalt képviseli.

A 20. századi Faustus-drámák végső soron mind különleges kíváncsiságot tanúsítanak a hős kielégíthetetlen tudásszomja és önmegvalósítási vágya iránt, s ezért a politikai és gazdasági modernizáció mérlege és az ehhez rendelhető egyéni önaktualizáció lesz hangsúlyos bennük. Faust alakja így a modernitás kvintesszenciájává, a modern kultúra egyik hősévé válik – ezért is lehet az avantgárd drámában is ilyen központi szerepe.[3] Rebecca Kastleman a darab kulcsának a Gertrude Stein által nagyra tartott William James-i filozófiában *(Principles of Psychology)* megfogalmazott ellentétet tartja kétféle tudás között: az egyik, amelyet Faust képvisel, a „valamiről való", racionális, logikus, átfogó tudás *(knowledge about)*, míg a másikban, az „ismeret-" vagy „megismerés"-tudásban *(knowledge of acquaintance)* „olyasfajta közelség van, amely inkább érzelmeket, mint gondolatokat ébreszt […]. Ez a tudás testies, érzékszerveken alapuló megértés, gyors, közvetlen felfogása, befogadása valaminek, s egyébként vannak spirituális-vallásos vonatkozásai is." A james-i kategóriákat Stein a drámaírói, illetve drámai szövegekben megélhető tapasztalatokhoz is kapcsolja (nevezetesen ahhoz, amit ő tájkép-darabnak nevez), illetve a női, bensővé váló megismeréshez is társítja.[4] A Faustus-darabban Stein mindezt tematizálja is: míg a férfi főszereplő folytonos tudósi ismerethajszolásával kész aláásni ezt a fajta tudást, a női főszereplő (a négynevű „Marguerite Ida és Helena Annabel", aki a „négy vallást" is képviseli) lesz az, aki egy tájképben állva, azt szemlélve és megértve képes lesz erre a fajta mélyebb tudásra, míg csak egy kígyó (utalás a tudás megszerzése miatt az Édenből való kiűzetést előidéző bibliai kígyóra) meg nem marja – Faust pedig nem segít rajta. A cselekmény tehát azt az episztemológiai elmozdulást mutatná be, amely onnan indul, amikor Faust „knowledge-about" típusú tudásra való törekvése elnyomja, megszünteti ezt a tájkép-színjátékot és a hozzá kapcsolódó megértést. Viszont mégsem győzedelmeskedik, mert a villanyfényben felszikrázó világban nem ő, hanem Marguerite-Ida és Helena-Annabelle érvényesül igazán,

3 Marshall Berman, *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988), 38. Idézi: Rebecca Kastleman, „An Acquaintance with Religion: Pluralizing Knowledge in Gertrude Stein's Doctor Faustus Lights the Lights", *Modern Drama* 62, no. 3 (2019): 338–360, 341–342.

4 1934-es *Plays* című előadásában Stein valamely színjáték felvázolását egy tájkép szemléléséhez hasonlítja, így lehet képes a drámaíró fejben a dráma elemeit vizuálisan összeszedni, és egy adott színhelyhez, időhöz rendelni. Lásd: uo.

akinek hangján mégiscsak megszólal a kórus, ő lesz a valódi sztár az elektromos rivaldafényben – mint egy musicalben vagy egy modern operában (ne feledjük, Gertrude Stein eredetileg operának írta meg a darabot).

Stein *Faustus*a ugyanakkor az identitásra kérdez rá valójában, a „ki vagyok?" kérdése számára a leghangsúlyosabb, aminek egy fontos szegmense – éppen ezáltal, a Faustus-figura nőibe oltásán keresztül – a nemi identitás, s annak bizonytalan volta (tudjuk, Stein életében ez amúgy is kardinális kérdés volt), bár ezt kiegészíti a női főszereplő oldaláról a személyiséghasadás és/vagy a többes identitás is. De nem csupán onnan látszik ez világosan: a *the man from over the seas* ugyancsak értelmezhető Faust alteregójaként, s erre éppen Marguerite-Ida és Helena-Annabelle figyelmezteti őt: „No one is one when there are two, look behind you look behind you you are not one you are two" [„Senki nem egy mikor kettő van nézz hátra nézz hátra nem egy vagy kettő vagy." Saját fordításom – F. Gy.].

Ennek a multiplikáló szemléletnek egy sajátos szerkezeti folyománya lehet a darabot – párbeszédeit, cselekményét – működtető végtelen repetitivitás is, amely egyfelől csak szépen lassan, ismétléseken és döccenőkön keresztül viszi előre a cselekményt, másfelől – mint ahogy Stein számos más darabjában – eredménye az a fajta apró darabokra töredezettség, ami rokonná teszi a szöveget azzal a kollázs- vagy montázsszerkezettel is, amelyet Hannah Höch és mások működésével társíthatunk – különösen, hogy Höch maga is „elnőiesítette" tematikailag a kollázsformát, illetve Steinhez hasonlóan ő is előszeretettel szubvertálta benne a nemi szerepeket.

A *Village Voice* kritikusa így jellemezte e drámát és – általában véve is – Stein színházművészetét (egy Wilson–Gertrude Stein-összevetésben, amikor a rendező színre vitte a darabot):[5]

> tűnődő, látomásos színház […], amelyben képzetek és feltételek – nem pedig emberek – játsszák az aktív szerepet; egy olyan színház […], amelyekben a szavak az eseményekhez hasonlóan ismétlődnek, sokszorozódnak és egymásba hatolnak, ahelyett hogy követnék egymást, egy olyan spirituális bankett […], amelyen a történeteket inkább fölidézik, mint elmondják, és a drámákat inkább fölvázolják, mint eljátsszák.[6]

5 A Hebbel Theater's produkciója csak egy volt Robert Wilson Faust-rendezései közül, összesen négyet hozott létre pályafutása során: 1. 1989-ben Giacomo Manzoni *Doctor Faustus* című, Thomas Mann regényéből írt operáját vitte színre a milánói Scalában; 2. 2008-ban Gounod operája a Varsói Nemzeti Operaházban; 3. 2015-ban az eredeti Goethe-darabot *(Faust I–II.)* a Berliner Ensemble-ben. Lásd Robert Wilson honlapját, hozzáférés: 2022.05.10, https://robertwilson.com/doctor-faustus-lights-the-lights.

6 Idézi: Kováts Albert, „Dr. Faustus villanyt gyújt: A berlini Hebbel-Theater vendégjátéka", *Beszélő* 6, 12. sz. (1994): 52, http://beszelo.c3.hu/print/8779.

Else Lasker-Schüler: *Ich und Ich / Én és én* (1939 és 1945 között)

Else Lasker-Schüler második férje Herwarth Walden volt, a *Der Sturm* fő teoretikusa, akitől maga az expresszionizmus elnevezés is származik – házasságuk idején a költőnő is igen gyakran szerepelt a lapban. Irodalmi munkásságát – amelybe befért elbeszélés, regény, dráma, esszé, monológ – talán ugyancsak az expresszionista jelzővel illethetjük, igaz, ő egy nagyon egyedi, jellemző változatát hozta ennek létre (noha Németországban már azzal kapcsolatban is eltérő megítélések születtek, hogy az expresszionizmus előfutára volt-e, expresszionista költő avagy csupán expresszionista vonások fedezhetők fel a szövegeiben). Első kötetében, a *Styx*ben a szecessziósan stilizált szóösszetételeket izzítja át a szenvedély intenzitását hordozó expresszivitással, s *A hetedik nap* című későbbi kötet rövid strófákból álló, rímes, erősen zenei hangzású költeményeit is expresszív telítettség jellemzi.[7] Mindenesetre Hajnal Gábor, verseinek egyik magyar fordítója Gottfried Benn méltatását és jellemzését idézi, amely erre az általa képviselt sajátos irányra utal, vagyis hogy miként oltatta be a zsidó vallási-kulturális – tematikus és motivikus – tradícióval, örökséggel a német expresszionista, és általában az irodalmi nyelvet: „A legnagyobb költőnő volt, akit Németország valaha is magáénak mondhatott. Költői világa sokszorosan zsidó volt, képzelete keleti, de nyelve német a javából, buja, pompázó, hajlékony, német, érett és édes nyelv, amelynek minden fordulata az alkotóerő legmélyéről fakadt."[8] Friedrich Minckwitz hasonló következtetésre jut Lasker-Schüler költői jelentőségével és a német nyelvre tett hatásával kapcsolatban: „ez a gyakorta szidalmazott költőnő talán még fokozottabban járult hozzá a német nyelv megtermékenyítéséhez és megújításához, mint jóval ismertebb kortársai: Stefan George és Rainer Maria Rilke."[9]

Else Lasker-Schüler 1980-ig kiadatlan Faust-adaptációja, az *Ich und Ich* palesztinai száműzetése alatt (1939–1945) született, s erősen reflektál az ekkor zajló második világháborús történelmi eseményekre és az ezekkel kapcsolatosan felvetődő sorskérdésekre, egzisztenciális dilemmákra: honnan nyeri eredetét a gonosz, s van-e remény az eltűnésére? Mindezt nem függetlenül a szerző zsidó származásából következő emigrációs hányattatásaitól, s a felvetődő identitáskérdésektől sem: miként lehet németországi zsidó íróként viszonyulni a német nemzeti irodalmi és kulturális tradícióhoz, illetve szert tenni egy nem eleve frusztrációra ítéltetett, mégis nyilvánvalóan komplex identitásra.

A darab szerkezetében és motívumaiban Lasker-Schüler a Goethe-féle változatot követi, olyannyira, hogy benne kimondják: voltaképpen egy Goethe-paró-

7 Hajnal Gábor, „Utószó", in Else Lasker-Schüler, *Villogó kavicson: Válogatott versek*, ford. Dávidházi Péter et al., vál. Hajnal Gábor, 185–193 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972), 190.

8 Gottfried Bennt idézi: Hajnal, „Utószó", 185–186.

9 Friedrich Minckwitz-et idézi: Hajnal, „Utószó", 186.

diát látunk. S valóban, az expresszív nyelvezetű, vibrálóan sokszereplős és dramaturgiai szempontból több szinten, több idősíkon és számos kulturális hagyományból építkező, a mintát ezáltal némiképp szubvertáló verziót értelmezhetjük akár paródiaként is, amely emellett avantgárd színdarabként, s afféle metaszínházként a politikai színház, az abszurd drámák, a brechti technika és a misztériumjátékok elemeit egyaránt ötvözi. Mindamellett a klasszikus német költőtől más idézetek is rendre előkerülnek a szövegben, de találunk benne Schiller- és Heine-intertextusokat is, allúziókat a germán mitológiára, továbbá német népdalrészletet. Nem véletlenül, hiszen a darab egyik fontos tétje a német irodalmi és kulturális tradíciókhoz való viszony tisztázása egy olyan időszakban, amikor a náci kultúrpropagandában való abuzív felhasználás megkérdőjelezte e művek értékeit, és bizonytalanná tette értelmezési lehetőségeik kereteit és határait (akár megerősítést kaptak a német fasiszta ideológiában, akár éppen pusztulásra ítélték őket) – s ez vonatkozik az emberiség alapvető értékeit lefektető Bibliára is, amelyet ugyancsak a tűzre vetettek a *Faust*tal együtt, mondják a darabban. Ugyanis a dráma nagy részében az 1940-es évek közepén vagyunk, a második világháború idején, amikor Mephisto és Faust Jeruzsálemben, a Dávid torony mellett található Pokolban új életre kel (de velük egy helyszínen mozog még Salamon és Dávid király, Baál megéledő szobra is, vagy például a *Faust* első részéből ismerős Marthe Schwerdtlein). Mephisto és Faust végig Isten és a Sátán felelősségét boncolgatják e történelmi kataklizma idején – miután az előbbi tagadja, hogy köze lenne a fasizmus pusztításához, marad számukra a kérdés, a rosszat Isten teremtette vajon, vagy az ő eltűnése, jelen-nem-léte-e a kiváltó ok. S bár Mephisto látszólag hajlik az kollaborációra (paktumuk szerint olajat adna a pokolból Párizs elnyeréséért), a végén Hitlert is odavonzva belefojtja az egész náci vezérkart az izzó lávába.

Else Lasker-Schüler annyiban feminizálja a darabot, hogy – akárcsak Goethe a *Faust* első részében – egy drámaszerzőt is színpadra léptet, ő azonban egy nőt, saját magát, pontosabban egy Else Lasker-Schüler nevű szereplőt. Ráadásul „költőként", „a vizionárius tragédia szerzőjeként" emlegeti, azaz olyan tulajdonságokat utal ki a számára, amelyek előfeltételezik a női művészi teremtőerőt, kreativitást – ezeket a 18–19. században erősen vitatták. Nála nem csupán az előjátékban szerepel e drámaíró, mint Goethénél, hanem több helyütt a drámában is, ekképpen sokkal hangsúlyosabb szerepet is kap, s mint látni fogjuk, a darab végére azonosítható is lesz két főhősével, magában egyesítheti őket.

Else Lasker-Schüler Faust-darabjában egy Max Reinhardt nevű rendezőfigurával is találkozhatunk, aki a goethei színházigazgató pendant-ja, de itt végig ő diktálja az események menetét, ő dirigálja a szerepeket játszó színészeket. A megkettőzött, önmagára reflektáló színház témájának, amely tehát már a klasszikus mintában is megjelent, e darabban más jelentősége is van, a már a címben is megfogalmazott *Ich und Ich*-kérdéskörét is kiszélesíti. Ugyanis e drámának a személyiség egységének felbomlása, hasadása az egyik legfontosabb

témája – ebben tehát rokonnak mutatkozik Gertrude Stein darabjával, még ha a német szerzőnő más jelentéseket és hangsúlyokat is társít a jelenséghez, s eltérő dramaturgiát is alkalmaz. Már a színházszerűség tudatosításával, a „színház a színházban" gesztusával is szükségszerűen megkettőződnek a szereplők, hiszen a drámában is egyszerre egy szereppel és egy (bármikor másra cserélhető) színésszel is azonosak – a cselekmény egy pontján Max Reinhardt le is akarja váltani a Mephistót játszó (természetesen fiktív) színészt. Emellett, mivel a szereplő-szerzőnő Else Lasker-Schüler saját életproblémájának is vallja a mű egyik alappilléréül szolgáló, a Faust–Mephisto párosba is elhelyezett kettősséget, magában is hordozza e két alakot. Maga a kétfelé hasítottság ugyanis többféle (explicit) magyarázatot nyer a műben. Egyrészt a szereplő Else Lasker-Schüler mondja önmagáról, hogy lelke kétfelé szakadt a testében, s ezt az elmagányosodott, sebzett két részt csak a színpadon képes egyesíteni. Másrészt, Faust és Mephisto ugyancsak mint egyetlen lélekegész két megvalósulása léteznek: az utóbbi a részeg – azaz az önmagában a tudatosságot, vagy legalábbis a szuperegót kikapcsoló – Faustban megismerni véli saját gyermekkori, ártatlan önmagát. (Ha a lacani elméletet hívjuk elő magyarázatunkhoz, azt mondhatjuk, a preszimbolikus életkor, tudatállapot és nyelviség fázisához tartozó én-előtti – és nemfüggetlen – énjét ismeri fel Mephisto Faustban, bár ehhez még hozzáteszi: viszont – nyilván: józanon – Faust nem tudott választani örökkévalóság és a polgári morál között, s végül a kettő közötti sávban helyezte el magát.) A két szereplő azonosságát Max Reinhardt is felismeri, amikor a színészeknek való magyarázatként, utasításként mondja ki: „De most, mielőtt folytatnánk a próbát, feltételezem, hogy önöknek világos, hölgyeim és uraim: Mefisztó és Faust egy ikerpár! Lényegében ők egyetlen személy, mindig is azok voltak." Mephistót, aki nem egyértelműen a gonosz helytartója, hiszen a náci bűnösöket a pokolba csábítja, s Baál segítségével a fortyogó lávába küldi, e tett saját újjászületéséhez, s ezáltal az „én és én" megvilágosodásához és megtisztulásához juttatja el. Ezáltal Fausttal együtt, a földi életet elhagyva, a mennyben végre egyesülhetnek egy testben, s a szereplő Else Lasker-Schüler is megkönnyebbülten, boldogan távozik: feltehetőleg mert – a gonosz elpusztítása és a német irodalmi múltnak a humanizmussal összeegyeztethető győzelme nyomán – Faust és Mephisto egyesítő magába vételével ő is lelki békére talál. A lezárás fordulata azt is sejtetni véli, hogy az epilógusban a költő személyisége megidézi az isteni autoritást, amely az apokalipszis pillanatában nyilatkozik meg.[10]

> Ez végül is a költő saját belső zűrzavarának metaforája, amikor megpróbálja megérteni és feldolgozni a leírhatatlant. Azáltal, hogy szembesül az

10 Inca Molina Rumold, „Editor's Introduction", in Else Lasker-Schüler, *Three Plays*, ed. Inca Molina Rumold, trans. Jane Curtis, VII–XXII (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992), XVII.

> életét befolyásoló történelmi eseményekkel és az őt formáló különböző kulturális közösségekkel, a darab előadja és elemzi identitásának különböző társadalmi összetevőit. Az identitás megkonstruálásának és dekonstruálásának többféle módja – a hagyományos ábrázolás helyett – a darabot nyitott perspektívájú példázattá teszi, amelyben a főszereplők nem választhatók el egyértelműen a mellékszereplőktől vagy a szerző személyiségének színre vitelétől.[11]

Bár korántsem kizárt, hogy a széles világirodalomban találni még nőszerzős Faust-feldolgozást (én nem találkoztam ilyennel), s amennyiben létezik ilyen, ugyancsak valószínűsíthető, hogy azt valamikor a 20. vagy 21. században hozták létre, engem mégis igen meglepett, hogy avantgárd nőírós kutatásaim közben hirtelen, egy-két napos különbséggel rábukkantam erre a két, amúgy esztétikai szempontból is rendkívül figyelemfelkeltő darabra, amelyek ráadásul legfeljebb pár év időeltolódással születhettek, s bár különböző módokon, de az avantgárd drámapoétikát és színházi felfogást érvényesítik. E meglepő fordulatra első gondolatom volt, hogy az e felfedezésről szóló tanulmányomat az avantgárd mozgalom és alkotásmód kérdéseivel kitüntetetten foglalkozó Kappanyos András születésnapi kötetében publikáljam – ő ugyanis, ahogy ismerem, szintén „vevő" az efféle irodalomtörténeti csemegékre.

11 Uo.

K. Horváth Zsolt

⌘

Szerb-átültetés Petri-császában

Értelemgondozás és önmitológia a *Gesta Petriorum*ban

Mindegy, hogy miként hívnak, mindegy, hogy hol születtem.
Amit láttam és tapasztaltam eddig a világból,
azt láthatta és tapasztalhatta volna bárki.
Amit átéltem: feleslegesen éltem át.
Akármit átélhettem volna: arról is ugyanezt mondanám.[1]

(Szerb János: *Ars poetica*)

Szerb János Tibet-kutató egyetemi oktató és költő életművének feldolgozása az utóbbi években meglehetősen féloldalas maradt. Az 1988-ban, 37 éves korában öngyilkosság következtében elhunyt Szerb élettörténete, tudományos és költői munkássága jóformán ismeretlen, a vezetéknevéből fakadó ellentmondásos helyzet azonban – méltán – több érdeklődő figyelmét is megragadta.[2] Az 1951-ben született Szerb János édesanyja ugyanis Szerb Antalné Bálint Klára volt, ám a születési évszámból egyértelműen következik, hogy az 1945 januárjában, munkaszolgálatban elpusztított irodalomtörténész, író nem lehetett a fiú édesapja.[3] Szerb Jánosnak nemhogy nem volt kapcsolata biológiai apjával, de lévén, hogy Szerb Klára titokban tartotta fia előtt kilétét, lehetősége sem arra, hogy megismerje őt. Az édesapa személyére csak édesanyja távollétében, annak levelezését mintegy véletlenül elolvasva derült fény.

1 Szerb János, „Ars poetica", in Szerb János, *Ha megszólalnék*, szerk. Petri György, 107–108 (Budapest: Orpheusz Könyvek, 1990), 107.

2 2011-ben emlékkötet jelent meg Szerb János tudományos munkássága előtti tisztelgés gyanánt, lásd: Birtalan Ágnes, Kelényi Béla és Szilágyi Zsolt, szerk., *Szerb János emlékkötet* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2011).

3 Vö. Poszler György, *Szerb Antal* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 439.: „Haldokolva feküdt, munkára képtelenül, amikor a nyilas suhancok halálra verték".

> Akár egy színdarabban (merem remélni, hogy nem Dobozy írta): a fiú megtudja az igazságot, meg akarja tudni az igazságot, le akar számolni a múlttal – viccen kívül, azt hiszem, nem kell ecsetelnem megdöbbenésemet […]. Állítom, hogy nem a személyes izéitek érdekeltek […], csakis a rám vonatkozó részek, tehát mért nem házasodtatok össze, miért kellett Szerb Antal édesapjának örökbe fogadni és mért nem láttam ezt az embert az elmúlt majd 18 év alatt egyszer sem.[4]

A biológiai apa, Dési Frigyes (1912–1978) – meteorológus, egyetemi tanár, az Országos Meteorológiai Szolgálat parancsnoka, utóbb országgyűlési képviselő és az Elnöki Tanács tagja – valójában nem játszik szerepet életében. György Péter imént hivatkozott értelmezésében Szerb János énképének zavarát leginkább a vezetéknevéhez tapadó irodalmi, művészeti, bölcseleti asszociációk okozzák. Édesanyja révén Bálint Aladár kritikus unokája, Osvát Ernő unokahúgának gyermeke, nagybátyja Bálint Endre festőművész, unokatestvére Bálint István költő, színházrendező, édesanyja első férje pedig Szabó Lajos művészetfilozófus és képzőművész volt.

Azzal, hogy Szerb Antal édesapja, Szerb Károly adoptálta a kétéves Jánost, ezt a mindennapinak aligha nevezhető, kulturális és társadalmi tőkével gazdagon felszerelt rokonságot az édesanya még Szerb Antal kultuszával is megterhelte fiának (arról nem is szólva, hogy jogi értelemben, az örökbe fogadással Szerb Antal a „testvére" lett). Ahogyan regényében Györe Balázs rámutat: Szerb János „nem örült ennek. Ellenkezőleg. Hibáztatta anyját a furcsa névadás miatt. Sohasem tudta elfogadni az érveit".[5] A mottóban idézett *Ars poetica* című vers felütése a maga tagadásával és eszképizmusával mintha kényszeresen közömbösíteni szeretné az imént vázolt nyomasztó kulturális hátországot.

Ez a megközelítésmód annyiban érdekes, amennyiben születésének körülményei, illetve a rejtélyes öngyilkossága köré épülő *titok* mintha a kultikus értelmezéseknek kedvezne.[6] Ez az eljárás abban mutatkozik meg, hogy Szerb János költészetét mintegy tragikusan rövid és zaklatott élettörténete *dokumentumaként* olvassuk. Egy szövegközpontú irodalmi megközelítés számára ez az eljárás, miszerint a verseket az életrajz korrelátumaként fogjuk fel, természetesen illegitim. Ugyanakkor, ha volt valami, ami Szerb irodalmi ízlését és szövegalkotó kedvét meghatározta, akkor az éppen az irodalomértés bevett módszereinek, konvencióinak hol játékos-pajzán ignorálása, hol heves, de szigorú elutasítása volt (előbbire a *Négysoroska, négysoroska*, utóbbira talán Babits Mihály *A gazda bekeríti há-*

4 Szerb János édesanyjának írt levelét rövidítve közli: György Péter, *Faustus Afrikában: Szerződés a valósággal* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 159.

5 Györe Balázs, *Mindenki keresse a saját halálát* (Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2004), 13–14.

6 Vö. Margócsy István, *Petőfi Sándor: kísérlet* (Budapest: Korona Kiadó, 1999), 14–15.

zát című versének kisajátítása és radikális átirata lehet jó példa).[7] Sőt, továbbmegyek, hiszen a Szerb költészetében feltűnő kronotoposzok (*Egyetem tér, hajnali 1/2 5*; *Szerb János 1975. máj. 31-én*; a *Telefonüzenet Sz-nek* című vers kocsmái) szinte felkínálják azt a kései olvasó számára, hogy költészetét ne pusztán lírai szövegek gyűjteményeként, de az 1970-es évek budapesti underground szubkultúrájának *lenyomataként* olvassa.

Mindezt tetézi, hogy az 1988. október 6-i halálát követően, édesanyja szorgalmazására viszonylag gyorsan megindult Szerb János irodalmi életművének összegyűjtése, sajtó alá rendezése és kiadása. Sőt, Szerb Klára alapítványt is hozott létre fia emlékének fenntartására.[8] Eme értelemgondozó tevékenység első állomása az 1989 decemberében, Betlen János által sajtó alá rendezett és előszóval ellátott *Gesta Petriorum*,[9] a második a – Szerb Klára felkérésére – Petri György által kiválogatott, utószavazott és kiadott gyűjteményes kötet volt 1990-ben,[10] ezt követte harmadikként Györe Balázs fentebb hivatkozott regénye, mely személyes portrét rajzol Szerb János alakjáról. Közös bennük az, hogy Betlen, Petri és Györe személyesen ismerték Szerb Jánost, így a róla alkotott kép (beceneve, viselkedése, mulatozásai, beszédkultúrája, macskák iránti rajongása, helye az undergroundban és így tovább) akarva-akaratlanul a lírai szövegalkotás *elé* került. Ahogy Betlen János írja:

> A Szán nem tudott olyan részeg lenni, hogy egy jó nagy jobbegyenest be ne tudott volna akasztani. Csak egyet. Gyors volt a Szán. Hazafelé menet aztán már kesztyűt, sálat, mindent elszórt. […] A Szán hadarva beszélt, zaklatottan, szaggatottan, szórakozottan, lázasan. Nemigen értettem. […] A Szán valamilyen más világban élt. Olyanban, ahol lehet gátlás nélkül simulni ahhoz, akit szeret, ahol feltétel nélküli odaadást lehet követelni a másiktól. […] A nők is nehezen viselték, hogy gyerek, hol mindent akar, hol semmit sem tűr. […] A Szánnak identitászavara volt. Nem tudta volna megmondani, vagány piás akar-e lenni, világhírű Tibet-kutató, vagy marihuána szívó hippi.[11]

Ez az élettörténetre hagyatkozó értelemgondozó tevékenység azonban egyfajta passzivitásra kárhoztathatja az olvasót, amennyiben a költői művet mindössze

7 Szerb János, „[Négysoroska, négysoroska]"; „A gazda bekeríti házát", in Szerb, *Ha megszólalnék*, 27, 41–52.
8 Vezér Erzsébet, „Szerb Klári halálára", *Élet és Irodalom* 36, 50. sz. (1992): 2.
9 Szerb János, „Gesta Petriorum", *Mozgó Világ* 15, 12. sz. (1989): 68–84.
10 Berkes Erzsébet, „Ha megszólalnék: Szerb János versei", *Magyar Nemzet* 54, 56. sz. (1991): 10.
11 Betlen János, „Előhang", *Mozgó Világ* 15, 12. sz. (1989): 66–67. A „Szán" természetesen Szerb beceneve.

az életrajz érdekes illusztrációjának tünteti fel.[12] Márpedig többen is megjegyzik, hogy Szerb János nehezen érthető és követhető figura volt, akinek ugyan életében is jelentek meg versei az *Egyetemi Lapok*ban, a *Szétfolyóirat*ban, ám akiről környezete *mint költőről* jóformán tudomást sem vett.[13] Petri György oly módon foglalja össze, hogy jóllehet egy időben viszonylag sokat találkoztak, nem volt tudatában annak, hogy Szerb költészettel is foglalkozik, azt csak utóbb, Kerényi Gráciától tudta meg, s a ready made-del rokonítható versekről Petri – afféle „konzervatív költőiség képviselőjeként" – nem volt nagy véleménnyel.[14]

A Ménesi úti Eötvös Collegiumban tartott önálló költői est kapcsán egyedül Györe Balázs regénye vet számot Szerb János költői tevékenységével.

> Fiatal lány olvasta fel Jancsi verseit. A terem megtelt. […] A lány nagyon lassan, kimérten és megfontoltan olvasta fel Jancsi verseit. Mindegyik verset külön-külön írták rá egy-egy géppapírra, s mikor az előadó elmondott egyet, hosszú, vékony csíkokra tépdeste a kezében lévő papírt, és a földre szórta őket.[15]

Az underground körökben Algol László művésznéven bemutatkozó, a Belügyminisztériumnak viszont „Pécsi Zoltán" fedőnéven dolgozó Hábermann Gusztáv korabeli jelentése szerint azonban Bálint Istvánnak, Szerb Jánosnak és Tábor Ádámnak 1975. február 21-én is volt közös estje a Fiatal Művészek Klubjában.[16] Ha a korszak kontextusában vizsgáljuk a kérdést, persze könnyen lehet, hogy Szerb János *költő mivolta és teljesítménye* azért vált másodlagossá és anekdotikussá, mert Bálint István, Hajas Tibor, Tábor Ádám, Lajtai Péter, Molnár Gergely, Györe Balázs, Algol László és mások mellett szinte mindenki foglalkozott akkoriban poétikával, így kisebb volt a tény információértéke. Tegyük hozzá, az utókor értelmezőit még az a tény is elgondolkodtatja, hogy Szerb szövegei valójában versek-e. Petri ellenérzését fejezi ki e reduktív költői munkával szemben, Györe Balázs regénye szerint pedig Szentjóby Tamás is csak ingatta a fejét Szerb

12 A fogalomra lásd: Aleida Assmann és Jan Assmann, „Kánon és cenzúra", ford. V. Horváth Károly, in *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. Rohonyi Zoltán, 87–107 (Budapest: Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 2001).

13 Beke László beszámolója Szerb János költői estjéről, *Expresszió Önmanipuláló Szétfolyóirat*, Beke László száma (1972 második fele), 1. Lásd még: Szerb János, „Karate (bőrlenyomat)"; „Nyilván tartás (bőrlenyomat)", *Expresszió Önmanipuláló Szétfolyóirat*, Ajtony Árpád száma (1972 közepe), 61–62. Lásd: Bényi Csilla, „Az Expresszió Önmanipuláló Szétfolyóirat bibliográfiája", *Ars Hungarica* 36, 1–2. sz. (2008): 377–382.

14 Petri György, „Szerb János, 1951–1988", in Szerb, *Ha megszólalnék*, 143–145.

15 Györe, *Mindenki keresse a saját halálát*, 30. Danyi Gábor szerint maga Koós Anna olvasta fel a verseket, lásd: Danyi Gábor, „Az ajándékozás művészete: A *Szétfolyóirat* terjesztési modellje a szamizdat jelenségének szemszögéből", *Irodalomtörténet* 95 (2014): 48–67, 66.

16 A jelentést idézi: Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 142. Érdekes, hogy Koós Anna is említi a *Szétfolyóirat*ot és Szerb János verseit, de arról nem szól, hogy ő olvasta volna fel azokat.

önálló estjén. Ettől függetlenül továbbra is nyitott kérdéses marad, hogy a halálával lezáruló költői életmű elsődleges értelemgondozása hogyan nem fordított figyelmet Szerb János költői életművének átkeretezésére, poétikájának sajátosságaira, szövegalkotói eredetiségére, roncsolt nyelvezetére és így tovább.

Ennél zavarba ejtőbb már csak az 1989-ben megjelent *Gesta Petriorum* lehet. Ha van mű, mely még verseinél is kisebb figyelmet váltott ki, akkor az ez az enigmatikus műfajú, utalásaiban szinte követhetetlen textus. Ezt maga Szerb is tudta:

> A magyar közepes kor titkai közül alighanem ez az a mű, amely a legkevésbé fogja foglalkoztatni a tudósokat és a nagyközönséget. Éppen ezért sietve bocsátom az olvasók rendelkezésére e páratlan értékű forrás fordítását annak ellenére, hogy tudatában vagyok vállalkozásom tökéletlenségének.[17]

A *Gesta Petriorum* elemi szintű értetlenséget váltott ki, a versválogatást készítő Petri fel sem vette a kötetbe, utószavában egyszer „meghatározatlan műfajú jarry-ádának", másszor „fura műnek" nevezi.[18] Szó, mi szó, a *Gesta Petriorum* tényleg feladja a leckét. A továbbiakban amellett fogok érvelni, hogy bármennyi kritika is érte eddig Szerb János költői életművének kultikus értelemgondozását és referenciális felfogását, a *Gesta* voltaképpen értelmezhetetlen a kulturális hátország játékos, ironikus, titkos teljesítménye nélkül. Olyan szövegeket, antológiákat fogok a *Gesta Petriorum* párhuzamaként megemlíteni, amelyek a szélesebb közönség előtt ismeretlenek, hiszen afféle belső közösségi játékként jöttek létre, így közlésmódjuk hermetikus marad. Ez a fajta hermetikusság abban mutatkozik meg, hogy a szövegben szereplő konkrét utalások, torzítások, összevonások csak akkor fejthetőek meg, ha az olvasó valamelyest ismeri a kor Budapestjének értelmiségi csoportjait, zárt szubkultúráit.

Bármennyire is zavarta Szerb Jánost a családneve miatti örökség és kapcsolat Szerb Antallal, valahogyan mégis rajta keresztül értelmezhető a *Gesta Petriorum* első, máskülönben nem teljesen titkos, mégis alig ismert forrása. Ez nem más, mint Kerényi Károly *Beszélgetések a szerelemről* című fiktív, antikizáló dialógusa 1943-ból.[19] Itt nem is annyira a mű, mint inkább a mögötte álló kör adja hermetikusságot, amennyiben a Kerényi által gründolt Sziget-műhely elsősorban Németh László, Hamvas Béla, Gulyás Pál, Prohászka Lajos fórumaként működött.[20] Emellett Kerényinek a tanítványok számára létrehozott másik köre antik auktorok műveinek közös olvasásával és megvitatásával foglalkozott, a cél pe-

17 Szerb, „Gesta Petriorum", 68.

18 Petri, „Szerb János, 1951–1988", 144.

19 *Beszélgetések a szerelemről: Pseudo-Antisthenés: Sathón vagy a szerelemről*, közrebocsájtotta Kerényi Károly (Budapest: Sziget, 1943).

20 Lásd: Komoróczy Géza, „Kerényi-kör, Stemma, Sziget, a társaság", in Szilágyi János György, *Örvények fölé épülő harmónia*, I. *Tudományban élni: interjúk és tanúságtétel*, szerk. Komoróczy Géza (Budapest: Gondolat Kiadó–Szépművészeti Múzeum, 2018), 20–33.

dig az ókor lelkiségének a *beleélés* elvén nyugvó újraalkotása volt. A Sziget központi gondolata tehát nem pusztán szaktudományos, de határozottan világnézeti állásfoglalás volt.[21]

A fiktív *Beszélgetések a szerelemről* című platonikus dialógus azonban annyira rejtélyes maradt, hogy a szerző lánya, Kerényi Grácia sem vette észre a kis kötet játékosságát. „A könyv – írja – engem is becsapott: komolyan vettem a »filológiai« bevezetést, míg apám meg nem mosta a fejemet – hiszen a második mondatból kiderül, hogy a kézirat, melynek »fordítását« olvassuk, réges-rég elveszett".[22] Kerényi úgy adta elő ifjúkori zsengéjét, mint megtalált és szövevényes úton hitelesített kéziratot, melyet ő pusztán „lefordított". Szerb János nagyjából ugyanezzel a hitelesítéssel él, noha a *Gesta Petriorum* előszava inkább a filológiai származtatás és hitelesítés könnyen felismerhető paródiáját adja.

> A mű fordítása, jegyzetelése – írja Szerb – számtalan problémát jelentett, melyek megoldása korántsem tekinthető véglegesnek. Említve a legelsőt és a legnagyobbat: ki a mű szerzője? Tudjuk jól, hogy a történelem ismétli önmagát, s míg korábban a *Gesta Ungarorum* szerzőjének a P-vel kezdődő Anonymust tették meg, ezzel teret adva a féktelen nacionalizmusnak […], mondom még egyszer: a történelem ismétli önmagát, s a jelenleg homályba burkolódzó Sz. J. dictus magister személyére is fény fog derülni előbb vagy utóbb, amint az illetékeseknek idejük lesz a kancelláriai oklevéltár Belső Magánhasználatra készült kartoték névanyagának átvizsgálására.[23]

Nincs filológiai bizonyíték arra, hogy Szerb János ismerte Kerényi Károly ifjúkori dialógusát (bár a *Gesta* megemlíti a klasszika-filológust), mégis valószínűnek tűnik, hogy a Szerb Antal könyvtárát is magában foglaló Batthyány utcai lakásban a kezébe kerülhetett. Kerényi a maga homályos módján épp azt fejtegeti, mint Szerb: ki a szerző? Ám bármilyen alaposan is olvassuk el az ezt fejtegető előszót, a maga körmönfont szellemességével Kerényi csak annyit közöl, hogy a máskülönben valóban létezett 15. századi Konsztantinosz Laszkarisz görög tudós szándékozta kiadni, noha „tudta", hogy biztosan hamisítvány; így lesz Antisztenészből Kerényinél Pszeudo-Antisztenész. Mindkét szöveg bevezetőjére jellemző egyfajta verbózusság, tudományos „fecsegés", vagyis hogy annyi felesleges információt (zárójel, kereszthivatkozás) sűrítenek egyetlen hosszú mondatba, hogy olvasó legyen a talpán, aki az információkat dekódolni tudja. Ami viszont Kerényinél a látszólag teljes tudományos fegyverzetben fellépő filoló-

21 Lackó Miklós, „Sziget és külvilág: Kerényi Károly és a magyar szellemi élet", in Lackó Miklós, *Szerep és mű: Kultúrtörténeti tanulmányok*, 248–297 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981). Lásd: Havasréti József, *Szerb Antal* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013), 310–311.

22 Kerényi Grácia, „Utószó", in Kerényi Károly, *Pseudo-Anthistenés: Beszélgetések a szerelemről* (Budapest: Helikon Kiadó, 1983), 52. A kötet az 1943-as Sziget-kiadás új, utószavazott változata.

23 Szerb, „Gesta Petriorum", 68.

giai származtatás és hitelesítés szövevényes játéka, az Szerbnél inkább jól láthatóan áltudományos textológiai levezetés. A *Gestá*ból gyorsan Gestapóra asszociál a szerző, melyet aztán Péter Gábor személyéhez köt, hiszen ő a „Gesta apója", ezeket az információkat pedig az 1963-ban egyébként valóban létező *Belügyi Szemle* LVI., azaz 56. számának 56–57. oldalából merítette (mely nyilvánvalóan a forradalomra, s nem az akkor az 56. évfolyamától messze álló folyóiratra utal).

Az inspiráció szintjén a *Gesta Petriorum* másik forrása pedig egy valóban csak nagyon szűk körben ismert szövegkorpusz, az ún. Rendezvényirodalom volt, melyet a Törzs nevű baráti társaság hozott létre 1954 és 1974 között. A kör tagjai Bálint Endre festőművész, Biró Gábor tisztviselő, Kelemen Imre műfordító, Lux László újságíró, Mérei Ferenc pszichológus és Zsámboki Zoltán szerkesztő voltak. A tágabb körhöz hozzátartoztak a családtagok, az idő előrehaladtával, az 1970-es években például Bálint István révén Halász Péter és a lakásszínház is,[24] illetve olyan, a szűkebb körrel egykorú barátok, mint Biró Endre matematikus, műfordító, Justus Pál műfordító vagy Mezei Árpád és Román József művészeti írók. A Törzs zárt, belső magjának tagjai az 1920-as évek közepétől ismerték egymást, Kassák Lajos Munka-köre, a belőle kiváló oppozíció, valamint az utóbbival baráti kapcsolatban álló Szocialista diákok jelentették a közös nevezőt.

Ahogyan nevéből is következik, a Rendezvényirodalom összejövetelekhez kapcsolódott (Szilveszter, születésnap), ahol az együttes élményt irodalmi céllal készült szöveg (vers, tárca, novella) felolvasásával tették emlékezetessé. A tagok hatvanadik születésnapjára végül összeköttették az alkalmi szövegeket, s így az alábbi antológiák keletkeztek: *Numerra kapitány* (1969), *Pasaréti kódex* (1969), *Magyar írók Lux Lászlóról* (1971), *Vulgata Profana: kinyilatkoztatások* (1972), *Sexaginta IV. Szeretetvendégség az igazi Hungária úton* (1974) és *Anti-Bálint. Sexaginta VI.* (1974).[25] A Törzs létezéséről édesanyjától vagy Bálint Endrétől bizonyosan tudhatott Szerb János, a Rendezvényirodalomban feltűnő vallástörténeti, irodalmi, bölcseleti utalások értelmét és a szöveg retorikai felépítésének mikéntjét első kézből tudhatta meg. Mérei Ferenc máskülönben fel is tűnik a szövegben: „a csodálatos hangú énekesnő, E. Pilaf az isztambuli zsinagóga előtt a város szüzei lelkének megmentése érdekében elénekelte Méreinek, a Széplelkűnek, a »Hey, hey helo, Mary Lou« című chanse-non-t".[26]

24 Lásd: Kerényi Grácia, „A skanzen gyilkosai: Kassák Lajos kalapja alatt", in Kerényi Grácia, *Topográfia*, 64–65 (Budapest: [szerzői kiadás], 1975).

25 1957–1958-ban, Fekete Sándor irodalomtörténész is készít egy szatirikus „zsebenciklopédiát", melyet a Mérei Ferenc és társai per nyomozati szakaszában talált meg az állambiztonság. Fekete nem tartozott a Törzshöz, noha Luxszal biztosan tudtak egymás létezéséről. Lásd: Fekete Sándor, *Egy bűnös szatíra: Írta Fekete Sándor 1957–1958-ban* (Budapest: szerzői kiadás, 1995). A Rendezvényirodalomról bővebben: K. Horváth Zsolt, *Mérei Ferenc: II. Szocialista felvilágosodás és törzsi avantgárd, 1945–1986* (Budapest: Korall Kiadó, 2021), 383–409.

26 Szerb, „Gesta Petriorum", 80.

Ám Kerényi ihletett, némileg patetikus görögségképével szemben a Rendezvényirodalom legfőbb jellegzetessége az *irónia* volt. Ez utóbbi felfogásait fejtegetve Paul de Man kiemeli Fichtének az én negativitására vonatkozó megállapítását: „e negativitás a mindennel szembeni távolságtartás, azaz távolságtartás az énnel és az író saját művével szemben is, a radikális elkülönülés (önmagának radikális tagadása) saját munkájától".[27] Így az irónia végső soron nem könnyen tetten érhető textuális eszköz, hanem olyan mintázat, mely a szöveg bármely pontján felbukkanhat, hogy az elbeszélés működésmódjával kapcsolatos korábbi narratív belátásainkat felfüggessze, kifordítsa, eltérítse, kizökkentse. Talán nem túlzás azt mondani, hogy a Rendezvényirodalomban az irónia világnézetté, szellemi magatartássá vált. A Törzsben leginkább Lux László újságíró volt az, aki az 1950-es évek sztálinista frazeológiájának kifordításában és szándékolt értelmetlenné írásában élen járt: még halljuk „mögötte" a pártfunkcionárius üres hablatyolását, de már nevetünk az átfordítás metsző szellemességén. „Az árufétis jellege sajnos egyelőre érvényes, de ne siessünk, mert nem megy minden egy csapásra. Az állandó tőkerészről a munkafolyamatban lekopik a szőr és ez által veszít értékéből, emiatt azonban nem kell kétségbe esnünk, mert az így elveszett érték jelentkezik az új termék értékében, de nem az új értéktermékben, mint ahogyan ezt sokan még közülünk is képzelik".[28] Az ál-tudálékoskodó stílusú tárcában Lux értelmetlen szavakat helyez egymás után, összeegyeztethetetlen nyelvi regisztereket kapcsol össze, vagy például az alany elhagyásával a detrakció retorikai eszközével él. Jelen esetben a tőke fogalmát a férfi nemi szervvel rokonítja, amelynek kimondásában megmutatkozik valami elemi infantilizmus és tabusértés.

De hogyan működik mindez a *Gesta Petriorum*ban? Szerb János szerint:

> Mint sejthető az eddigiekből, ez a mondat szélvészként járta be fővárosunkat, Petrovár (nevezték akkoron még Budapestnek, talán azért, így a szóbeszéd, mert annak egyik partján volt a Bölcsészkar, az pediglen a Pesti Barnabás utcában található, ezért aztán azt a részét el is nevezték rögtön Pestnek, hála a városunkban szép számmal található tudós, lutherátusi népség (gondoljunk csak Dob és Dohány utca lakóira!) felvilágosultságának: s nevezték emiatt a városnak a Duna másik partján elterülő részét ennek dialektikus ellentétpárjaként Budának, mert háta […] a dialektika is alapvető karakteruma népünknek, az ellentétek egységben való felfogásának eme magasrendű művészete, s már látom is szemem előtt a régmúlt egy-két felvillanását, gondolják csak el, hogy például mily egységben lát-

27 Paul de Man, „Az irónia fogalmáról", in Paul de Man, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, 175–203 (Budapest, Osiris Kiadó, 2000), 194.

28 Lux László, „Feszfajú történetei", in *Pasaréti kódex*, szerk. Bálint Endre, Binét Ágnes, Horváth Klára, Kraiss Ágnes, Lux László, Rudas Klára és Zsámboki Zoltán (Budapest: [kiadatlan gépirat], 1969), 5.

> hatták az ellentétet hősi katonáink […], utána ott vonultak Pozsony utcáin, szövetségeseikkel szart szarba öltve! –, mondom városunkat futótűzként járta be, s ezzel párhuzamosan, a gazdasági törvényszerűségeket is figyelembe véve, a futórózsák ára is ötszörösére emelkedett.[29]

A mondatkezdő utalás („eddigiekből", „ez a mondat") valójában nem referál semmire, ennyiben Szerb János *trompe l'œil*-höz hasonlító, szándékoltan homályos írásmódjának jellegzetes kizökkentő elemét láthatjuk. A bekezdés krónikákat mímelő helytörténeti tudálékossága valójában lapos közhelyekből építkezik, hol archaizáló, hol tudálékos nyelvezetét („dialektikus ellentétpár", „lutherátusi"), szövegszervezését pedig vulgáris kifordítások („szart szarba öltve") dúsítják fel. A detrakció eszközét bevetve Szerb egy-egy elhagyással („városunkat futótűzként járta be") szándékosan értelmetlenné írja a mondatot. Egyelőre nem tudni, hogy a *Gesta Petriorum* előadás céljából íródott-e, mint a Rendezvényirodalom szövegei; ám ha az értelemgondozás eddig tárgyalt életrajzi jellegéből indulunk ki, akkor igen valószínűen nem. Petri György, noha az ő személye inspirálta a munkát, nem tudott róla, de a közreadó Betlen János vagy Györe Balázs regénye sem említi a Gesta előadását. Bárhogyan is van, a *Gesta Petriorum*ban feltűnő alakok (Szelényi Iván, Haraszti Miklós, Erdély Miklós, Granasztói Szilvia, Széll Jenő, Can Togay) a budapesti humán- és művészértelmiség szociológiailag jól körülírható részét alkották (szemben a hivatalos Magyarországhoz tartozó Szigeti Józseffel, Mátrai Lászlóval vagy Ungvári Tamással), így a szöveg maga is értelemgondozó szereppel bír, s távolságtartó iróniája ellenére bizonyos értelemben az underground Budapest önmitológiájának részévé válik.

29 Szerb, „Gesta Petriorum", 71. A Dob és a Dohány utca lutheránus népességére való utalás talán Karinthy egyik ismert karcolatával rokonítható, mely kódoltan a város asszimilált, kitért zsidó lakosságán gúnyolódik. Karinthy Frigyes, „A Lipótváros története", in Karinthy Frigyes, *Görbe tükör: Karcolatok, humoreszkek*, szerk. Ungvári Tamás, 96–99 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1978). Ugyanakkor a szöveghely szándékos tévesztés is, amennyiben a „literátus" szóval csúsztatja össze a „lutheránus" kifejezést.

HOVÁ TŰNT A 20. SZÁZAD?

Boka László

⌘

Homogenizáció, diametrális ellentétek vagy árnyalt „szellemi térképvázlat”

Lengyel Imre Zsolt egy nemrég közölt tanulmánya[1] remek képet nyújt a 19–20. század fordulójának (ahogyan ő írja: az 1900 körüli évtizedek) irodalmi diskurzusában újságírás, közönség és irodalom bonyolult, a korban többszörösen problémássá váló (mert átalakulóban lévő, sőt krízishelyzeteket teremtő) viszonyrendszeréről, s mindezt a piacosodással is kapcsolatos hazai dilemmák széles kontextusában, irodalmi diszkussziók és viták fényében tárgyalva. A szerző más, korábbi írásaiban is alaposan érvelt az intézményesülés fázisába lépő modern irodalmi fórumok helyzetének összetettsége mellett, ismertette azok valós szerepét és lehetőségeit, korabeli fogadtatását (így többek között a Nyugat kiadó első könyveinek hatását). Mostani tanulmányának nem titkolt szándéka, hogy újfent árnyalja azt az öröklött, olykor valóban felületes tézisrendszert, melynek értelmében e viszonyrendszer a „haladónak”, polgárinak vagy prokapitalistának tekintett „modernség” és az antiliberálisként és antikapitalistaként felfogott „nemzeti konzervativizmus” szembenállásában, korabeli ütközésében lenne csak leírható, megfogható. A hangsúly vagy inkább a kérdőjel olvasatomban a „csak”-on, tehát a kizárólagosságon van. A szembenállás szervezte narratíva ugyanis valóban megkerülhetetlennek látszik a korszak szellemi térképvázlataiban,[2] kizárólagosnak azonban semmiképp sem tarthatjuk. A szerző már első mondataiban maga jelöli ki írása tulajdonképpeni célját: „ahhoz a kérdéshez kívánok hozzászólni, hogyan lenne érdemes a 19. és 20. század fordulójának irodalomtörténetét elbeszélni, illetve hogy ezen a történeten belül milyen szerepet tulajdoníthatunk az induló Nyugat folyóiratnak”. Tanulmánya konklúziójában pedig ekképpen össze-

* A tanulmány írása idején MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesültem.

1 Lengyel Imre Zsolt, „Újságírás, közönség, irodalom: Az 1900 körüli évtizedek irodalmi diskurzusa a piacosodással kapcsolatos dilemmák kontextusában”, *Irodalomtörténet* 103 (2022): 15–36.

2 Zuboly (Bányai Elemér) kifejezése. Vö. Zuboly, „Előszó”, in *A Budapesti Ujságírók Egyesülete 1909-ik évi Almanachja*, szerk. Szerdahelyi Sándor, 1–3 (Budapest: Révai és Salamon, 1909), 2.

gez: nem modernség és pre- vagy antimodernség diametrális ellentéte mentén, hanem „a tágabb értelemben vett modernség" – mint összetett folyamat – „inherens ellentmondásainak egyre fokozódó (és egyre több zavart és feszültséget okozó és egyre kreatívabb vagy kétségbeesettebb feloldási kísérletekhez vezető) kiéleződésére figyelve látszik termékeny módon elbeszélhetőnek". A szerző tehát óva int e diametrális ellentétek kritika nélküli átvételétől, és olykor számonkér olyan alapvető tételeket, melyekről úgy véli, a még csak készülőfélben levő új akadémiai irodalomtörténet – „egy új irodalomtörténeti szintézis alapjának is szánt narratíva" – sajátja lesz vagy lehet, amely az említett (világnézeteket ütköztető?) ellenpólusokat éltetné „csak" tovább, s csekélyebb figyelmet fordítana az egyéb tényezőkre, például a piacosodás gyakorlati viszonyrendszerére. Ebbéli igyekezetében, tételei igazolására, mondandója alátámasztására sajnálatosan félreolvassa egyik korábbi tanulmányom néhány passzusát is. A tőlem idézett mondatok viszont éppen nem arról szólnak, mint amit ő tulajdonít nekik, s legalább annyira erősítik argumentációját, mint amennyire óhatatlanul figyelmeztetnek szellemi, világnézeti pólusok végső eltávolodására a vizsgált periódusban. Nézzük mindezt kicsit távolabbról.

A Budapesti Újságírók Egyesületének eredetileg 1909 januárjára megjelenő, az irodalom- és sajtótörténeti jelentősége felől is kiemelten fontos előző év történéseit, polémiáit összefoglaló *Almanach*ját annak megkerülhetetlen forrásdokumentum-értéke kapcsán volt szerencsém az OSZK Kiadó vezetőjeként az Argumentum Kiadóval (konkrétan az azóta elhunyt Láng Józseffel) együttműködésben előkészíteni és igényes hasonmásban megjelentetni. E kötet[3] egyúttal az 1905 és 1917 között évente megjelenő egykori, ma már közgyűjteményekben is nehezen fellelhető évkönyvek reprint sorozatának a nyitódarabja volt. Az említett, konkrét kötethez (tehát az 1908 eseményeit bemutató, összegző évkönyvhöz) jómagam írtam a kísérő tanulmányt, az évkönyvek teljes sorozatáról, azok jelentőségéről pedig felkérésemre Szénási Zoltán írt általános értékelést. E tanulmányomból Lengyel Imre Zsolt most furcsa mód egyetlen mondatot ragad ki, argumentációját erősítendő, miszerint: „a kötet megjelenésének idejére »már lényegében megtörtént a homogenizáló összemosása eltérő értékelveknek és álláspontoknak, melyben így csupán két tábornak, a nemzetieknek és a nemzetietleneknek maradt hely«", és ez alapján állítja, hogy a kísérőtanulmány szerzője „ezt a szembenállást a korabeli szituáció egyetlen releváns szervezőelveként kezeli."[4] Csakhogy e sorok írója ebben az inadekvátan idézett mondatában éppen az ehhez hasonlatos homogenizációk felületességét kárhoztatta,[5] akárcsak az-

3 *A Budapesti Ujságírók Egyesülete 1909-ik évi Almanachja*. A kötetre a továbbiakban csak *Almanach*ként hivatkozom.

4 Lengyel, „Újságírás, közönség, irodalom…", 26., illetve 58. lábjegyzet.

5 S tanulmányom 2018-as kötetbe foglalt közlésekor, illetve a tanulmányok elé írt bevezetőmben még inkább. Lásd: Boka László, *Peremek és középpontok*: *Tanulmányok a 20. század első felének magyar irodalmáról* (Budapest: Balassi Kiadó, 2018), 7–10.

óta született tanulmányai sorában is. Vagyis a modernek, az újítók, a „fiatalok" sokszínű törekvéseinek, egyéni és csoportos ellentéteinek, belső törésvonalainak és akár meghasonlásainak az utólagosan egybemosó tendenciáira figyelmeztetett, de ugyanígy a tradicionalistának vagy konzervatív értékelvű kritikának (és indokainak) az árnyalatlan bemutatását is helytelennek mondta. Egyetlen érvényes vagy kizárólagos szervezőelvről pedig a korabeli viszonyok megragadhatóságát, leírhatóságát illetően, szót sem ejtett.[6] Nagyrészt elegendő lenne mindennek igazolására, korrekciójára az idézett szöveghelyem után alig pár sorral későbbi mondataimat is idézni, melyek értelmében: „mire az *Almanach*ot az olvasók többsége kézbe vehette", rangos irodalmi Társaságokban, hivatalos politikai fórumokon, a napi sajtóban és élclapokban éppúgy, mint a csekélyebb számú irodalmi periodikák hasábjain (vagyis az előző hónapok sokrétű polémiái révén) már megtörtént egy felületes „összemosása különböző értékelveknek és álláspontoknak", ugyanitt „leegyszerűsítő képletek"-ről beszéltem, illetve „az irodalmi értékektől meglehetősen távol eső" ellentétpárokról.

Egyrészt tehát az idézett szöveghelyen nem az előző évtizedekről, hanem csupán egyetlen félévről beszéltem, az 1908 szeptembere és 1909 januárja közötti bonyolult folyamatokat elemeztem, amikor viszont egy korábban is érlelődő, kardinális polémia – mint még utalok majd rá – valóban „elvadult".[7] Ennek felületes, különböző intenciójú törekvéseit, szándékosan vagy csak ismerethiányból egységesnek láttató, egybemosó szólamait a legkevésbé sem egyetértően, hanem éppen ellenkezőleg, kritikusan idéztem. Másrészt már az említett tanulmányom[8] legelső sorai is azt rögzítették, hogy az irodalmi és művészeti modernség egy „többarcú, több irányból összeérő és mozaikszerűen összeálló jelenség", melynek nem szabad egyetlen homogén tömbként megjelenítődnie a mai értekezők előtt. Az ominózus évkönyv viszont talán a legelső, meglehetősen harsány és felületes homogenizáció utólagos lenyomatát adta. A kötethez 1908 karácsonyán írt eredeti szerkesztői bevezetőben Zuboly (Bányai Elemér) nem véletlenül hangsúlyozta maga is (jelen időt használva), hogy „az irodalomban a modernség körül dul az öldöklés". Ő maga akarta tisztázni némiképp e parázsló helyzetben a felületes szólamokat, árnyalni az „ágyúk zenéjében" „megindult ütközet" ellenére is a túlzó, a moderneket mindenestül elítélő vagy megbélyegző hangokat.

6 Ha mégis, az leginkább centrális és periferikus többszörösen érvényes, szó szerinti és átvitt értelmű viszonyrendszerére, alá- és fölérendeltségekre, bonyolult irodalomszociológiai kérdéskörökre figyelmeztetett.

7 N. Pál József kifejezése. Lásd: N. Pál József, *Modernség, progresszió, Ady Endre és az Ady–Rákosi vita: Egy konfliktusos eszmetörténeti pozíció természete és következményei*, Spectrum Hungarologicum 1 (Jyväskylä–Pécs: University of Jyväskylä, Faculty of Humanities, Hungarian Studies, 2008), 163, https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/19856/URN_ISBN_978-951-39-3327-2.pdf?sequence=1.

8 Boka László, „»Szellemi erupczió« – és hadi készülődések… A Budapesti Újságírók Egyesületének 1909-es Almanachja", in *A Budapesti Ujságírók Egyesülete 1909-ik évi Almanachja* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Argumentum, 2016), 27. [Reprint kiadás]

Épp ez adta vállalkozása irodalomtörténeti jelentőségét és a mából tekintve dokumentumértékét! Ebben az előszóban mindazonáltal Zuboly egyáltalán nem említett piaci, piacosodási szempontokat, annál inkább beszélt „a mai társadalmi és irodalmi világnézet háborús mozgalmainak kétféle visszatükrözőiről”,[9] miközben „elvi, pártbeli és világnézeti ellentétek forráshelyeit, okait és tényeit” kereste. Azon túl, hogy egy fakszimile kiadás kísérőtanulmánya értelemszerűen elsődlegesen a nagyközönségnek s nem a szűkebb szakmának szól (így tehát minden apró árnyalatra nem is lehetett tekintettel, sokkalta inkább egy narratívát kellett adnia s egy viszonyrendszert vázolnia ahhoz, hogy abban plasztikusan elhelyezze, érthetővé tegye a ma olvasója számára, hogy ezek az egykori szövegek miről is beszéltek, milyen pozíciókból szólaltak meg, s mindezt úgy valósítsa meg, hogy sem túlegyszerűsítve, de nem is túlságosan részletekbe merülve adja vissza az évkönyv gerincét kitevő korabeli írások indokait, összegezze az általuk tükrözött polémiák konzekvenciáit), később e szövegben azt is kifejtettem, miért és miként lehetett az 1908-as esztendő második fele *kiemelt jelentőségű* a modern irodalom hazai térhódítási folyamatában, intézményesülési fázisai és vitapozíciói megszilárdításában. A modern poéták „csoportos” fellépése, generációs jelentkezése ekkortól javarészt politikai vélemények kereszttüzébe került. Mint írtam, 1908 ősze végső, „igazi fordulópontot jelentett ezért korábbi és későbbi, elmúlt és elkövetkezendő viszonyában, eltérő irodalomszemléletek addig többnyire csak latens versengésében, mi több, olvasói táborok és szerkesztőségi holdudvarok értékelveinek a megfogalmazásában, kikristályosodásában”.[10] Az *Almanach* tehát – végső soron egy, a politikai hangok által is generált, „kettészakadó” irodalmi életet diagnosztizált immár, elsőként, „szembenálló irányzatok” feszültségeire mutatva rá, aminek átmeneteire, finomhangolt részeire, idővel változó intencióira és belátásaira (illetve a legkülönbözőbb csoportos szándékok mögött az egyéni alkotói útkeresésekre) az akkori csatazaj okán nagyon sokan a későbbi évtizedekben sem voltak kellően fogékonyak.

Nincs vitám Lengyel Imre Zsolttal, aki hozzám hasonlóan végső soron azt állítja: a modernek felületesen összemosott tábora(i) s a nemzeti tradicionalizmust vagy a konzervatív irodalomszemléletet védelmezők szintén messze nem egységes, nem homogén táborainak erőltetett szembeállítása nem teszi lehetővé, sőt bizonyos esetekben egyenesen gátolja a korabeli viszonyok hiteles átlátását, megértését, mából történő leírhatóságát – főként, teszem hozzá én – az 1908 előtti bő két évtizedet tekintve. Ahogyan ő fogalmaz: modernség és konzervativizmus elbeszélhetőségekor a „képlet homogenizáló és torzító jellegéből adódóan” az ekképp öröklött narratíva „nem nyújt megbízható kereteket ezen időszak eseményeinek és törekvéseinek pontos megértéséhez”. A viszonyrendszert, amelynek hiteles rekonstruálását Lengyel is „elengedhetetlenül szükségesnek” mond-

9 Vö. Zuboly, „Előszó…”, 2.
10 Boka, „»Szellemi erupció«…”, 17.

ja (például „a *Nyugat* indulása körüli állásfoglalásoknak a mitizáló felfogáson túllépő leírásához"), magam csak támogatni tudom. Annál is inkább, mert az ilyen mitizáló narratívák nem csupán az „ellentábor", vagyis az akkori nyilvánvaló konzervatív többség vagy az általuk támogatott, saját értékrendjükben netán még megtűrt, elfogadhatónak mondott „új" szerzők szerepéről és korabeli sikerességéről való tudomást-nem-szerzést, negligálást táplálta a marxista irodalomszemléletben is évtizedekkel később, hanem mert e szemlélet a *Nyugat*-tal párhuzamosan induló új, modern kezdeményezések kérdéskörét is csupán „a lábjegyzet körébe" utalta.[11] Gintli Tibor pontos diagnózisát már többször idéztem többek között *A Holnap* szerepe, elleplezett-elhallgatott jelentősége és valós dinamizáló hatása kapcsán. Többször leírtam azt is – ahogyan az Irodalomtudományi Intézet Modern magyar irodalmi osztályának több munkatársa is –, hogy mennyire fontos az öröklött kánonviszonyokat és az utólagos értéktételezéseket kritikusan vizsgálnunk, a korabeli viszonyrendszert minél több irányból megvilágítanunk, és a mából tévesen visszavetített (sokszor kultikusan túlzó) szerzői és intézményes rangsorokat tételesen felülvizsgálnunk, hogy ezáltal a homogenizáló tendenciákat is árnyaljuk. Legutóbb Kappanyos András tért ki helyesen arra, hogy a diszkurzusformációk, amelyek mentén látszólag (de csak látszólag!) változatlan és továbbélő diametrális ellentétek feszülnek, „maguk sem aktorok, mintsem inkább olyan közegek, amelyek gyakran vegyülnek, hibridizálódnak".[12] E téren legfeljebb egy nem a szűk szakmának, hanem elsődlegesen a tágabb olvasóknak, felnövekvő bölcsészhallgatóknak szóló Kézikönyv narratívájának többszólamúsága, invenciózussága és legfőképp választott módszertana lehet kérdéses, hiszen a modernség és konzervativizmus tágabb összefüggésrendszerében mindez az elbeszélhetőség felől kap igazi tétet: hogyan lehet az egykori viszonyokra hitelesen tekintő, árnyalt, ma is érthető, s legfőképp összefüggő narratívát megképezni a 19. század utolsó, illetve a 20. század első két évtizedének nagyon nem egy szálon futó eseménysorozatairól. Mindezek mellett is aligha lehet kérdéses, hogy az ekképpen vázolt irodalomtörténeti események mögött meghúzódó eszmekörök, szemléletek és világnézetek (melyek az egyes szépírók és/vagy írócsoportosulások alkotásmódjára éppúgy kihatással bírtak, mint választott érvényesülési stratégiáikra vagy éppen a korabeli, részben kialakulóban lévő közönség olvasási módjaira, befogadási hajlandóságukra) bizonyosan nem zárójelezhetőek e koordinátarendszerben. Akkor sem, ha nem ajánlatos rájuk kizárólagos szövegszervező elvként tekinteni egy sokszerzős, készülőben lévő értekezői munkában. A nemzeti konzervativizmus – mint azt Kappanyos is hangsúlyozza – sohasem szűnt meg a 20. század folyamán, csak

11 Gintli Tibor, „A 20. század első felének magyar irodalma", in *Magyar irodalom*, főszerk. Gintli Tibor, 641–848 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 641.

12 Kappanyos András, „Kartográfiai módszer az irodalomtörténetben", *Literatura* 47, 2. sz. (2022). [Megjelenés alatt.]

átalakult: különböző behatások, kényszerek vagy más (történelmi) okok miatt rétegződött, formát váltott. *A Hét* indulásakor, 1890-ben is érvényét veszítette egy korábbi viszonyrendszer, csakhogy ilyen viszonyrendszerek folyamatosan érvényüket veszítették később is, a kialakulófélben lévő új, ingatag vagy átmeneti állapototokat pedig – a Bourdieu-től jól ismert irodalmi mezőn – valamiképpen stabilizálni kellett. E stabilizációknak voltak merőben új és ciklikusan visszatérő, átmentendő, legitimáló erővel bíró elemei és értékelvei is, melyek a szordinós vagy a radikálisabb változást kívánó hangok és az azoknak ellenállók közt is hidakat képeztek. Hasonló törekvések figyelhetők meg az 1900-as évek első felében is, 1908–1909 fordulóján viszont egy addigra elodázhatatlanná váló poétikai, szellemi és piaci kód-, illetve paradigmaváltás összetett folyamataiban a harci retorikák kerültek túlsúlyba.

Egy nemrég tartott konferencia-előadásomban[13] az említett, általam különösen jelentősnek vélt két esztendő cezúra-jellege mellett is fontosnak véltem hangsúlyozni, hogy a korabeli irodalmi mező jelenségeinek hiteles vizsgálatakor és azok árnyalt tárgyalása esetében legalább hét (!) szempont egyidejű figyelembevételére van szükség. Ezek:

1. a korban már egyértelműen megmutatkozó alkotói-poétikai kódváltás igénye mentén is az *eltérő irodalomeszmény*ek hangsúlyos jelenléte;
2. *eltérő világnézetek* jelenléte (más-más eszmekörök, hagyományképek, nemzetkoncepciók, feladatelvek);
3. *generációs szemlélet* (leegyszerűsítve: apák–fiak harca, ezen belül a vélt „horror juventutis" egyfelől, az „öreg májak epéje" másfelől);
4. *intézményesülési folyamatok és lehetőségek* (egyéni vs. csoportos fellépések, fórumok, holdudvarok, ezekhez kötődően új, például összművészeti társaságok és intézményességkoncepciók);
5. a *főváros–vidék ellentét* (a főváros elszívó hatása vs. a vidék megtermékenyítő ereje);
6. a *„táborokon belüli" együttműködés* vs. az azokon belüli *burkolt rivalizáció kérdésköre* (kisajátítások, elsőségek);
7. *piaci, gazdasági és egyéb autoriter szempontok* (a konkrét lap- és könyvkiadási, infrastruktruális kérdések mellett a recepcióban az irodalmi siker vagy divat fokozatai, propaganda és lejárató kampányok, reklám-ellenreklám kérdéskörei).

13 Lásd: Boka László, „»A ti énekléstek ordítás«: Az eget ostromló lángszellemektől a hitvány sajtkukacig: *A Holnap* antológiák primer fogadtatásáról és a korabeli irodalomszemléleti vitákról hét tételben". Előadás a *Fordítás és recepció* című, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Újvidéki Tagozata közös tudományos konferenciáján, Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2022. június 13–14. Megjelenése szerkesztett formában hamarosan: *Híd*, 10. sz. (2022). [Megjelenés alatt.]

Ez a hét felvázolt szempont persze egymással szervesen összefügg, élesen szétválasztani igencsak lehetetlen lenne őket, ahogyan azt is természetesnek gondolom, hogy akár további szempontokkal is kiegészíthetők lennének, főként későbbi korszakokat vizsgálva. Az azonban reményeim szerint jól érzékelhető, hogy ez semmiképp sem valamiféle fontossági sorrendet tükröz. Az alábbiakban mindezek tükrében amellett igyekszem csupán érvelni mégis (főként hely szűkében), miért s mennyiben lehet jogos (illetve hol árnyalandó) mindaz, amit Kappanyos András (a Lengyel Imre Zsolt által is felemlegetett) koncepciótanulmányában[14] korábban megfogalmazott. Kappanyos ugyanis a hazai modernitás térnyerésében egyszerre feltételezte a 19. századi piaci, infrastrukturális keretek továbbélését, s ebben a modernség intézményes(ülő) térnyerését, fokozatos beilleszkedését e piaci sémába,[15] ugyanakkor a szerves folyamatszerűség mellett kétségkívül a radikálisabb nézetkülönbségek és érdeksérelmek ügyeit is szóba hozta, kiemelve az alábbiakat: „a századvégre akadémizmussá csontosodott nemzeti konzervativizmus" mintegy önmaga ellen dolgozott. „Halálos ellenséget látott a modern irodalomban, és ellenállásával járult hozzá a kialakulásához".[16] Ha a kialakulásához talán nem is, annak intézményes felléptéhez és a kirekesztések okán kényszerűen elkülönülő, saját fórumai megalakításához, öntudatos, hosszú távú stratégiát kereső térnyeréséhez és saját olvasói bázisának megteremtéséhez bizonyosan. A kialakulásnak számos más társadalmi és egyéb tényezői voltak, de a fogalmazás itt legfeljebb árnyalandó, viszont semmiképp sem téves. Mindezt számonkérni már csak azért sem lenne (most még) lehetséges, mert egy koncepciótanulmány értelemszerűen nem láthat rá a teljes végeredményre, csupán kijelölni kíván vizsgálati pontokat az adott korszakhatárokon belül, amiktől menet közben, ha a helyzet megkívánja, természetesen el is lehet térni: a vizsgálódási kör kiterjedtségén, arányain éppúgy lehet szükség szerint állítani, mint annak fókuszán, élességén.

Fontosnak ítélem mindenesetre e ponton újfent hangsúlyozni, hogy a „modernek elleni agitáció" (a nem egy ízben kormányzati támogatással is zajló ellenpropaganda) hazai viszonylatokban 1908 előtt még viszonylag „takaréklángon égett".[17] 1908 döntő változást hozott e téren. Semmiképp sem a *Nyugat* megjelenése miatt önmagában, mintsem inkább *A Holnap* első antológiája (és a mögött megalakuló új Irodalmi Társaság) kapcsán. Az említett év szeptemberétől rendszeressé vált a gúnyos, élcelődő, majd egyre erőteljesebben elutasító, sőt gyűlölködő hangnem a hivatalos konzervatív lapok hasábjain, amely e cso-

14 Lásd: Kappanyos András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz", *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–87.

15 Nem tagadva tehát mindezt, mint tette oly sokáig torzítva a marxista irodalomtörténet-írás, amely leginkább csak előkészítői szerepre kárhoztatta a 19. század utolsó évtizedeinek irodalmis eseményeit és már meglévő fórumait.

16 Kappanyos, „A modernség változatai…", 9.

17 Vö. N. Pál, „Modernség, progresszió…", 161.

portos fellépésnek, a *Nyugat* mellett egy új(abb) fórum megjelenésének, az intézményes formát öltő modern irodalomnak szólt. Ezek révén a nemzeti konzervativizmus legtöbb szószólója – hosszú távon legalábbis – valóban önmaga ellen dolgozott. Az említett homogenizációban egyáltalán nem esztétikai érvek alapján, hanem morális vagy ideológiai szempontokra és gazdasági érdekekre figyelve, ellenségkép-kreálásban akart lejáratni, kizárni vagy komolytalannak mondani, súlytalanként bemutatni szépírói törekvéseket, ezáltal nem csak az új nyelvi-poétikai kódok létjogosultságát vitatta vagy kérdőjelezte meg végképp, hanem politikai síkra emelve utasította el azok érvényességét. Az elutasítás egyik legfőbb mértékegysége sokáig Ady provokatívnak minősíthető költészete és publicisztikája volt, amiért az „adyzmus" vádja, benne kiemelten a beteges, magyartalan jelzőkkel a közbeszéd szintjén kiterjesztődött – a költő ifjabb kortársai legnagyobb ellenkezése ellenére – egy teljes generációra. A lejáratás tehát az epigonság igaztalan tételével is bővült ekkortól. A korábban leginkább csak érthetetlennek nevezett modernek a poétikai kódváltás egyértelmű tényén, igénybejelentésén túl 1908 után csoportosan vagy nemzedékszerűen is kitagadottakká váltak, idegen minták követőiként lettek megbélyegezve.[18] Erre számtalan ismert vagy kevéssé ismert forrásszöveget idézhetünk fel a kor megnyilatkozásaiból, sőt későbbiekből is,[19] amelyek egyrészt szinte kivétel nélkül mellőzték az irodalomesztétikai mércéket, másrészt totálisan egyenlőtlen térfeleket képeztek le, hiszen egyik oldalon valóságosan is irodalmi autoritások és akadémikus tekintélyek, óriási anyagi fölény és kapcsolati tőke, a másikon éppen csak pályájukat kezdő, javarészt ismeretlen, önálló fórum nélküli fiatalok állottak. Az egyedüli kivétel (legalábbis a „fiatalságot" és a „pályakezdést" illetően) valamelyest maga Ady volt, aki az áttörésnek nevezhető 1908–1909-es esztendőkre, amikor költészete először nyert meg nagyobb közönséget, már a krisztusi korhoz közelített, öt verseskönyvvel rendelkezett, ugyanakkor, aki pár év múltán közölt önéletrajzában is kénytelen volt leírni, hogy írásai, különösen versei ezen esztendőkben „egyszerűen fölháborodást keltettek. Voltam bolond, komédiás, értelmetlen, magyartalan, hazaáruló, szóval elértem mindent, amit Magyarországon új poétának el lehetett érni, de nem haltam meg."[20] Nem kérdés, hogy Ady tudatosan rá is játszott minderre, s a kritikai recepcióban generálta némiképp önnön kultuszát, ahogyan az sem, hogy „az üldözések harcias, jó híveket is szereztek" számára,[21] de az elítélőknél ekkor még jóval csekélyebb a rajongótábor, s legfőképp a hívő olvasó. Ennek kialakulása, akárcsak az alkotótársak szolida-

18 Például: „Szó, ami szó, ezek a mi fiatal magyar uraink francia növendékek. Ott van, Párizsban ilyen irodalom…" *–ő [*Rákosi Jenő], „A Holnap", *Budapesti Hírlap*, 1908. dec. 20., 3–4; Rákosi Jenő, „Holnaposokról és modernekről", in *Almanach 1909*, 163–169.

19 A költő lírájának élvezetéhez „különleges idegdiszpozíció kell", írta még 1911-ben is a *Magyar Figyelő* névtelen cikkírója. Vö. [n. n.], „Ady Endre mint prózaíró", *Magyar Figyelő*, 3. sz. (1911): 316.

20 Ady Endre, „Önéletrajz", in *Az Érdekes Újság Dekameronja I.* (Budapest: Légrády, 1913), 12.

21 Uo.

ritásvállalása – mint Földessy Gyula írta – „az Ady elleni sértő, csúfondároskodó, rosszhiszemű támadások és értetlenkedések szükségképpeni ellenhatásának" is tekinthető.[22] Utalhatunk itt Babits vagy Juhász Gyula ismert helyzetére, s mellettük sokakéra, akik mindvégig kellő távolságot igyekeztek tartani Adytól, alkatilag ódzkodtak vagy egyenesen viszolyogtak számos megnyilatkozásától és önajnározó kijelentésétől, homlokegyenest más költészeteszményt is vallottak, mint ő, ennek megfelelően pedig más-más irodalmi elődképet választottak maguknak mind a nemzeti mind a nemzetközi panteonból. Ugyanakkor Ady modernitás-harcaiban az óriási ellenállás és az igaztalan, felületes váddömping, tehát a lejárató kampányok ellenhatásaként (legalább ideig-óráig) közösséget vállaltak vele. Ady fogadtatása kapcsán Horváth János ezért jegyezhette meg kellő éllel (elszalasztott esélyről írva), hogy a korabeli akadémikus-konzervatív kritika feladata az új poétikák esetében az egyes művek „irodalmi és politikai értelmének szétkülönítése; ízlésbeli és stílusbeli újdonságának ingerültség nélküli meghatározása" lett volna, továbbá „elismerés ott, hol a tehetség értékes újat teremt, óvás veszedelmei ellen. […] De nem ez történt meg, hanem a legrosszabb, mi ily komplex jelenség fogadásában csak feltehető: a megismeréstől is tartózkodó kerek tagadás. A konzervatív kritika teljes tanácstalanságban hagyta közönségét a mozgalom valódi értelme felől. Eleve az volt, hogy amit Adyék csinálnak, egyrészt hóbort, másfelől gonosz elfajultság, de az irodalomtörténetnek semmi köze hozzá."[23] A nyers ellenállás és a kiátkozás, „a megismeréstől is tartózkodó kerek tagadás" jellemezte *A Holnap* fogadtatását is. 1908 őszétől teljes letámadás indult ellenük, Rákosi Jenő 1908 decemberében közölt több kolumnás elítélő cikkében pedig az új nagyváradi tömörülés kapcsán egyenesen „erkölcsi, szellemi és művészi kórság"-ról beszélt. Érvei aligha irodalomesztétikaiak voltak. A fiatal poéták – jellemzése szerint – „mind lenézi [saját] hazáját és faját", sőt, véleménye szerint merengő tekintetük[24] is (az antológiában közölt, Rákosi szerint „kellemetlen és affektált" miniatűrrajzok, „kompromitáló arcképeik" alapján) fáradt, sápadt, kimerült, dekadens tekintetek, „mintha [mind] nyitott szemmel aludnék, vagy az álom birkóznék vele s már-már leteperi". E felvezetés után Rákosi hosszasan taglalta, hogy csapzott, bozontos hajuk s a beretvált arcaik is nyíltan a nemzeti hagyományok gyalázását jelentik. Verseik pedig továbbra is érthetetlenek, sőt, az azok elé írt prózai bevezetők (a szerkesztő Antal Sándor révén) mindegyike is érthetetlen, így egyáltalán nem a jövőt képviselik

22 Földessy Gyula, „Ady, Babits, Kosztolányi: Az Ady-vita mai állása", *Széphalom*, 3. sz. (1929): 341–350.

23 Horváth János, *Ady s a legújabb magyar lyra* (Budapest: Benkő Gyula cs. és kir. udvari könyvkereskedése, 1910); Horváth János, *Aranytól Adyig: Irodalmunk és közönsége* (Budapest: Pallas, 1921).

24 *A Holnap* első kötetében Honti Nándor művészi litográfiái vezették fel a költőket bemutató prózai portrékat. A litográfiák sorában a teljesen ismeretlen Babits esetében (ismertebb fénykép híján) fekete madarak szerepeltek, a többieknél valós fotográfiákat alakított litográfiákká a művész. Az eredeti litográfiákat ma a Petőfi Irodalmi Múzeum őrzi.

ők, csak a Ma elfajzottjai, összességében pedig így jellemezhetők: „mintha egytől egyig Petőfi Őrültjéből vétettek volna."[25]

Dutka Ákos már Rákosi decemberi sommás ítéletét megelőzően, az 1908 szeptembere óta folyamatosan duzzadó ellenpropagandát látva írta le, hogy az új poéták olyan „tehetségek, akiket érkezésük idején egyenkint örömmel fogadott a magyar irodalom. De mikor egy gárdába tömörülve az új idők érkezését dokumentálták, fegyverbe szállott ellenük a tekintélyek egész csapatja. Ma tehát komoly és őszinte esztétikai értékelésről szó sem lehet."[26] Öregek és fiatalok, konzervatívok és modernek ekkortól mesterségesen mélyített szakadékaira, de részben ekkor alakuló érdekszférákra, kampányok és ellenkampányok összetett helyzetére is figyelmeztető példa lehet, hogy a viták előtt (1908 nyarán) maga az *Új Idők* is szemelvényeket közölt a nagyváradi „készülő antológiából", mint ahogyan annak szerzőit (többek közt Dutka Ákost, Juhász Gyulát) rendszeresen közölték ma konzervatívnak mondott lapok is az 1908 előtti években is már. Rákosi mindenesetre láthatóan egy teljes generációról akart ítéletet mondani. Oda sorolta *A Holnap* költőihez Oláh Gábort is, mondván ő is fiatal titán, aki „a holnapot munkálja." Oláh nyilvános válaszában aztán nem győzött magyarázkodni, s e visszás ítélet alól kibújni, magát határozottan nem *A Holnap*-osokhoz sorolni, azok vélt céljaiktól, vallott értékeiktől pedig távolságot tartani. (Ez bőszítette csak igazán Juhászékat, akik előzőleg valóban meghívták Oláh Gábort is, Kosztolányit is az antológiában szerepeltetendő poéták körébe.)

Arra, hogy a tekintély és az irodalmi autoritás milyen széles olvasói bázist jelentett a tárgyalt korszakban, s mindez milyen fokon jelentett elsődleges ízlésorientációt és befolyásolást, arra hely szűke miatt most egyetlen példával élnék, rögtön az említett Rákosi-cikket követően, a *Bácskai Napló* 1908. december 25-i lapszámából. Ebben Mamusich József anélkül, hogy bármit is tudott volna a nagyváradi új irodalmi csoportosulásról vagy annak céljairól, s egyáltalán a kezébe vette volna a szeptemberben nyilvánosan is bemutatott antológiát (mely pedig a Singer és Wolfner bizományában került terjesztésre!), nem csupán átvette Rákosi legfőbb argumentumait, hanem meg is toldotta azokat írásában.

> Az egyik fővárosi lapban *A Holnap* címen tárcacikk jelent meg. Írója *-ő.*[27] Minden tekintetben figyelemre méltó, kiválóan érdekes és tanulságos közlemény. Érdemes elolvasni. Nem, - megtanulni. […] Elolvasva érezzük, hogy mindannyian úgy gondolkozunk ezekről a kiaszott ábrázatú, meghibbant agyú fennhéjázókról, akik undorodnak attól, ami nekünk szép és jó, akik lábbal rugdossák azt, ami előttünk szent és becses. Isten, hit, vallás, erkölcs, magasabb eszmények, ideálok, történeti hagyomány, nagyjaink tisztelete, ismeretlen az

25 –ő [Rákosi Jenő], „A Holnap", *Budapesti Hírlap*, 1908. dec. 20., 3.
26 Dutka Ákos, „A Holnap", in *Almanach*, 119.
27 Rákosi egyik közismert, publicisztikáiban használatos szignója.

> ő gondolatvilágukban. Arany, Petőfi és más koszorúsaink – a többit még említésre sem méltatják – ő előttük csak versfaragók, gyenge dalosai egy tudatlan népnek. Hisz ezeket egyaránt megérti ifjú és öreg, úr és paraszt. Ez nem modernít. A nagyok legnagyobbjai, a modern költők, akik villogó, rémes, félemlítő izgató mondatok odavetésével és ismételgetésével keltenek valamely borzongást, sejtést, kényelmetlenséget az ember lelkében. Ezek csak gyötrődni, kínlódni, üvölteni és megvadulni tudnak, – de nem tudnak szeretni, nevetni, s a jót megbecsülni. […] A mocsár, a fertő az elemük. Letagadják, hogy van lelkük, eltitkolják, hogy van szívük, mert csak így modernek. Csak így képesek meg nem értetni magukat, s meg nem érteni önmagukat. Mert különben látnák, hogy ők nem eget ostromló sárkányok, hanem hitvány kukac, mely sokat ugrált a sajtban, míg melléesett s ott vergődik, de nem tudja miért.[28]

Hasonló hangnemű és színvonalú cikkeket tucatjával lehetne idézni a kor országos vagy helyi napilapjaiból, melyek az élclapokhoz hasonlóan anélkül mondtak sommás véleményt s gúnyolódtak egyes alkotók személyén, hogy kézbe vették volna kritikájuk tulajdonképpeni tárgyát: magukat a költeményeket. A homogenizáló megbélyegzések és az erkölcsi kioktatás hangjai miatt érdemes idézni (a karácsonyra időzített) cikk zárlatát is: „Modernek! A ti lényetek nem isteni, a ti lelketek nem költői lélek. A ti énekléstek ordítás, a ti dalolástok üvöltés. És amint ti megvetitek mindazt, ami nekünk szép és nemes, ami előttünk szent, azonképpen megvetünk mi titeket."[29]

A nyilvánvalóan eltérő értékelveken, értékválasztásokon, kulturális-poétikai paradigmákon túl e sorok révén könnyedén belátható, hogy az irodalmi tekintélyek sommás véleményét szinte azonnal átvette számos vidéki orgánum, legfőképp azok, amelyek társadalmi felforgató erőt vagy az erkölcsi züllés veszélyét akarták belelátni a fiatal(abb) poéták csoportos megnyilatkozásaiba. A *Budapesti Hírlap* főszerkesztőjének verdiktjeit (s mellette Beöthynek, Apponyinak és más közéleti tekintélyeknek, illetve irodalmi társaságok szószólóinak a véleményét, Kenedi Géza, Szabolcska Mihály, Bársony István, a Görcsöni Dénes álnéven író Friedrich István fulmináns cikkeit vagy a nagyváradi *Tiszántúl* katolikus lap moderneket rendszeresen ostorozó írásait) készpénznek vette saját olvasótáboruk. Schöpflin nem véletlenül írta 1908 forrongó őszének ilyen és hasonló írásait látva,[30] hogy egy olyan időszakban, amikor közönség és irodalom eleve szétválni látszott, s minden literátus ember ezen a válsághelyzeten siránkozott, „az előkelő irodalmi stallumokból mennydörgő előkelőségek" beláthatnák, hogy az „élő irodalom" hibáinak szerkezeti okai vannak. E szerkezeti okok részben a Lengyel

28 Mamusich József, „A modern költők", *Bácskai Napló*, 1908. dec. 25., 2.

29 Uo.

30 Schöpflin Aladár, „A magyar író", *Nyugat* 1 (1908) 2:310–315; Schöpflin Aladár, „Öregek és fiatalok", in *Almanach*, 172–179.

által is említett megváltozott (piaci krízisbe került) viszonyrendszerre hívják föl a figyelmet, de cseppet sem nélkülözik az eszmei, világnézeti ellentéteket, diametrális viszonyokat. Schöpflin azzal zárta írását, hogy a kor irodalmi hatalmasságai helyesen cselekednének, ha „legalább nem riasztanák el" az irodalom új jeleseitől az olvasókat „szószék, iskola és egyéb rendelkezésükre álló eszközök segítségével".[31] Az elriasztás azonban láthatóan sikeresnek bizonyult, legalábbis egy jó ideig. Fenyő Miksa a *Nyugat* 1909. évi első számában ezen eseményeket követően írta ismert, *Hadi készülődések* című cikkét, válaszképp Rákosinak, melyben nem csupán megvédeni igyekezett a modern poétákat, de egyúttal azt is sérelmezte, hogy Rákosi „a mai irodalom megítélésénél" ezt az antológiát látta csak jónak „értékmérőül venni".[32] Schöpflin pedig még Rákosi kritikája után, decemberben írt levelet Adynak, mint azt már a hivatkozott tanulmányomban is felidéztem. Ebben nem csupán arról adott számot, hogy „nagy harc készül ellenünk", s „a publikum előtt nagy tekintéllyel bíró emberek zárt csatarendben való felvonulása" a modern irodalmat pártolók kicsiny csoportját úgy visszavetheti, „hogy tudja isten, meddig nem tudunk feltápászkodni", hanem (*A duk-duk affér* hullámverései és *A Holnap*ról a *Nyugat*ban közölt felületes, az epigonság tételét is kielégő kritika után) azt is felrótta Adynak, hogy az újítók emberei között a széthúzás is megjelent.[33] A Kappanyos említette hangsúlyos hibridizáció jelei tehát már itt is megmutatkoztak, de ezekben a hónapokban messze kitakarta őket a (látszólag csak) két tábor harsány polemizálása.

Téved ugyanakkor Lengyel Imre Zsolt, amikor azt feltételezi, csupán Antal Sándor túlzó, olykor provokatív bevezetője[34] ingerelte fel Rákosit az első *A Holnap* antológiából. Antalt magam is intrikusnak neveztem más tanulmányaimban, aki a maga társadalmi elgondolásai, céljai kidomborításához (később nyíltabban szocialista világképéhez) is felhasználta valamelyest a fiatal

31 Uo.

32 Fenyő Miksa, „Hadi készülődések", *Nyugat* 2 (1909): 1:48–51.

33 „Kedves Ady, olvasta Rákosi Jenő Holnap-cikkét? Úgy érzem, s gyanítom, nagy harc készül ellenünk, akik meg akarjuk csinálni az új magyar irodalmat. Hallom, a Kisfaludy Társaság nagygyűlésén Beöthy készül folytatni, amit Rákosi megkezdett, s bizonyára lesznek mások is, akik szekundálnak nekik. A lehető legrosszabbkor támadnak ránk […] Orgánumunk nincs, amelyben ellensúlyozni lehetne azt a hatást, amelyet a publikum előtt nagy tekintéllyel bíró emberek zárt csatarendben való felvonulása okvetlenül fel fog kelteni. A Nyugat erre kicsiny, zártkörű, a hitele még nem eléggé konszolidált arra, hogy olyan régi s tradicionális tekintélyekkel győztesen szembe tudjon szállni. A pillanat veszedelmes, úgy visszalökhetnek, hogy tudja isten, meddig nem tudunk feltápászkodni. Meg is vagyunk hasonolva: a Nyugat támadása a Holnap ellen, a maga Duk-duk cikke, meg más dolgok olyan zavart és széthúzást támasztottak a között a nagyon kevés ember között is, akik becsületesen fogja fel a dolgokat – az ellentábor vagy nagyon jó taktikus, vagy fene nagy szerencséje van, hogy most szervezi a rohamot." Vö. „Schöpflin Aladár levele Ady Endréhez", 1908. december vége, in Schöpflin Aladár, *Összegyűjtött levelei*, s. a. r. Balogh Tamás, 51–52 (Budapest: Pannónia, [é. n.]).

34 Lásd: Antal Sándor, [c. n.], in *A Holnap* (Nagyvárad: Holnap Irodalmi Társaság, Sonnenfeld ny., 1908), 8–9.

szerzőket, verseik elé írott portréit pedig maguknak a poétáknak sem mutatta meg.[35] Rákosi Jenő mindazonáltal 1909 tavaszán a második (immáron Kollányi Boldizsár szerkesztette) kötetről sem volt jobb véleménnyel, sőt:

> Nem tudom, súlyos hanyatlás-e ez a második kötet, vagy csak azért tesz olyan visszataszító benyomást rám, mert a második. Kettőt nem bír el az ember ebből a fajtából. Akik az első kötetben hóbortosnak látszottak, azokat itt már mániákusoknak nézzük. Ott még remélhette az ember, hogy tehetségük ki fog vergődni megrendült idegrendszerük okozta hallucinációikból, itt már rendszert csinálnak őrültségükből és öntudatos kultuszt űznek belőle…[36]

Talán e néhány példa is elegendő lehet a modernek körüli „öldöklés" révén a táborok (részben generációk?) közötti szakadékok végső elmélyítésére, ahogyan a felületes homogenizálásra és a merőben nem esztétikai alapú ítéletekre is, melyek döntő többsége aktuálpolitikai vagy nemzetkarakterológiai tényezőkre építette argumentációját, s csak sokkal kevéssé figyelt és hivatkozott a korábbi évekhez hasonlóan a meglévő vagy átalakulóban lévő (nem kevéssé összetett) piaci faktorokra.

Lengyel idézett tanulmánya döntő részében az 1890 utáni időszak modernségfelfogásának néhány kiemelten fontos aspektusáról rajzol értékes képet, mondhatni pótolhatatlanul jelentős térképrészletet rekonstruál. Eközben tökéletesen tisztán látja (s példája, a Gyulai-Rákosi vita is erre világít rá), hogy a nemzet felemelkedéséért és a nemzeti mint nyelvközösségi irodalomért küzdők egykorú csoportosulásai (vagyis a „nem túl távoli rokonságban álló paradigmák" is) egy idő után „törvényszerűen kerültek szembe egymással" az irodalom és a művészet „piacosítása kapcsán". Csakhogy merőben más volt a helyzet 1895-ben, mint bő egy évtizeddel később. Mi több, az „1900 körüli évtizedek"-re vonatkozó megállapítások a piaci szegmensekre sem tarthatóak már minden tekintetben a századforduló első évtizedének a végétől, pláne nem majd az új korszakot nyitó Nagy Háború időszakától. Nyilvánvalóan az is kérdéses, hogy az ekképpen vázolt képletben a konzervativizmus valóban „antikapitalista" pólust képviselt-e? Igaz, hogy a hírlapok hazai működési módja a szépirodalom nézőpontjából „in-

35 Osvát Ernőnek később levélben – immáron Svédországból – úgy fogalmazott: ő szigorúan bírálta őket. Tabéry Géza egykori megjegyzése hívebben tükrözi a nagyváradiak korabeli felemás szájízét, miután Antal olyasmikre ragadtatta magát, ami leginkább az ellentábor kritikáját táplálta. Vö. Tabéry Géza, „A nagyváradi »Holnap« – mai szemmel", in *Irodalmi Évkönyv*, szerk. Dimény István (Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1957), 343.

E portrékról Antal senkivel nem konzultált, egyes sorai az antológia nyomdába adásakor mégis kiszivárogtak, Dénes Sándornak, a Holnap Irodalmi Társaság első elnökének két esetben sikerült is pár ominózus mondaton „finomítania". Tény, hogy ez a kisebb belső botrány is hátráltatta az első antológia megjelenését, mely így végül 1908 kora őszére, szeptemberre csúszott.

36 *–ő* [Rákosi Jenő], „Versek", *Budapesti Hírlap*, 1909. máj. 20., 1–5.

kább elrettentő példaként szolgálhatott a 19. század legvégén, mint követendő modellként" sokak, így már Gyulai Pál számára is, akárcsak az is, hogy a Rákosi Jenővel folytatott – Lengyel által felidézett – polémiája (szintén részben generációs vitaként, a közel 70 éves Gyulai és a nálánál közel 20 esztendővel fiatalabb Rákosi között) tulajdonképpen „a nemzeti liberalizmus két változatának" vitájaként szemlélhető. De Rákosi maga is az akadémizmus ellen lázadó ifjúból lett fokozatosan konzervatív kánonvédő, mint oly sokan a történelem folyamán, aki e piaci koordinátarendszer előnyeit inkább kihasználta, mintsem szenvedte annak esetleges hátrányait. A tárgyalt időszakra Rákosi az általános választójog bevezetését hevesen ellenző, a kibontakozó modern szellemi és művészeti törekvésekkel (társaságokkal, fórumaikkal, antológiákkal, folyóirataikkal) szemben teljes tekintélyét latba vető kánonvédő lett, aki nemzeti karakterológia szerint ítélt, vagyis a nyelvet és a nemzethűséget tartotta elsődlegesnek a művészeti és irodalmi megnyilatkozásokban is. Lapja, a *Budapesti Hírlap* valóban a századvég egyik legsikeresebb sajtóterméke volt, mely fokozatosan vált meghatározó politikai tényezővé. Tekintélyes hírlapvállalatát sikerült jelentékenyen ki is terjesztenie pár évtized alatt, valóságos sajtóbirodalmat hozva létre.[37] Az 1896-ban magyar nemesi címet is kapó Rákosi 1903 után a főrendiház tagja lett, sógora volt annak a Beöthy Zsoltnak, aki a pesti egyetem nagytekintélyű professzora és a Kisfaludy Társaság elnöke volt, s akinek irodalomtankönyvéből – melynek központi archetípusa közismerten a volgai lovas alakjára épített – generációk tanultak. Rákosi álma egy harmincmillió magyar által lakott birodalom volt, mely elgondolása szerint ellensúlyt képezhetett volna mind a szláv, mind a német hegemóniával szemben. Ady vele kapcsolatban írt először „nemzeti köldökszemlélésről." Többszöri polémiájuk (1908–1909, 1913, 1915–1916) teljesen eltérő világképeket fedett. Rákosival ellentétben még Ábrányi Emil is jóval megengedőbb volt a legújabb irodalom értékelésekor. Igaz, ő eleve a nemzeti elem helyett az egyénit és az általános emberit juttatta érvényre költészetében, amivel jelentősebb hatást is kifejtett a 19. század végének ifjúságára. Az új irodalomról szólva 1908-ban ezt írta *Almanach*beli cikkében: „Hogy legnagyobb részük nem gyökeredzik a klasszikussá vált nemzeti hagyományok talajában, hogy nemzeti érzésektől nemzeti formáktól néha egészen távol állanak, és az a haladás, a mit a kultúrában képviselnek, nem a régebbi fejlődés egyenes folytatása: ez igaz. De a modernség világszerte mindenütt ezzel az okozattal jár."[38] Cikke végén, konklúziójában mindehhez azt is hozzátette, hogy ha esztétikai minőségben egy új törekvés elégséges és jó (vagyis a fiatalok a rájuk jellemző szabadságvágyukkal úgy élnek, hogy „gondolatban, formában, stílusban nagy gazdagságokat halmoznak össze"), s mindez „magyarul van megírva", ami mégis a legfontosabb, akkor az

37 Megalapította a *Divatujság*ot, a *Gyermekdivat*ot és a *Patyolat* című fehérnemű divatlapot; de volt krajcáros esti lapja is.

38 Ábrányi Emil, „A legujabb irodalom", in *Almanach*, 105–106, 106.

„az egész magyar nemzetet táplálja majd fényes dicsőséggel."[39] A közvélemény döntő része viszont – akárcsak Rákosi és Beöthy – ekkoriban még nem tartotta elégségesnek a magyar nyelven történő megnyilatkozást ahhoz, hogy azt a magyar irodalom szerves részének, értékének tekintse. Sokkalta inkább várt el (az említettek írói szerepértelmezését és az előző század hagyományait követve) a tollforgatóktól valamiféle nemzeti, anyanyelvi, szuverenitási küzdelemben való harcot, építő társadalmi aktivitást.

Lehetséges maradt-e mindezeket követően a közönség ízlésére (és közvetetten a piac önszabályozó mechanizmusaira) bízni az értékítéletet a 20. század első évtizedének végén is? Meglehet Rákosinak sokáig a megváltozóban lévő viszonyrendszer közepette is természetes maradt – ahogyan azt Lengyel is kiemeli – hogy a piacon elért siker (s ez alatt hangsúlyosan hírlapirodalmat is értett) a művészi érték és minőség biztos és megfellebbezhetetlen indikátora,[40] csakhogy a helyzet egyáltalán nem ezt mutatta már 1908-ban. Az *Almanach*ban közölt Alexander Bernát-írás (*Kritika és közönség*)[41] épp azt taglalta, hogy a hírlapirodalom és a szépirodalom régi bensőséges kapcsolata már a múlté, de ehhez hozzájárult többek között „a magyar irodalmi kritika hallatlan tespedése" is. A kiadók tanácstalanok, márpedig ma „független kritikai lapot senki sem mer indítani". Eközben ráadásul „kis irodalmi társadalom vagyunk" – jegyezte meg –, ahol „dicsérni és gáncsolni" egyaránt nehéz. Még nagyobb gond, hogy „a közönség irodalmi ízlése annyira megromlott, hogy a kritikában is csak a botrányt keresi", ez legfeljebb az a szint, ami a napilapok ingerküszöbét is eléri. Az olvasóközönség tehát egy hosszú folyamatban vagy elidegenedett a könyvtől, vagy pedig „sejtelme sincs róla" mi az igazi mérce. „A könyvet divattá kell tenni [újra]"[42] zárta fejtegetését az *Almanach* nyitó írásában Alexander Bernát. A mércét az „elidegenedett", illetve az új olvasóközönség számára is elsődlegesen egy-egy irodalmi tekintély hangzatos véleménye és a vezető orgánumaikban hangoztatottak adták. Mindez burkoltan irodalmi nevelést, ízléskondicionálást is jelentett, amire számos folyóirat (így a *Nyugat* is) korán ráébredt. Hatvany – aki jól látta, hogy az egykori hírlapirodalom és a kötetforma szépirodalom között nem konfliktusos hanem szinergikus viszony is lehetséges – eleve azon munkálkodott, hogy az (új) irodalmi folyóiratok e (piaci, szellemi) rést töltsék ki. Schöpflin korábban idézett, a *Nyugat*ban, közölt gondolatmenete a rendszerszintű problémákról majd fél évvel később, Hatvany Lajos 1909-es írása fényében válik igazán jelentőssé, abban egyetlen, monopolhelyzetű új műhely és ki-

39 Uo.

40 Rákosi szerint „a nagyközönség vezérlő befolyása" a legbiztosabb garanciája a sikernek és a minőségnek, amely érdekeitől és szükségleteitől vezetve mindig biztos érzékkel, irányzati vagy egyéb elfogultságoktól mentesen szelektál: „A talentumot […] ujjongva juttatja sikerhez. A talentumtalan utánzót kegyetlenül ejti el" – idézi: Lengyel, „Újságírás, közönség, irodalom…", 14.

41 Alexander Bernát, „Kritika és közönség", in *Almanach*, 7–13, 8.

42 Uo.

adó szándékait, irányait is előre vetítve. A *Nyugat* több szempontból is fontos, júniusi tematikus Ady-számában közöltek értelmében ugyanis: „Bármily nagy hatalom is az újság, bármily áldásos lehet is irodalmi téren való hatása – mégis a közönség művészet felé vezetését, újság csak mellékesen űzheti. […] Az intézményes irodalmi nevelés […] „ama közegek dolga […], kiknek az új írókkal szemben, új közönség teremtésére új kötelezettségeik vannak. Az irodalmi nevelés, az irodalmi folyóirat dolga."[43] Halkabban, de ugyanezt, tehát az értő olvasókká nevelést, egy új közönség formálását képviselte Ignotus is: „a Nyugat minden szavának és vállalkozásának második főtörekvése az, hogy […] olvasói az írók iránt türelemre szokjanak; hogy ne a maguk gusztusát keressék"[44] Az ízlésmanipulálás egyre fontosabb, tudatosan vállalt szerepét minden oldalon ezen évek krízishelyzetei világították meg.

A már ezt megelőző, összetettebb és több irányból táplálkozó válságérzet meghatározó okait keresve Lengyel azt sugallja, hogy egyáltalán nem arról van szó, amit a korszakról szóló bevett narratívák állítanak, miszerint a „nemzeti konzervatív" szószólók a maguk intézményi hátterével a fiatal irodalmat levegőhöz jutni sem engedték. A helyzet nyilvánvalóan összetettebb, ezt senki sem vonta kétségbe. (Gondoljunk csak az írni-olvasni nem tudók egy emberöltő alatt drasztikusan csökkenő arányára, vagyis a tetemesen kiszélesedő olvasóközönségre, ezzel fordítottan arányosan pedig a szükségszerű ízléscsökkenésre, a részben a szórakoztatóiparba beolvadó írásművészet önállóságának piaci korlátozottságaira, az alkotói szabadságfokok kiszolgáltatottságra, a sajtó révén az írók tömeges kulturális bérmunkássá válására, boldogulási lehetőségeire, a főváros vonzerejére stb.) A korabeli akadémizmus képviselői, illetve a nyomtatott kultúripar tekintélyei és véleményük súlya a piaci lehetőségek, sikerek tekintetében mindazonáltal annak „önszabályozó" mozgása mellett sem zárójelezhető. Részben igaza van ugyan a Lengyel által egyetértőleg idézett Kosztolánczy Tibornak,[45] aki szerint a primer alkotói szabadság érvényesülni látszott már azáltal, hogy valaki(k) nyomdafestékhez jutott(ak), csakhogy ez az argumentáció arról a lényeges momentumról látszik megfeledkezni, miszerint az irodalmi siker és távlatosan a kánonba való bekerülés egy összetett rendszertörténés következménye, amiben nem a puszta megjelenés (tehát a publikálás) ténye lesz a döntő. Ez mondhatni szükséges minimumfeltétel, de semmi több. Azon túl, hogy milyen egyéni kompromisszumokra volt mindehhez szükség (még az egyszerre istenített és

43 Hatvany Lajos, „Indulás", *Nyugat* 2 (1909): 1:550–559.

44 Ignotus, „Író és közönség", in Ignotus, *Kísérletek* (Budapest: Nyugat Kiadó, 1910), 104–106.

45 „Kevéssé vitatható, hogy a századelő Magyarországán bárki – a legtágabb értelemben véve – bármilyen szépirodalmi művet megírhatott és megjelentethetett (eltekintve azon esetektől, ha irományával az elfogadott társadalmi, erkölcsi vagy együttélési normák erőszakos megváltoztatására szólított volna fel, ámbár ez utóbbi törekvések korlátozása nem feltétlenül a primer alkotói szabadság megregulázását jelentette volna)." Vö. Kosztolánczy Tibor, „Gyulai Pál utolsó nyilatkozata: Kontextus, újságírói morál, homály", *Irodalomismeret* 28, 1. sz. (2018): 17–18.

szapult Adynak is kilincselnie kellett 1908 őszén is fővárosi kiadóknál *Az Illés szekerén* kötet megjelentetéséért) számos korabeli kijelentést idézhetünk, melyek irodalmi (és piaci) siker, tehát beérkezés és divat kérdéskörét taglalták. Schöpflin még az elmérgesedő polémiák előtt amellett érvelt, hogy „A boldogulás nem az írói értékeken, hanem mellékes dolgokon fordul meg."[46] Még korábban, 1908 kora nyarán írta Ady első, *Nyugat*ban közölt könyvkritikájában (Dutka Ákos második kötetéről), hogy „az már igazán nem a literatúra titka, hogy ki érkezik valahova előbb, zajosabban és hatóbban."[47] A történelem példáira visszatekintve azt pedig maga Rákosi is elismerte, hogy „van, aki csak évszázadok múlva jutott tehetsége jogaihoz".[48]

A kapcsolódó értelmezések a primer kritikai recepcióban s a közönség „kondicionálási" lehetőségei, egy-egy szellemi műhely vallott elvei, világ- és irodalomszemlélete sikeresen vonzhatott vagy (az ellenükben megnyilvánuló ellenpropaganda révén, hogy ne írjak extrém esetekben szándékos karaktergyilkosságot) elriaszthatott potenciális új olvasókat. *A Holnap* példájánál maradva: annak két kötetét alig olvasták eredetiben, az élclapok és a gúnyolódó, karikírozó írások ugyanakkor tömegesen közkézen forogtak.[49] A *Független Magyarország* ugyan 1908 szeptemberétől melléjük állt, afféle fővárosi orgánumuk lett s rendszeresen közölte a Társaság célkitűzéseit, illetve szemelvényeket a hét poéta egyes verseiből, de ez mindösszesen egyetlen napilap volt a kor Budapestjének 40 (!) napilapjából. Az arányok azt hiszem érzékelhetőek. A második antológiát (*A Holnap új versei*) ráadásul immáron nem vidéken, hanem a fővárosban adta ki a Deutsch és Társa, nagy, legalább 1500–1700-as példányszámban, annak vezetője viszont végül az óriási anyagi fiaskó után így vonta le a tanulságot: „A kár mindenesetre megvan és azon tapasztalatom is, hogy magyar szépirodalmi könyvet kiadni lehetetlen".[50]

Miközben tehát a harci retorika erőteljesen érvényesült minden oldalon az adott esztendőkben,[51] a változó, átalakulóban lévő viszonyrendszerben egy új olvasóközönséggel is számolnunk kell, amelynek a meggyőzésére elsődlegesen ideológiai s csak másodlagosan irodalomesztétikai kampányok indultak. A kö-

46 Schöpflin, „A magyar író", 314.

47 Ady Endre, „*A föld meg a város*: Dutka Ákos verses könyve", *Nyugat* 1 (1908): 1:718–719.

48 *–ő* [Rákosi Jenő], „A Holnap…", 3.

49 Lovászy Károlynak még egy kisebb paródiakötetet is megérte kiadni Budapesten. Lásd: Lovászy Károly, szerk., *Holnapután kiskedden*: *Modern poéták verses könyve, melyből a nyájas publikum megtudja mimódon pöngetik a lantot Magyarhon új dalosai* (Budapest: Kertész József könyvnyomdája, 1909).

50 Lásd Kemény Miksa levelét Kollányi Boldizsárnak. Idézi: Kovalovszky Miklós, *Emlékezések Ady Endréről IV.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 201–203.

51 Erre tehát a marxista irodalomtörténet-írás a maga ismert retorikájával legfeljebb csak rájátszott. Az *Almanach* bevezetője és közölt szövegei előszeretettel használtak harci retorikát. Mikorra az megjelent, 1909 januárjában már Beöthy Zsolt a Kisfaludy Társaság ülésén újfent harcot hirdetett, úgy, mint egy évvel korábban is, Ady pedig (akinek a Beöthy elnöki megnyitójában elhangzottakról Hatvany vitte meg a hírt a Három Hollóba) ezt követően írta meg *A harcunkat megharcoltuk*at.

zegek hibridizációja ettől – vagy épp ezért is – még teljesen érvényes és szem előtt tartandó. Ha mindezt a szűkebb irodalmi élet vonatkozásaiban szemléljük, akkor is nyilvánvaló, hogy nem „csak" két oldal és egyetlen törésvonal létezik. A vélt vagy valós közös „ellenség képe" összekovácsoló erő lehet egy ideig, a viszonyrendszer azonban szinte minden elemében változó képletet mutat, különböző érdekütközések, egyéni sérelmek, szimpátiák terén is. Míg korábban a hivatalos tekintélyek konzervatív esztétikájának tükrében eleve a modernség csak múlandó válságjelenségként tűnt fel, 1908-tól a helyzet alapvetően változott meg! Ekkortól a modernség stabilizálódni látszott, hangadókra, támogatókra, biztosabb fórumokra s részben már saját közönségre is talált. Mindennek tétje kapcsán megjelent ekkortól az Adyért folyó konkurenciaharc is, 1908–1909 fordulóján ezzel párhuzamosan pedig már a „modern" jelző kisajátítása is téttel bírt, feltűnt *A Holnap* és a *Nyugat* – mint fórumok – burkolt rivalizációja, illetve újfent kiéleződött főváros és vidék régi-új ellentéte is a centralizált-decentralizálandó irodalmi élet vitájában. Juhász vagy Balázs Béla éppúgy viszolygott a fővárostól (és gyakorta a modernebb irodalom fővárosi tekintélyeitől is), mint maga Ady. Osvát nem csupán Kemény Simon felületes kritikájának adott teret lapjában *A Holnap* első kötetéről, hanem ugyanekkor nem fogadta el közlésre Lukács György dicsérő cikkét, mely végül a *Huszadik Század*ban jelent csak meg. A példák hosszasan tovább sorolhatók. Helyszűke miatt nem térek ki részletesebben arra, hogy kezdetben még a „haladóbb" szellemiségű polgári radikális elitben is gyakorta értetlenség (vagy egyenesen ellenszenv) fogadta Adyt, s hogy mindez pár év alatt milyen változásokon ment át. (A *Még egyszer*ről írott Gellért Oszkár-féle dicsérő kritika leközlését szintén nem vállaló Osváttól, a csak a *Vér és arany*tól „megtérő" Hatvany Lajoson át egészen a fiatalabb nemzedékig és véleményeikig: Babitsig, Kosztolányiig, Oláh Gáborig. E szereplők viszonya Adyhoz közismerten többszörösen összetett volt). Ady sokszor „címzettjei" szerint változó modalitásaira példaként talán elég két, időben közeli megnyilatkozását felidéznünk. A híres-hírhedt *A duk-duk affér*ban 1908 novemberében ezt írta:

> Nem tudok semmit arról a forradalomról, amely állítólag nevemben, az én nevemben dúl. Se Balassinál, se Csokonainál, se Petőfinél újfélébbnek, modernebbnek nem tartom magam. Különben is régen tisztázott dolog, hogy a modernek roppant szolid emberek: a jövendő klasszikusai. [52]

Amikor a következő évben Kemény Miksa (a Deutsch és Társa kiadóvállalat tulajdonosa) kérésére[53] válogatást szerkesztett Petőfi verseiből, s azokat bevezető kommentárral is ellátta, viszont így írt:

52 Ady Endre, „A duk-duk affér", *Uj Idők*, 1908. nov. 15., 443–444.

53 Adyt 1909-ben bízta meg a Deutsch és Társa kiadóvállalat tulajdonosa, aki *A Holnap* második antológiájának kiadását is vállalta még ugyanannak az évnek a tavaszán, hogy szerkesszen vá-

> Petőfi nem azoké, akik belőle 1849 óta élnek, de a mienk, mindazoké, akik Magyarországon a változás, a megújulás, a forradalom áhítozói és harcosai vagyunk.[54]

A tekintélyek ellen, vagyis a kánonvédők és a hegemóniájuk ellen „lázadók" és a „kegyüket keresők" tétele persze más egyéni életutak felől is árnyalandó. Nem csak Oláh Gábor sietett az új generációból leszögezni 1908 decemberében, hogy ő Rákosi Jenő feltétlen híve, hanem a fiatal Babits is tudta, hogy meg kell adni a császárnak, ami a császáré. Miután neve a nagyváradi antológia révén országosan is közismertté vált, s miután annak zajos fogadtatását (az elítélő kritikai hangok mellett a dicsérőket is) „a hányásig ízléstelennek" mondta magánleveleiben, immáron a Nyugat Kiadó által megjelentetett debüt-kötetét az elsők között küldte szívélyes dedikációval Rákosi Jenőnek.[55]

E viszonyulások tehát nagyon is változ(hat)tak, módosul(hat)tak az említett évek, évtizedek során, vagy ha nem, azokat személyes ellentétek, emberi gyarlóságok, habitusbeli vagy hiúsági kérdések éppúgy terhelték, mint ahogyan hátterükben eltérő költészetszemléleti okokat, anyagi érdekeltségeket, egyéni vagy csoportos érdeksérelmeket, nyílt vagy burkolt rivalizációt is találunk mozgatórugókként. Mindez a képletes „táborokon belül" ugyanúgy érvényes, mint a nyilvánvaló szellemi, ideológiai szembenállásokban. 1908-tól sokszoros törésvonalak mentén bonyolódik a képlet, alkalmi szövetségek köttetnek, és újabb, korábban súlytalan vagy teljesen ismeretlen szereplők kerülnek ideig-óráig rivaldafénybe, de láthatóan ez sem adhatja vissza mindazt a kavalkádszerű kapcsolati hálót és viszonyrendszert, melyet túl a meglévő piaci kereteken és infrastruktúrán, a két táborra lecsupaszított harci arzenál sejteni engedne. Lengyel Imre Zsolt törekvése, miszerint „a 19. és 20. század fordulójának irodalmáról beszélve a sajtó- és művészeti kapitalizmus, illetve a piachoz és a közönséghez való viszony szempontja nagyobb súlyt kapjon" – csak dicsérendő. Ha más miatt nem, azért, amit már a bevezetőmben is említettem: az egykorú s nem túl távoli rokonságban álló irodalmi csoportosulások, műhelyek és társaságok eltérő stratégiáinak a hiteles feltárása, különbözőségük, árnyalataik helyes megvilágítása miatt. Ugyanakkor, ha e piac- és közönségorientált szempont lehet is olyan fontos, mint a konzervatív–modern (sokszor valóban elnagyolt) eszmei és irodalomszemléleti binaritása, utóbbit nagy valószínűséggel ez akkor sem szüntetheti meg,

logatást Petőfi forradalmi verseiből. Ady 1910 márciusában, Párizsban 76 darab, 1844 és 1849 között készült Petőfi-verset válogatott ki, de kommentárok helyett az úgynevezett „elöljáró írást" készítette el *Piros és fekete* címmel. A kötet *(A forradalmár Petőfi)* komoly felzúdulást keltett, olyannyira, hogy végül be kellett vonni.

54 Ady Endre, „Piros és fekete: Elöljáró írás", in *A forradalmár Petőfi: Petőfi Sándor válogatott, forradalmi költeményei*, szerk. Ady Endre (Budapest: Deutsch és Társa, 1910), 6.

55 Idézi: Róna Judit, *Nap nap után: Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*, Babits-kronológia 2 (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 43.

nem írhatja fölül. Az akadémizmussá csontosodott konzervativizmus, amely húsba vágó érdeksérelme okán is ideológiai ellenkampányt folytatott – Kappanyos szavaival élve – valóban halálos ellenséget látott az új irodalomban. Előbb negligálta, később határozottan korlátozni kívánta a „modernek" térnyerését és piaci lehetőségeit, rontotta azok hitelét. Saját kanonizált nyelvezetét, nemzeti és irodalmi értékeit nem egyszerűen kiegészítő, új irányként tekintett rá, hanem rögvest teljes szubsztitúciós veszélyt látott benne, mely révén társadalmi felforgató erőt és végső értékdevalvációt vizionált, saját, többségi olvasótáborát folyamatosan ezzel riogatva. Ellenállásával tehát egyfajta átmenet helyett egy kierőszakolt csatazajban járult hozzá az „újítók" egyre szervezettebb fellépéshez, saját intézményeik létrehozásához, értékelveik minél pontosabb körülírásához, ezáltal pedig egy új olvasói-befogadói réteg megszervezéséhez.

Az irodalomtörténeti narratívát íróknak tudomással kell bírniuk e szellemi térkép minden egyes szeletéről, ahogyan még feltáratlan foltjairól is, ugyanakkor tudniuk kell mindezt valamiképpen összefüggően láttatni is. A képletes várvédők és a várat ostromlók egyaránt színes osztagai ugyan messze nem egy homogén hadosztályt és nem is kézivezérelt alakulatokat jelentenek, a „csata" azonban az irodalmi mezőn, végeredményét tekintve az utókor, a mai közönség szemében két fél összeütközéseként lesz leginkább ábrázolható, elmesélhető, akkor is, ha a történetet regélők egyéni sorsokról, meghasonlásokról, sértődésekről, sőt árulásokról is bőven tudomással bírnak. Választott perspektívájuk akkor lehet hiteles, ha lehetőség szerint képesek maradnak minél több árnyalatot és átfedést érzékeltetni, ilyenekre is kitérni, s a tárgyalt időszak összetettségének megfelelően nem egyszerű bináris oppozíciókban gondolkodni. A hazai irodalmi modernség eleve egy összetett rendszertörténés része, nem egyetlen szálra felfűzhető és nem is csupán egy arcéllel bíró eseménysor. Egy olyan komplex kánontörténés, mely politikai-társadalmi-művészeti-piaci szegmenseiben is hálózatosságában szemlélendő, vagyis messze több egymással szembeszegülő, egymást időben váltó paradigmáknál, több mint jelentős alkotók és írói csoportosulások (illetve a köréjük épülő intézmények: lapok, kiadók, irodalmi társaságok) eltérő irodalom- és/vagy nemzetszemléleti vitasorozata. Ezek összessége valamiképpen, melyben a generációs, az ideológiai, a nemzeti, az intézményes és óhatatlanul a piaci-sikerességi szempontok is eltérő értékrendeket és messze nem konstans érdekszövetségeket (vagy rivalizálásokat), s többnyire nem is végleges vagy kibékíthetetlen ellentéteket fedtek. Az ekkor jelentkező új tehetségek idővel javarészt megtalálták helyüket a magyar irodalom átalakulóban lévő rendszerében, így vagy úgy sikeresen felküzdötték magukat „az artikuláltság fokára".[56] Hogy ez aztán mennyire jelentett hosszabb távon állandósuló, legalábbis stabilnak tekintett kánoni pozíciót, annak tárgyalása már egy újabb tanulmány kereteiben lenne kifejthető.

56 Hauser Arnold kifejezése. Vö. Hauser Arnold, *A művészet szociológiája* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 544.

Rákai Orsolya

⌘

Albatrosz, sirály, pacsirta

A disszonancia mint a modernség poétikai eszköze Ady költészetében

Olykor matrózi nép, kit ily csiny kedvre hangol,
Albatroszt ejt rabúl, vizek nagy madarát,
Mely, egykedvű utas, hajók nyomán csatangol,
Míg sós örvényeken lomhán suhannak át.

Alig teszik le a fedélzet padlatára,
A kéklő lég ura esetlen, bús, beteg,
Leejti kétfelé fehér szárnyát az árva
S mint két nagy evezőt vonszolja csüggeteg.

Szárnyán kalandra szállt, – most sántit suta félsszel,
Még tegnap szép csoda, ma rút s röhejre készt,
Csőrébe egy legény pipát dugdosva élcel,
Egy másik sántikál: hé, így röpűlsz te, nézd!

A költő is ilyen, e légi princnek párja,
Kinek tréfa a nyíl s a vihar dühe szép,
De itt lenn bús rab ő, csak vad hahota várja
S megbotlik óriás két szárnyán, hogyha lép.[1]

Baudelaire híres versének albatrosza talán a legközkeletűbbé vált allegóriája annak a modern költőképnek, amely bár kétségtelenül őrzi a romantika költőóriás-, illetve zsenifigurájának sajátosságait, mégis jelentősen ellép attól. Igaz, hogy rokonítja vele az albatrosz-költő „légi princ"-volta, más világba tartozásának, a hétköznapi élettől való idegenségének érzékletes hangsúlyozása, ám e szerep

1 Charles Baudelaire, „Az albatrosz", ford. Tóth Árpád, *Nyugat* 11 (1918): 1:847.

már nem abba a kontextusba tagozódik, amely a romantika zsenifogalmának, zsenikultuszának idején körülvette. A romantikus zsenifigura eszményítő leírásaira jellemző, hogy ugyan a mindennapi életbe nem tud beilleszkedni, s az egyszerű, köznapi lelkek nem is képesek szárnyalását követni, és ez akár a meg nem értett zseni pusztulását is okozhatja, a két szféra mégis összetartozik, és erőteljes, határozott, kétségbevonhatatlan értékek mentén írható le. A magasztos, a művészi, a maradandó, amiért valójában élni érdemes, a zseniális művészet oldalán összpontosul – a köznapi korlátok közül kilépni nem tudó nagyközönség viszont egyrészt tudatában van ennek az értékkülönbségnek, másrészt annak, hogy bizonyos értelemben „érte küzd" a zseni, számára teszi hozzáférhetővé, átélhetővé a létezés magasabb tartalmait, még ha ezt az élményt ő pillanatnyilag nem tudja vagy nem kívánja is bensővé tenni.

Az albatrosz-vers ebből a szempontból egy különös elmozdulást merevít ki. Kétségtelen, hogy a madarat puszta unalomból kínzó-kinevető matrózok nem ábrázolódnak kifejezetten rokonszenvesen, a költemény narrátora a pozitív pólust érezhetően az albatrosz oldalán helyezi el. Ám a vers mindennek ellenére meglepően tárgyilagos marad: nem gonoszságnak tulajdonítja ezt a tettet, hanem egyszerűen a „matrózi nép ilyen" – ami valahol érthető is, sugallja, a körülményeiket, a nehézségeket, torzító összezártságot tekintetbe véve –, s a madár sem ab ovo jelenik meg úrként, valami magasztos, fenséges, „fenti" lényként, a vers elején pusztán „vizek nagy madara", illetve „egykedvű utas", aki „hajók nyomán csatangol", mintegy maga hívva ki a sorsot. A konfliktust az okozza, hogy a két szféra kapcsolatba kerül. Ebben a képben már nem találjuk a romantika zseni-művész-felfogásának a talán legfontosabb elemét, a szférák összetartozását: a két szféra tökéletesen idegen, bár keresik a kapcsolatot, nem tudnak egymással mit kezdeni. A mindennapiság vonatkoztatási rendszerében a költő elveszíti „szép csoda"-voltát, nemhogy nem hoz hírt a magasabb világokról, de kifejezetten „rút, röhejre késztető", oda nem illő, be nem illeszthető idegen, érthetetlen zárvány marad.

Disszonáns jelenség, mondhatnánk. Ady pszeudo-romantikus váteszköltői önleírásai, maszkjai, amint arra sokan rámutattak már, ehhez hasonló pozíció megrajzolását segítik elő, az idegenséget, beilleszthetetlenséget, érthetetlenséget, oda nem illőséget sokszor a történeti távolsággal is hangsúlyozva. Ahogy az albatrosz fenségét, valódi nagyságát sem lehet meglátni, ha egy ingó, szűk hajó padlóján botladozik röhögés tárgyaként, úgy a modern költőt is elbizonytalanítja, ha nem látják. Bár ezt talán helyesebb volna kurziválni vagy idézőjelbe tenni, esetleg mindkettő: ha nem „*látják*". Nem látják abban az értelemben, hogy nem érik fel a szerepek valóságát, nem értik a költői megszólalás magasabb jelentőségét, a hétköznapi társadalmi keretek között pedig torzulnak a szavak, torzulnak és deformálódnak, ezerfelé ágaznak a megértés, a mindig-már-félreértés szószátyár kísérletei.

1913-ban a *Nyugat*ban megjelent, csupa kérdésből álló, majd kötetcímmé is emelt versében *(Ki látott engem?)* Ady ennek az élménynek ad hangot (persze, kérdés, fogalmazhatunk-e úgy a művészi megértés alapjaiban problematikussá válásának leszögezése után egyáltalán, hogy ennek az élménynek ad hangot):

Volt nálamnál már haragosabb Élet?
Haragudtam-e vagy csak hitem tévedt?

Szívem vajjon nem szent harang verője?
Vagyok csakugyan dühök keverője?

Kit mutatok s mit kutató szemeknek?
Nem csalom-e azokat, kik szeretnek?

Szeretem-e azokat, kiknek mondom?
Méltán gerjeszt haragot büszke gondom?

Ennen dühöm nem csak piros káprázat?
Azok forrók, kik közelemben fáznak?

Bolond tüzem, alágyújt-e szíveknek?
Szeretnek-e, kik szerelmet lihegnek?

Csókos szám miért tör szitokba rögtön?
Nem tenyeremet rejti csak az öklöm?

Pótolnak-e életet élet-morzsák?
Érdemlem-e szánásnak csúnya sorsát?

Szabad-e engem hidegen megértni?
Szabad közönnyel előlem kitérni?

Gerjedt lelkemnek ki látta valóját?
Ki lát, szívem, sebes és örök jóság?

Istenülő vágyaimba ki látott?
Óh, vak szívű és hideg szemű barátok.[2]

2 Ady Endre, „Ki látott engem?", *Nyugat* 6 (1913): 1:647.

A disszonancia eredendően zenei fogalom, s épp a 20. századi zenében nyer új jelentést és jelentőséget. Feszültségkeltő eszköz, az idegenség belépése a zenei térbe, aminek feloldására várunk, így erőteljesen dinamizálni tudja a zenei folyamatot. A klasszikus összhangzattanban a disszonancia alkalmazásai szigorúan szabályozottak: nem képzelhető el öncélú disszonancia, ahogyan olyan sem, ami után nem áll helyre a konszonancia rendje. Lényegében a disszonancia szerepe így épp a konszonancia rendszerének megerősítésében áll, segítségével tudjuk az összhangot, a rendet teljesebben felismerni. A disszonancia mindig „hazavezet", méghozzá ismerős, kiszámítható útvonalon.

A romantika zenéje azonban (s elnézést a nagyívű és a konkrét zenei példákat teljesen nélkülöző áttekintésért) játszani kezd a disszonanciával. Egyre távolabbra kerül a konszonancia, egyre több a feloldásra váró feszültség egy-egy hangzásfoltban, egyre hosszabb egy-egy modulációs harmóniamenet, amelyek végén sokszor már komoly nehézséget okoz felidézni, honnan is indultunk és hol is járunk. Ám mindig érzékelhető marad, hogy valahol magunk mögött hagytunk egy alapot, egy kiindulási pontot, ami megvan, és – talán – visszavár, de ha nem is, még mindig viszonyítási pont, ami felé törekszünk, ha nem érjük is el a szeptimakkordok egymást követő, a célt újra meg újra távolabbra lökő vezetőhangjai segítségével.

A 20. század több alkotójára, illetve zenei irányzatára viszont épp az lesz a jellemző, hogy ezek a klasszikus harmóniaviszonyok, a konszonancia–disszonancia belátható várakozásstruktúrái alapjaiban alakulnak át. A kiinduló helyzet sokszor csak szimuláció, csak utal egy harmóniaalapra, ami nem jelenik meg a maga szabályos, klasszikus összhangzattani valóságában, s amit igazából csak a tőle való elmozdulások miatt érzékelünk visszatekintve relatív konszonanciaként. Bartók, aki Adyt roppant nagyra tartotta, személyesen is találkozott vele, könyvtárának Ady-köteteit számos bejegyzéssel látta el, és sok Ady-verset meg is zenésített, tudatosan igyekezett Ady költői attitűdjének ezt a sajátosságát mind a dal műfajának, mind a szerkezetnek és a harmóniavilágnak a szintjén is megragadni, közös metszettel látva el az irodalmi és a zenei disszonancia halmazait. A műfaji-szerkezeti utalások felidézik ugyan a romantika kitüntetett műfajának számító dalköltészetet, ám a zenei anyagban a konszonancia-disszonanciaviszonyok csak apró, relatív foltokként maradnak meg, a zenei impresszionizmus, sőt helyenként a tizenkétfokúság klasszikus haladási irányokat érvénytelenítő hangzásvilágának elemei közt.

A disszonancia fogalma ehhez hasonló módon bukkan fel Babits 1920-ban megjelent Ady-tanulmányában is. Babits Földessy Gyula Ady-könyvét kritizálva fejti ki, hogy Földessy véleményével szemben nem igaz az, hogy Ady versei időmérték nélküli, a klasszikus formák helyébe valami radikálisan új, egyszersmind „ősi magyar" „szabad mértékű" szótagszámláló verselési módot állítanának. Babits épp abban látja Ady verselésmódjának legérdekesebb és legjelentősebb vonását, hogy egyre tudatosabban játszik a rímes-időmértékes vers emlékeivel.

Első köteteiben még viszonylag szabályos jambikus vagy trochaikus lejtést alkalmaz, itt „még nem tudja eléggé érvényre juttatni egyéni hangulatait; ezek a versek nagyon is simán, megszokottan gördülnek; pacsirták zenéjéhez illettek az ilyen ütemek, de a »pacsirta-álcás sirály« számára legfelebb álcának jók."[3] Ha külföldi műveltségű, tudós költő lett volna, írja, talán eljutott volna a keleti vagy az ókori formákhoz, esetleg a szabad vershez, ám Ady magyar mintákon tanult, s ekkoriban még a régi magyar verset sem fedezte fel magának. Ezért a szabályos verstant töri meg – azt az „orthodox verstant", ami a klasszikus összhangzattanhoz hasonlóan szabály-előíró, és tiltja például az emelkedő és ereszkedő ütemű sorok keverését egyazon versen belül, formai-hangzásbeli disszonanciával erősítve a tartalmi-attitűdbeli disszonanciát:

> egy-egy tisztán jambikus, Reviczkys verselésű versbe egy-egy trochaikus sort csöppent bele, minden strófába egyet, megfelelő helyen. Később mind merészebben és szabadabban komplikálja ezeket a zökkenéseket; a jambikus és trochaikus sorokat a legváltozatosabb módokon cseréli, és a sima pacsirtahangokat a sirály visításával válogatja. De azért végig fölteszi olykor a pacsirta-álcát, s van úgy, hogy az ellentétes ütemű sorokat művészi harmóniába tudja összesimítani. Ahol azonban nincs meg ez a harmónia, ott Ady tudatos disszonanciával dolgozik.[4]

A „pacsirtaálcás sirály" szókép, melyet Babits verstanilag oly találónak érezvén Adytól kölcsönöz, *Az anyám és én* című korai, 1906-os Ady-versből származik. A versről szóló tanulmányában Radics Katalin kiemeli, hogy a költeményben megjelenő anyaábrázolás, illetve anya–fiú viszony rokonát sokkal inkább találjuk meg a Baudelaire *Spleen és ideál*-ciklusában szereplő *Bénédiction* című költemény elátkozott költő-képében, mint a 19. század magyar költészeti hagyományában.[5] Baudelaire versében azonban a nagybetűs Költő lényegében átkozottságában is kiválasztott, égi lény marad, akinek átkozottsága inkább csak abban nyilvánul meg, hogy maga mögött hagyja a beleakaszkodó, földi, kisszerű viszonyokat, ki kell szakadnia az őt megvető, eltaposni, kihasználni kívánó érzelmi kapcsolatokból, ám cserébe „misztikus korona" várja. Adynál viszont ez nem tűnik annyira biztosnak: az elátkozottságért cserébe csak „a legbizarrabb", a „legszomorúbb", „az új hangú tehetetlen", „torz-életű", valójában sehová nem illő „pacsirta-álcás sirály" lehet. További eltérés Baudelaire költeményének szerepstruktúrájához képest, hogy bár igaz, hogy az anya alakja nem a népnemzeti költészet hagyományos anyafigurája Ady e versében, mégsem rugaszkodik el az abban foglalt és elvárt anya–fiú viszonytól olyan messzire, mint a Baudelaire-költemény. A bűn-

3 Babits Mihály, „Tanulmány Adyról", *Nyugat* 13 (1920): 1:128–147, 146.
4 Uo., 147.
5 Radics Katalin, „Ady Endre: *Az anyám és én*", *Irodalomtörténet* 33 (2002): 587–598, 589.

tudatot fő szerkezeti elemévé tevő anyaleírás érzésem szerint épphogy tudatosan felidézi a 19. századi magyar költészet hagyományát, ám hangsúlyozva a klasszikus szerepnek való meg nem felelést: az anya tönkretételét „semmiért", pusztán a létezésével, egyénisége sajátszerűségével; „torzságával", eredménytelenségre, tehetetlenségre utaltságával visszamenőleg kétségbe vonva a versbeli anya önkéntelen áldozatának az értelmét is.

Ez a képhasználati eljárás viszont tökéletesen megfelel a fentiekben vázolt modern zenei disszonanciafogalomnak. A talajtalanság csak töredékek, utalások szintjén teszi lehetővé a „hagyományra" való támaszkodást: egy olyan világba vetve, ahol „minden Egész eltörött", a költő hangja szükségképpen disszonáns kell, hogy legyen, mert csak ezzel a disszonanciával tudja egyáltalán valamelyest érzékeltetni annak az egységnek-teljességnek, annak a másik szférának a létét, amelyből kitaszíttatott az ember, s amely immár láthatatlannak és felismerhetetlennek tűnik a modernitásban.

Bár az Ady-szakirodalomban a disszonancia fogalma számtalanszor előtűnik, leggyakrabban pusztán a valami miatt össze nem illő, egymással tartalmilag tudatosan ellentmondásba állított elemek leírására használják, a kontrasztokat, az össze nem illő képzeteket jelölve vele. Természetesen ez sem jogosulatlan, ám irodalomtörténeti szempontból sem érdektelen, ha kicsit pontosabban használjuk a fogalmat. Ha elfogadjuk, hogy a disszonancia a vonatkoztatási rendszerek meglétével–hiányával, illetve e rendszerek elvárásával vagy tudatos figyelmen kívül hagyásával függ össze, az jóval érthetőbbé teszi például a korabeli konzervatív kritika felháborodását a frissen fellépett Ady költészetével szemben. Az első könyvterjedelmű kritika írója, Horváth János[6] épp azért nem kerülheti ki a kultikus-ideologikus értelmezés csapdáit, mert érezhetően nem merül fel benne az a gondolat, hogy a klasszikus 19. századi költészet bonyolult, kimunkált elvárásrendjének inerciarendszerét meg lehet bontani, illetve hogy ez érzékelhető megbomlottként – azaz hogy például a magyar költészetben megénekelt bizonyos tájak, jelenségek eposzi jelzői lebonthatóak, lecserélhetőek volnának anélkül, hogy ez az öröklött tájra nézve jelentsen lekicsinylést, hanem, mondjuk, az örökség állapotát befolyásoló negatív dinamikákra figyelmeztessen. Horváth számára a magyar költészet tonális rendszerében az Alföld, illetve a Tisza partja hangnemi környezete olyanokat tartalmazhat, mint a „börtönéből szabadult sas-lélek", meg az „itt vagyok honn, itt az én világom" vagy a „szép vagy, Alföld, legalább nekem szép". A téma egyszerűen nem modulálhat olyan, talajvesztést jelző vagy azzal fenyegető disszonáns környezetbe, ahol a „piszkos, gatyás, bamba", a „káromkodás", a „sivatag, lárma, durva kezek" vagy akár az „álom-bakók" kifejezések módosítják a pozícióját. A „nemzeti klasszicizmus" Horváth János-i fogalma ezért jelenhet meg egyértelműen esztétikai értékfogalomként, de egy olyan esz-

6 Horváth János, *Ady s a legújabb magyar lyra* (Budapest: Benkő Gyula Cs. és Kir. Udvari Könyvkereskedése, 1910).

tétika csúcsértékeként, mely egyszersmind etikai tartalommal is bír a szép–jó–igaz megbonthatatlan hármas egysége értelmében. Ez a művészet fejlődésének végpontja, az elérhető tökéletesség ideája. *A magyar irodalom fejlődéstörténete* című, első változatban szintén még ebben az időben elkészülő tanulmányának későbbi függelékében ezért önelvű irodalmiságfogalmát is visszavonja, amennyiben a zsinórmértékké tett magyar klasszikus ízlést úgy határozza meg, mint ami úgy tud tökéletesen megfelelni az irodalmiság követelményeinek, hogy eközben tökéletesen nemzeti is tud lenni „a politikum speciális irodalmi átképzése" révén.

Kérdés, hogy ez vajon járható út-e. Ady disszonancia-fogalma mindenesetre ettől alapjaiban eltérő utat látszik jelenteni. A disszonancia ebben az értelmezésben paradox módon a harmóniára, a konszonanciára való emlékeztetés egyetlen eszköze, a harmónia lehetetlenségének, a hiány betölthetetlenségének konzekvens jele lesz a modern költészetben úgy tartalmilag, mint formailag. Az Ady-szakirodalom visszatérő kérdése, hogy vajon Ady költészete mai szemmel tartalmazott-e valóban olyan forradalmian új szemlélet-strukturális elemeket, amilyeneket a kortársak látni véltek benne, vagy pusztán „jól menedzselte" magát, s a modern irodalmiság zászlójává válva vált megkerülhetetlenné, ám mai irodalomértésünk számára már avulónak, nehezen megközelíthetőnek tűnővé. Úgy gondolom, hogy a disszonancia kérdésköre segítségével talán jobban megérthetnénk Ady modernségének lényegi sajátosságait, és jobban össze tudnánk kapcsolni a 20. századi magyar költészet azóta jellegadóbbnak, lényegibbnek tűnő poétikatörténeti tendenciáival.

Gintli Tibor

⌘

Az ifjú Babits férfi Vörösmartyja

A Vörösmarty-esszék kapcsán a szakirodalom már többször értelmezte Babits Vörösmarty-képét. E téma egyik legalaposabb tárgyalását Kappanyos András *Babits Vörösmartyja* című tanulmányában olvashatjuk.[1] Rába György nagyszabású monográfiája ugyan nem szentel önálló fejezetet a Vörösmarty költészetét idéző párhuzamok tárgyalásának, de több vers kapcsán is kitér arra, milyen formában utal vissza szövegük Vörösmarty egy-egy művére.[2] Az alább következő elemzésekben a recepciónak ez utóbbi irányához fogok kapcsolódni, ugyanakkor interpretációmba be fogom vonni a két 1911-ben keletkezett Vörösmarty-esszé tanulságait is. (Az 1935-ben született emlékbeszéd szövegét azért mellőzöm, mert vizsgálódásom hatóköre csupán Babits első két kötetének Vörösmartyhoz fűződő intertextuális kapcsolataira terjed ki, nem érinti későbbi költészetét. A mintegy negyedszázaddal később született írás aligha adhat képet a két kötet születésének idején Babitsra ható Vörösmarty-inspirációkról.) Írásom tulajdonképpeni témája még az imént jelzettnél is szűkebb, arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen intertextuális kapcsolatok fedezhetők fel az Éj *Csongor és Tündé*ben olvasható monológja és néhány, a költő első alkotói korszakában keletkezett Babits-vers között. Értelmezésem szerint a *Himnusz Irishez*, a *Fekete ország*, az *Esti kérdés*, valamint a *Ballada Irisz fátyoláról* című költemények mindegyike felidézi valamilyen formában az Éj monológjának szövegét. A négy vers értelmezéstörténetének megegyező vonása, hogy az allúziókra olyan érzékeny Rába György monográfiája egyik esetében sem említi a Vörösmarty-szöveghez fűződő kapcsolatukat.

Bár az intertextuális kapcsolatok elemzésekor természetesen az a legfontosabb, sikerül-e meggyőző érvekkel alátámasztani a szövegek egymással folyta-

1 Kappanyos András, „Babits Vörösmartyja", *Irodalomtörténeti Közlemények* 104 (2000): 725–732.

2 Rába György, *Babits Mihály költészete 1903–1920* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 105, 129, 416, 455, 484, 494, 515, 556.

tott párbeszédét, a kérdéskör vizsgálata során korántsem érdektelen kitérni arra a kérdésre, hogy a két Vörösmarty-tanulmány mennyiben támasztja alá ezeknek a kapcsolatoknak a lehetőségét. Az esszék Vörösmarty lírájának több olyan vonását emelik ki, amelyek párhuzamba állíthatók Babits költészetével. Aligha vonható kétségbe, hogy Vörösmarty költői nyelvében meghatározó szerephez jut a képalkotás, ami e költői világ látomásos jellegéből fakad. Ugyanakkor a képalkotás meghatározó szerepének folyamatos hangsúlyozása az esszékben aligha független attól a ténytől, hogy Babits első két kötetének egyik markáns törekvése az ezer kép poétikájának megvalósítása, ahogy azt a *Himnusz Irishez* programverse is jelzi: „Idézz fel nékem ezer égi képet / és földi képet, trilliót, ha van". Az egyformaság–sokféleség problematikáját körüljáró két kötet olyan versei, mint a *Messze… messze*, a *Mozgófénykép*, a *Régi szálloda* vagy az *Esti kérdés* nagyon szemléletes módon juttatják érvényre ezt a törekvést. A másik figyelemre méltó hangsúlykijelölés Vörösmarty költészetének filozofikus jellegét érinti. *A férfi Vörösmarty* című esszé tíz kisebb fejezetre tagolódik, ezek közül a második az *Életfilozófia* címet kapta. Valamennyi közül ez a leghosszabb fejezet, a teljes szöveg terjedelmének több mint egyharmadát teszi ki. Babits ebben a fejezetben tér ki a *Csongor és Tünde* Vörösmarty pályáján betöltött jelentőségére. Gondolatmenetében kitüntetett figyelmet szentel az Éj monológjának, amelyből huszonnégy sort idéz. Ez a terjedelem nem csupán azért figyelemre méltó, mert az ötvenhat sornyi monológnak csaknem a felére rúg, hanem azért is, mert nem találunk még egy hasonló hosszúságú idézetet a két esszében. A méltatás, amely nem szűkölködik a szuperlatívuszokban, elsősorban a dráma filozófiai mélységét emeli ki.[3] A hármas úthoz visszaérkező allegorikus alakok jelenetéről szólva pedig így ír:

> Vörösmarty filozófiájában korszakalkotó ez a néhány oldal. Az a pesszimista világnézet, mely mind jobban közeledett a nihilizmus felé, itt jelenik meg először a maga teljességében. Az „élhetetlenség és halhatatlanság" kérdései itt formulázódnak először. De legfelségesebb ebből a szempontból az éj jelenete, mely közvetlen megelőzi. Az Éj, a Káosz megszemélyesítője, elmondja a világ történetét önmagára vonatkoztatva […][4]

3 „Ezen a ponton – mikor íme, életkérdésévé vált – teszi fel magának a fiatal Vörösmarty az életfilozófiai örök nagy kérdését: hol van a boldogság, melyben az ember kielégülhet? Erre a kérdéssel olyan könyvvel felel, mely kétségkívül a magyar irodalom főművei közé tartozik, s mely a világirodalom legnagyobb filozófiai költeményei közt is méltán foglalna helyet: *Csongor és Tündé*-vel." Babits Mihály, „A férfi Vörösmarty", in Babits Mihály, *Esszék, tanulmányok*, szerk. Belia György, 2 köt., 1:226–255 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 231.

4 Uo., 239.

A filozofikus mélység hangsúlyozását az teszi különösen figyelemre méltóvá, hogy Babits első két kötetének egyik líratörténeti újdonsága éppen abban rejlik, hogy a korábbi magyar költészethez képest addig ismeretlen mértékben hatja át lírai nyelvét a bölcseleti rétegzettség és a filozófiai érdekeltség. A második esszé tehát ugyancsak olyan vonását emeli ki Vörösmarty költészetének, amelyben a szerző saját poétikájának párhuzamára ismerhetett.

Rátérve a szövegek egymással folytatott párbeszédének vizsgálatára, fontosnak tartom előrevetíteni, hogy Rába Györggyel ellentétben elsősorban nem konkrét szöveghelyek megidézésben keresem ezeket a kapcsolatokat. Az allúzió, a szó szerinti vagy a variatív citáció általában tudatos megidézésként értelmezhető, míg az intertextuális kapcsolat érzékelésének nem elengedhetetlen kritériuma a szerzői intenció feltételezése. Másrészt elemzésem azért sem a konkrét szöveghelyek egyezéseit kutatja, mert inkább strukturális és szemléletbeli párhuzamokban látja Babits verseinek az Éj monológjához fűződő intertextuális kapcsolatait.

Vörösmarty drámájának nevezetes részletében az Éj a Semmi, a nem-lét mitologikus megszemélyesítője. Az Éj retorikája szerint a világ egész története annak megannyi szereplőjével, eseményével csupán efemer jelenség, amely a Semmiből született és a Semmibe tér vissza. Az Éj önmagát tulajdonképpen az egyetlen örök létezőként határozza meg. A Sötét és a Semmi egymás szinonimái, ahogy ezt az Éj ciklikusan visszatérő öndefiníciói is mutatják: „Sötét és semmi voltak: én valék", „Sötét és semmi vannak: én vagyok", „Sötét és semmi lesznek: én leszek". A *Himnusz Irishez* szövegében a lírai én hasonló világértelmezést ad a költemény nyitó versszakában:

Sötét van. Hol az ezer szín? Mivé lett?
Hol az ezer tárgy külön élete?
(Szín a különség, különség az élet) –
éj van s most minden tehén fekete.
Belém esett a világ és lett oly vad,
oly egy-sötét, hogy szinte már ragyog
s a lelkem indus bölcseségbe olvad:
nincs semmi sem, csak semmi van,
s e semmi én vagyok.[5]

Az intertextualitás a szövegek oly módon felfogott létmódja, amely az adott művet szövegek aktuális találkozóhelyeként értelmezi. Éppen ezért természetesen nem áll szándékomban vitatni más szövegek inspiráló hatásának jelenlétét Babits versében, mint ahogy azt sem, hogy a világ szubjektumon belülre helyezé-

5 Babits Mihály, „Himnusz Iriszhez", in Babits Mihály, *Összes versei 1902–1937*, Babits Mihály összegyűjtött munkái 1, 5–6 (Budapest: Athenaeum, 1937), 5.

se látványosan különbözik Vörösmarty szövegének szemléletmódjától. Ugyanakkor Babits költeményében a sötét ugyanúgy a világállapot kifejezője, mint Vörösmartynál, a szín azonosítása az élettel pedig maga után vonja, hogy a sötét a semminek felel meg. Ezek alapján a versszak kézenfekvő párhuzamot mutat az Éj monológjának létértelmezésével: akár a „Sötét és semmi vannak" mondat bővebb kifejtéseként is értelmezhető. A vers lírai énje Schopenhauer szellemében ezt tartja a világ lényegének, s ezzel a tényként elfogadott világállapottal állítja szembe a vágyai által festett, Írisz teremtette fiktív világot, amelynek tudatosan adja át magát annak ellenére, hogy meg van győződve annak merő illúzió (Schopenhauer terminológiája szerint: képzet) voltáról.

A *Himnusz Irishez* imént citált első versszaka és a *Fekete ország* köteten belüli intratextuális kapcsolata közismert. Ennek fényében kézenfekvőnek tűnik, hogy az utóbbi költemény és az Éj monológja között szintén feltételezhető az intertextuális kapcsolat. Rába György meggyőzően mutatott rá a *Fekete ország* egyik pretextusára, amikor Poe *Arthur Gordon Pym* című kisregényéből eredeztette annak a világnak a képzetét, ahol minden fekete színű.[6] Poe művének elbeszélője azonban egy tengerész, aki a vele megesett csodás kalandokat beszéli el. A szöveg meglehetősen sematikusan alkalmazza a kalandos úti beszámolók, illetve a kalandregények tipikus narratív megoldásait. Esztétikai teljesítménye nem sokkal haladja meg a lektűrök színvonalát, és mi sem áll távolabb tőle, mint a bölcseletei reflexióra való hajlam. Babits versének ugyanakkor meghatározó vonása a bölcseleti érdekeltség, a költeménybeli fekete ország nem egy kalandos utazás színhelye, ahonnan a bennszülöttekkel folytatott ádáz küzdelem után végül megmenekül az autodiegetikus elbeszélő, hanem olyan álombeli táj, amelynek látványában a világ természete tárul fel. Már a költemény felütése is jelzi a megváltozott kontextust: a vers lírai énje nem az általa átélt eseményekről, hanem egy álomról számol be. Az álom toposzának azt a közkeletű jelentésvonatkozását mozgósítja a költemény, amely a rejtett igazság feltárulását tulajdonítja neki. A szövegben az „anyag rejtett lelke" szókapcsolat a világ rejtett lényegét jelöli, ami olyan absztrakciós szintre emeli a verset, amelynek nyoma sincs Poe kisregényében. A felszín sokfélesége és a belső lényeg egyformasága itt is a színgazdagság és a fekete ellentéteként jelenik meg: „Más szín a napfény vendég-máza, / a nap a színek piktora mind: / fekete *bellül* a földnek váza, / nem a fény festi a fekete színt". A fekete színnek tulajdonítható elvont jelentés aligha fogható fel a Poe-kisregény intertextuális hatásaként, bölcseleti kontextusba emelésére nem is az amerikai szerző műve, hanem Vörösmarty szövege szolgáltatott előképet. A sötét és a semmi azonosítását már a *Himnusz Irishez* is a fekete–semmi megfeleltetésként írta újra, s ugyanez történik a *Fekete ország* szövegében is. Arthur Gordon Pym kalandjának nem tulajdonítható a világ mibenlétére vonatkozó filozófiai reflexió, ennek a ma már kissé kommersznek ha-

6 Rába, *Babits Mihály költészete*, 218–219.

tó regényepizódnak az alkotóelemeit az a filozofikus közelítésmód illeszti egy lényegesen elvontabb jelentésösszefüggésbe, melynek párhuzama az Éj monológjában ismerhető fel.

Az eddig említetteknél talán kevésbé kézenfekvő az *Esti kérdés* és az Éj monológja között érzékelhető intertextuális kapcsolat.[7] Vörösmarty drámájában az Éj szólal meg, Babits versének lírai énje az esteledés képeit halmozza egymásra, a két napszak tehát nem azonos egymással. Másrészt az *Esti kérdés* csupa szépséget említ, az estét a szöveg „fekete, sima bársonytakaró"-ként metaforizálja, és a képet az óvatos dajka alakjával szövi tovább, ami a féltő gondoskodás képzetét kelti. Az Éj ezzel szemben meglehetősen kíméletlennek mutatkozik, amikor a megrendülés vagy az együttérzés minden jele nélkül jövendöli meg Csongornak minden létező pusztulását. A szövegnek ez a sajátossága az Éj mindent megsemmisítő hatalmára helyezi a legnagyobb hangsúlyt, ugyanakkor a semmit megszemélyesítő mitológiai nőalak egyszersmind a világ szülőanyjaként határozza meg önmagát: „És a világot szültem gyermekül. / Mindenható sugárral a világ / Fölkelt ölemből; s megrászkódtatá / a semmiségnek pusztaságait" Ez az anyai aspektus már korántsem esik annyira távol az *Esti kérdés* dajka-metaforájától. További kapcsolatot képez a két szöveg között a világ gazdag sokféleségének felsorolása, amely Vörösmartynál az emberi történelem áttekintése révén, Babitsnál pedig egy alkonyi pillanat különböző helyszíneinek felvillantása által valósul meg. Az *Esti kérdés* ugyan páros rímeket használ, míg az Éj monológja rímtelen drámai jambusban íródott, a két forma között mégis szoros kapcsolatot teremt, hogy tíz és tizenegy szótagos jambikus sorok alkotják a mindkét esetben egyformán szakozatlan versszöveget. Ezen túlmenően a monológ és a vers terjedelme is feltűnő egyezést mutat: az Éj monológja ötvenhat, az *Esti kérdés* ötvenhárom sorból áll, amely a címmel együtt csak két sorral rövidebb Vörösmarty-szövegénél. (A monológnak a dráma részleteként értelemszerűen nincsen címe.) Mindezeknél lényegesebb azonban az a párhuzam, amely az *Esti kérdés*t záró példázatos kérdés és a monológ szerkezete között mutatkozik. Az Éj monológjában Vörösmarty műveinek visszatérő képzete, a lét körforgásszerű elgondolása jelenik meg, amelyet a „Sötét és semmi" kezdetű sorok variatív visszatérése tesz explicitté. Babits versének zárlatában ezt a ciklikusságot az évszakok körforgása jeleníti meg: „vagy vedd példának a piciny fűszálat: / miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?" Az is rokonítja a két szöveget, hogy a körforgás képzete mindkét műben a létezés értelmetlenségét és céltalanságát sugallja.

7 A két szöveg párhuzamait és eltérő vonásait Kállay Géza alapos és terjedelmes tanulmányban mutatta be, ezért itt most csak a legfontosabb kapcsolatokat emelem ki. Vö. Kállay Géza, „»Sötétlő végtelen«: Vörösmarty Mihály: Az Éj monológja a *Csongor és Tündé*ből és Babits Mihály: *Esti kérdés*", *Liget* 21, 7. sz. (2008): 42–64.

A legizgalmasabb intertextuális kapcsolat a *Ballada Irisz fátyoláról* és az Éj monológja között mutatkozik. A két szöveg látszólag teljesen különbözik egymástól, mi több, egymással ellentétes elemekből építkezik. Az egyikben a sötétséget és a semmit megtestesítő mitikus nőalak beszél, a másik a szivárvány istennőjének fátyoláról szól. Fény és sötétség, sokszínűség és egyformaság oppozíciója kizárni látszik a két szöveg közeli kapcsolatát. Bár mindkét vers egy-egy mitológiai nőalakot állít a középpontba, ezek attribútumai ellentétesnek tűnnek. Ezt a vélekedést látszik alátámasztani az a tény is, hogy a *Levelek Iris koszorújából* kötet korábban elemzett két versében Írisz és az Éj, illetve a fény és a fekete szín egymás ellentéteként jelent meg. Ugyanakkor érdemes szem előtt tartanunk, hogy egy-egy motívum értelmezésekor mindig a konkrét szövegösszefüggés a legfontosabb, és ugyan nem érdektelen, hogy az adott motívum milyen összefüggésben fordult elő korábban az életműben, de az adott szöveg interpretációjakor ennek még sincs feltétlenül perdöntő jelentősége.

Értelmezésem szerint a *Ballada Irisz fátyoláról* elmozdítja Írisz alakját korábbi pozíciójából és határozottan az Éj által megtestesített jelentések felé közelíti. Ennek az áthelyezésnek – első pillantásra talán meglepő módon – a színszimbolika képezi az alapját. A balladát záró ajánlás (amely egy másik szövegcsoportot, Villon balladáit is bekapcsolja az intertextuális hálózatba) egyfajta csattanószerű jelleget öltve teszi explicitté a fénynek azt a jelentésvonatkozását, amelyet a költemény korábbi három versszaka inkább csak sugalmazott:

Herceg! hátha megjön a tél is?
Lesz fehérsége, barnasága,
lesz jégvirágos tarkasága,
mikor
fehér gyászát felölti Irisz.[8]

A vers utolsó sora a fehéret a gyász színeként állítja az olvasó elé, ezzel jelezve, hogy ebben a versben Írisz mitológiai alakja a korábbiaktól eltérő kontextusba illeszkedik. Ez a megoldás a sokféleség mögött meghúzódó rejtett, de alapvető egyformaság szignáljaként fogható fel, ami az Éj monológjának szemléletmódját idézi meg: a világ sokféle, változatos alkotóeleme csupán efemer jelenség, amelyek nem takarhatják el az egyedüli örök létezőt, a semmit. Írisz mitológiai alakjának átértékelésére tulajdonképpen a fény fizikai tulajdonságai adnak lehetőséget. Közismert, hogy a fehér olyan összetett fény, amelyből előállíthatók a szivárvány színei. Ha egy üvegprizmát helyezünk a napfény sugarának útjába, akkor az üveg vastagságának függvényében a különböző mértékben megtörő, különböző hullámhosszú fénysugarak különböző színű fénynyalábbá alakulnak. Ha az ilyen módon felbontott fény elé egy fehér lapot teszünk, azon kirajzo-

8 Babits Mihály, „Ballada Irisz fátyoláról", in Babits, *Összes versei…*, 63.

lódnak a szivárvány színei. Ha ennek a felbontott fénynek az útjába egy lencsét helyezünk, az képes ismét összegyűjteni a különböző hullámhosszú fényeket, ami azt jelenti, hogy kellő távolságba helyezve a fehér lapon immár az összetett fehér fény jelenik meg. A fénybontással tehát előállíthatók a szivárvány színei, amelyek egy inverz művelettel ismét fehér összetett fénnyé egyesíthetők. A fénybontás fizikai jelenségéhez a költemény metaforikus jelentést társít: a sokféleség az egyféléből származik, majd ez a sokféleség ismét az egyféleségbe tér vissza. A világ sokszínűsége egyetlen létezőből származik, majd ismét ebben oldódik fel. A fehér szín tehát magában foglalja a keletkezés és a szükségszerű elmúlás körforgását, akárcsak a sötétség az Éj monológjában.

A *Ballada Irisz fátyoláról* hasonló variatív ismétléssel szemlélteti a céltalannak beállított körforgást, mint az Éj monológja. Mindhárom versszak kezdő sora megismétlődik, csak az évszakok neve változik: „Megjön a tavasz tarkasága", „S megjön a nyárnak tarkasága", „S megjön az ősznek tarkasága". Ez a struktúra párhuzamba állítható az Éj monológját szervező variatív ismétléssel: „Sötét és semmi voltak: én valék", „Sötét és semmi vannak: én vagyok", „Sötét és semmi lesznek: én leszek". A körforgás ciklusa az Éj monológjában a világ keletkezésétől teljes pusztulásáig tart. Babits versében a természet körforgásának megjelenítése révén valósul meg a ciklikusság színrevitele, amely ebben az esetben is a születéstől a halálig – a tavasztól a télig – tart. A világ létének, a tarkaságának forrása Írisz, minden szín belőle fakad, de elpusztulva belé is tér vissza. Belőle származik, majd benne válik semmivé az ezerféle létező, ahogy azt az Éj esetében is láthattuk. Az Éj monológjának retorikája minden létező átmenetiségét állítja, s arról igyekszik meggyőzni Csongort, hogy a sokféleség csak látszat, mert az efemer jelenségekkel szemben egyedül a Semmi örök. Az élet felszíni tarkasága mögött állandóan jelen van a nemlét egyformasága. Ennek a szemléletmódnak a párhuzamát a *Ballada Irisz fátyoláról* szövegében is megtalálhatjuk. Az egyes versszakok egy-egy évszak színes, tarka képeit helyezik egymás mellé egy-egy terjedelmes halmozásos szerkezet keretében. Az évszakok egymásutánját nyomon követő versépítés az élet születését és kiteljesedését teszi láthatóvá. A megjelenítés szemléletmódjának ezt az aspektusát azonban folyamatosan ellenpontozza a halál állandó jelenvalóságának érzékeltetése. A három versszak mindegyikéből idézhető olyan részlet, amely az elmúlás folytonos jelenlétére utal:

tavaszi sírok ciprusága,
fehér virág hull barna sárba,
[…]
halálvágy száll a bús muzsákba,
mikor
zöld köntösét cifrázza Irisz.

[…]
piros pipacs hullós virága;
minden virág lehull, ha nyíl is;
hajlós rozs érik a kaszákra,
mikor
meleg szemét kinyitja Irisz.

[…]
sápadt levelek ordas ága,
avarok zörgő pusztasága;
a kósza szél kacag is, sír is:
az estnek rögös ege sárga,
mikor
felhős fátyolát tépi Irisz.[9]

Mint látható, mindig a versszak második felében jelennek meg az elmúlás képzetét keltő vagy éppen tematizáló sorok. Mintha minden egyes versszak önmagában is megismételné a költemény egészének ciklikusságát: minden évszak megjelenítése életteli, dinamikus képekkel indul, de ez a nyitány minden esetben a halál anticipálásával zárul. A tél érkezését előrevetítő ajánlás azzal változtatja meg ezt az építkezést, hogy kizárólagossá teszi az elmúlás képeit, az élet színes tarkaságát jégvirágos tarkaságba fordítva mutatja meg a nemlét mindenre kiterjedő, abszolút hatalmát és leplezetlen jelenvalóságát.

Az Éj monológja tehát nem csupán az esszéista Babitsot nyűgözte le, hanem a lírai életműre is jelentős hatást gyakorolt. A költő első két kötetének a kompozíció egészét értelmező, illetve meghatározó versei közül több is intertextuális kapcsolatot mutat Vörösmarty drámájának nevezetes részletével, ami arra enged következtetni, hogy Babits korai költészetére Vörösmarty lírájának létszemlélete meghatározó befolyást gyakorolt.

9 Uo.

Karafiáth Judit

⌘

Lappangó kéziratok

Epizódok a Proust-kiadások történetéből

Vannak életművek, melyek száz évvel szerzőjük halála után sem zárulnak le, mert az elemző és az értelmező számára a korpusz tovább növekszik, és nem pusztán csak egy-két levél felbukkanása következtében. Példa erre a folyamatos gyarapodásra *Az eltűnt idő nyomában* kiadásának bonyolult és fordulatokban gazdag története. Óriási szenzáció volt néhány éve, mely felvillanyozta a Proust-olvasók népes táborát, hogy váratlanul előkerült hetvenöt kéziratlap, mely *Az eltűnt idő nyomában* egyes témáinak legelső megfogalmazását tartalmazza.

De még mielőtt ennek a nagy horderejű felfedezésnek a körülményeit ismertetnénk, szólnunk kell a regény kiadástörténetének egy korábbi, szintén jelentős fordulatáról, mely több évtizeddel ezelőtt hozta izgalomba az irodalomtörténészeket. A hetvenöt kéziratlap szenzációs felfedezése előtt sem volt ugyanis eseménytelen a Proust-kéziratok története, a hétkötetes mű kiadásának folyamata távolról sem volt szokványos. Marcel Proust 1922-ben bekövetkezett halála után a hét részből álló regényciklus utolsó három kötetét az író orvos-öccse, Robert Proust és a kiadó, Gaston Gallimard adta ki az akkor rendelkezésükre álló dokumentumok alapján. Döntéseik némelyikét a később előkerült kéziratok alaposan megkérdőjelezték, különösen *A fogoly lány* (1923) és az *Albertine nincs többé (A szökevény)* (1925) esetében. Ezzel szemben az 1927-ben megjelent utolsó, hetedik kötet, *A megtalált idő* egyértelműen a szerző intenciói szerint látott napvilágot, mert az már tulajdonképpen készen volt Proust halálakor. Közismert, hogy az író párhuzamosan dolgozott az első és utolsó köteten: amint megírt egy epizódot a könyv elején, sietett a végére, hogy megadja annak értelmezését.

A szerzői jogok lejártáig *Az eltűnt idő nyomában* köteteit egyedül a jogok tulajdonosa, addigi kiadója, a Gallimard adhatta ki. Ekkor viszont, 1987-ben, a Grasset kiadó új kiadásban jelentette meg az *Albertine nincs többé*t egy olyan gépirat alapján, melyet Robert Proust lánya, Suzy Mante-Proust hagyatékában talált

Robert Proust dédunokája, Nathalie Mauriac.[1] Ez annak a gépiratnak az eredetije, mely csak másolatban volt meg a Nemzeti Könyvtárban. Ez a felfedezés tovább növelte a problémák számát, mert életének utolsó napjaiban Proust számos meglepő változtatást eszközölt a szövegen. Apróbb elhagyásoktól, hozzáadásoktól vagy javításoktól eltekintve döntő jelentőségű az a tény, hogy az elbeszélő szerelme, Albertine nem Touraine-ben, hanem a Vivonne partján halt meg, és az, hogy Proust ráírta a gépiratra: „a 648. oldaltól a 898. oldalig mindent kihúztam". Kétszázötven oldal tűnik el ezzel az egyetlen tollvonással! Ott áll viszont a cím Proust keze írásával: *Albertine nincs többé* (és nem *A szökevény,* mint az első kiadásban). Míg az addig megjelent változatokban például ezt olvashattuk:

> Minden reményem az volt, hogy Albertine Touraine-be utazott a nagynénjéhez, ahol végül is meglehetősen szoros felügyelet alatt áll, és nem csinálhat semmi különöset, amíg vissza nem hozom. A legnyomasztóbb lehetőség az volt, hogy Párizsban maradt, vagy Amsterdamba, vagy Montjouvainbe utazott, azaz kicsúszott a kezem közül, s valami olyan szerelmi históriába bonyolódik, melynek előzményei elkerülték a figyelmemet.[2]

Nemcsak ezek a mondatok, hanem egész cselekménysorok válnak fölöslegessé, melyekben az elbeszélő barátaival nyomoztat az elszökött Albertine után. Ha az utolsó változat szerint Albertine a Vivonne partján esett le a lóról, az azt jelenti, hogy Montjouvain közelében, mely a leszbikus Vinteuil kisasszonynak, Gomorra egyik képviselőjének otthona. Ebből a tényből egyértelművé válik az elbeszélő számára, hogy nem hiába féltékenykedett mindvégig: most már bizonyos, hogy a vele élő Albertine leszbikus kapcsolatban állt barátnőivel. Ez az evidencia okafogyottá teszi a további kutatásokat az elhunyt lány életében: az elbeszélő pontot tehet a történet végére, és így hamarabb eljöhet a teljes felejtés ideje.

Robert Proust és kiadótársai természetesen ismerték a Nathalie Mauriac-féle gépiratot, de nem vették figyelembe, mert, ahogyan a dédunoka fogalmaz, el akarták fedni *Az eltűnt idő nyomában* befejezetlen voltát, hogy nagyobb gondok nélkül ki tudják adni a regény utolsó kötetét. Feltehető ugyanis, hogy Proust azért hagyta ki a kétszázötven oldalt, hogy sűrítse a cselekményt és tovább írja a *Szodoma és Gomorra IV*-et, de rövidesen bekövetkező halála miatt ezt már el sem tudta kezdeni.

Minden Proust-szakértő számára egyértelmű, hogy a Mauriac-Wolff féle hiteles változat, melyet mindenképpen ismerni kell, önmagában nem kielégítő, nem foglalhatja el az eddigi kiadások helyét *Az eltűnt idő nyomában* teljes folyamában, és nem visz tovább *A megtalált idő* című kötethez. Ezt felismerve készítette

1 Marcel Proust, *Albertine disparue*, éd. Nathalie Mauriac et Étienne Wolff (Paris: Grasset, 1987).
2 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában: Albertine nincs többé (A szökevény)*, ford. Jancsó Júlia (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005), 20.

a kiváló Proust-kutató Jean Milly azt a kiadást,[3] mely egyszerre használja a kéziratot, az újonnan feltűnt hiteles gépiratot, valamint a „Velencében" című fejezetet, s az értő olvasó számára jól láthatóvá teszi Proust utolsó beavatkozásait a szövegbe. Ettől függetlenül *Az eltűnt idő nyomában* hatodik kötetének kiadásai azóta is az első, 1925-ös szövegen alapulnak.

A friss szenzáció Bernard de Fallois (1926–2018) hagyatékához fűződik. Fallois az ötvenes évek elején doktori értekezést készült írni Proustról, és nagy szerencséjére az ölébe hullott az elhunyt író kézirathagyatéka. André Maurois közbenjárására Suzy Mante-Proust nagyvonalúan átadta neki a harminc éve feldolgozatlanul tárolt kéziratokat. Fallois ezt azzal hálálta meg, hogy rendbe szedte az anyagot és két fontos kötetet készített belőlük: a *Jean Santeuil* című önéletrajzi regénytorzót (1952) és a *Contre Sainte-Beuve*[4] című, esszéket és kis jeleneteket tartalmazó kötetet (1954). E szövegek napfényre hozásával felbecsülhetetlen értékű munkát végzett.

A *Contre Sainte-Beuve* hosszú előszavában Fallois leltárt közölt a kiadatlanul maradt kéziratokról. Proust semmit sem dobott ki, mindent megőrzött, hogy később majd felhasználja: halála után több mint ötven füzetet és több száz kéziratlapot találtak a lakásában. Fallois munkáját megkönnyítette, hogy fennmaradt egy kis notesz is, amelyben Proust feljegyezte a később majd felhasználandó, a családjában gyakran emlegetett idézeteket és hivatkozásokat: egyfajta hajónapló ez, mely az alkotás folyamatáról ad képet. Ennek segítségével Fallois több csoportra osztotta a kezébe került anyagokat. Az első csoportot hetvenöt nagy formátumú kéziratlap alkotja, melyek hat epizódot tartalmaznak. Mindegyikük megjelenik majd *Az eltűnt idő*ben: Velence leírása, a balbeci nyaralás, találkozás a fiatal lányokkal, a lefekvés drámája Combray-ban, a nevek poézise és a Combray-ből kiinduló séták két iránya, a két „oldal". Fallois leírja: „Guermantes itt Villebon, Swann még nem létezik: szerepén az elbeszélő nagybátyja, illetve a combray-i estéknél egy bizonyos Bretteville úr osztoznak. Két lányka vázolja fel a virágzó lányok alakját. Balbecnek még nincs neve."[5]

A disszertáció azonban soha nem készült el, mert időközben Fallois filmkritikákat írt, könyvkiadással kezdett foglalkozni, megalapította a Livre de Poche zsebkönyv-sorozatot, s ez lekötötte minden energiáját. Végül 1962-ben megvált az anyagtól: leadta a Francia Nemzeti Könyvtárnak. Amikor majd fél évszázaddal később, 2018-ban bekövetkezett halála után a Könyvtár munkatársai átvették Fallois végrendeletileg rájuk testált hagyatékát, előkerült az a kéziratköteg, melyről a kutatók tudtak ugyan, hiszen olvashattak róla a *Contre Sainte-Beuve* előszavában,

3 Marcel Proust, *Albertine disparue*, éd. intégr., texte établi, prés. et ann. Jean Milly (Paris: Librairie Honoré Champion), 1992.

4 Magyarul: Marcel Proust, *Álmok, szobák, nappalok (Contre Sainte-Beuve)*, ford. Lóránt Zsuzsa (Budapest: Filum Kiadó, 1997).

5 Bernard de Fallois, „Préface", in Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1954), 12.

de fogalmuk sem volt arról, hol is lehetnek. Nem tudhatták, hogy amikor Fallois a Proust-örökös által rábízott anyagot visszaadta, a *Hetvenöt kéziratlap*ot visszatartotta. Egyéb kiadatlan kéziratokkal együtt ezeket 2021-ben Nathalie Mauriac Dyer gondozásában és jegyzeteivel adták ki, Jean-Yves Tadié előszavával.[6]

A kéziratlapok előkerülése azért volt óriási esemény és nagy ünnep, mert végre felbukkant az a láncszem Proust regényíróvá válásban, mely addig hiányzott. A hetvenöt (pontosabban hetvenhat, Fallois rosszul számolt!) kéziratlap formátuma is figyelemreméltó: 360×230 mm (jóval nagyobb, mint egy 297×210 mm-es méretű A/4-es lap). Az ugyancsak 2018-ban előkerült ún. Belle-Île-i kézirat, mely „az elmaradt esti csók" jelenetének legelső változatát tartalmazza, egy szálloda fejléces papírján, 264×207 mm-es papíron olvasható.[7] A későbbiek során Proust már nem ilyen lapokra, hanem noteszekbe és beszámozott iskolás füzetekbe írt.

Az 1907 végétől 1908 őszéig készült szövegek jelentik a regény kiinduló pontját, majdhogynem két évvel előzik meg a *Contre Sainte-Beuve* kötetben szereplő írásokat. Itt van az origója a több mint másfél millió szóból álló háromezer oldalas regénynek. A *Hetvenöt kéziratlap* előkerülése új megvilágításba helyezi azt az időszakot, melyet eddig az irodalomtörténészek a tétlenség éveinek tartottak. Proustot nagyon megviselte édesapja, majd édesanyja halála 1903-ban és 1905-ben: egy ideig csak néhány cikket írt és stílusutánzatokat készített kedvenc íróiról. Most viszont kiderült, hogy ekkor is szorgalmasan gyűjtötte és rögzítette regénye anyagát, melynek fő részei családja életéből és saját tengerparti vagy velencei élményeiből valók: ezeket az első két kötet, illetve a velencei részt a hatodik kötet fogja majd feldolgozni. A *Jean Santeuil* egyes önéletrajzi elemeit is felhasználva Proust összeállított egy tematikus tervet, amelyből néhány év múlva felépülhetett a regény katedrálisa. A hat rész maga is irodalmi értékű, de számára ez csak piszkozat volt, egy részletes szöveges leírás saját életéről és azokról a fő kérdésekről, melyek a regényben szerepet kapnak: a művészetek – irodalom, festészet, zene –, és természetesen az emlékezés, az idő. Mindez alatt ott húzódik két alapvető téma, a judaizmus és a homoszexualitás. De éppúgy, mint a *Jean Santeuil*t, hat hónap után Proust ezt a kéziratot is abbahagyta, valószínű-

6 Marcel Proust, *Les soixante-quinze feuillets et autres manuscrits*, éd. Nathalie Mauriac Dyer, préf. Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, 2021).

7 Ez a jelenet kulcsfontosságú az egész regény narrációjában. Ha vacsoravendég van Combray-ban, az édesanya nem megy fel jó éjszakát kívánva megcsókolni a kisfiút. Egy alkalommal a kétségbeesett gyerek zokogásban tör ki, amikor végre a szülei megjelennek az emeleten, és meglepetésére az addig oly szigorú apa azt javasolja, hogy a mama a gyerek szobájába menjen lefeküdni, hogy megnyugtassa. Ez az éjszaka egyszerre jelentett határtalan boldogságot és ugyanakkor lelkiismeretfurdalást a kisfiúnak, akinek a boldogságát beárnyékolja az a tudat, hogy ezek a pillanatok sohasem ismétlődhetnek meg. Ez az emlék mint egy megvilágított faldarab rögzül az elbeszélő emlékezetében, és leblokkolja a további emlékek előhívását a tudatos emlékezés révén. Ennek a gátnak vet véget a madeleine-epizód, melyben az akaratlan emlékezés fel tudja támasztani az addig halottnak tűnő gyermekkort.

leg azért, mert rájött, hogy nem önéletrajzot akar írni, és inkább esszék írásával kezdett foglalkozni.

Ebben az első változatban ugyanis szembeötlő az önéletrajzi jelleg. Megjelennek a kisfiút körülvevő családtagok: a nagymama (Adèle), a mama (Jeanne), a testvér (Robert), mindenki a saját nevén. Proust saját maga sem rejtőzik még ekkor – tudjuk, hogy az első változatokból végig kihúzta mindenhonnan a keresztnevét. A „Marcel" mindössze öt helyen fordul elő a a regényben, ezek viszont paradox módon későbbi hozzáadások: Albertine ejti ki gyengéd szeretettel az elbeszélő nevét az ötödik kötetben. Itt tetten érhetjük Proust ellentmondásos viszonyulását az önéletrajziság kérdéséhez, s ez annál is figyelemreméltóbb, minthogy mindvégig küzdött az ellen, hogy narrátor-hősét vele azonosítsák. *Az eltűnt idő nyomában* nem önéletrajz, hanem önéletrajzi ihletésű fikció. Valójában Proust nem talál ki semmit, a saját életéről beszél. De ezt az életanyagot fokozatosan fikcióvá, a valósat képzeletbelivé alakítja.

A *Hetvenöt kéziratlap*ban a helynevek is hitelesek még: a Loir folyó és a városkák (Bonneval és Villebon) az Illiers környéki séták tényleges helyszínei. Ez az az első réteg, amelyet Proust 1909-ben ismét elővett és folyamatosan bővített egészen 1922-es haláláig, a gyermekkori és ifjúkori emlékekhez hozzáadva életének további szakaszait és az azokhoz fűződő gondolatait és elmélkedéseit. Proust folyamatosan átírta és korrigálta magát, mesterének ebben Flaubert-t tartotta, aki a forma iránti végtelen elkötelezettséggel finomította és csiszolgatta a szövegeit. Itt jegyezzük meg, hogy már a szenzációs felfedezés előtt is tudható volt, hogy általában számos szövegkísérlet előzte meg a végül kinyomtatott oldalakat. A már említett Pléiade kritikai kiadása például tizenhat (!) *incipit* változatot közöl, melyek helyett végül Proust egy tizenhetediket választott, s ezért a regény így kezdődik: „Longtemps, je me suis couché de bonne heure…" (Jó ideig korán feküdtem…).[8]

Sokáig foglalkoztatja majd még a Proust-kutatókat a *Hetvenöt kéziratlap* és a végleges, kanonizált szöveg egybevetése. Így például érdekes, hogy a híres madeleine-jelenet két eleme milyen változásokon ment keresztül: itt még hársfateába mártott pirítós kenyérről van szó, míg a *Swannék oldalá*ban már a teában szétomló édes süteményről, a kagyló formájú madeleine-ről olvashatunk. Érdekes, hogy a testvér eltűnik a későbbi változatokból. Talán diszkrécióból, ahogyan Antoine Compagnon feltételezi, mert ellentétben az időközben elhunyt szülőkkel és nagyszülőkkel, Robert még olvashatná a könyvben, amit írt róla.[9] Azt az érzelmes és drámai jelenetet, melyben a kis Robert a nyaralás végén búsan bú-

8 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában: Swannék oldala*, ford. Jancsó Júlia (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2017), 7.

9 Antoine Compagnon, „Le dernier inédit de Marcel Proust", *La Jeune et la Rouge* 766 (2021): 15–17, https://www.lajauneetlarouge.com/le-dernier-inedit-de-proust-soixante-quinze-feuillets/.

csúzik kedvenc kecskéjétől[10] – „Szegény kis kecském, te nem akarnál nekem bánatot okozni, elválasztani engem azoktól, akiket szeretek" –, az első kötetben viszontláthatjuk majd, de itt már az elbeszélő búcsúzik sírva a galagonyabokroktól: „Ó, szegény galagonyáim – óbégattam –, ti bezzeg nem okoznátok nekem bánatot, nem kényszerítenétek arra, hogy elutazzak. Ti sosem szomorítottatok meg! Így hát örökre szeretni is foglak".[11]

Az eltérések természetesen számosak, de a legszembeszökőbb a személynevek és a helynevek fokozatos módosulása. A nagyanya esetében például Adèle, Cécile, Octavie és végül Bathilde a sor, Weil nagybácsi és Bretteville figurájából megszületik Swann, Villebonból pedig Guermantes.

A *Hetvenöt kéziratlap* előszavának már a címe is sokatmondó: *Le moment sacré (A szent pillanat)*. Szerzője, Jean-Yves Tadié a rejtett kincs felbukkanásán érzett örömöt ahhoz a megrendüléshez hasonlítja, melyet a régészek éreznek, amikor megtalálják a gótikus katedrális alatt egy meroving kori román templomocska maradványait.[12] Ebben az új Proust-szövegben, amely a legrégebbi, a gyermekkori emlékek megszakítás nélkül áradnak, mint egy monológ, mint egy vallomás, nincsenek még átdolgozva, strukturálva, mint egy regényben. A regény csak akkor tud majd megszületni a monológból, amikor Proust az akaratlan emlékezést az elbeszélés szervező elvévé emeli, amikor egész Combray egy csésze tea révén támad fel a feledésből: [13]

> S mint abban a játékban, amelyben a japánok szórakozásul egy vízzel teli porcelánszilkébe alaktalan kis papírdarabkákat dobnak, melyek amint elmerülnek, kibomlanak, határozott kontúrt, színt kapnak, mindegyikből más és más lesz, virágok, házak, jól kivehető és felismerhető emberalakok, most a kertünk és Swann parkjának összes virága, a Vivonne tündérrózsái, a derék falubeliek és kis házaik, a templom és egész Combray meg a környék, mindaz, ami formát ölt és megszilárdul, a város és a kertek is így szálltak fel az én csésze teámból.[14]

A teába mártott kis sütemény segítségével kibontakozó combray-i gyermekkori világot követi aztán a tudatos visszaemlékezés az elbeszélő hős életé-

10 „Mon pauvre petit chevreau, ce n'est pas toi qui chercherais à me faire de la peine, à me séparer de ceux que j'aime". Proust, *Les soixante-quinze feuillets*, 47.

11 Proust, *Swannék oldala*, 154–155. Franciául: „Ô mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous, vous ne m'avez jamais fait de peine! Aussi je vous aimerai toujours." Marcel Proust, À la recherche du temps perdu I. (Paris: Gallimard, 1987), 143.

12 Proust, *Les soixante-quinze feuillets*, 11.

13 Uo, 12-13.

14 Proust, *Swannék oldala*, 54.

re, amelynek összefoglalását Genette olyan tömören tudta megfogalmazni: „Marcel író lesz".[15]

Ha összehasonlítjuk a *Hetvenöt kéziratlap* szövegét az *Eltűnt idő*ével, képet kaphatunk arról a tudatos munkáról, mellyel Proust lankadatlanul fogalmazta át újra meg újra gondolatait és csiszolgatta hosszú mondatait. A váratlanul felbukkanó kincsnek köszönhetően kiegészül a prousti műhelyről való tudásunk, az egyértelmű életrajzi motívumok felbukkanása pedig örömmel töltheti el az olvasót, aki amúgy is minduntalan az írót keresi az elbeszélő-hős figurájában.

Örülünk hát a kincs előkerülésének, de néhány kérdés még nyitva marad. Vajon miért nem adta vissza Fallois a kéziratot a többi dokumentummal együtt? Talán úgy gondolta, hogy később majd még foglalkozni fog vele, és nem szerette volna, ha más csap le rá? Hogyan lehetséges, hogy elhallgatta a szövegek hollétét Jean-Yves Tadié előtt, aki, amikor a regény új kiadását készítette a Pléiade-sorozatban, minden bizonnyal konzultált vele, hiszen a Proust-szövegek kiadásában Fallois már bebizonyította érdemeit. „Mindig tagadta, hogy nála lennének" – mondja Tadié egy 2021. májusi *France Culture*-interjúban.[16] Így aztán *Az eltűnt idő nyomában* első kötetében található kronológiában ezt olvassuk: „1908 januárjában Proust megírja a *Robert és a kis kecske. Mama elutazik* szövegét, mely egy hetvenöt lapból álló, jelenleg lappangó kéziratköteg első oldalait képezi".[17]

A legkülönösebb a történetben az, hogy – talán kegyeleti okokból – eddig egy híradásban vagy cikkben sem olvastam Fallois-t hibáztató megjegyzéseket. Kétségtelen kéziratrendezői és szövegkiadói érdemei nyilván (talán) többet nyomnak egy képzeletbeli mérleg serpenyőjén, mint az, hogy egy fél évszázadra visszatartotta kedvenc szerzőjének kutatását azáltal, hogy titokban a lakásában őrizte a *Hetvenöt kéziratlap*ot, melyet, mint csodálatos időkapszulát és mint a régóta keresett és most megtalált prousti Grált üdvözölt a francia sajtó.

15 „Marcel devient écrivain". Gérard Genette, „Discours du récit", in Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 75.

16 „Mais il a toujours nié les avoir". Benoît Grossin, „Marcel Proust: les »Soixante-quinze feuillets«, l'ébauche autobiographique de »La Recherche«, en librairie", *Radio France*, *France Culture*, hozzáférés: 2022.05.21, https://www.franceculture.fr/litterature/marcel-proust-les-soixante-quinze-feuillets-lebauche-autobiographique-de-la-recherche-en-librairie.

17 „En janvier, Proust écrit *Robert et le chevreau, Maman part en voyage*, premières pages d'un ensemble de soixante-quinze feuillets, actuellement disparus." Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* I., éd. Jean-Yves Tadié (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987), CXXVIII.

Szabó Ferenc János

⌘

Változatok egy kutyára

Mark Henry Barraud Nipper nevű fehér foxterriere a történelem egyik leghíresebb – ha nem a leghíresebb – kutyája. Történetét számos alkalommal leírták,[1] (feltételezett) sírhelyét emlékplakett jelöli, egyes források szerint az egyetlen kutya, akit exhumáltak, és születése (1884) centenáriumán katalógust adtak ki az őt ábrázoló szuvenírekről, mely katalógust 1997-ben – Nipper 1895-ben bekövetkezett halálának centenáriuma alkalmából jelentősen kibővítve – újra kiadták.[2] Valószínűleg ő büszkélkedhet a világon a legtöbb példányban sokszorosított képmással, mely a *His Master's Voice* védjegy révén vált világhírűvé.

Az elhunyt gazdája hangját hallgató kutyát ábrázoló festményt a gazdi testvére, Francis Barraud (1856–1924) francia származású angol festőművész készítette.[3] Mint az közismert, Nipper eredetileg fonográf tölcsérébe fülelt, amit a festőművész William Barry Owen, a The Gramophone Company menedzsere kérésére gramofonra festett át.[4] Más kérdés, hogy ezzel már önmagában egy ellentmondást hozott létre, hiszen a 20. század elején a gazdi hangjának magáncélú felvétele, azaz a *home recording* csak fonográffal lett volna lehetséges, gramofonnal még nem.

* A szerző a kutatás idején az ELKH BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tudományos munkatársa. Itt mond köszönetet John B. Milmónak és Peter Adamsonnak, akik értékes információkkal járultak hozzá a tanulmány elkészítéséhez.

1 Nipper életrajzát lásd: „Nipper", in *Encyclopedia of Recorded Sound: Second Edition*, ed. Frank Hoffmann, 2 Vols., 2:748 (New York–London: Routledge, 2005).

2 Ruth Edge and Leonard Petts, compil., *The Collectors Guide To 'His Master's Voice' Nipper Souvenirs* (London: EMI Group, 1997).

3 A *Tolnai Világlapja* (tévesen) egy Francis Douglas nevű San Francisco-i rajzolónak tulajdonítja a képet. „Sokan nem tudják", *Tolnai Világlapja*, 1941. szept. 3., 26.

4 Az eredeti festmény az EMI vezetőségi irodájában látható. „Barraud, Francis", in Hoffmann, *Encyclopedia…*, 1:71–72.

Emil Berliner már 1900 júliusában levédette a kutyás védjegyet, amit azonban ekkor még nem használtak, hiszen a cég eredeti védjegye egy hangbarázdát író angyal volt, melynek helyét 1909-ben vette át Nipper, és vele együtt a *His Master's Voice* felirat. A védjegy és maga Nipper is igen gyorsan ismertté vált az egész világon, nemcsak a cég jóvoltából: a BeKa lemezcég egyik 1910 körüli lemezcímke-grafikája egy gramofont hallgató flamingót ábrázol, nyilvánvalóan parodizálva a kutyás védjegyet.[5]

A The Gramophone Company központja 1911 októberében arra kérte a cég világszerte működő vezérképviseleteit, hogy egy hamarosan megjelenő újdonságukhoz küldjék el a *His Master's Voice* mottónak az adott képviselet területén használható fordításait. Heinrich Conrad, a budapesti vezérképviselet vezetője némi késéssel ugyan, de elküldte a kért fordításokat, a magyar mellett az összes, a budapesti vezérképviselet területi hatálya alá tartozó nyelven.[6] Sajnos nem ismerjük ezeket a szövegeket, mivel mellékletként küldte őket, s a mellékletek nem maradtak fenn, ugyanakkor valószínű, hogy megtalálhatók a cég 1913-ban közzétett, *His Master's Voice in 60 Languages* című reklámkiadványában.[7]

A lemezcég a mottó néhány fordítását lemezcímkéken is használta. A legelterjedtebbek a német *(Die Stimme seines Herrn)*,[8] a francia *(La voix de son maître)* és az olasz *(La voce del padrone)* változatok, az ilyen feliratú lemezekből Magyarországra is számos példány eljutott, de spanyol *(La voz de su amo)*, török *(Sahibinin Sesi)*, és cseh *(Hlas Jeho Pána)* feliratú HMV-lemezcímkékkel is találkozhatunk.[9]

A HMV-mottó magyarországi befogadástörténete

Eddigi kutatásaim során nem találkoztam olyan magyar HMV-lemezzel, amelyen a *His Master's Voice* felirat magyar nyelven szerepel. A korabeli magyar lemezkatalógusok is az angol mottót tüntetik fel. A magyar szövegváltozattal szinte kizárólag hirdetésekben találkozhatunk. A *His Master's Voice* mottó magyarországi recepciótörténete nincs feltárva, s e tanulmányban sem léphetek fel a teljes-

5 Frank Andrews, „Beka Record GmbH", in uo., 1:86.

6 Lásd a The Gramophone Company Head Office és a budapesti vezérképviselet közti levélváltást az EMI Archives gyűjteményében, a hivatkozott levelek dátumai és korabeli iktatószámai: 1911. október 18. (42325) és 1911. november 29. (51205).

7 A kiadvány reprodukcióját lásd: Edge and Petts, *The Collectors Guide…*, 810.

8 A német fordítás talán a legismertebb. 1900 januárjában Hermann Böttcher (matr. 316A), 1900 márciusában Martin Bendix (matr. 758A), majd 1913 áprilisában Carl Nebe rögzített *Die Stimme seines Herrn* című szavalatot (matr. 2aj). A cég német lemezein már 1909-től kezdve használták a német nyelvű mottót. Az angol cég és a német leányvállalat kapcsolatát a 20. század történelme rendkívül bonyolulttá tette, ami a védjegy és a mottó használatára is hatással volt. Lásd: Frank Hoffmann, „Deutsche Grammophon Gesellschaft", in Hoffmann, *Encyclopedia…*, 1:289–290.

9 A cseh fordítás jól illusztrálja, hogy a fordítás segíthet a lemezek datálásában, ugyanis azt a második világháború alatt kellett használni a cseh HMV-lemezeken.

ség igényével, mindössze néhány fontosabb jelenséget tárgyalok. Vizsgálódásom arra irányul, hogy miként vált olyannyira ismertté a kutyás védjegy és annak jelentése, hogy a védjegyhez társuló magyar szókapcsolat mémmé válhasson. Különösen érdekes megfigyelni, ahogy a gazdája hangját hallgató kutya idővel elkezd vándorolni egyik technikai médiumtól a másikhoz – ahogy tette azt már festménnyé válásakor is –, a fonográftól a gramofonon át egészen a telefonig.

A gramofont hallgató kutyás védjegyet – még német, *Die Stimme seines Herrn* formában – 1900. november 12-én jegyeztette be a budapesti kereskedelmi és iparkamaránál Schön F. budapesti lakos, a berlini Deutsche Grammophon Actien-Gesellschaft képviseletében, 7253. kamarai sorszám alatt (15791. lajstromszám, I. csoport. 954. lap). A védjegy lajstromozását 1910. november 12-én, majd 1920. január 24-én megújították, utóbbi alkalommal azonban már *His Master's Voice* felirattal.[10] 1931. március 5-én – az Electrical and Musical Industries (EMI) megalakulásakor – már nem a német leányvállalat, hanem az EMI-hez tartozó angol lemezcég védette le a *His Master's Voice* feliratú védjegyet, s a bejegyzés részletezése egyszerre tanúskodik a cég 1930-as évekbeli nagyvonalú terveiről és a technikai médiumok fejlődéséről: „beszélőgépek, beszélőgép-tartozékok, készülékek hangok felvételére, visszaadására, átvitelére és vételére, kiállítási mozgóképkészülékek és ezek részei, lemezek beszélőgépekhez, mozgóképkészülékek és ezek részei, műszerek hangok felvételére, visszaadására, átvitelére és vételére, szerelékek hangok felvételére, visszaadására, átvitelére és vételére, televizor készülékek és ezek részei, különösen mozgóképfilmekhez, tűk beszélőgépekhez, mozgóképfilmek kiállítási és televizor készülékekhez."[11]

A *His Master's Voice* mottó magyar nyelvű verziójának levédésére mindeddig nem találtam példát. Maga a szöveg azonban megjelent a cég magyarországi hirdetéseiben, legkésőbb 1907 karácsonya előtt. 1907. december 7-én a The Gramophone Company magyarországi vezérképviseletének karácsonyi hirdetésében egymás mellett látható a barázdát író angyal és a kutyás védjegy, előbbi alatt a *Grammophon*, utóbbi alatt *A gazdája hangját figyelő kutya* felirattal.[12] A hónap végén már más hirdető – Szénási és Kardos – is együtt tünteti fel a két védjegyet, a kutyásat magyar felirattal.[13] A lejátszó eszközök hamisításának terjedésére utal, hogy 1909 novemberében már hozzáteszik a hirdetéshez: „Ügyeljünk a védjegyekre!"[14] Sőt, 1910 karácsonyán így fogalmazzák meg a mindkét védjegyet feltüntető a hirdetést: „Az eredeti Grammophon csakis ezen védjegyekkel van ellátva […]. Nem minden beszélőgép Grammophon, mely utóbbi kizárólag The Gramophon Company Ltd. […] vagy az általa megnevezett viszontelárusitóinál szerezhető

10 *Központi Védjegy-Értesítő*, 1911. jún. 1., 527; *Központi Védjegy-Értesítő*, 1921. máj. 1., 139.
11 *Központi Védjegy-Értesítő*, 1931. márc. 1., 30.
12 *Budapesti Hírlap*, 1907. dec. 7., 29; *Az Ujság*, 1907. dec. 7., 26.
13 *Pesti Hírlap*, 1907. dec. 29., 23.
14 *Budapesti Hírlap*, 1909. nov. 23., 23.

be."[15] A kutyás védjegy közismertté válásának jele, hogy egy vidéki gramofon- és lemezkereskedő 1914 februárjában már saját üzletének hirdetésében is *A gazdája hangját figyelő kutya* védjegyet tünteti fel, miközben a hirdetés szövege arról tanúskodik, hogy nemcsak a londoni cég gyártmányaival kereskedik: „Gramafon, pathefon a legujabb felvételekkel […]."[16]

Miként a londoni cég magyarországi tevékenysége az első világháború alatt külföldi magyar vonatkozású felvételekre korlátozódott, a hazai sajtóban sem gyakran találkozunk a kutyás védjegyszöveggel 1914 és 1918 között. Azonban már a húszas évek végén, a Columbia és a HMV összefonódása által életre hívott EMI megalakulása előtt együtt emlegetik magyar nyelven is a két korábbi rivális céget, igaz, a védjegy leírása meglehetősen leegyszerűsödött: „Columbia és Kutya védjegyű gépek és lemezekről ingyen árjegyzék" – kínálja magát vevőinek a József körúti Wágner hangszerkirály.[17]

A védjegy nemzetközi szintű beágyazódását egyértelműen mutatja, hogy a *Pesti Napló* már 1926-ban rövid cikket közöl róla, mint a kutya képével való hirdetés ismert példájáról.[18] 1929-ben a *Honi Ipar* már a leghatásosabb reklámgrafikák között említi: „Nem ugat-e ki nagyobb eredményt az a kutya, aki a lapok hirdetési hasábjain, az utcák falain, a színházak és mozik függönyein belebámul a gramofon tölcsérébe, ahonnan gazdája hangját hallja kicsengeni?"[19] A *Magyarság* londoni tudósítója pedig már nem is csodálkozik azon, hogy az 1934-es londoni nemzetközi reklámkiállításon is jelen van „a fehér foxterrier, amint a régidivatu fonográf [sic!] tölcséréből a gazdája hangját hallja."[20]

Nem csodálkozhatunk azon, hogy a védjegy képe felkeltette a természettudomány képviselőinek figyelmét. Dr. Madzsar József az emberi és állati lélekről gondolkodva említi a kutya észlelését, s amellett érvel, hogy az állat észlelése másképp működik, így valójában az ismert védjegy romantikus túlzásnak tekinthető: „Innen magyarázhatók azok a képek, amelyeken például a kutya megugatja tükörbeli képét, vagy a fonográf elé ül, hallgatni a gazdája hangját. Pedig a kutya egyáltalában nem így jár el, mert a kutya lelki világában a környező világ képei nem a látottak vagy hallottak szerint csoportosulnak, mint az embernél; a kutyánál ez a két érzékszerv nagyon is alárendelt szerepet játszik."[21]

Nipper és – egy lehetséges – gazdája 1946-ban filmvászonra is került: a *Two Sisters from Boston* című amerikai zenés vígjátékban nem kisebb énekművész, mint Lauritz Melchior kutyája az, aki egy akusztikus korszakbeli hangfelvételi

15 *Pesti Hírlap*, 1910. dec. 25., 89.
16 *Somogyvármegye*, 1914. febr. 15., 19.
17 *Ujság*, 1927. máj. 8., 14.
18 „A kutya", *Pesti Napló*, 1926. nov. 24., 12.
19 „Az iparpártoló mozgalom két akadálya", *Honi Ipar*, 1929. okt. 1., 1.
20 Hegedüs Ádám, „Nemzetközi reklámkiállítás Londonban", *Magyarság*, 1934. máj. 9., 5.
21 Dr. Madzsar József, „Természettudomány: Emberi és állati lélek", *Szocializmus* 3, 10. sz. (1909): 478–480, 479.

ülést ábrázoló jelenet után a visszahallgatáskor odaugrik a gramofontölcsérhez, amelyből gazdája hangja szól.[22] Bár a filmben ez nyilvánvaló poén, a *Film, Színház, Muzsika* folyóirat tizenhárom évvel később komolyan vette, és a film egy képkockájával mutatta be Nipper történetét: „A nevezetes eb […] egykor valóban élt és – mint fényképünk mutatja – valóban hallgatta gazdája hanglemezről felcsendülő hangját. Gazdája […] nem más, mint Lauritz Melchior, a dán származású világhírű hőstenor."[23]

„A gazdája hangja" – Nipper, a mém

Úgy tűnik, hogy a védjegy vizualitása már igen korán nyomot hagyott némelyek gondolkodásában. A gazdája hangját valamilyen technikai médiumon keresztül hallgató kutya, valamint maga a „gazdája hangja" kifejezés már a két világháború között levált a The Gramophone Company-ről, önállósult, mémmé vált. Ezekben a magyar nyelvű napilapokban közzétett történetekben – hírek, novellák, karcolatok – olyan kutyákról olvashatunk, akik gazdáik hangját nemcsak élőben, hanem technikai médiumon keresztül is felismerik, ráadásul ezek a médiumok rendszerint az adott korszak újonnan felfedezett, modernnek számító távközlési vagy hangrögzítési eszközei.[24] A védjegy magyar szövegezésének ilyen mértékű elterjedtségét figyelembe véve talán nem túlzás kijelentenünk, hogy e történetekben a „gazdája hangját" hallgató állat említése a közismert védjegyre utaló gondolattársításnak tekinthető.

Minden bizonnyal a korai rádiófelolvasások előadóinak összetételére utal, hogy az 1930-as évek rádiót hallgató kutyái többségükben tudósok háziállatai voltak. 1928-ban, alig néhány évvel a műsorszóró rádiózás beindulása után több hazai lap is beszámolt arról, hogy egy német tudós kutyája felismerte a rádióban saját gazdájának a hangját.[25] 1931-ben David Newell amerikai tudós rádióösszeköttetésen keresztül kommunikált a dél-amerikai expedíción lévő kutyájával, aki szintén „megismerte gazdája hangját."[26] Kevésbé tűnik ugyanakkor jól tájé-

22 A jelenet több kivágásban is megtekinthető a YouTube-on, például: https://www.youtube.com/watch?v=-cqnATSWX6I és https://www.youtube.com/watch?v=RJBkbYmAsdc (hozzáférés: 2022.04.29). A *His Master's Voice* védjegy filmes recepciótörténete önálló kutatás témáját képezhetné, itt csak a magyar sajtóban is reklámozott, 1925-ben készült *His Master's Voice* című amerikai filmet említem (rend.: Renaud Hoffmann), mely elsőként dolgozza fel magának a képnek a történetét. „A gazdája szava", *Pesti Hírlap*, 1925. nov. 19., 13.

23 „Melyik hanglemezgyűjtő […]", *Film, Színház, Muzsika*, 1959. febr. 6., 26.

24 A jelenség akár a 20. század végéig, nemzetközi szinten is vizsgálható lenne, lásd például az első audioszerkesztő szoftver, az 1988-ban piacra bocsátott SoundEdit ikonját, melyben a kutya egy számítógép mellett látható, melynek monitorán egy hangfájl hullámformája fut.

25 „Felismerte gazdája hangját a kutya a rádióban", *Reggeli Hirlap*, 1928. júl. 12., 8; „A hangszóró meg a kutya", *Tolnai Világlapja*, 1928. aug. 1., 43.

26 „Rádióközvetítés egy kutya és a gazdája közt", *Az Est*, 1931. okt. 1., 7.

kozódónak az a kutya, aki gazdájának hangját a rádióból hallva „izgatottan felugrott, kinézett az utcára, felágaskodva az ablakon, majd az ajtóhoz szaladt és szűkölt, nem tudva elképzelni, hogy az ismert hang tulajdonosa hol marad."[27] Jóval militánsabb kontextusra utal viszont az az 1943-ban megjelent hír, mely szerint az amerikai rendőrkutyákat már a fülükbe tett apró rádiókészüléken keresztül irányítja a gazdája, s „A kutya, mint a gramofónlemezen is látható, megismeri a gazdája hangját és engedelmeskedik az utasításoknak."[28] Nem csodálkozhatunk, hogy Kilián Zoltán 1934-ben cikket közölt a rádió állatokra gyakorolt hatásáról – a cikk élén említve a Magyar Rádió népszerű bemondója, Rosner Kálmán kutyáját, aki természetesen a rádión keresztül is felismerte gazdája hangját.[29]

A húszas évek végétől kezdve a kutyák már a telefonnal is kapcsolatba kerülhettek. Egy német tudományos folyóirat szerkesztőjének elveszett kutyáját egy orvos találta meg, s amikor az orvos épp a folyóirat szerkesztőjével beszélt telefonon, a kutya örvendező ugatásban tört ki: „A kutya tehát kétséget kizárón felismerte gazdája hangját a telefónból."[30] Mrs. Bainfordról, egy kanadai pamutgyáros özvegyéről pedig 1957-ben látott napvilágot a hír, mely szerint annyira hiányzott neki a kutyája egy utazás során, hogy felhívta a lakását, s fél órán keresztül „beszélgetett" kutyájával, aki természetesen felismerte a hangját és „torkaszakadtából ugatott a készülék beszélőjébe".[31] Mrs. R. A. Warren hétéves Lassie nevű nőstény pulikutyája szintén rászorult a gazdival való telefonos kapcsolatra: csak azután volt hajlandó elfogyasztani az eledelt, miután Mr. Warren telefonon néhány dorgáló szót intézett hozzá. Az erről szóló cikk szerzője önmaga is említi a HMV-kutyával való hasonlóságot: „Ez a história mintegy bizonyitéka annak a hires reklámképnek, mely a gazdája hangját hallgató kutyáról készült."[32]

Más technikai újítások kapcsán is szóba kerül a magyar sajtónyelvben a „gazdája hangja" kifejezés: olvashatunk a Harvard nevű négyéves rendőrkutyáról, aki „nemcsak gazdája hangját ismerte meg, hanem a gazdája autójának a zugását is meg tudta különböztetni más autómotor hangjától."[33] Illetve sokat köszönhet a technikai találmányoknak egy megsüketült ausztráliai juhászkutya is, aki „most tisztán hallja gazdája hangját, mert egy legujabb szerkezetü halló-készüléket visel."[34]

27 „Kutya a rádiónál," *Függetlenség*, 1935. aug. 15., 4.
28 „Rádión irányítják az amerikai rendőrkutyákat", *Népszava*, 1943. szept. 4., 6.
29 Kilián Zoltán, „A műsorszóró rádió hatása az állatokra", *A Természet* 30 (1934): 15–16, 175.
30 „Telefónon át megismerte gazdája hangját egy elveszett kutya", *Tolnai Világlapja*, 1928. nov. 14., 61.
31 „Kutyadolog", *Amerikai Magyar Népszava*, 1957. jún. 26., 2.
32 „A gazda hangja", *Amerikai Magyar Népszava*, 1937. júl. 31., 1. A cikkben szereplő Lassie-nek feltehetően nincs köze az egy évvel ezután Eric Knight regényhősévé váló skót juhászkutyához.
33 „4000 mértföldet ment gazdája után a kutya", *Uj Előre*, 1928. aug. 9., 3.
34 [c. n.], *Magyar Jövő*, 1952. jún. 27., 8.

Nyilvánvaló, hogy a háziállatok és gazdáik viszonylatában a „gazdája hangja" szókapcsolat helyénvaló. Ugyanakkor a fentiekben felvázolt vonulatba illeszkedik néhány olyan példa is, amelyben nem állat, hanem ember került kapcsolatba technikai médiumon keresztül másvalakivel, s az adott esetről beszámoló személy a kutyás védjegyre asszociált. Forrai Zoltán amszterdami házigazdáját, Hansen panziótulajdonost hasonlítja Nipperhez, amint Hansen a rádió hangszórójához tartja a fülét.[35] Egy másik, 1931-ben kelt cikk írója szintén a *His Master's Voice* mottóra asszociált, amikor arról írt, hogy az elszökött feleség a rádiót hallgatva lett figyelmes elhagyott férje hangjára – és fenyegetésére.[36] Néhány évvel korábban egy az autó műszerfalába szerelt, az autó utasa és soffőre közti hangosbeszélőről közölt rövid hírt a *Pesti Napló.* Az elmés találmány segítségével „a soffőrnek […] nem kell a telefonhoz hajolnia, hogy gazdája hangját hallhassa."[37]

A háziállatokról szóló hírekkel ellentétben ezekben a cikkekben a „gazdája" szó már inkább kilóg a megszokott szóhasználati körből.[38] Az emberi kapcsolatban alkalmazott „gazda" szó erős alá-fölérendeltségi viszonyra is utalhat, sőt akár átvitt értelmet is nyerhet. Ezt a konnotációt alkalmazva dohogott a *Népszava* újságírója 1959-ben a *Beszédek és dalok a náci Németországból* című amerikai lemezkiadvány németországi forgalmazásának lehetővé tételén, amikor cikkének a sokatmondó *His Führer's Voice* címet adta.[39]

Szánthó Dénes 1942-ben papírra vetett *Lemez!* című karcolata jól illusztrálja, hogy a lemez és a gramofon már ekkorra szimbólummá vált. A rövid írásmű kiindulópontja az írót az írásban zavaró „zaj", azaz a fal túlsó oldalán megszólaló gramofon hangja.[40] Ennek kapcsán különféle gondolatai támadnak, amelyeket a gramofon és a hanglemez motívuma kapcsol össze. A többé-kevésbé invenciózus metaforák – „A viaszlemez a buta és felületes emberre emlékeztet." vagy „Közép-Európa legszebb tavát a németek igy hivják: Lemeztó. Ez a tó a Balaton [Plattensee]." – között természetesen a *His Master's Voice* védjegy is megjelenik, melynek kapcsán Szánthó a gépzene jelenségén elmélkedik: „Milliók és milliók vannak, akik igy ülnek egy-egy gép előtt és bódultan hallgatják recsegését. A gramofónkultura az egyéniség pusztulásával egyenes arányban növekszik. Mennyivel könnyebb egy gombot megnyomni, mint önállóan Bachot játszani…"[41]

35 Forrai Zoltán, „Hollandiai jegyzetek", *Magyar Nemzet*, 1940. márc. 2., 9.

36 (kyb), „His masters voice [sic]", *Reggeli Hirlap* [Miskolc], 1931. aug. 5., 8.

37 „Hangosan beszélő autó-telefon", *Pesti Hirlap*, 1928. ápr. 8., 64.

38 Jól jellemzi ezt az a történet is, amelyből megtudjuk, hogy a párizsi állatkert elefántja is felismeri gazdája hangját: „»his master's voice« fölneszel, jó három »kvadrát«-os füleit örömmel lebegteti s kivánszorog a szük és orrfacsaró illatu ládából." (dred), „Az elefántbaba és a vizilócsecsemő", *Nemzeti Ujság*, 1925. szept. 18., 7.

39 (gedeon), „His Führer's Voice", *Népszava*, 1959. okt. 20., 3.

40 A szomszéd lakásban megszólaló gramofon már 1935-ben kiindulópontja lett egy egészen más műfajú írásnak: Polgár Tibor kezdi így a *Tükör*ben publikált első hanglemezkritikáját. Polgár Tibor, „Uj lemezek", *Tükör* 3, 12. sz. (1935): 73.

41 Szánthó Dénes, „Lemez!", *Ujság*, 1942. júl. 7., 3–4, 4.

Nipper és a *His Master's Voice* védjegy magyarországi recepciótörténete további kutatásokat igényel.[42] Első kísérletként felvázolt gondolatmenetem szimbolikus végpontjának az 1970-es évek elejét tekintem. 1973-ban a *Tükör* folyóiratban rövid cikkben emlékeztek meg Barraud ekkor 75 éves festményéről,[43] és két év múlva jelent meg Oldal Gábor második hanglemeztörténeti könyve, a máig is népszerű *A vájtfülű kutya esete.*[44] A gazdája hangját hallgató kutya ekkorra már véglegesen bekerült a magyar művelődéstörténetbe.

42 Csak az említés szintjén térek ki arra a máig megoldatlan diszkológiai rejtélyre, hogy számos, a második világháború éveiben kiadott magyar HMV-lemezen megfordítva szerepel a kutyás védjegy,, azaz a kutya baloldalt, míg a gramofon jobboldalt látható.

43 (–f.), „A 75 éves kutya", *Tükör* 10, 37. sz. (1973): 22.

44 Oldal Gábor, *A vájtfülű kutya esete: A hanglemez világtörténete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975).

Bucsics Katalin

⌘

Ifjúkori önarckép

Kosztolányi Dezső és Ijas Miklós

A *Pacsirta* című regény egyik központi szereplőjét, Ijas Miklóst csaknem közhely Kosztolányi fiatalkori hasonmásaként számontartani. Majdnem olyan gyakori, mint a címszereplőt az író húgával, Kosztolányi Mariskával együtt emlegetni. A szerző – visszaemlékezésekből és az egykori fotográfiákból ítélve – valóban jellemző vonásait kölcsönözte regényalakjának: „Hajadonfőtt mendegélt, angol ruhájában, vékony lila nyakkendőjével, kezében puha kalapjával. Dús, gesztenyebarna haja meredek homlokára omlott".[1] Ijas a helyi hírlapnál segédszerkesztő és költőnek készül – a sajtómunkás művészfigura szinte már kiáltóvá teszi a párhuzamot. Az alábbi írás is a hasonlóság nyomán halad tovább: a művészetfölfogás, a művészi fejlődés regénybeli megjelenését és megjelenítését vizsgálja, s összeolvassa Kosztolányi bizonyos, nem szépirodalmi írásaiban található megállapításaival. Egyúttal talán láthatóvá válik, hogy Kosztolányi korábbi regényével, a *Neró*val összevetve a *Pacsirta* sem kevésbé szól a művészről és a művészetről.

Ijas Miklós kiemelt szerepe a műben többek közt abban is megnyilvánul, hogy a többi alaktól eltérően a szülőkkel önálló szalagcímben is szerepel, a Pacsirta távollétében történt események egyik állomásaként. A hetedik fejezet, „melyben egy zöld, vidéki költő beszélget az öregekkel", a szereplőt mindössze két jelzővel – éretlenséggel és parlagisággal – azonosítja. Ám, mint a regényben csaknem minden nyilvánvalónak ható ítélet, ezek is hamar viszonylagosnak bizonyulnak. A „vidéki" jelző önmagában mint elmarasztalás nem csupán azért kétséges, mert Kosztolányi nemzedékének vidékhez való viszonya sem azono-

* Jelen tanulmány a megjelenés előtt álló *Pacsirta*-monográfia egyik fejezete.

1 Kosztolányi Dezső, *Pacsirta*, jegyz., kiad. Bucsics Katalin, a francia kéziratot jegyz., kiad. Józan Ildikó, Kosztolányi Dezső összes művei (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 261.

sítható ilyen fölfogással,[2] de azért is, mert Kosztolányi ezzel foglalkozó írásai szintén e viszony változékonyságáról adnak hírt. A vidékiség korlátozottság, amennyiben a városit, az idegent igyekszik majmolni, folyton elvágyódva, mivel saját hagyományát képtelen meglátni. Ijasra kezdetben ugyan az utóbbiak jellemzők, ám a fejezet s a regény végére mindez megváltozik.

Miért „zöld" e vidéki költő? Ijas „[k]ülönc hírében állott, ki lelkes híve volt a legújabb művészi iránynak, a »szecesszió«-nak".[3] A szecesszió a legújabb, kényszeresen követett irányzatként itt lényegében a művészi korlátozottság jelképévé válik, Pacsirta és a szülők szemében pedig a modern romlottság jelzője. A tarkövi vendégségbe érkezett Thurzó lányokról a címszereplő a következőt írja szüleinek:

> Én nem tudnék ezekkel a lányokkal rokonszenvezni. Zelma, a nagyobbik, olyan szecessziós. Cigarettázik és nem visel fűzőt. Naponta háromszor átöltözködik, ebédre, vacsorára és akkor is, amikor tenniszezni mennek. Engem kinevet, mert mindennap nagy csokor mezei virágot hozok haza. Szerinte a mezei virág ronda. Csak az orchideát és kaméliát kedveli.[4]

A Sárszegen maradt szülők sétájukon hivalkodó című és díszítésű köteteket pillantanak meg az egyik kirakatban. „Vad verseskönyvek meredtek rá, melyek akkor divatoztak, vigyorgó ördögarcokkal, meztelen férfiakkal, őrjöngő nőkkel, kik hajukat kibontották, szemüket elmeresztették. Ákos többször elolvasta a kiagyalt, ál-modern címeket is: »Halálfutás — Életéjben«, »Aspasiám: — akarlak!«."[5] Mindezek némileg összecsengenek a *Szabadkai Közlöny* 1899-es (vagyis a regényidővel megegyező) egyik augusztusi számában olvasható hosszabb cikk megállapításaival, amely arról számol be, hogy a szecesszió új irányzata ekkorra már annyira népszerűvé vált, hogy annak divatos s teljesen kiüresedett változata káros a művészi áramlat megítélésére, s téveszméket növeszt:

> Az elbeszélés, melyben a szereplő alakok a fejük tetején járnak, a vers, melynek nincs se füle se farka, a festmény, melyben nincs egy helyes vonás, a ruha, amely rikitó és izléstelen, a nyakkendő, mely lehetetlenül van megkötve, ház, amely otrombán van czifrázva, az mind mind szeczesszionista izű.[6]

2 Szegedy-Maszák Mihály, „Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban", in Szegedy-Maszák Mihály, *„Minta a szőnyegen": A műértelmezés esélyei*, 151–161 (Budapest: Balassi Kiadó, 1995).

3 Kosztolányi, *Pacsirta*, 261.

4 Uo., 295.

5 Uo., 137.

6 [n. n.], „Szeczecczió[!]", *Szabadkai Közlöny*, 1899. aug. 6., 1.

A regény megfogalmazása a szülők, illetve lányuk szemérmes megbotránkozásával kapcsolatban éppolyan ironikus, mint az irányzat modoros fellengzősségét érintő leírás.

Ám ugyancsak a *Pacsirta* lapjain olvasható az a szóban forgó irányzat eszköztárát is fölvonultató leírás, amely összefüggésbe hozható Kosztolányi egy korábbi, a szecessziós stílussal társítható versének *(A napraforgó, mint az őrült)* soraival is:

> Sárga, tikkasztó hőség fogadta őket. Kényes, fehér cicák sétáltak a smaragd gyöpön. A kútnál edény állt, benne poharak és az üveg a vízben szivárványlott. Egy napraforgó hajlott szárán a lángoló nyugat felé emelte napimádó arcát. Vadgesztenyefák, ákácok, ecetfák meredeztek. Hátul, a falnál az alkörmös mutogatta sötét, érett bogyóit.[7]

Csak nagyon korlátozottan lehet a szecessziónak a regénybeli kicsúfolásáról beszélni.[8] A *Pacsirta* történeti idejének kettős megítélése érvényesnek látszik a kor egyik jellemző művészi nyelvének értékelésére is.

Az Ijas által képviselt irányzat sokkal inkább a fiatal szerkesztő-költő és Vajkay szemléletének különbségére figyelve mutatkozik lényeginek. A *Pacsirta* szerzője által a művészetben mindvégig elutasított példázatossággal szemben ugyanis a szecesszió olyan szemlélet, amely

> a díszítés külsődleges elemek előtérbe helyezésével a valóság érzékelésének újszerű lehetőségeire hívja fel a figyelmet. […] A díszítés nem szünteti meg az ismert világszerkezetet, és az ezen belül elhelyezkedő művészeszményt, hanem annak kiegészítéseként irányítja a figyelmet az artikulációs bázis tevékeny szerepére.[9]

Ennek Vajkay Ákos fölfogása épp az ellentéte, befogadóként ahhoz közelít, melyet Horváth János irodalomtörténeti munkájában szó szerint is a parlagi olvasói elvárásokhoz köt: az oktató jelleghez és a hitelességre való törekvéshez. „Tudjuk, hogy a nagyvárosi élettől messze eső falusi olvasóközönség nem egy tagja még ma is olyasfélét keres a regényekben. […] az egyszerű ember ma is igaznak (mint mondani szokás: szentírásnak) vesz minden nyomtatott betűt."[10] A regény főszereplője „kétféle történetet kedvel: szigorúan tényszerűt és erősen

7 Kosztolányi, *Pacsirta*, 87.

8 Létezik ugyanis olyan értelmezés, amely szerint a regényben a szecessziós stílus kicsúfolásáról van szó: Hózsa Éva, „Modernitás és/vagy szecesszió: (Pacsirta levele két szerb fordításban)", in Hózsa Éva, *Melyik Kosztolányi(m)?*, 124–127 (Szabadka: Életjel Kiadó, 2011).

9 Bednanics Gábor, *Kerülőutak és zsákutcák: A modern magyar líra kezdetei* (Budapest: Ráció Kiadó, 2009), 72.

10 Horváth János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 26.

példázatosat. Mindkettőt érvénytelennek mutatja a regény."[11] A műben megjelenített művészeteszmény mindemellett nem egészen láttatja kielégítőnek a szecesszió főként formanyelvet kiemelő jellegét sem. A műben a megértés *módja* számít kulcskérdésnek. Ijas kezdetben egyáltalán nem törekszik semmiféle megértésre, a szecesszió eredeti jelentésének megfelelően igyekszik különcnek, idegennek beállítani magát. Számára a fájdalom, jóllehet saját sorsában is kijutott belőle, jórészt póz. Vajkay helyesen ismeri föl mindezt, mégsem érti, mivel ő az élettől és az irodalomtól egyformán az igazságot s az észszerű magyarázatot várja. Lánya sorsát is azért képtelen megemészteni, mert nem tartja „igazságosnak".[12]

Kosztolányi sokszor hangoztatott vélekedése, amely szerint sem az élet, sem a művészet nem az észszerűség alapján működik, a *Pacsirtá*ban különösen érvényesnek bizonyul. „Minden írás, mely mögött nincs az egész élet titka, értelmetlen. Mit fecseg az, aki érti az életet? Az igazi költő nem érti az életet, s azért ír, hogy az írással, mint tettel megértse. (Nem azért, hogy másokkal, mint valami tanítómester, megértesse.)"[13] Vajkay számára nem létezhet föloldás:

> Ezek mind hozzáférhetetlenek. Mintha mindnyájan szigeten lennének, távol az emberektől, távol az emberi törvényektől. Ha volna oda út. A szigethez, ehhez a biztonsághoz, a festékhez. De nincs oda út. Nem lehet elkomédiázni az életet, nem lehet felöltöztetni. Vannak, akiknek csak a fájdalom marad, a kegyetlen, alaktalan fájdalom, mely semmire sem jó, semmire sem használható, csak arra, hogy fájjon[.][14]

Bármiféle megértés a regényben úgy látszik, egyedül a művészeten, a (mű)alkotáson keresztül lehetséges. A regény művészalakját, Ijas Miklóst, a Pacsirta és szülei sorsával való találkozás elvezeti egy olyan – Kosztolányi saját fölfogását visszhangozó – fölismeréshez, amely indokolhatja a következő megszorítást: „*Majdnem* teljesen hiányzik a célelv a cselekményből, vagyis a *Pacsirta* érezhetően eltér a nevelési regény eszményétől".[15] Ijasnak mint művésznek a fejlődése akkor kezdődik, amikor ráébred és elfogadja, hogy egyfelől megfigyelője, másfelől maga is része a sárszegi világnak, s az ott történteknek. Az „ironikus távolságtartás"[16] tehát e szereplő irányában sem tekinthető kizárólagosnak.

11 Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 236.

12 Kosztolányi, *Pacsirta*, 109.

13 Kosztolányi Dezső, „Miért írunk?", in Kosztolányi Dezső, *Nyelv és lélek*, kiad. Réz Pál, 397 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 397. [*Pesti Hírlap*, 1934. nov. 18.] Vö. Szegedy-Maszák, *Kosztolányi Dezső*, 236.

14 Kosztolányi, *Pacsirta*, 271.

15 Szegedy-Maszák Mihály, „Körkörösség és transzcendencia a *Pacsirtá*ban", in *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, 79–91 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998), 87. Kiemelés tőlem: B. K.

16 Arany Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2017), 332.

A regényben először a negyedik fejezetben tűnik föl Ijas alakja. A piac részletes leírását követően az elbeszélő arról értesíti az olvasót, hogy

> Ijas Miklós, a Sárszegi Közlöny alig huszonnégy éves segédszerkesztője, a Széchenyi-kávéház egyik tükörablaka mögül szemlélte ezt a képet. Duplagallért viselt, divatos angol ruhát, vékony, lila nyakkendőt. Féltízkor ébredt, tüstént átjött ide, hogy elolvassa a pesti lapokat s noha még nem reggelizett, rumos feketét rendelt, egymásután gyújtott cigarettáira. Szája vonaglott az undortól. Mindennap ezt látta. A tükörablakon túl mintegy akváriumban úsztak előtte a sárszegi élet egyéb nevezetességei is.[17]

Majd a regényvilág szereplőinek ezt követő seregszemléje után a következő gunyoros elbeszélői megjegyzés olvasható: „itt csak azt tudták róla, hogy szerkesztő, de nem tudták, hogy micsoda költő".[18]

A változás, mely saját magának s környezetének átértékelésére bírja Ijast, a hetedik fejezet végén következik be, miután hazakísérte Vajkayékat, akik rossz hírbe hozott, tönkretett családját szeretettel idézték föl.

> Az, amit hallott apjáról, fogékonnyá tette mások szenvedésére is. Eddig azt hitte, hogy semmi köze sincs azokhoz, kik körötte élnek, Környeyhez, a részeges Szunyoghoz, Szolyvayhoz, a rossz ripacshoz, Dobához, ki folyton hallgat, meg szegény Pacsirtához. Igaz, első látásra érdektelenek mind, torzak és görbék, lelkük befelé kunkorodik. Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák. De milyen mélyek, mennyire atyjafiai mind. Milyen hasonlatosak hozzá. Ha egyszer elkiáltja ezt, nagyot kiált. Csak hozzájuk van köze.[19]

A szereplő fölidézett gondolatai egyfelől igen pontosan visszhangozzák Kosztolányi korai írásait a bácskai vidékről írandó regénnyel kapcsolatban;[20] „1910-ben az Élet hasábjain már mintegy a *Pacsirta* vázlatát lehetett olvasni" – állapította meg Szegedy-Maszák Mihály. Másfelől Ijas „módszere" e jelenettől kezdve a Kosztolányi által több ízben is megfogalmazott alkotáseszményt képviseli.

> Ijas […] részletekbe bocsátkozva, kikérdezte az asszonyt Pacsirta szokásairól, erről-arról, néha olyan pontos kérdéseket téve, mint Gál doktor, mikor beteghez hívják. Majd képet rajzolt róla, mely talált.

17 Kosztolányi, *Pacsirta*, 101, 103.
18 Uo., 107.
19 Uo., 281.
20 Bucsics Katalin, „Keletkezéstörténet", in Kosztolányi, *Pacsirta*, 702–742, 712–723. Vö. Szilágyi Zsófia, „Gombhoz a kabátot, címhez a regényt", in Szilágyi Zsófia, *Az éretlen Kosztolányi*, 146–158 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2017).

> Pacsirtával, mióta élt, kevesen foglalkoztak ennyit, ily melegséggel, ily jóságosan.
>
> Nem mondta azt, hogy szép, azt sem, hogy nem csunya. Nem hazudott. De a kettő közt mozogva megkerülte a veszedelmes pontot, más irányba csapott, fölfelé, utat nyitva a megbékélésnek.[21]

Az idézett szövegrészben említett „veszedelmes pont", s annak leszögezése, hogy Ijas „nem hazudott", mégis kijelentéseket tett a címszereplőről, akár művészet és valóság kényes összefüggésére is vonatkoztatható, mintegy a regény önértelmezéseként. Főként, hogy e művész szereplő „a narrátorhoz hasonlóan egyszerre áll kívül, s belül az így szemlélt világon",[22] olyan megfigyelőként,

> ki megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetkőztetve, hústól, testtől és átérzi, mintha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm, hogy minket is megértenek egyszer és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna.[23]

Ezek a gondolatok csaknem szó szerint fölbukkannak Kosztolányi 1922-es Füst Milánról írott kritikájában, majd egy 1925-ös interjúban is.

> A fiatal költő többnyire gyenge megfigyelője társainak, minél tartalmasabb, minél inkább foglalkozik önmagával, annál inkább az. De a férfikor jöttén van egy pillanat, hogy a külső világ is érdekli, s szeretetét, melyet eddig csak önmagára pazarolt, testvériesen sugározza az emberekre, megtöri őket tartalmával, átlelkesíti lírájával, s akkor lesz prózaíróvá is. Mert az idegen életek rajza is csak lírai munka: élni igazán egy más életet, s elképzelni, hogy aki nem én, az én vagyok.[24]

Kosztolányi Füst első prózai műveivel kapcsolatos megállapítását később általános érvényűnek látja:

> Úgy látszik, a kor hozza magával, a fejlődés, hogy az ember eljut az epikához, hogy érdeklődni kezd mások iránt is. Regényemmel az a célom, hogy egy idegen életet annyira megéreztessek magammal és másokkal,

21 Kosztolányi, *Pacsirta*, 277.

22 Bónus Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról: Kosztolányi Dezső:* Pacsirta (Budapest: Ráció Kiadó, 2006), 23.

23 Kosztolányi, *Pacsirta*, 279.

24 Kosztolányi Dezső, „Füst Milán", in Kosztolányi Dezső, *Tükörfolyosó: Magyar írókról*, szerk., jegyz. Réz Pál, Osiris klasszikusok, 569–574 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 571–572. [*Nyugat*, 1922. márc. 16.]

> mintha a tulajdon életem volna. A jó regénynek mámorítóan szép hatása van. Olyan testvériséget revelál, amilyent még a legszebb vallások sem tudnak revelálni.[25]

Németh G. Béla az *Édes Anná*ban érzi majd igazán kiforrottnak, s ugyancsak a műfajváltással összefüggésben vizsgálja Kosztolányi e szemléletalakulását: „Csak aki az individualizmuson túllépve, a többi embert, a »társasságot« s ennek alapértékeit befogadva, magáévá téve néz szembe semmisségének, megsemmisülésének tudatával, az tudhat szabadulni lekötő, tehetetlenné béklyózó, az élet értelmét cáfoló hatásától."[26]

Ijas szintén verset fogalmaz, mielőtt találkozik Vajkayékkal: „Abban a reményben indult el, hogy majd útközben kialakul, de hiába bolyongott, a szavak salakosan forrongtak, kopottak, unalmasak, semmitmondók maradtak."[27] A találkozás s a már idézett fölismerés után a következőről tudósít az elbeszélő: „Az a vers, melyet fejében hordozott, rossz volt, nem is törődött vele. Majd másról ír, talán ezekről és arról, amit hallott, a verandáról, a hosszú-hosszú asztalról, melynél valamikor együtt ültek és ma már nem ülnek."[28] Az írás itt költemény helyett akár prózai alkotásra is vonatkoztatható, éppúgy, ahogy a regény vége felé található jelenetben, mely szintén kijátssza költő és megfigyelő kettősét:

> A pincér kezéből kikapta Kiss József frissen érkezett hetilapját, a Hét-et, lapozgatta, előre és vissza, vissza és előre, keresve, megjelent-e verse, melyet már hónapokkal ezelőtt beküldött és hónapok óta hiába keresett. Irodalmi csalódását átjátszotta bizonyos általános, mélyen lakozó, századvégi mélabúra és ezzel a kifejezéssel pillantott ki az uccára is, mikor meglátta Vajkayékat, kik hármacskán mendegéltek, elől a fáradt hordárral.
>
> Lassan fölkelt és hogy észre ne vegyék, a pénztár likőrös üvegei mögé bújva figyelte őket, összevont szemöldökkel, elkomorodva s még utánuk is hajolt, úgy nézte ezt a három embert, míg el nem tüntek szeme elől. Legott kivette jegyzőkönyvét és állóhelyében fölírt valamit, valami fontosat, amit soha, de sohasem szabad majd elfelejtenie.
>
> Ezt írta:
>
> „Szegény Pacsirta szüleivel éjfél után megy. Széchenyi-ucca. Hordár."

25 Márer György, „Kosztolányi Dezső – papucsban", in Kosztolányi Dezső, *Gyémántgöröngyök*, kiad., szerk. Urbán László, 201–207 (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 206. [*Ma Este*, 1925. nov. 26.]

26 Németh G. Béla, „A románcostól a tragikusig: Műfajváltás és szemléletalakulás Kosztolányinál", in Németh G. Béla, *Küllő és kerék: Tanulmányok*, 206–221 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981), 221.

27 Kosztolányi, *Pacsirta*, 261.

28 Uo., 281.

> A jegyzőkönyvet visszatette zsebébe. De aztán még egyszer kivette, hosszan bámulva a jegyzetet, valamin tépelődve.
>
> És kezébe kapva irónját három nagy felkiáltójelet írt utána.[29]

Vajkay csak tényszerű és példázatos alkotásokat szeret, amelyhez képest a regény betétjeként megjelenített operett „üres kitalációnak" bizonyul; a „*Pacsirta* három tagadólagos választ ad arra a kérdésre, mi a művészi igényű történetmondás értelme".[30] Ijas átalakulását vizsgálva leginkább arra lehet következtetni, hogy a regény szerint az igazi műalkotás az, amely képes a fájdalmat és a csúfságot is fölemelni.

29 Kosztolányi, *Pacsirta*, 505, 507.
30 Szegedy-Maszák, *Kosztolányi Dezső*, 236.

Vikárius László

⌘

James Joyce, az élet jelenségeinek gyűjtője

Az irodalmi alkotás egyik sajátos munkamódszere egy Bartók-kutató szemével

Festészet és zene között minden hasonlat sántít kissé. Az igazi parasztzene és a műzene kapcsolatát illetően mégis párhuzamot mutathatnánk ki a két művészetben: a parasztzene ugyanazt nyújthatja a zenei alkotásnak, amit a természet tárgyai jelentenek a festészetnek. A magasabb műzene szempontjából az igazi népzene éppen úgy természeti tüneménynek tekinthető, mint a tárgyak látható tulajdonságai a képzőművészet szemszögéből. És hogy a zeneszerzés és a költészet közötti párhuzamra is utaljunk: a parasztzene szerepe a zenei alkotásban hasonló ahhoz, amit az élet jelenségei játszanak a költői alkotásban.

(Bartók, 1920)[1]

Joyce egyik fényképén gitárral kezében látható.[2] Ismert zene iránti szenvedélyes érdeklődése. Nem véletlenül játszik szerepet az ír főváros szalonkultúrájának részeként a polgári zeneélet jelenete a *Dublini emberek (Dubliners)* utolsó, *The Dead* című novellájában. Az sem véletlen, hogy az *Ulysses* középpontjában álló féltékenységet is éppen a főszereplő énekesnő, Molly Bloom tervezett koncertkörútja kapcsán a koncertszervezővel, Hugh Boylannal történő (Pénelopé kérőire utaló) találkozás váltja ki.[3] Az irodalmi művekben amúgy sem ritka zenei utalásoknál is komolyabb szerepet kap a zene Joyce nagy regényében, ahol egy idézett bal-

1 Bartók Béla, „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében", in Bartók Béla, *Írásai*, 1. köt., közread. Tallián Tibor, 106–115 (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 110.

2 Ottocaro Weiss 1915-ből való fotója díszíti például a Joyce verseit és drámáját tartalmazó kötet címlapját, lásd: James Joyce, *Poems and Exiles*, ed. J. C. C. Mays (London: Penguin Books, 1992).

3 Az *Ulysses* főszereplőiről a mű valamennyi keletkezéstörténeti forrását figyelembe véve írt monográfiát Luca Crispi, *Joyce's Creative Process and the Construction of Characters in* Ulysses*: Becoming the Blooms* (New York: Oxford University Press, 2015).

ladához még kottát is közöl. A *Szirének* fejezet szerkesztésmódját pedig – ismét más zenei régióra utalva zeneelméleti szakkifejezést idézve – „Fuga per canonemként" határozza meg.[4] Amellett több utalás Mozart *Don Giovanni*jára, s különösen Zerlina és Don Giovanni Duettinójára *(La ci darem la mano)* a regényben szinte – zenei, operai – „vezérmotívum" szerepet játszik.[5] Joyce és a zene tehát egész külön, önmagában vizsgálható téma,[6] sőt akár csak a zene az *Ulysses*ben is.[7] Ám bármily kedves legyen is egy zenetörténettel foglalkozó szakember számára egy efféle vizsgálódás, zene és irodalom egészen más lehetséges összefüggésére és párhuzamára szeretnék a következőkben kitérni James Joyce-nak a filológiai kutatás által különös mélységben és részletességgel vizsgált alkotómódszere kapcsán.

Mielőtt e dolgozat tulajdonképpeni témájának vizsgálatába fognék, nem érdektelen megállapítanunk, hogy az író és a zeneszerző életútjában különös párhuzamok figyelhetők meg. Időben Joyce éppen Bartók Béla és Kodály Zoltán között mintegy „félúton" született 1882. február 2-án. Mindhárman egyazon nemzedékhez tartoztak. A német hatás alatt álló sajátos magyar kulturális helyzetben és az angol nyelv és kultúra árnyékában kibontakozó ír kultúrában, az ezekkel összefonódó gazdasági-társadalmi önállósági törekvésekben számos hasonlóság figyelhető meg. De még a korszakra jellemző francia kulturális orientáció szerepében is rokonság érzékelhető a saját nemzet kifejezését magukra vállaló két művész között.[8] Joyce Triesztben – vagyis évekig az Osztrák–Magyar Monarchiában –, valamint Rómában, Zürichben és Párizsban, hazájától távol írta kizárólag Írországgal és Dublinnal foglalkozó műveit. Bartók, bár 1940 októberéig Magyarországon élt, 1905–1906-ban javarészt Bécsben tartózkodott, majd, mint annyian, az első világháború és a forradalmak bukása után kivándorláson gondolkodott. Noha akkor Budapesten maradt, művei kiadása a modern zenét hathatósan támogató Universal Edition révén ismét Bécshez kötötte. S bár otthon élt és dolgozott, kétszer is demonstratív módon évekre (az 1910-es években

4 Vö. az író által adott magyarázatokon alapuló ún. „Gilbert" és „Linati Schemá-t", James Joyce, *Ulysses*, ed. Jerri Johnson (Oxford: Oxford University Press, 1993), 735, 738.

5 Lásd például: Roy D. Carlson, „Don Giovanni on Eccles Street", *Texas Studies in Literature and Language* 51, no. 4 (2009): 383–399.

6 Joyce zenei érdeklődését és a művek sokféle zenei vonatkozását (kezdve a *Chamber Music* [*Kamarazene*] című első verseskötetétől) átfogóan tárgyalja Arthur Nestrovsky, „Joyce's Critique of Music", *Perspectives of New Music* 29, no. 1 (1991): 6–47. Lásd ehhez újabban Nagy Dániel disszertációját: *Richard Wagner hatása a 20. századi irodalomra: Esztétikai és poétikai dimenziók*, PhD disszertáció (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsésztudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2018), 112. Vö. Nagy Dániel, *Az irodalmi vezérmotívum és a wagneriánus regény* (Budapest: Magyar Napló, 2022), 147–148.

7 Kappanyos András volt szíves az *Ulysses* új magyar fordításának megjelenésekor egy ilyen témájú előadást tartani Kim Katalin meghívására a Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán.

8 Az ír származású David Cooper nagyszabású angol nyelvű Bartók-életrajza is tanúsítja ezt a párhuzamot, s a párhuzamnak köszönhető beleérző képességet. Lásd: David Cooper, *Béla Bartók* (New Haven–London: Yale University Press, 2015).

majd az 1930-as évek első felében) visszavonult a budapesti koncertélettől. Végül a nácizmus térnyerése és a második világháború kitörése miatt Amerikába utazott, ahonnan visszatérni már nem volt módja. Bartók élete végén így osztozott (annyi mindenkivel együtt) Joyce önkéntes száműzetésében, végleg távol került szellemi környezetétől, ami az ő esetében a budapesti, európai zenei élet és a kelet-európai folklór világa volt. A két világháború között botrányt kiváltott korszakos mesterművek közé sorolható mind az *Ulysses* (1922), mind a vele közel egy időben készült *A csodálatos mandarin* (1918–1919, hangszerelés 1924, zongorakivonat megjelenése 1925, bemutató 1926). E dolgozat azonban nem efféle lehetséges párhuzamokat kíván mérlegre tenni. Inkább az irodalmi és zenei alkotás egy közös módszertani lehetőségét veti fel.

Bár tévedés lenne népi dallamok és általában a népzene kizárólagos jelentőségét túlértékelni Bartók komponálásmódjában, kétségtelen, hogy közel tízezer dallamra (szöveges népdalokra és hangszeres darabokra) rúgó magyar, szlovák, román, szerb, arab és török gyűjtése páratlan és nélkülözhetetlen hátteret ad zeneszerzői munkájának megértéséhez. Bartók ugyan népzenekutatóként arra törekedett, hogy minden egyes gyűjtött népdalt és hangszeres darabot a maga legeredetibb formájában rendszerezve adjon közre, e zenei világ, s az abból merített zenei sajátságok sora kifogyhatatlan forrása volt zeneszerzői munkájának is. Hogy Bartók gyűjtő volt, méghozzá a nagy és szenvedélyes gyűjtők egyike, kétségtelen.[9] A népdalokban „természeti produktumot" látott, s ennek megfelelően is elemezte, értékelte és kezelte gyűjteménye darabjait, írta le jellemzőiket tudományos tanulmányaiban.[10] A népzene eredeti környezetében való létezésmódját ugyanakkor az élet megnyilvánulásának tekintette, s így gyűjtése révén az élet elemeit igyekezett átmenteni műveibe is. A személyes, individuális mondanivaló valahogy mindig ezek összefüggésében válik értelmezhetővé.

De, ha nem tévedek, nagy gyűjtő volt Joyce is. Műveit, regényeit jelentős mértékben élete során vezetett jegyzetfüzeteinek feljegyzéseire alapozva írta, dolgozta ki, alakította – sokszor még a korrektúralevonatokon is. E feljegyzések legalább egy esetben meglehetősen szisztematikus gyűjteményt alkotnak, s e módszeresség összevethetőnek látszik egy folklórkutató gyűjtéseinek rendszerességével. Csak éppen Joyce jegyzetfüzetei *saját* társadalmi környezetének *szavakban és gesztusokban* lecsapódó életmegnyilvánulásait őrzik. Följegyzéseinek felhasználása ugyanakkor mégis éppúgy, mint a zeneszerző számára a népi dallamanyag és az abból egyéni módon leszűrt zenei sajátságok fölhasználása, fontos eleme volt az alkotásnak.

9 Kodály Bartók gyermekkorától megnyilvánuló „gyűjtőszenvedélyről" beszél, lásd: Kodály Zoltán, „A folklorista Bartók", in Kodály Zoltán, *Visszatekintés*, közread. Bónis Ferenc, Magyar Zenetudomány, 2 köt., 2:450–455 (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 453.

10 Bartók saját kifejezése, lásd: Bartók Béla, „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)", in Bartók Béla, *Írásai*, 3. köt., közread. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit, 345–364 (Budapest: Editio Musica Budapest, 1999), 354.

A probléma bizonyára általánosabb alkotáselméleti kérdés. A művészi alkotás a felületi különbségek, az anyag, az eszközök eltérő jellege ellenére sok hasonlóságot mutat. Egy ilyen vizsgálódási pont lehet a végleges „mű" („produktum") és az ahhoz vezető lépések összevetése. Mindegyik művészeti ágban fontos szerepet kapnak a műbe beépülő és a műtől elkülönülő előzetes formák, vázlatok. Konkrét művektől és azok keletkezéstörténetétől külön vizsgálható az alkotónak az alkotómunkára történő általánosabb fölkészülése. Ide tartozhatnak a legkülönfélébb tanulmányok és gyakorlatok. A szakmára készülő általános tanulmányoktól is elválasztható az, amit az alkotó későbbi, tudatos – érett kori – *anyaggyűjtésének* nevezhetünk, s ami elemeknek a *stílus*, gyakran kifejezetten a „saját hang" kialakítását, esetleg átformálását célzó – s elsődlegesen nem egyes műre irányuló – gyűjtése. Ide tartozik természetesen – túl tudományos, néprajzi jelentőségén – a Bartók által gyűjtött népzene mint potenciális zeneszerzési alapanyag.[11] S az alkalmi népzene-feldolgozásokon túl nem egyes művekhez, hanem stílusának, zenei nyelvezetének ki- és többszöri újjáalakításához használta föl a népzenei anyag elemzése nyomán leszűrt tanulságokat. Fölvethető, hogy ilyesféle szerepet játszottak James Joyce számára jegyzetfüzetei, különösen pedig az, amelyet *Alfabetikus jegyzetfüzet (Alphabetical Notebook)* néven tartanak számon, s mely több műve, a *Stephen Hero*, az *Ifjúkori önarckép (A Portrait of the Artist as a Young Man)* és az *Ulysses* írásakor is alapanyagot biztosított a számára.[12]

Joyce *Alfabetikus jegyzetfüzet*ében összesen harmincegy „címszó" szerepel, s ezekhez rendelt összesen százhatvankilenc följegyzés. A címszók többsége személynév, köztük találjuk Joyce családtagjait, élettársát (Nora Barnacle), fiukat (Giorgio Joyce). De sokan kerülnek ki Joyce baráti, ismeretségi köréből, akiknek legtöbbje fiktív néven fel is bukkan műveiben. S közöttük van – méghozzá a legtöbb bejegyzéssel – Joyce saját megszemélyesítője, Stephen Dedalus is. Jé-

11 Mint nagyon jellegzetes és a tárgyalt korszakra jellemző példát említem a képzőművészet területéről a Gödöllői Művésztelep több alkotójának népi motívumgyűjtését. Ezekből válogathattunk a Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában 2010-ben megrendezett Bartók és Kodály kiállításhoz. Ezúton is köszönöm a Gödöllői Művésztelepnek és különösen Őriné Nagy Cecíliának a segítségét. Lásd: *Bartók és Kodály / Bartók and Kodály – anno 1910*, kiállítási katalógus, szerk. Vikárius László és Baranyi Anna (Budapest: Timp Kiadó, 2010), 49–54. (Juhász Árpád és Nagy Sándor vázlatai népi ornamentika, viselet, munkafolyamatok mozdulatsorai, gyermekjátékok ábrázolásával).

12 Ehhez a Cornell Egyetem könyvtárában őrzött jegyzetkönyvhöz lásd: Luca Crispi, „The Afterlives of Joyce's »Alphabetical Notebook« from *A Portrait* to *Ulysses* (1910–20)", *Genetic Joyce Studies* 20 (2020): 1–78, www.geneticjoycestudies.org. A jegyzetkönyv bejegyzéseit *Trieste Notebook* címmel a *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Robert Scholes and Richard M. Kain (Evanston: Northwestern University Press, 1965), 92–105. kötetben közölték magyarázatokkal és a megfelelő regényhelyekre vonatkozó jegyzetekkel. A kötet megtalálható az interneten is: https://search.library.wisc.edu/digital/AUZQHZR3UF5SXK9B. A regiszteres jegyzetkönyv jelzete: Kroch Library Rare & Manuscripts (Non-Circulating) Archives 4609 Bd. Ms. 1. Rövid leírása itt található: https://newcatalog.library.cornell.edu/catalog/6277361.

zus egyszerre jelenik meg személyként és a vallásosság tárgyaként. De Shelley és Ibsen is feltűnik. Ezek mellett fogalmak (Esztétika, Bujaság), egy intézmény (Jezsuiták, kiknek iskolájába járt Joyce), valamint a két ország, Anglia és – ismét különösen sok bejegyzéssel – Joyce saját hazája, Írország található meg a jegyzetfüzetben. Érdemes végignézni, milyen jellegű „jelenségeket" gyűjtött Joyce.

Az egyes címszavakon belül a följegyzések többnyire jellegzetes, jól jellemezhető típusokba sorolhatók. Személyekkel kapcsolatban a viselkedés és a beszédmód jellemzése, illetve nyilván az illetőtől valóban hallott szavak rögzítése olvasható. Ha a följegyzéseket felhasználásuk szerint nézzük, különösen érdekes az, amikor Joyce különböző témákhoz besorolt följegyzéseket kombinál egyetlen közös gondolatmeneten belül. Jó példa erre a Luca Crispi által vizsgált hely, a latin tanulmányok emléke az *Ifjúkori önarckép*ből, ahol a „Henry (Father William)" címszó és a „Jesuits" címszó alatt található följegyzéseket építi be regénye szövegébe.[13]

A nyelvtanításnál használt latin vers és szövegrészletek, egyáltalán az iskolai tanulás és a műveltség elsajátításához kapcsolódó élmények jelennek meg s fonódnak össze a személyekkel (egyik jezsuita tanárával), a tárgyakkal (a latin nyelvkönyvvel), s mindezek fizikai jellegével (a rektor *zengzetes* hangon elmondott fordítása, az *elnyűtt* könyv) kapcsolatos benyomásokkal. Mint annyiszor Joyce-nál, itt is egyszerre van jelen az élet valamiféle teljessége azáltal, hogy a nyelvi példamondatként használt klasszikus szövegrészletek azonnal egymás mellé kerülnek a tanár magyarázataiban megjelenő nyers, közönséges valóságelemekkel, valamint a gyermeket körülvevő egyházi iskola légkörével.

A vaskos regiszteres füzet kivételes Joyce jegyzetfüzetei közt. Ebben korábbi följegyzések ábécérendben közölt címszavak alá besorolt *másolatait* (tisztázatait) találjuk. Az elszórt följegyzések rendezésének módszere is „tudományos" jelleget ad a jegyzetek összeállításának. Crispi a kétféle jegyzettípus – eredeti följegyzés és másolat – megkülönböztetésére a „first-order" és a „second-order" jelzőt használja.[14] A népzenei gyűjtésben ennek pontos párhuzamát találjuk a helyszíni gyűjtőfüzetek („first-order") lejegyzéseiben és a dallamadatok rendszerezésére szolgáló úgynevezett „támlapokon" szereplő tisztázati („second-order") másolatokban.[15]

13 Vö. Crispi, „The Afterlives of Joyce's »Alphabetical Notebook«…", 20. Lásd: James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, ed. John Paul Riquelme, Text ed. Hans Walter Gabler with Walter Hettche (New York: W. W. Norton & Company, 2007), 156, V. rész, 184–198. sor, magyarul: James Joyce, *Ifjúkori önarckép*, ford. Szobotka Tibor (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1977), 188–189.

14 Crispi, „The Afterlives of Joyce's »Alphabetical Notebook«…", 5.

15 Bartók népzenei lejegyzéseinek módszertanához és forrásaihoz a legjobb bevezetés Lampert Vera katalógusában található: *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke* (Budapest: Helikon Kiadó, 2005), különösen 16–33. E katalógus bevezetése az interneten is hozzáférhető. Lásd a Zenetudományi Intézet honlapján található *Népzene Bartók műveiben* adatbázist,

Mintha – a technikai kérdésen túlmutatva – mindkét alkotó számára különösen fontosak lettek volna a *valóság tényei*. Bartókról általában is elmondják, s Joyce-szal kapcsolatban – elsősorban az *Ulysses* írása összefüggésében – hangsúlyozzák a legnagyobb valósághűségre való törekvést minden egyes apró topográfiai, történelmi, társadalmi részlet vonatkozásában.[16]

A képzőművészeti alkotás kapcsolata a látható világhoz lehet összetett, lehet nem egyértelmű, de mégis nyilvánvaló, legföljebb részleteiben megfejtendő. Míg ugyanez általánosságban érvényes az irodalomra, még a lírai versre is, magyarázatra szorul a zene esetében. A zene valósághoz való kapcsolódása kivételesen jól megragadható a természeti hangok utánzásában. Hogy Bartók mindenféle „hangutánzást" is a komponálás lehetséges elemének tartott, nyilvánvalóvá teszi számos „programmatikus" darabja, különösen a már címében is a „plein air"-re utaló *Szabadban* sorozat „Éjszaka zenéje" tétele a békahangokkal vagy a *Mikrokosmos* „Csónakázás" című darabjának vízcsobbanásai. A víz zenei ábrázolása gyermekkori darabjában *A Duna folyásá*ban éppúgy vizsgálható, mint *A fából faragott királyfi* „pataktáncá"-ban. A 3. zongoraverseny II. tételének középrészében hallható madárhang-idézetek is kellően bizonyítják a valóság közvetlen utánzásának, s az így nyert zenei alapanyag felhasználásának jelentőségét.[17]

Az „élet jelenségeinek megfigyelése" elfogulatlanságot sugall, mely egyúttal az élet addig nem ábrázolt „jelenségeire" is ki kíván terjedni. Ez pedig közvetlenül kapcsolatba hozható Bartók 1909. februári (éppen zobordarázsi szlovák népzenei gyűjtés közben írott) levelében megfogalmazott realizmuseszményével: „a mai zeneművészetet reálisnak lehetne nevezni, mint amely válogatás nélkül őszintén, igazán minden emberi érzelmet bevesz a kifejezhetők sorába."[18] Akkor ugyan elsősorban „érzelmekről" volt szó, de valamiféle teljes valóság kifejezhetősége volt a megfogalmazott cél. Ezért is beszél a „nagy valóságról", „a mindent körülvevő népművészetről", melyből „impressziókat" keres a „mai zene".[19]

A népzene megjelenése a műzenében a *valóság* jelenlétének tekinthető, s valóban hasonlítható a tájnak a képzőművészeti alkotásban való felhasználásához. Vagyis amikor egy műzenei alkotásban egy népi dallam vagy annak akár egy *eleme* mint lényegi összetevő jelenik meg, a *közvetlen valóság* jelenlétéről beszél-

szerk. Kerékfy Márton és Biró Viola, hozzáférés: 2022.04.27, http://bartok-nepzene.zti.hu/hu/introduction/.

16 Ahogy Jeri Johnson fogalmaz *Ulysses*-kiadásának monográfiányi bevezető tanulmányában: „Joyce is committed not only to getting it right but to getting it *exactly* right" (kiemelés az eredetiben). Lásd: Joyce, *Ulysses*, xxvi.

17 Lásd a madárhangok konkrét beazonosításához Bartók madárhangföljegyzéseit: Somfai László, *Bartók kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Kiadó, 2000), 55–56; Bartók Péter, *Apám*, ford. Péteri Judit (Budapest: Editio Musica Budapest, 2004), 178–179.

18 Vö. Bartók levele Ziegler Mártának, 1909. február 4., in Bartók Béla, *Családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla, 187–188 (Budapest: Zeneműkiadó, 1981).

19 Uo., 188.

hetünk. E valóság pedig az elvontnak tekintett műzenei alkotások zárt világán *kívüli* valóság *közvetlen zenei jelenléte.*

Amikor a festő „a természet tárgyait", „a tárgyak látható tulajdonságait" figyeli meg, akkor döntő a *közvetlen* természethez fordulás a művekben ábrázolt természet utánzása helyett. A költő esetében „az élet jelenségeinek" megfigyelése a költészeti, irodalmi mintákon átszűrt világtól való elfordulást jelenti. Bartók ezért láthatta a műzenei mintáktól való elfordulást, s a természet közvetlen megfigyelésének lehetőségét a népzene tanulmányozásában. S valóban rendkívül sokoldalúan tette nemcsak tudományos munkájában, hanem saját műveiben is „tárggyá" a népzenét. Fölhasználta, illetve „ábrázolta" zenéjében a sokféle gyűjtött és elemzett, csoportosított és osztályozott népzene hangsorait, dallamfordulatait, ritmustípusait, sőt formáit, különösen a népzenei sorokat és strófákat. Azáltal, hogy mindezekből mégis műzenei műfajokba illeszkedő individuális alkotásokat hozott létre, elvonatkoztatva, értelmezve mutatott rá e jelenségekre, melyeket az „életben", a természetben „figyelt meg". Joyce gondosan rendezett *Alfabetikus jegyzetfüzet*e pedig arra mutat példát, hogyan tehetett valami hasonlót egy író az őt körülvevő „élet jelenségeivel".

Fazekas Csaba

⌘

Prohászka Ottokár és a Petőfi-centenárium 1923-ban

A politika világában gyakran elhangzik az a mondás, miszerint amit a hatalom nem tud vagy nem akar megakadályozni, annak igyekszik az élére állni. A megállapítás sok vonatkozásban elmondható a Horthy-korszak emlékezetpolitikájáról is, aminek jó példái lehetnek Petőfi Sándor születésének centenáriumi ünnepségei 1922 végén–1923 elején. A legismertebb magyar költő születésének kerek évfordulóján a jobboldali-konzervatív, ekkor már egyértelműen stabilizálódó rendszer prominensei nem tehették meg, hogy elítélően vagy akár semlegesen viszonyuljanak a nagy költő emlékezetéhez (nyilván nem is akartak), inkább igyekeztek kisajátítani, és a Horthy-rendszer „keresztény-nemzeti" ideológiájának keretei közé illeszteni – bármennyire is nehéz, olykor kínos magyarázkodásokba torkolló feladat is volt ez. A centenárium tanulságainak átfogó feldolgozása még nem történt meg (talán a 2023-as bicentenárium erre is lehetőséget ad), és részletes elemzése jelen írás terjedelmi kereteit is meghaladná.

A legfontosabb megállapításoknak mindenesetre már most is birtokában vagyunk, érdemes például idézni az irodalomtörténész találó összegzését:

> A XX. század lázas ideológiai szembeállításai […] a kultuszt, az ünneplést rendre úgy működtették, úgy szervezték meg, hogy elsősorban nem is affirmatív, hanem inkább konfrontatív, szembenálló (az aktuális ideológiai ellenféllel aktívan szembeszálló) jellege domborodjék ki. Látványosan mutatkozik meg ez a kisajátító és felhasználó attitűd pl. az 1923-as Petőfi-centenárium nagy konzervatív, hatalmi pozícióból felhangzó beszédeiben, ahol a szónokok Petőfiről beszélvén, Petőfi példáját dicsőítvén, egyre

> arról szólnak, miféle nem kívánatos tendenciákat kell vagy kellene Petőfi jegyében kiküszöbölni a magyar ideológiai vitatérről.[1]

Vagy más szavakkal:

> A Petőfi-centenárium megünneplésére és az ünnepség politikai felhasználására készülő hivatalosság a maga legitimációs bázisának növelését akarta elérni az évforduló megünneplésével, s ennek megfelelően szervezte meg a Parlamentben tartott emlékülést […] és a külföldi emlékünnepeket.[2]

A kortárs, Móricz Zsigmond valamivel később vitriolosan jegyezte meg, hogy Petőfit aligha választották volna be az 1920-as években – a hivatalos megemlékezésekben fontos szerepet játszó – Petőfi Társaságba, mert az utóbbi elnöki tisztét ellátó Pekár Gyula aktuális, illetve a nagy költő egykori nézetei annyira kizárták egymást.[3] Gyarmati György jellemzően Petőfi nagyszabású „újrasminkelési" kísérletének nevezte a Horthy-korszak emlékezetpolitikusainak és irodalomtörténészeinek erőfeszítéseit, és találóan mutatott rá arra, hogy Petőfi emlékezete heves parlamenti szócsatákban és utcai rendbontásokkal járó demonstrációkban is milyen megosztó hatásúvá vált.[4] A nemzetgyűlés 1922. december 22-én ünnepélyesen megemlékezett Petőfi születésének – akkor még közelgő – évfordulójára, Klebelsberg Kunó kultuszminiszter mondott méltató szavakat a nagy költő hazafiasságáról, aminek a végén Cserti József ellenzéki képviselő felkiáltása nyomán („Éljen Petőfi szelleme! Éljen a népköztársaság!") óriási botrány tört ki a T. Ház falai között.[5]

A rendszer ideológusainak, politikai, illetve irodalomtudományi közszereplőinek valóban nem volt könnyű dolga. Petőfi egyik legismertebb jellemzője, hogy a francia revolúció hagyományaiért lelkesedő forradalmár volt – miközben a Horthy-rendszer önmagát határozottan ellenforradalminak nyilvánította. Petőfi meggyőződéses republikánus volt, a Horthy-rendszer egyik első intézke-

1 Margócsy István, „Kultikus ünnep és hatalom", in Margócsy István, *Petőfi-kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről: Margócsy István válogatott munkái*, 290–302 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 297–298.

2 Sipos Lajos, „Az esszé-, tanulmány- és kritikaíró Babits Mihály", in *Babits Mihály: Esszék, tanulmányok, kritikák, 1900–1911*, szerk. Hibsch Sándor és Pientár Attila, Babits Mihály műveinek kritikai kiadása, 463–470 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2010), 464. Az említett parlamenti emlékülésről lásd alább, a magyar állam által szervezett külföldi Petőfi-ünnepségek olykor botrányokhoz vezető eseményeiről: Nyerges András, „Petőfi Sándor", in Nyerges András, *Színünk és viszályunk: Írások magyar írókról*, 28–55 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 45–48.

3 Uo., 43.

4 Gyarmati György, „Herczeg Ferenc Márciusai a világháborúk közötti *Új Idők*ben", in Gyarmati György, *Bibó István – kortársi környezetben: Portrék, sziluettek – szemből, profilból*, 223–242 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2021), 226–227.

5 *Az 1922. évi június hó 16-ára hirdetett nemzetgyűlés naplója: VII* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 1923), 339–341.

dése volt a királyság helyreállítása és a monarchiának a magyar nép „természetes" államformájaként való hangoztatása, valamint jellemző lett nemcsak a Tanácsköztársaságnak, hanem a Károlyi Mihály vezette 1918-as köztársaságnak is a magyar történelem mélypontjaként, kiiktatandó korszakaként való értelmezése. A költő a „világforradalom" prófétájaként értelmezte saját szerepét – Trianon után a „nemzetköziség" a destrukció, a magyar nemzeti érdekek elárulásának szinonimája lett. Továbbá Petőfi élesen szemben állt a Horthy-korszakban a társadalmi és politikai elit pozíciójában újra megerősödő arisztokráciával, illetve a katolikus papsággal. Vagyis alig maradtak olyan meghatározó pontok Petőfi életművében, amelyeket kiemelve a Horthy-rendszer hitelesítőjének, példaadó előzményének lehetett feltüntetni, persze azért „sikerült" ezeket megtalálni: Egyrészt Petőfi népies költészete jól összhangba volt hozható a magyar falu romlatlanságát képviselő politikai álláspontokkal,[6] másrészt a költő hazaszeretete, magyar nacionalizmusa is beilleszthetőnek bizonyult a „keresztény-nemzeti" ideológia keretei közé. A különböző emlékezetpolitikai narratívák összeegyeztetésére talán Szekfű Gyula tette az egyik leginkább színvonalas kísérletet, de még ő is úgy fogalmazott, hogy

> Petőfi magyarságánál izzóbb tűz ezer év óta nem lángolt magyar földön és nincs is abban semmi kétség, hogy a mai ünnep akkor is eléri célját és megszerzi a nemzet egészének az – erkölcsileg szólva – tiszta pillanatot, ha Petőfit kizárólag mint magyarságunk hőforrását, a hon- és szabadságszeretet ritka szépségű típusát ünnepli.[7]

Kimondva-kimondatlanul ő is arra buzdított, hogy Petőfi életművének csak egyik feléről beszéljenek (de arról nagyon sokat), a másikról pedig inkább ne is vegyenek tudomást.

A Horthy-rendszer ideológiai megalapozásának egyik legnagyobb hatású képviselője Prohászka Ottokár (1858–1927) székesfehérvári püspök volt, alábbiakban az ő Petőfi-centenáriummal kapcsolatos megnyilatkozásain keresztül mutatjuk be a költőt a rendszer eszmeiségébe illeszteni akaró törekvéseit. Prohászka tisztelője volt Petőfi költészetének, 1908-ban Szendrey Júlia és Petőfi Zoltán hamvainak újratemetésekor mondott gyászbeszéde ezt önmagában bizonyítja.[8] 1910-ben tiszteletbeli tagjává választotta a Petőfi Társaság, amelyben a püspök a nemzeti elkötelezettség, a szónoklatban és az irodalomban elért sikereinek elismerését fedezte fel:

6 Fazekas Csaba, „Adalékok a falu szerepének megítéléséhez a Trianon utáni magyar politikai gondolkodásban", *Agrártörténeti Szemle* 61 (2020): 163–175.

7 Szekfű Gyula, „Petőfi-centenárium", *Napkelet* 1 (1923): 21–25, 21–22.

8 Prohászka Ottokár, „Petőfi feleségének és fiának hamvai fölött", in Prohászka Ottokár, *Összegyűjtött munkái: Ünnepnapok: Emlékezések*, szerk. Schütz Antal, 13 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 356–357.

> Nagy tisztelet nekem ott taggá választatnom, hol a nemzeti géniusz az irodalom munkásai közül toborozza híveit s annak a biztosítéknak kidolgozására s becsesebbé tételére ösztönzi, melyet a reális kor is elismer, mikor mondja, hogy nyelvében él a nemzet! S minél szebb s zengzetesebb, s minél ritmusosabb s énekesebb a nyelve, annál erőteljesebb s lendületesebb az érzete a biztosabb létre.[9]

Székfoglalóját 1913-ban tartotta *Mekkora mélység az üres madárfészek?* címmel,[10] amelyben szó sem volt Petőfiről, sodró erejű vallásos elmélkedése viszont nagy hatásúnak bizonyult.

1919 után Prohászka meghatározó „keresztény-nemzeti" ideológus és közéleti személyiség lett, felfogását a politikai kereszténység radikális értelmezése, és kirekesztő antiszemitizmus is jellemezte. A forradalmakban és a Trianonban átélt összeomlás egyik okaként a sajtó és az irodalom korábbi „elzsidósodását" jelölte meg. 1919 novemberében egyelőre csak magán feljegyzésben úgy látta, hogy egyik oldalon van a nagy „nemzeti" költők (Petőfi, Arany, Vörösmarty) magyarságszeretete, másik oldalon a zsidók által képviselt – általa „szellemtelenségnek" nevezett – pusztító nihilizmus.[11] 1920 októberében, a XIII. Országos Katolikus Nagygyűlésen tartott szónoklatában úgy fogalmazott, hogy van a „mi" irodalmunk (az említettek mellett Gárdonyi Géza és Herczeg Ferenc), illetve az „ő" irodalmuk, amelynek képviselőit ki kell rekeszteni a magyar kulturális életből (Molnár Ferenc, Szomory Dezső, Heltai Jenő és Lengyel Menyhért nevét említette ekkor).[12] 1920-ban, március 15-höz kapcsolódó ünnepi beszédében hazaszeretetre való buzdítás közben Petőfiben egyértelműen a magyar hazafi típusát jelölte meg, szembeállítva a „világpolgárokkal".[13] Ekkor, és később gyakran idézte Petőfi *Távolból* című költeményét, a Duna mentén álló „kis lakhoz" mint a hazához, továbbá annak falusias idilljéhez való visszavágyódás példáját. 1920 augusztusában például így fogalmazott:

9 Prohászka Ottokár levele a Petőfi Társaságnak. Székesfehérvár, 1910. december 26. OSZK Kt. [Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára] Levelestár; „Prohászka püspök a Petőfi Társasághoz", *Az Újság*, 1910. dec. 29., 12.

10 Prohászka Ottokár, „Mekkora mélység az üres madárfészek?", in *Prohászka Ottokár Összegyűjtött Munkái: Magasságok felé*, szerk. Schütz Antal, 8 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 146–158.

11 Prohászka Ottokár, *Naplójegyzetek*, szerk. Frenyó Zoltán és Szabó Ferenc SJ, 3 (Szeged–Székesfehérvár: Agapé Kft., Ferences Nyomda és Könyvkiadó, Távlatok és Ottokár Püspök Alapítvány, 1997), 104.

12 Prohászka Ottokár, „Beszéd a XIII. Országos Katolikus Nagygyűlésen", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből, 1919–1927: Cikkek, interjúk, beszédek*, szerk. Fazekas Csaba, 117–120 (Miskolc: Bíbor Kiadó, 2019), 118.

13 „Prohászka Ottokár a Máv. munkásaihoz", *Fejérmegyei Napló*, 1920. márc. 17., 1.

> A mi hazánk bölcsőnk s sírunk helye; menyegzőink és temetéseink dalai zsonganak fölötte. Szeretjük az emberiséget, lelkesülünk haladásért és világszabadságért, de azért szeretjük a kis lakot a nagy Duna mentében, hová szívünk, bárhol járunk, Petőfivel visszavérzik. A magyar haza a mi ezeréves munkánknak virága. Tiszteljük azt, s szeressük azt; szeressük azt munkánkkal, s azzal a hittel, hogy csak itt lehetünk erősek, s hogy sírba dönt, ki a haza becsmérlését oltja belénk.[14]

1921 végén több írásában és beszédében is idézte a *János vitéz*nek azt a jelenetét, amikor a főhős furulyaszót hallva szeretett falujára gondol[15] – mindezt Prohászka a magyar parasztság romlatlanságának, hazaszeretetének jeleként interpretálta. Kitérőként megemlítjük, hogy terjedelmes munkásságában Prohászka nem nagyon hivatkozott Petőfi-versekre. A magyar nép erejének, érdekérvényesítő képességének illusztrálására idézte máskor a *Föltámadott a tenger…* kezdetű költemény jól ismert záró sorait („Habár fölűl a gálya, / S alúl a víznek árja, / Azért a víz az úr!"), értelemszerűen nem a forradalom eredeti értelmében.[16] A *Nemzeti dal*ra tudomásunk szerint egyszer hivatkozott, amikor – jellemzően – politikai mondanivalóját, vagyis a nemzeti törekvéseket keresztény köntösbe igyekezett öltöztetni, és úgy fogalmazott, hogy valójában a Petőfi lelkében rejlő Isten tüze nyilvánult meg 1848. március 15. emblematikus költeményének megírásakor.[17]

Prohászka viszonya a Petőfi-centenáriumhoz meglehetősen ambivalensnek mondható. A kor ünnepelt szónokaként, közszereplőjeként nem tudta, és nyilván nem is akarta megkerülni a rendezvényeken való szerepvállalást, ugyanakkor magatartását több esetben is inkább távolságtartással jellemezhetjük. Feltűnő például, hogy 1922 őszén visszautasította, hogy előadást tartson az évfordulóra

14 Prohászka Ottokár, „Szent István nemzedéke", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 152–154, 154. (Eredeti megjelenés: *Tolnamegyei Nemzedék*, 1921. aug. 17., 1.) Ugyanerre később: Prohászka Ottokár, „Beszéd a székesfehérvári helyőrség népfőiskolai tanfolyamának megnyitóján", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 246–247, 246. (Eredeti megjelenés: *Fejérmegyei Napló*, 1923. nov. 1.)

15 Prohászka Ottokár, „Beszéd a »Falu« Szövetség közművelődési szakosztályában", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 169–170. (Eredeti megjelenés: *A Falu*, 1921. dec. 19., 263.) Prohászka Ottokár, „A hazahívó karácsonyi furulyaszó", in Prohászka Ottokár, *Összegyűjtött munkái: Új elmélkedések*, szerk. Schütz Antal, 19 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 57–59. (Eredeti megjelenés: *Magyar Asszony*, 1921. dec. [n. n.].); Prohászka Ottokár, „Betlehemi furulyaszó", in Prohászka Ottokár, *Összegyűjtött munkái: Sion hegyén*, szerk. Schütz Antal, 25 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 180–182. (Eredeti megjelenés: *Fejérmegyei Napló*, 1921. dec. 24., 1.)

16 A Horthy-rendszer kezdetén, 1920. január 28-án írja naplójában: Prohászka, *Naplójegyzetek*, 3, 135–136; illetve egy Szegeden, 1925-ben tartott előadásában: Prohászka Ottokár, „Beszéd a szegedi társadalmi egyesületek estélyén", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 345–351, 347. (Eredeti megjelenés: *Szegedi Új Nemzedék*, 1925. dec. 1., 1–2.)

17 Prohászka Ottokár, „Beszéd a Nemzeti Hadsereg tisztjei számára rendezett »védelmi tanfolyamon«", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 87. (Elhangzott: 1920. február.)

való felkészülés jegyében a Petőfi Társaságban,[18] holott szinte minden közéleti, szépirodalmi vagy társadalmi egyesület felkérésére rendszeresen szónokolt. A társaság vezetősége a november 26-i nagy Petőfi-ünnep megnyitására akarta felkérni Prohászkát, aki leterheltségre, különösen a vasárnapi elfoglaltságaira hivatkozva utasította el az egyébként országos jelentőségű rendezvényen való szerepvállalást. A Petőfi Társaság jelentős szervező tevékenységet folytatott, hiszen mintegy ezer, a centenáriumhoz kapcsolódó rendezvényt kellett koordinálnia, ebből a társaság mintegy húsz esetben volt egyedüli lebonyolító.[19] Prohászka nem volt jelen az említett november 26-i ünnepségen (a megnyitó beszédet végül Pekár Gyula elnök mondta), viszont a püspök ugyanezen a napon a Regnum Marianum Egyesület éves közgyűlésén tartott nagy szónoklatot, az ifjúságot buzdította a „gyakorlati kereszténység" megélésére.[20] Egy katolikus főpaptól önmagában nem lenne meglepő, hogy a vallási egyesületben való közszereplést előbbre valónak tartja egy irodalmi társulaténál – Prohászka esetében azonban feltűnően sok kifejezetten politikai közszereplésről beszélhetünk, alig két héttel korábban például az Ébredő Magyarok Egyesülete ceglédi nagygyűlésének volt szónoka.[21] Talán inkább a Petőfi-rendezvény egyes meghívott íróinak (Juhász Gyula, Móra Ferenc) társaságában nem kívánt mutatkozni.[22]

A nagyszámú és folyamatosan tartott Petőfi-rendezvényekből viszont nem is akart kimaradni, tagja lett például az országos központi ünnepséget előkészítő bizottságnak, melyet Scitovszky Béla, a nemzetgyűlés elnöke vezetett, de tagjai voltak Bethlen István miniszterelnök, Pekár Gyula, az író Herczeg Ferenc, továbbá más, Prohászkához hasonlóan „politizáló" püspökök, a református Ravasz László, az evangélikus Raffay Sándor stb.[23] E bizottság titkára egy radikális újságíró, Farkas Sándor lett, aki interjút kért Prohászkától – többek között – Petőfivel és a centenáriummal kapcsolatos nézeteiről.[24] A püspök néhány héttel a Petőfi-évforduló előtt azt várta az ünnepségektől, hogy „azok az óriási nemzeti értékek, amelyek Petőfi műveiben a mi számunkra le vannak téve, a megbotlott és kisreményű magyar közéletnek a fellendítésére használtatnak fel". Az évfordulót lehetőségként értelmezte, hogy Petőfi emlékének felhasználásával

18 Prohászka Ottokár levele a Petőfi Társaságnak, Székesfehérvár, 1922. október 31. PIM Kt. [Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára] V. 4559/291. sz.

19 „Közel ezer ünnepéllyel ünneplik a Petőfi-centenáriumot", *Pesti Napló*, 1922. nov. 9., 2.

20 „A Regnum Marianum Egyesület közgyűlése", *Nemzeti Újság*, 1922. nov. 28., 3.

21 Fazekas Csaba, „Főpapok és antiszemiták az 1920-as években: Prohászka Ottokár beszéde tükrében", in *A nagypolitikától a hétköznapokig: A magyar holokauszt 70 év távlatából: Tanulmányok*, szerk. Molnár Judit, 107–124 (Budapest: Balassi Kiadó, 2016).

22 Prohászka, „Beszéd a XIII. Országos Katolikus Nagygyűlésen". Az említettek végül nem jelentek meg a rendezvényen.

23 Farkas Sándor, „Január 21-én együttesen hódol a magyar társadalom Petőfi előtt", *A Nép*, 1923. jan. 5., 3.

24 Prohászka Ottokár, „Interjú aktuális politikai kérdésekről", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 194–198, 194–195. (Eredeti megjelenés: *A Nép*, 1922. okt. 15., 1–2.)

a „keresztény-nemzeti" eszmerendszer népszerűsítését és stabilizációját lehessen elősegíteni, vagyis a szabadságot és a progressziót közismerten valló költő emlékét úgy felmutatni, hogy annak hatása „a magyar alkotmány és a magyar történelem keretein belül érvényesüljön". Különösebben nem is titkolta, hogy Petőfi teljes újraértelmezésének szükségességét vallja, például úgy gondolta, hogy a 19. század nagy költője „teljesen haladó és ugyanakkor egészen nemzeti, konzervatív szellem". Nyilvánvaló, hogy Petőfi nemhogy konzervatív nem volt, de a liberalizmusnak is radikális, forradalmi nézeteit vallotta, Prohászka ezt azonban vagy nem említette, vagy arra helyezte a sokkal nagyobb hangsúlyt, hogy a szabadság, a haladás és a fejlődés programját „nemzeti alapon, az öröklött hagyományok és a hazaszeretet géniuszának sugallatai szerint" képviselte. Prohászka úgy gondolta, hogy a kizárólag elkötelezett hazafiként feltüntetett Petőfi emlékének jelentős lehet a „keresztény-nemzeti" rendszer melletti társadalmi mozgósító hatása, amelyet valóságos kötelezettségként értelmezett a közszereplők számára. Mindezt fokozta is azzal, hogy különösen a falvak népének mozgósításában tartotta fontosnak a rendszer iránti lojalitást erősítő Petőfi-kultusz terjesztését. „Ha valaki a falu lelkéhez megfelelő eszközökkel és kitartóan férkőzik, akkor a falu ideálisabban nemzeti a városnál" – vallotta, hozzátéve, hogy a vidéki emberek ily módon „valamennyien belékerülnek az igazán lelkes, keresztény nemzeti érzésnek áramlásába". Végezetül Petőfi verseinek idegen nyelvű fordításait és külföldi terjesztését is szorgalmazta, ezzel is erősítve a magyar hazafias üzenetek népszerűsítését.

Érdemes megemlíteni, hogy az országos ünnepséget előkészítő bizottság titkári teendőit ellátó Farkas Sándor nagy híve volt Prohászkának, szemében a püspök „jelenünk első magyarja" volt, és nézeteit is igyekezett magáévá tenni, propagálni. Petőfi ünneplésére nem a költő szempontjából van szükség – fejtegette egy alkalommal –, hanem „saját magunk, esett és mind mélyebbre esendő magyarok" számára útmutatásként.[25] Miközben határozottan szóvá tette, hogy a centenáriumra a Petőfi Társaság (a „költő szellemének őrgárdája") milyen szűkös anyagi forrásokkal rendelkezik, egyértelműen úgy fogalmazott, hogy a költő emlékét nagyon is aktuális kül- és belpolitikai célokra kell felhasználni, hogy az ország „Petőfivel melegíthesse fel a velünk szemben támasztott közönyt, és oldhassa széjjel a gyűlölet jegét, másrészt pedig, hogy Petőfi megtanítsa magyarságra a félrebillent nemzeti lelket".

Prohászka összességében inkább tartózkodó magatartást tanúsított a Petőfi-centenárium rendezvényein, vagy csak kifejezetten a „keresztény-nemzeti" eszmeiségnek megfelelő fórumokon vállalt szerepet. Bár tagja volt az országos ünnepséget koordináló testületnek és a Petőfi Társaságnak is, utóbbit talán túlságosan nyitottnak és „nem megfelelő" szellemiségűeket is megszólító – ezért számára nem elfogadható – testületeknek gondolta. Egy meghívó szerint decem-

25 Farkas Sándor, „Hol maradnak a pénzvilág Petőfi-obulusai?", *A Nép*, 1922. dec. 22., 4.

berben elfogadta a Keresztény Munkásifjak Országos Szövetségének felkérését Petőfi-ünnepükön beszéd tartására,[26] erről azonban sajnos semmilyen további adatunk nincs, arról sem, hogy egyáltalán ott volt-e.

1922 decemberében Prohászka külön Petőfi-imádságot írt,[27] amelyben a költő minden pozitív tulajdonságát („énekes lelket, dalos ajkat, őserős nyelvet, […] lángoló szenvedélyt", az izzó hazaszeretetet) Isten ajándékának tulajdonította. Szólt ugyan arról, hogy Isten „förgeteges időben" küldte a magyaroknak Petőfit, amikor „a szabadság vágya forradalmakba kergette Európát" (jellemző a tartózkodó, a forradalmat és a költő személyét elválasztani igyekvő megfogalmazás), azonban a hangsúlyt sokkal inkább arra helyezte, hogy a magyar nép magára maradt az „etnikai pusztaságban", s Petőfi isteni küldetése az volt, hogy „a népet magyarságához fordítsa, s azt, ki nagy önkívületben van, önmagához jutni segítse". Nagyon is a korai Horthy-rendszer szélsőjobboldalára jellemző szóhasználattal úgy vélte, Petőfi valójában Isten akaratának végrehajtójaként a „faji öntudatra ébredés" prófétája volt. Az imádság legfontosabb, költői képekkel mozgósító üzenete a magyarságért való harcos kiállásban foglalható össze.[28]

A Petőfi Társaság 1922. december 31-i díszközgyűlésén[29] való megjelenéséről sincs adatunk, igaz, túl közel volt az újévi székesfehérvári megemlékezéshez. (Lásd alább.) Viszont az is igaz, hogy a díszközgyűlésre felkérést kapott versének elmondására például Móra Ferenc is, illetve az a Rákosi Jenő is felolvasta tanulmányát, akit ekkor a radikális „keresztény-nemzeti" oldal éppen hevesen támadott, mert hangot adott azon nézetének, hogy „a fajvédelmi gondolattal szemben" a magyar anyanyelv-használat határozza meg a nemzethez való tartozást.[30]

1923. január 1-jén számos Petőfi-ünnepséget tartottak, Prohászka a székesfehérvári főreáliskolában rendezett kiállítás megnyitóján szónokolt.[31]

> Petőfi a magyar géniusz, a nemzeti érzés tiszta lángjának köpenyében, mint az akkori idők ragyogó üstököse jelent meg a magyar égbolton. Hazájáért lángoló életét kioltotta egy kozák dárda a segesvári csatasíkon, de a köpeny, a ragyogó magyar géniusz itt maradt közöttünk, ennek ünnep-

26 „Keresztény munkásifjak Petőfi-ünnepe", *Szózat*, 1922. dec. 12., 7.

27 Prohászka Ottokár, „Imádság Petőfi születésének centenáriumán", in *Válogatás Prohászka Ottokár közszerepléseiből*, 210–211. (Eredeti megjelenés: *A Magyar Asszony*, 1922. dec. [n. n.], 1–2.)

28 Prohászka Petőfi-imádsága népszerű lett, különösen radikális „keresztény-nemzeti" körökben, újraközölték más lapokban is (*Hortobágy*, 1922. dec. 31., 1.), a szekszárdi Petőfi-ünnepségen pedig el is szavalták. (*Tolnamegyei Újság*, 1923. jan. 27., 2.)

29 Lásd: „A Petőfi-társaság díszgyűlése Petőfi centenáriuma alkalmából", *A Nép*, 1922. dec. 28., 6.

30 „Mi tesz magyarrá?", *Új Nemzedék*, 1923. jan. 5., 1. (1919 előtt még Prohászka is a „nyelvében élő nemzetről" elmélkedett, vö. Prohászka Ottokár levele a Petőfi Társaságnak. Székesfehérvár, 1910. december 26. OSZK Kt. Levelestár; „Prohászka püspök a Petőfi Társasághoz", *Az Újság*, 1910. dec. 29., 12.)

31 „Petőfi-kiállítás a főreáliskolában", *Fejérmegyei Friss Hírek*, 1923. jan. 3., 1.

lésére jöttünk ma össze, és ezt ünnepli a Petőfi-centenárium alkalmával
Csonkamagyarország, a Nagymagyarország és az egész világ

– kezdte, majd szójátékhoz folyamodott, mondván nemcsak irodalmi értelemben volt „költő", hanem abban is, hogy „felkeltette a magyar faji öntudatot, a nemzeti öntudatra ébredés eszméjét". Azután gyorsan és határozottan az új emlékezetpolitika hangsúlyozása mellett kötelezte el magát, kifogásolva, hogy a szociáldemokraták magukénak akarják vallani Petőfit, amiért „világszabadságot és vörös lobogót említett meg verseiben".[32] Kelletlenül elismerte, hogy Petőfi forradalmár volt („ha már ezen szavakkal élünk"), de határozottan hozzátette, hogy „az ő forradalma nem a Károlyi-korszak nemzetietlen destruáló revolúciója volt", „az ő lobogója nem az ártatlanok vérébe mártott erőszak zászlója volt, hanem a lángoló szív szimbóluma, a hazáért való halni akarása, és az izzó hazaszeretet jelképe". A forradalmak elnevezésének azonosságát, valamint az 1848-as és 1918-as események párhuzamait azzal próbálta feloldani, hogy a 19. század közepén „a lelkek még elnyomatásban éltek", s a bilincsbe szorított érzelmek robbanásszerű kitörése vitte „Petőfi lelkét a tiszta és nemes érzelmek lángján át a felszabadulás, a szabadságharc viharába". Prohászka tovább is gondolta a Petőfi által írt vörös zászló képét, mondván, ahhoz hozzá kell érteni „a tiszta becsület fehér színét, és a magyar nép felszabadulási reményének zöldjét". Petőfi nem lehetett a köznapi értelemben vett forradalmár – vallotta, mert „az otthon, a család tisztaságáról oly eszményi finomsággal írt", „bűvös finomságú költeményeiben" az anya iránti szeretet és az apa iránti tisztelet érzése izzott. Petőfi verseit olyan „gyújtó lángnyelvekként" értelmezte, melyek feladata – „helyes" értelmezése szerint –, hogy „felébresszék bennünk a magyar fajiságunkért való megalkuvás nélküli harcot". Más tudósítások szerint ekkor is beszélt Petőfi „isteni küldetéséről", és arról, hogy a *Nemzeti dal* költője „semmi esetre sem [lehetett] az 1918-as országveszejtő gyászmagyarok tündöklő fényben elsuhant előhírnöke".[33]

Feltűnő, hogy a püspök megjelent a központi Petőfi-ünnepséget előkészítő bizottság utolsó egyeztetésén január 18-án, amelyen megállapították az országos jelentőségű centenáriumi megemlékezés január 21-i programját[34] – magán a reprezentatív ünnepi ülésen azonban nem. Érdekes, hogy Farkas Sándor fontosnak tartotta megírni, hogy Prohászka is nagyon készült az ünnepségre, azok közé sorolta, akik idős koruk ellenére „csakugyan nem gondoltak törődés-

32 Az utalás leginkább Petőfi *Egy gondolat bánt engemet…* című versére vonatkozott.

33 „Petőfi emléke városunkban", *Fejérmegyei Napló*, 1923. jan. 3., 2; „Petőfi emlékét ünnepli az egész ország", *Magyarság*, 1923. jan. 3., 3; „Petőfi százéves ünnepe Szilveszter éjszakáján", *Nemzeti Újság*, 1923. jan. 3., 3.

34 „MTI. Napi hírek", 1923. január 18. MNL OL [Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára] K 428.

sel, időáldozattal és feltétel nélkül adták oda magukat a legjobb magyar szellemért való kultuszért".[35]

A „magyar társadalom együttes és országos Petőfi-hódolásának" programja,[36] az elhangzott beszédek bizonyára találkoztak Prohászka értékvilágával (Scitovszky Béla házelnök, a Bethlent helyettesítő Rakovszky Iván belügyminiszter, Herczeg Ferenc író, a radikális egyetemi ifjúságot képviselő Nagy Iván, illetve Pekár Gyula), és jelentős közszereplők (maga Horthy is) feltűntek az ünnepélyen.[37] Prohászka távolmaradásának tényéről és okáról sem nyilvánosan, sem naplójában nem ejtett szót, pedig ekkoriban hosszú vallásos elmélkedéseket rögzített önmaga számára.[38] Az egyetlen felbukkant magyarázat, miszerint „vasúti zavarok" miatt maradt távol, ami azért különös, mert a vonatkozó híradás arra is kitért, hogy Prohászka helyett Zadravecz István tábori püspök vett részt az ünnepségen.[39] (Nehéz feltételezni, hogy ekkor hirtelen meg lehetett szervezni Zadravecz „beugrását" a vasúti közlekedés miatt akadályoztatott Prohászka helyére.) Valóban lehet, hogy a sűrű programjai is magyarázatot adnak, hiszen január 27-én az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga estjén tartott nagy hatású szónoklatot, két nappal később pedig már a Pázmány Egyesület közgyűlésén beszélt az általa károsnak tartott sajtó elleni küzdelem fontosságáról.[40] Az is tény, hogy a január 21-i rendezvénynek nem lett volna szónoka, bár az esemény kiemelt volta és az előkészítő bizottságban vállalt szerepe indokolták volna jelenlétét. Csak feltételezhetjük, hogy távolmaradásában a Petőfi Társaság belső vitái is szerepet játszhattak, az elnökséggel szemben kisebbségbe kerülő kritikus tagok (a radikális nézeteket valló Kiss Menyhért és Koroda Pál) ugyanis korábban Prohászka lelkes támogatói voltak.[41] Az országos ünnepséget előkészítő bizottság márciusi, záró értekezletének résztvevői között ismét találkozunk a püspök nevével.[42]

Prohászka 1906 óta volt elnöke a Katolikus Írók és Hírlapírók Országos Pázmány Egyesületének, amely eleinte nem akart komolyabban foglalkozni a Petőfi-centenáriummal, amiben vélhetően a költő életművének az egyesület eszméivel való nehéz összeegyeztetése is szerepet játszott. Az 1922. december végi

35 Farkas Sándor, „Az Országház kupolacsarnoka holnap Petőfi lelkét öleli magába", *A Nép*, 1923. jan. 21., 9. (A cikkben egyébként Farkas azt írta, hogy az országos Petőfi-ünnepséget is *A Nép* című radikális lap kezdeményezte.)

36 PIM Kt. Any.74.71.

37 „Az ország hódolata Petőfi géniusza előtt", *Nemzeti Újság*, 1923. jan. 23., 3; „A hivatalos Magyarország hódolata Petőfi nagysága előtt", *Új Nemzedék*, 1923. jan. 23., 5–6.

38 Prohászka, *Naplójegyzetek*, 3:233–234.

39 „A magyar nemzet Petőfi lábainál", *A Nép*, 1923. jan. 23., 3–4.

40 „Prohászka Ottokár a keresztény kulturáról", *Magyarság*, 1923. jan. 28., 3; „A Pázmány-Egyesület közgyűlése", *Magyarság*, 1923. jan. 30., 5. Előbbi rendezvényen tartott beszéde: „A kereszténység és a belső élet", in Prohászka Ottokár, *Összegyűjtött munkái: Az Úr házáért*, szerk. Schütz Antal, 20 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 298–311.

41 Lásd erről például: „Palotaforradalom készül a Petőfi-Társaságban", *Nemzeti Újság*, 1923. márc. 8., 5.

42 „Milliós irodalmi alapítvány Petőfi emlékére", *Szózat*, 1923. márc. 8., 4; „Elmarad a Ház március 15-iki Petőfi-ülése", *Magyarország*, 1923. márc. 8., 1.

– egyébként Prohászka távollétében tartott – választmányi ülésen ugyanis úgy döntöttek, hogy az egyesület (anyagiak hiányára hivatkozva) nem tart külön Petőfi-ünnepséget, de „kegyeletes megemlékezéssel hozzájárul az egész országban folyó és készülő ünnepségekhez. A választmány kegyelettel adózik az ülésen is a nagy költő emlékezetének."[43] Később meggondolták magukat, vélhetően azért, mert minden valamire való társadalmi egyesület megemlékezett Petőfi születésének századik évfordulójáról, egy magát irodalmi társaságként definiáló egyesület egyszerűen nem maradhatott ki ebből a sorból. Február 21-én a Pázmány Egyesület is megtartotta ünnepi műsorát (összefogva a Központi Katolikus Körrel),[44] melynek középpontjában Prohászka beszéde állott.[45] Elismerte, hogy a költő forradalmár volt, de ezt életművében kevésbé fontos elemnek minősítette azzal szemben, hogy „mindenáron fel akarta támasztani a magyar szabadságot és azt trónra ültetni", a „magyar társadalmi rekonstrukció gondolatát hozta és azt a fenséges alkotó szellemet, amely meglátta, felcsókolta az igazi magyar földet". (A „társadalmi rekonstrukció" gondolata a „keresztény-nemzeti" ideológia egyik gyakori szófordulata volt, Prohászkánál is.) Ekkor már nem tudta megállni, és nagyon burkoltan ugyan, de kritikát is megfogalmazott Petőfivel szemben, amit azzal próbált feloldani, hogy „csak a nagy szentek" voltak tökéletes emberek. Így fogalmazott:

> Tudom, hogy Byron nagy költő volt, de nem tagadom le, hogy lumpolt. [sic!] Rásütöm Wilde Oszkárra a bélyeget az etika nevében, de megkoszorúzom a költészet nevében. Petőfi fiatalember volt és sok tekintetben kiforratlan. Meglehet, ha olyan sokáig élt volna, mint Vörösmarty, ő is kihozta volna a mélyebb regisztereket, amelyek elnyelik a forradalmi sasvijjogásokat. Adjunk hálát Istennek, hogy a magyar talajból ilyen szellem nőtt ki, amelyben az egész kultúremberiségnek öröme van.

Vagyis ismét a lángoló hazafiságot állította a középpontba, a Horthy-rendszer ideológiájával össze nem egyeztethető, „kényelmetlen" elemeket (forradalmár, köztársaságpárti, a papság és a nemesség kritikusa) pedig úgy igyekezett lehántani az emlékezetéről, hogy azokat forrófejű, fiatalkori botlásokként aposztrofálta, amelyeket szerinte Petőfi a kor előrehaladtával biztosan levetkőzött volna. A bécsi emigráció baloldali-liberális lapja gúnyos glosszát is szentelt annak, hogy Prohászkának sikerült a Horthy-rendszer kurzusfigurájává átmaszkírozni az azzal ellentétes életművet hátrahagyó Petőfit.[46]

43 „A Pázmány-Egyesület és a Petőfi-centenárium", *Nemzeti Újság*, 1922. dec. 30., 3.

44 PIM Kt. Any.5540.

45 „Prohászka püspök a forradalmár Petőfiről", *Pesti Napló*, 1923. febr. 22., 4–5; „Petőfi esztendeje", „Prohászka püspök a Petőfi-jubileum jelentőségéről", *Szózat*, 1923. febr. 22., 4; *Magyarság*, 1923. febr. 22., 5.

46 „Prohászka és Petőfi", *Jövő*, 1923. febr. 24., 4.

Prohászka nyilvános megszólalásai Petőfiről vagy egyes elemeket (hazafiságot, önfeláldozást) kiemelő és abszolutizáló gondolatok, vagy az életművel ellentétes, a Horthy-rendszerbe való illesztését szolgáló, illetve relativizáló értékelések. Valójában a püspöknek nagyon rossz véleménye volt már ekkor Petőfiről, amelynek a nyilvánosság előtt – tekintettel a költő ismertségére, népszerűségére – egyszerűen nem adhatott hangot. A Pázmány Egyesület ünnepélyének estéjén viszont ezt írta naplójába:

> Hát még valamit! Petőfit ünnepeljük. Ez a géniusz a magyar szabadság hullámain fölvijjogott mint a vízimadár a háborgó tengeren s pompás akcentust adott az érzésnek. De mélység nincs benne. A családi érzés is olyan hausbacken [= házisütésű, értsd: lapos, átlátszó, primitív] jófiúság! Hát az Eucharisztia körül vijjogó s villámló sasokkal szemben mi ez a kiskőrösi színdarabjelentéskihordó?! Herr in deinem Reich! Da muss ich auch juhajzen![47] Hiszen az Oltáriszentség zsenialitása mint a tenger a kiskőrösi pocsolyákhoz! Io triumphe![48]

Itt az egyetlen Petőfihez társítható pozitívum csak a szabadság iránti radikális elkötelezettség, de a püspök hiányolta belőle a „mélységet", ami egyértelműen annak elítélése, hogy a költő nem volt éppen vallásos, pláne egyházias személyiség. Prohászka mintegy megvetően írt a vidékiségről (nyilvánosan, mint láttuk, ezt éppen pozitívumként emlegette, itt inkább a parlagiasság szinonimája), továbbá Petőfi családjáról (talán a szerelmi lírája keltett ellenérzéseket a püspökben), és egyértelművé tette, hogy számára csak a katolikus vallásosság jelent értékmérőt, amelyhez képest Petőfit gúnyos jelzők kíséretében a „valódi" (vagyis vallásos) költőkhöz képest jelentéktelennek és színvonaltalannak minősítette. Saját kortársai között gyakran nevezte kártékonynak, veszélyesnek a zsidó származású költők, írók mellett (illetve velük együtt) azokat is, akik nem a katolikus vallás erkölcsi alapjain állottak, például Ady Endrét is,[49] a jóval korábban

47 „Úr[am] a birodalmadban. Ott nekem is ujjonganom kell!" Prohászka Ottokár, *Napló* (A sajtó alá rendező Felsővályi Ákos jegyzete), hozzáférés: 2022.04.29, http://ppek.hu/konyvek/Prohaszka_Ottokar_Naplo_1.pdf.

48 Prohászka, *Naplójegyzetek*, 240. Vö. Szénási Zoltán, *Néma várostrom: Népnemzeti tradicionalizmus és konzervatív kritika a magyar irodalmi modernség kontextusában 1920 előtt* (Budapest: Universitas Kiadó, 2018), 70. A vége Horatius *Ódák* című művére való utalás (Carm. IV.2. 49–50. sor): „teque, dum procedis, io Triumphe! / non semel dicemus, io Triumphe!" („És amíg ott jársz elöl; »Éljen! Éljen!« / hosszan ujjongunk veled: »Éljen! Éljen!«") Bede Anna fordítása, idézi: Gábor Dávid, „»Szárnyim növének, s átröpűltem / A levegőt, a végtelent.«: Petőfi két versének horatiusi előzményei", in *Syrinx: A Collegium Hungaricum Societatis Europaeae Studiosorum Philologiae Classicae: X. országos konferenciáján elhangzott előadások*, szerk. Harcz Klaudia, 59–74 (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2016), 72. Ebben a formában való idézése Prohászka részéről egyértelműen a Petőfi nagyságán való gúny kifejezése.

49 Utóbbiról lásd: Fazekas Csaba, „Adalékok Prohászka Ottokár Ady-kritikájához", *Publicationes Universitatis Miskolcinensis: Sectio Philosophica* 20 (2016): 69–89.

elhunyt, mindenki által a nemzet nagy költőjeként tisztelt Petőfivel ezt már nem tehette meg, különösen a születésének századik évfordulóján.

Összességében úgy tűnik, Prohászkát nem is annyira a régmúlt Petőfije, hanem a közelmúlt forradalma foglalkoztatta inkább, túl nyilvánvalónak tűnt ekkor 1848 és 1918 párhuzama. A korai Horthy-korszak ideológusainak az egyik legnehezebb feladata a két forradalom radikális megkülönböztetésére irányult: az egyiket a nemzeti kánonba fő helyre emelni, a másikat pedig a magyar történelem mélypontjaként sulykolni. Prohászka, nem sokkal a centenárium után, a „fajvédelem folyóiratába" írott tanulmányában újra megkísérelte ezt, és élesen elítélte, hogy az „októbrizmus" (a szemében: „buta nemzetgyilkosság") hívei 1848 örökségébe akarták helyezni magukat, szerinte ez a hamis beállítás a „zsidó radikalizmus s a zsidó szociáldemokrácia" veszedelmes téveszméje.[50]

Úgy is fogalmazhatunk, hogy Prohászka saját politikai nézeteit akarta belelátni és beleláttatni Petőfi életművébe. Prohászka hatására jellemző, hogy ezt el is tudta hitetni követőivel, első életrajzírója már azonosnak is látta a püspök és az egykori költő jelentőségét a hazaszeretet szempontjából.[51]

50 Prohászka Ottokár, „Harc a magyar halál ellen", *A Cél*, 1923. máj., 306–307.

51 Schütz Antal, „Prohászka pályája", in Prohászka Ottokár, *Összegyűjtött munkái: Sion hegyén*, szerk. Schütz Antal, 25, 1–152 (Budapest: Szent István Társulat, 1928–1929), 101.

Tüskés Gábor

⌘

Világirodalom, irodalomtudomány és összehasonlító irodalomtörténet Zolnai Béla koncepciójában

Amikor az 1990-es évek közepén Baróti Dezső és Fried István áttekintette az összehasonlító irodalomtudomány első szegedi műhelyének tevékenységét, illetőleg számba vette a magyar komparatisztika két világháború közötti időszakának eredményeit, mindketten külön figyelmet fordítottak Zolnai Béla munkásságára.[1] Baróti jelezte, az összehasonlító irodalomtudomány csupán egy volt Zolnai kutatási területei közül, azonban első nagyobb tanulmányától[2] kezdve – amelyet Szigligeti Ede *Szökött katona* című darabjának külföldi elemeiről írt – egész pályáján folyamatosan művelte, miközben többször foglalkozott elméleti és módszertani kérdésekkel is. Az általa inspirált disszertációk kiadása céljából Zolnai által alapított *Études Françaises* című könyvsorozat és az ugyancsak általa kezdeményezett és szerkesztett *Széphalom* című folyóirat egyaránt komparatista szemléletet követett.[3] Baróti hangsúlyozta, hogy komparatista érdeklődés vezette Zolnait Rákóczi- és Mikes-kutatásaiban, a janzenizmus közép-európai és a „biedermeier" magyarországi történetére és francia párhuzamaira irányuló vizsgálataiban. A magyar komparatisztika korábbi hagyományaitól eltérő, a korabeli európai irodalomtudományi tendenciákkal összhangban álló új szem-

1 Dezső Baróti, „The first Szeged workshop of Comparative Literature: Béla Zolnai and his school", in *Celebrating Comparativism: Papers offered for György M. Vajda and István Fried*, eds. Katalin Kürtösi és József Pál, 7–10 (Szeged: Gold Press 1994); Fried István, „A magyar komparatisztika a két világháború között", in *Az irodalomértés horizontjai: Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*, szerk. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő, 114–141 (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1995), 119–121.

2 Zolnai Béla, „Szigligeti »Szökött katoná«-jának külföldi elemei", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 38 (1914): 104–110, 175–190, 472–478.

3 A Széphalom komparatista tendenciáját hangsúlyozza például: *Hommage à Madácsy László (1907–1983): Tudománytörténeti adalékok Szeged irodalmi és művelődési hagyományaihoz*, a hagyatékot rendezte, az antológiát válogatta, szerk. Madácsy Piroska (Szeged: SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2007), 54–55.

léletet és új terminológiát vezetett be, amennyiben a német „Geistesgeschichte" koncepció szélsőséges vagy túlhaladott elemeit igyekezett mérsékelni az összehasonlító irodalomtudomány „francia iskolájának" modern törekvéseivel, és a „hatások" mindenáron történő kimutatása helyett a párhuzamos jelenségek feltárását állította kutatásainak középpontjába.

Zolnai *Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról* című, 1923-as programtanulmányát[4] Fried István „igen jelentősnek" nevezte, egyben felhívta a figyelmet a szerző *Világirodalom és nemzeti irodalom* című, 1944-ben megjelent cikkére, amelyet *A világirodalom története* című, általa szerkesztett, de az első kötetnél elakadt kézikönyvsorozat bevezetőjeként írt meg.[5] Rámutatott: 1923-as programtanulmányában Zolnai egy, a Császár Elemérétől és tanítványaiétól eltérő, a késő pozitivista örökséggel szembenálló kutatási irányt vázolt föl, amit 1944-es írásában továbbfejlesztett. Koncepciójának lényege a nemzeti irodalmak önelvűségének kétségbe vonása és tágabb kontextusba állításának szükségessége, a nemzeti és világirodalmi problémák dialógusának, irodalom és irodalomtudomány kölcsönhatásának, továbbá az európai irodalmak összetartozásának a hangsúlyozása. Zolnai sürgette az összehasonlító módszer alkalmazását a szellemtörténet témáira, előtérbe állította a belső fejlődés és az idegen áramlatok egymásra hatásának gondolatát, miközben nem feledkezett meg a recepció szerepéről, centrum és periféria viszonyáról sem. Fried István összegző értékelése szerint Zolnai mindezzel „messze megelőzi a magyar komparatisztikai kutatást".[6] A tudománytörténeti áttekintés végén sürgette a további kritikatörténeti vizsgálatokat, mivel „[a] magyar komparatisztika jelen helyzetében […] a két háború közötti, többnyire töredékesen ránk hagyományozott kezdeményezések feltárására, kritikatörténeti mérlegelésére volna szükség". Azért is érdemes megismerni és továbbgondolni ezt az örökséget – írta –, mert „[a] hatástörténeti folyamat kiteljesítése" segítheti „a ma problémáinak markánsabb megfogalmazását".[7]

Ismeretes, hogy Zolnai Béla 1948 után nem szorult ki oly mértékben a magyar tudományos életből, mint például Thienemann Tivadar, Hankiss János vagy Hamvas Béla, de kutatásainak súlypontját áthelyezte az ideológiailag kevésbé veszélyes nyelvesztétikai és irodalmi stílusvizsgálatok területére. Irodalom- és eszmetörténeti tárgyú dolgozatait ezt követően részben külföldön publikálta, a komparatisztika elvi-módszertani kérdéseivel írásaiban többé nem foglalkozott. Ebben a dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam Zolnai két említett elméleti tanulmányának gondolatmenetét, kontextusba helyezzem

4 Zolnai Béla, „Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról", *Minerva* 2 (1923): 70–84.

5 Zolnai Béla, „Világirodalom és nemzeti irodalom", in *A világirodalom története: Első rész: Az ókor irodalma*, szerk. Zolnai Béla, A művelődés könyvtára 17, 5–49 (Budapest: Új Idők [Singer és Wolfner], 1944).

6 Fried, „A magyar komparatisztika…", 120.

7 Uo., 140–141.

azokat további komparatisztikai vonatkozású publikációi segítségével, és megvizsgáljam világirodalom-, irodalomtudomány- és összehasonlítóirodalomtörténet-koncepciójának eddig kevésbé megvilágított összetevőit. Kiinduló tézisem: ha lefejtjük az írásokról az itt-ott előbukkanó, az adott korban elkerülhetetlen szellemtörténeti retorikát, több ma is helytálló, továbbgondolást érdemlő megállapítást találunk bennük. Zolnai irodalomelméleti munkásságának korszerű értékelése elvégzendő feladat.

A számba vett további nyolc írás 1920 és 1958 között látott napvilágot, ami jelzi, Zolnai közel negyven éven át foglalkozott a kérdéskör különböző aspektusaival. A műfajt tekintve többségük könyvkritika, de van köztük tanulmány a modern irodalom és az irodalomtudomány kapcsolatáról, egy konferenciabeszámoló és egy nekrológ. A könyvkritikák közül kettő egy-egy német és francia irodalomtörténeti munkát bírál, kettő Benedek Marcell *Modern világirodalom, 1800–1920* (1920) és Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (1931) című könyveit, egy pedig három 19–20. századi francia költő magyar fordításköteteit ismerteti. A recenzióknál szembetűnő, hogy Zolnai nem írt külön bírálatot Tolnai Vilmos *Bevezetés az irodalomtudományba* (1922), Juhász Vilmos *A világirodalom élettörténete* (1927), Babits Mihály *Az európai irodalom története* (1936), Hankiss János *Európa és a magyar irodalom. A honfoglalástól a kiegyezésig* (1939) és Szerb Antal *A világirodalom története* (1941) című, a korban jelentős visszhangot kiváltó munkáiról. Babits és Szerb Antal munkáira 1944-es tanulmányában reflektált.

Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról (1923) című tanulmány és kontextusai

A tanulmány előtt érdemes szemügyre venni a harminc éves Zolnai Béla alig egy nyomtatott lap terjedelmű bírálatát Benedek Marcell világirodalom-történetéről.[8] A bevezetőben kiemeli a szerző termékenységét, és hozzáfűzi, eddig ez a könyve a leghasznosabb, melyet „népszerű tudományos irodalmunk" nyereségének nevez. Benedeket az impresszionista kritikus rokonszenves típusához sorolja, elismeri „nagy szellemi kultúráját" és olvasottságát, ugyanakkor kevesli irodalomtörténeti szaktudását. Megjegyzi, „szubjektív megállapításai egy intelligens, gondolkodó és ötletes ember irodalmi élményeiből fakadnak". A szubjektivitás meglátszik az értékelésein is. Noha az előszóban Benedek tiltakozik szociológiai, politikai és közgazdasági szempontok érvényessége ellen, a művek bemutatásában többször is alkalmazza azokat. Az összegző értékelés szerint a mű „a maga egészében egy modern, világvárosi, intellektualista, Anatole France-on nevelkedett lélek megnyilatkozása". Miután Zolnai példákon szemlélteti a munka némely egyoldalúságát, megjegyzi, a könyv leggyöngébb része

8 Zolnai Béla, „Benedek Marcell: *A modern világirodalom, 1800–1920*", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 44 (1920): 92–93.

a magyar irodalom, „a melyet a szerző nem tud szervesen beolvasztani a világirodalomba". Kifogásolja, hogy a művek jellemzése gyakran hiányos, semmitmondó. Végül úgy dicséri meg a munkát, hogy szembeállítja az egyértelműen negatívan értékelt „esztéta formalizmussal": „Jólesően látjuk a Benedek Marcell könyvén, hogy nem követi azt a betegre intellektualizálódott, szillogizmusokba szerteködlő, élettelen esztéta formalizmust, a mibe Lukács György-Fogarasiék juttatták a józan magyar kritikát". A bírálat mutatja, Zolnai lényegében egyetértett azzal, hogy Benedek szembefordult a Heinrich Gusztáv szerkesztette *Egyetemes irodalomtörténet* (1903–1911) additív jellegű világirodalomtörténet-felfogásával, elvetette „a nemzeti irodalmak történetének egymásután sorolását", miközben „az egyes hullámok végigkövetését" tekintette feladatának, és elismerte a szociologikus szemlélet jogosultságát. Az élesen fogalmazott utolsó mondat jelzi, Zolnai nem kedvelte a Vasárnapi Kör két említett elindítója és törzstagja által képviselt kritikai törekvéseket, és határozottan állást foglalt velük szemben. Az ilyen és ehhez hasonló tartalmú kijelentések bizonyára szerepet játszottak abban, hogy 1949-ben Zolnait megfosztották rendes akadémiai tagságától, és ún. tanácskozó taggá minősítették.

Az összehasonlító irodalomtörténet mai állásáról című 1923-ban megjelent tanulmány Zolnai *Összehasonlító irodalomtörténet, különös tekintettel a magyar–francia irodalmi érintkezésekre* című, a Pázmány Péter Tudományegyetemre benyújtott habilitációs dolgozatának a továbbfejlesztett változata.[9] Négyesy László előterjesztésére Zolnait ez év tavaszán habilitálták magántanárrá a budapesti egyetemen.[10] Ugyanez év őszén a pécsi egyetem kinevezésre terjesztette föl, ahol a következő év második szemeszterében helyettesként tanított a magyar irodalomtörténeti tanszéken. 1925. június 18-án megkapta egyetemi tanári kinevezését a szegedi egyetem francia irodalmi és nyelvészeti tanszékére.

A tizenöt lap terjedelmű, számos bibliográfiai utalással ellátott írás egyszerre helyzetfelmérés, problémafölvetés és programtanulmány. A bevezetőt követően három részre tagolódik: 1. Az „európai irodalom" vitája; 2. Lehetséges-e szintézis?; 3. Módszertani szempontok. A 2. rész két alfejezetre oszlik: a) Nemzeti irodalomtörténet; b) Világirodalomtörténet? A kiindulópont Horváth János tétele: az irodalomtörténet-írás korok szerint változó felfogása tükrözi a folyamatot, melynek során az európai irodalmak fokozatosan összetartozásuk tudatára ébredtek. Ebben az értelemben az irodalomtörténet-írás már a 19. század elejétől az európai irodalmak összefüggésének tudatában működött, módszeres összehasonlító kutatások azonban csak a 19. század nyolcvanas, kilencvenes éveiben kezdődtek. Ezt a döntően pozitivista irányt váltotta föl a szellemtörténeti orientáció és az új francia összehasonlító iskola, amely egyszerre anyaggyűjtő, szintetikus és

9 *Hommage à Madácsy László…*, 22, 44.

10 Benkő László, *Zolnai Béla (1890–1969)*, Nyelvtudományi Értekezések 129 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 4–5.

elméleti igényű: a korábbinál szélesebb körű témákra alkalmazza az összehasonlító módszert, miközben revízió alá veszi a komparatisztika elvi problémáit.

Az „európai irodalom" vitáját tárgyaló első részben Zolna választ keres a kérdésre, volt-e, van-e és lehetséges-e európai irodalom, és ha igen, milyen mértékben lehetséges a jövőre nézve. Határozottan elveti az irodalmat és az irodalomtudományt nemzeti határok közé szorítani kívánó, az európai irodalom létét tagadó Paul Bourget-féle elképzelést, és hosszan sorolja a nemzetek közötti szellemi és irodalmi érintkezések múlt- és jelenbeli példáit, különös tekintettel Fernand Baldensperger és Louis Cazamian újabb munkáira.[11] Itt és a továbbiakban terjedelmes francia és német szakirodalmat idéz, ugyanakkor nem hivatkozik például Katona Lajos alapvető tanulmányára és Tolnai Vilmos *Bevezetés az irodalomtudományba* című, előző évben megjelent munkájának az összehasonlító vizsgálatról szóló fejezetére.[12]

A nemzeti irodalomtörténetek fölé emelkedő irodalomtörténeti szintézis lehetőségeit kutató második részben Zolnai három részre bontja a kérdést: a) mi az összehasonlító irodalomtörténet célja; b) hogyan határozható meg a tárgykör; c) lehetséges-e szintézis létrehozása?

Az egyes írók, nemzeti irodalmak és idegen szellemi áramlatok más nemzetek irodalmára tett hatását, továbbá a nemzetközi tárgyak vándorlását vizsgáló munkákat részlet-szintéziseknek nevezi, amelyek ösztönözhetik ugyan a nemzeti irodalmak történetének megírását, de csupán előkészületnek nevezhetők az összehasonlító irodalomtörténet önálló szintéziséhez. Kijelenti, összehasonlító módszer nélkül ma már nem lehet nemzeti irodalomtörténetet írni, de az összehasonlító irodalomtörténet nem elégedhet meg azzal, hogy anyagot szállít egy vagy több nemzeti irodalom történetéhez. A népek közti szellemi érintkezések története önmagában nem szolgálhat elégséges alapul a szintézishez. A szintézis alapja Zolnai szerint „*a nemzeteknél nagyobb egységek irodalomtörténete*".[13] A tudományág tárgya és végcélja az összes európai irodalom és „az egységesen fejlődő európai szellemi élet" történetének az összegző feldolgozása. E fölfogást az egész világra kiterjesztve lehetne létrehozni a „világirodalom történetét".

Paul Van Tieghemnek az irodalomtörténeti szintézis lehetőségeit vizsgáló, 1920-ban megjelent tanulmányára[14] hivatkozva állítja, egy „szerves történeti alapra" épülő általános irodalomtörténet elkészítése a jövő, „talán messze jövő" fel-

11 Fernand Baldensperger, „Littérature comparée: Le mot et la chose", *Revue de littérature comparée* 1 (1921): 5–29; Louis Cazamian, *L'Evolution psychologique et la littérature en Angleterre (1660–1914)* (Paris: F. Alcan, 1920).

12 Katona Lajos, „Az összehasonlító irodalomtörténet föladatai", *Budapesti Szemle* 104 (1900): 161–175; Tolnai Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba* (Budapest: Eggenberger, 1922). Hasonmás kiadás Tüskés Tibor utószavával: (Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1991), 106–109.

13 Zolnai, „Az összehasonlító irodalomtörténet…", 76. Kiemelések itt és a továbbiakban az eredetiben.

14 Paul van Tieghem, „La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale", *Revue de synthèse historique* 31 (1920): 1–27.

adata lesz.[15] A nemzeti irodalmak történetét additív módon vagy kronologikus rendben bemutató világirodalom-történetek, köztük például Heinrich Gusztáv és Paul Wiegler munkái,[16] nem tekinthetők szintézisnek. A világirodalom fogalma maga is tisztázandó, időben és térben körülhatárolandó. Jelenleg meg kell elégednünk kisebb célok megvalósításával, mint például egy-egy század, korszak vagy nagyobb szellemi mozgalom európai áttekintése. Ebben az értelemben „az összehasonlító irodalomtörténet bizonyos fokig maga is szellemi mozgalommá" válhat, amennyiben egységes célok felé irányítja „a szétválasztott emberiség" tudósait. Ismét hivatkozik Baldenspergerre, aki „egy új humanizmus előkészítését várja az összehasonlító irodalomtörténettől, amely az egész emberiség szellemi értékeit kutatja és a népek közötti szellemi érintkezések megvilágításával a kultúra nyugvópontjára viszi a lelki válságban […] tévelygő huszadik századot".[17] Zolnai hozzáfűzi, „[e]z a cél már kilép a történeti tudományok kereteiből".

A módszertani kérdéseket tárgyaló harmadik részben először a „filológiai apparátus" fejlesztésének szükségességét hangsúlyozza, miközben utal az összehasonlító kutatások anyagát regisztráló bibliográfiák jelentőségére.[18] Megállapítja, az összehasonlító kutatás gyakran vezetett esztétikai szempontból másodrendű irodalmi munkák és „kisebb jelenségek" figyelembevételére, „amiket a nemzeti irodalomtörténet sokszor mellőzni volt kénytelen".[19] Az ilyen „felfedezések" elvezethetnek a nemzeti kánonok részleges újraértékeléséhez. Az áramlatok nyomon követésében különösen fontos a befogadást ösztönző, közvetítő egyéniségek szerepének vizsgálata. A hatások befogadásának elemzésében érdemes különbséget tenni „a közönség és a nagy irodalmi egyéniségek között". A hatáskutatás önálló területe a tárgy- és motívumvándorlások nyomon követése, de ennél fontosabb „az *eszmék* történetének" komparatista vizsgálata.

„Az eszmék útja külön megfontolást és keresést igényel", hangsúlyozza Zolnai.[20] Kijelenti, „[a]z áramlatok irányának megvannak a maga kulturális-földrajzi feltételei"; az állítást magyar és külföldi példákkal igazolja. Ugyanaz az irodalom más-más vetületben jelenik meg a különböző nemzeti irodalmakban; a hatások feldolgozásának módjában a nemzetek eltérő szellemi és politikai viszonya tükröződik. A jelenség okainak kutatása az összehasonlító irodalomtörténet

15 Zolnai, „Az összehasonlító…", 77.

16 Heinrich Gusztáv, szerk., *Egyetemes irodalomtörténet*, 1–4 (Budapest: Franklin, 1903–1911); Paul Wiegler, *Geschichte der Weltliteratur: Dichtung fremder Völker* (Berlin: Ullstein, 1914). Wiegler művéről Zolnai korábban recenziót írt, melyben hiányolta az egységes feldolgozást, és részletesen foglalkozott a magyar irodalomra vonatkozó résszel: Zolnai Béla, „Paul Wiegler, Geschichte der Weltliteratur", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 40 (1916): 342–345.

17 Zolnai, „Az összehasonlító…", 78.

18 Jelzi, készül a következő bibliográfia új kiadása, melyben a magyarországi rész összeállítását Henri Tronchon vállalta: Louis-P. Betz, *La littérature comparée. Essai bibliographique*, 2. éd. augm. publ. avec un index méthodique par Fernand Baldensperger (Strasbourg: Carl J. Trübner, 1904).

19 Zolnai, „Az összehasonlító…"., 79.

20 Uo., 81.

további feladata. Az utóbbi megállapítások jelzik, Zolnai felfogása és terminológiája lényegében elővételezte az eszmetörténeti irányultságú irodalomtörténet évtizedekkel később bekövetkezett felvirágzását és az imagológiai kutatások létrejöttét önálló területként.

Cazamian említett könyve,[21] amely az 1640 utáni angol irodalom periódusainak váltakozását összefüggésbe hozza az európai kontinens irodalmainak ritmusával, Zolnai szerint „*nemzeti irodalomtörténet összehasonlító alapon*".[22] Ez a hatás-ellenhatás elméletén alapuló szintetikus igényű munka ösztönözheti a nemzeti irodalmak történészeit a tények revíziójára és analóg jelenségek feltárására. A példa egyben mutatja az összehasonlító kutatások másik fontos szempontját, a belső fejlődés és az idegen áramlatok egymásra hatásának a vizsgálatát. E tekintetben jelentős különbségek figyelhetők meg az egyes nemzeti irodalmak belső fejlődése és az általános európai szellemi élet, illetőleg a vezető országok irodalma között. A kisugárzó centrumok szerepe folyamatosan változik, miközben a vezető irodalmak menetét lassabban követő irodalmakban, köztük a magyarban, gyakoriak az ún „hullámtorlódások", amikor két vagy több külföldi áramlat hatása egyszerre jelentkezik.

Zolnai utolsó megjegyzése az analógiák és hatások túlzott keresésének a veszélyeire figyelmeztet. Az összehasonlító irodalomtörténet fontos feladati közé tartozik szerinte az is, hogy kimutassa a „nemzeti erők reakcióját, átalakító munkáját, asszimilációs fejlődését" az idegen áramlatokon.[23] Az irodalmi mű szoros kölcsönhatásban áll a korral és közvetlen környezetével, ami azt is jelenti, hogy az átültetésnek és a befogadásnak is megvannak a maga korlátai. A dolgozat végkövetkeztetése egyértelműen optimista: a világháború lelki válsága és a történeti tudományok új orientációja után az elméleti kérdések felvetése és a kutatás céljainak revíziója termékeny hatással lesz az összehasonlító irodalomtörténet további sorsára, amely a pozitivista anyaggyűjtés korszaka után a „*szellemi élet történetének*" hódol.[24]

Két év múlva Zolnai részletes kritikát írt Werner Mahrholz *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* című, 1923-ban megjelent könyvéről.[25] A recenzió mintegy folytatja az 1923-as tanulmány gondolatmenetét, amennyiben összegzi a pozitivizmus korszakán túljutott német irodalomtörténet-írás új eredményeit, különös tekintettel a korábbi értékek átértékelésére, a felvetett új problémákra és célkitűzésekre. A könyv alcímének „Lebendige Wissenschaft" kifejezése Zolnai szerint arra a maga idejében újnak számító felismerésre utal, mely szerint a múlt megismerése nem független a kutató egyéniségétől és a feltárt értékek jelenre vo-

21 Lásd a 11. jegyzetben idézett művet.
22 Zolnai, „Az összehasonlító…"., 82.
23 Uo., 83.
24 Uo., 84.
25 Zolnai Béla, „Werner Mahrholz, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft", *Századok* 59 (1925): 306–313.

natkoztatásától; a múlt ugyanúgy benne van az értékelésünkben, mint a folyton alakuló jelen. A szellemi élet metamorfózisa egyaránt átalakítja a jelent és a múlt képét; a múlt képe folyamatosan módosul a jelen tükrében. Zolnai megállapítja a német irodalomtörténet „mérföldes haladását" az utóbbi évtizedekben; sőt, állítja némi túlzással a romanista, „[h]a van általános *irodalomtudomány* […], akkor ma a német tudományosságban fejlődik tovább az irodalomtörténeti gondolat: övék néhány éve a vezetőszerep".[26] Visszatekint a német irodalomtörténet-írás gyökereire és egymást váltó áramlataira, utal a francia és a magyar párhuzamokra, megemlíti a természettudományok és a szellemtudományok elkülönítése körüli vitákat, egyben jelzi a múlt értékelésében bekövetkezett változásokat.

A szellemtörténet egyik érdeme – állítja –, hogy megindította a romantika kutatásának elmélyülését, és klasszikussá emelte a 19. század materialista gondolkodása által háttérbe szorított idealista írókat. Az irodalmi formák mögött fölfedezte a „gótikus", „klasszikus" és „romantikus" embertípusok, illetve életformák különbségeit és ellentétét. Zolnai szerint e szempontokat „bizonyára termékenyen lehetne alkalmazni a magyar romantika megértésénél" is.[27] Ennek révén tudatosulhatnának például a magyar és a német romantika különbségei, a francia ösztönzések és a speciális magyar sajátosságok.

A szellemtörténet átértékelte az írói „biografia" fogalmát, amennyiben az analízissel és a fejlődés természettudományos fogalmával szemben a lényeg megragadását, az „egyéniség szintétikus megismerését", a nemzedékek váltakozó szellemiségét hangsúlyozza.[28] Ezzel párhuzamosan az irodalomtörténeti korszakok sajátosságai és a stílustörténet addig nem vizsgált kérdései kerültek az érdeklődés középpontjába. Amikor azonban a szellemtörténet a formában és az anyagban megnyilatkozó „mélyebb lelkiség" nyomait keresi, átlép a megfoghatatlan dolgok és az intuíció területére. Zolnai szembeállítja egymással a „realista" és a „romantikus" irodalomtörténeti szemléletet: míg az előbbi mindenekelőtt értékelni kívánt egy adott esztétikai ízlés jegyében, az utóbbi elsősorban *megérteni* akarja a formában kifejezett lelki és szellemi tartalmakat.[29] A szellemtörténet vezetett el a gótika és a barokk (Zolnai írásmódjában: „barok") felfedezéséhez, a romantika és a szimbolizmus egyenjogúsításához, valamint a kiemelkedő alkotó egyéniségek felértékelődéséhez.

Zolnai röviden vázolja az August Sauer és Joseph Nadler által kidolgozott elméletet, amely a földrajzi-regionális, kulturális és vallási szempontot vitte bele az irodalomtörténetbe, amennyiben az addig egységesnek tételezett német kultúrát három régióra osztotta, és mindegyikhez más-más fejlődési sajátosságokat

26 Uo. 307.
27 Uo., 308.
28 Uo., 309–310.
29 Uo., 310–311.

rendelt.[30] Az elképzelést termékenynek tartja a magyar kultúrtörténet szempontjából is, mivel hozzánk elsősorban a délnémet kulturális és irodalmi törekvések jutottak el, és a magyar kulturális régió belső tagozódását, azon belül például „a Dunántúl és Erdély szembenállását még nem vette iránytűnek semmiféle kutatás…"[31] Az új német iskola eredményének látja végül Zolnai az irodalomtörténeti vizsgálatok időhatárának meghosszabbítását „majdnem a jelenig", amit ugyancsak példaként állít a hazai kutatás elé.

1927-ben megjelent rövid nekrológja a harminckilenc éves korában elhunyt Gragger Róbertről új oldalról világítja meg Zolnai felfogását a komparatisztika műveléséről és művelőiről.[32] A germanista Gragger csupán három évvel volt idősebb Zolnainál, egyetemi tanulmányait a budapesti egyetem mellett ő is Párizsban és Berlinben végezte, és ő is összehasonlító irodalomtörténettel foglalkozott elsősorban. Az írás különlegessége, hogy Zolnai nem elsősorban Gragger tudományos érdemeit méltatja, hanem közvetlen emberi személyiségét, kapcsolatteremtő képességét, aszketikus tudósi és tanári magatartását, kultúraközvetítő szerepét és tudományszervező tevékenységét állítja a középpontba. Kiemeli „azt a morális gyarapodást, amit az ő mindenütt-jelenléte és mindent-mozgató elevensége a magyarságnak szerzett". Ő valósította meg elsőként és „a legtökéletesebb ideálként" a magyar kultúra európai előőrseinek és békés diplomatáinak az életformáját. A portréból kirajzolódik a Zolnai által elképzelt ideális magyar komparatista képe; a vázolt vonások többsége a nekrológ írójára is érvényesnek tekinthető.

Irodalomtudomány és az élő irodalom

1927-ben Zolnai külön tanulmányt szentelt az irodalomtudomány és az élő irodalom viszonyának,[33] amely közvetve kapcsolódik az összehasonlító irodalomtörténet és a világirodalom problematikájáról folytatott diskurzushoz. A dolgozat alapkérdése: hatott-e a modern magyar irodalom az irodalomtörténet-írásra, illetőleg tud-e hatni az irodalmi élet a történeti tudományokra. A bevezetőben a szerző jelzi a feltett kérdések vitatott voltát, a téma kényes jellegét, világnézeti vonatkozásait és politikai tehertételeit. Kiinduló tézise, hogy modern irodalomtudományunk párhuzamos jelensége a modern magyar irodalomnak, vele rokonságba hozható sok szempontból, és az irodalomtörténeti tudomány több irányban fogadott magába hatásokat a modern magyar irodalomtól. Először azt

30 August Sauer, *Literaturgeschichte und Volkskunde* (Prag: Calve, 1907); Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 5 Bd. (Regensburg: Habbel, 1912–1928).

31 Zolnai, „Werner Mahrholz…", 312.

32 Z[olnai]. B[éla]., „Gragger Róbert", *Széphalom* 1 (1927): 89.

33 Zolnai Béla, „Modern irodalmunk és az irodalomtudomány", *Széphalom* 1 (1927): 8–19.

vizsgálja, miként alakította a modern irodalom az irodalomról való felfogást, majd választ keres a kérdésre, az átalakult irodalomfölfogás miként befolyásolta a múlt szemléletét.

A Magyarországon intenzíven majd csak negyven, ötven év múlva, elsősorban Tarnai Andor ösztönzésére meginduló kritikatörténeti kutatások irányába mutat a megállapítás, amely szerint az irodalomról alkotott nézetek, az ún. „irodalmi eszmék *(idées littéraires)* történetével még alig foglalkoztak".[34] Zolnai úgy véli, az irodalomfölfogás talán akkor válik a leginkább tudatossá, amikor az irodalom részt vesz a közélet küzdelmeiben. A modern magyar irodalom is sok irodalmi eszmét tudatosított, és egy nagy irodalmi átalakulás élményét nyújtotta, mellyel kapcsolatban minden kritikusnak és irodalomtörténésznek állást kellett foglalnia. Ady költészete – melynek Zolnai első méltatói közé tartozott[35] – új világot hozott, amely időközben integráns része lett a magyarság múltjának és önértelmezésének. A modern költészet nagymértékben hozzájárult a megelőző korszak irodalomfölfogásának és esztétikai szemléletének meghaladásához, miközben elősegítette az irodalom politikai és világnézeti jelentőségének fölismerését. Az ún. „dinamikus" irodalomfölfogás, mely szerint „az irodalom maga az élet",[36] világnézetek harcát látja a stílusok váltakozásában; a modern irodalomban megfigyelhető stílusváltozás párhuzamos jelensége az élet általános megváltozásának. A modern irodalom irodalomkritikai és tudományos szempontokat bővítő szerepe nyilvánult meg a szimbolikus kifejezésmód megértésére irányuló törekvésekben, a költői nyelv és a zeneiség szerepének átértékelésében, valamint a költészeti tárgykörök kibővítésének tudomásulvételében.

Az irodalomtudomány modern irodalomtól kapott inspirációi közé sorolja Zolnai a magyar ritmus lényege körül kibontakozott vitát, a prózaritmus felfedezését és a ritmus folyamatos változásának a felismerését.[37] A modern irodalom ébresztette rá az irodalomtörténetet az irodalom és a társadalom viszonyának jelentőségére, az irodalom társadalmi szerepére. A modern irodalom termékének, illetőleg párhuzamos jelenségének látja Zolnai a stíluskritika nyelvesztétikai irányát. Ezt tanúsítja szerinte, hogy az újabb francia, német és magyar nyelvesztétikai tanulmányok kétharmad részben „a szimbolista és újabb költészet" anyagára hivatkoznak.

A megváltozott irodalomfölfogás Zolnai szerint több vonatkozásban befolyásolta a magyar irodalom múltjának a szemléletét. Mindenekelőtt tudatossá tette Arany és iskolája művészetének klasszikus jellegét a 20. század első évtizedeinek „romantikus-dekadens-kereső" művészetéhez viszonyítva.[38] Ady föllépése

34 Uo., 6.
35 Zolnai Béla, „Ady Endre", *A Hét* 29 (1919): 65–66.
36 Zolnai, „Modern irodalmunk…", 8.
37 Uo., 10–11.
38 Uo., 12.

a 20. század elejéig tolta ki a sokáig Arany halála évével jelzett korszakhatárt, ösztönözte az 1880-as, 90-es évek irodalmának földolgozását, egyben hozzájárult a népies mellett a „modern" Arany fölfedezéséhez. Nem független a 20. század elejének irodalmi folyamataitól a romantikus Jókai irodalomtörténeti rehabilitációja és a „stílusromantikus" Vörösmartynak mint a modernek ősének az újraértékelése sem. Külön foglalkozik Zolnai Petőfi, az üldözött, meg nem értett zseni fölfedezésével és fogadtatástörténetével.[39] Császár Elemér Petőfi-portréját idézve jelzi, az Ady korában végbement nagy stílusváltás Petőfivel kapcsolatban kedvezően befolyásolta, állásfoglalásra és gazdagodásra késztette a kritikát, az irodalomfölfogást és magát az irodalomtudományt. A modern irodalom inspiratív szerepét látja Zolnai a Csokonai-kultuszban, a kuruc-kor új életre kelésében és a népiesség szerepének átértékelésében. Végkövetkeztetése szerint az „objektívnek hitt irodalomtudomány" sem vonhatja ki magát a kor általános szellemi törekvései, köztük az irodalom hatása alól.

A tanulmány mutatja, hogy Zolnai az elsők között ismerte fel a szoros kapcsolatot a kortárs irodalmi törekvések és az irodalomtudományi folyamatok között. Az irodalomtudományt nem önmagában, hanem következetesen kora eszmei és irodalmi áramlatainak összefüggésében szemlélte. Irodalomfogalma rendkívül tág, nem kizárólag esztétikai szempontok határozzák meg; alapja az összehasonlító történeti-kritikai szemlélet és az önreflexió, amit elébe helyez bármiféle, a hagyomány által szentesített értéknek. Bár itt kizárólag a magyar irodalom jelenségeivel foglalkozik, fejtegetései lényegében világirodalmi keretek közé illeszkednek.

Három évvel e tanulmány után Zolnai részletes bírálatot írt Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (1931) című, Gragger Róbert emlékének ajánlott könyvéről, melyben összegezte kollégájának az övével több ponton egyező felfogását az irodalom történetéről és elméletéről.[40] Thienemann és Zolnai azonos évben született, közeli barátok voltak, Zolnai hagyatékában több mint háromszáz levél és több fénykép tanúsítja barátságukat. Önéletrajzi feljegyzéseiben Thienemann többször megemlékezik Zolnairól.[41] Zolnai mindjárt az első mondatban „[a] magyar irodalomtudomány újabb föllendülésében a legnagyobb eseménynek" nevezi a munkát, amely szintézisbe foglalja a „háború utáni tudományos gondolkozás" eszméit és szempontjait, egybe megrajzolja egy új irodalomelmélet körvonalait. Ez az elmélet Zolnai szerint alkalmas arra, hogy számos irodalmi jelenséget egységes szerkezetben értelmezzen, miközben a szellemi élet megnyilvánulásaként és önmagára eszméléseként mutatja be az irodalom történetét. Elismeréssel illeti Thienemann folyóiratát, a *Minervá*t, mivel akkor ez képviseli az uralkodó tudományos fölfogást a magyar irodalom szemléletében.

39 Uo., 13–15.

40 Zolnai Béla, „Irodalomtörténeti alapfogalmak", *Széphalom* 4 (1930): 144.

41 Koncz Lajos, s. a. r., *Az utókor címére: Thienemann Tivadar hátrahagyott életrajzi feljegyzései*, Pannónia Könyvek (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2010).

A „szerves" és a „szellemi" fejlődés fogalmát tárgyaló első rész kapcsán Zolnai felveti a kérdést, lehet-e általánosan érvényes fejlődési (azaz változási) törvényszerűséget megállapítani az irodalom történetében. Válaszként az elméletek korhoz és világszemlélethez kötöttségét hangsúlyozza, az állítást a Thienemann által tárgyalt példákon szemlélteti. Thienemann koncepciójának alapja az a meggyőződés, hogy a szellemtörténet fokozatos és végtelen, hegeli értelemben vett „belső tökéletesülés", „a mult értékeivel való örökös bővülés, *tudatosodás*, »egyéniesedés« és absztrahálódás", melynek célja a fejlődés (azaz a változás) maga.[42] Ennél a különböző elméletek áttekintéséből levont következtetésnél Zolnai érdekesebbnek tartja a részletek bemutatását; az „organizmus" metaforájának termékenységét külön is hangsúlyozza.

Szerencsésnek találja az irodalmi tényeket rendszerező második rész szerkezetét, a szóbeli hagyomány, a kézirat és a könyv három korszakának elkülönítését, továbbá a korszakokon belül a szöveg, a szerző és a közönség mibenlétének, egymáshoz fűződő viszonyának a tárgyalását. Kiemeli, a szóbeliség állapotának tételezésével Thienemann új és eddig kevéssé ismert fejezettel bővíti az irodalmak történetét, melyhez „nem szabad a mai irodalmiság fogalmaival közelednünk". Ezután tömören jellemzi a három korszak Thienemann által kifejtett sajátosságait. A rendszer előnyének tartja, hogy az új jelenségek könnyen beilleszthetők lesznek keretei közé, miközben szempontjai kortól és kultúrától függetlenül alkalmazhatók. Az összegzésben hangsúlyozza, a könyv ösztönözni fogja a belőle kiinduló részvizsgálatokat, és elősegíti az irodalom önszemléletének fejlesztését.

A recenzió tanúsága szerint Zolnai pontosan érzékelte Thienemann újító szemléletét és a könyv alapproblémáját: a művészet (irodalom) fejlődésének eldönthetetlen kérdését. A szerzővel együtt úgy látja, a változás biztos, de a fejlődés, azaz új, magasabb minőség születése nem az. Egyetért vele abban, hogy a szerves fejlődés elmélete nem alkalmas hosszú távú szellemi, irodalmi folyamatok átfogó feldolgozására. Felismerte, Thienemann óvatosan megváltoztatta a szellemtörténet eredeti hangsúlyait, bizonyos elemeit átfunkcionálta és a magyar viszonyokhoz adaptálta. Elgondolása egyaránt ösztönözheti az irodalomtörténetet és az irodalomkritikát. A társadalom- és befogadástörténeti szempontok bevonása révén szemléletmódja alapvetően új, módszertana progresszív, következtetései több ponton radikálisak. Mint Poszler György a könyv 1986-ban megjelent hasonmás kiadásának utószavában megállapította, Thienemann könyve valójában „az átfunkcionált hazai szellemtörténet alapokmánya".[43] Sem Thienemann, sem Zolnai nem tehetett arról, hogy megjelenésekor a könyv nem fejtett

42 Zolnai, „Irodalomtörténeti alapfogalmak…", 145. Kiemelések itt és a továbbiakban az eredetiben.

43 Poszler György, „A könyv margójára", in Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Pécs: Danubia, 1931). Hasonmás kiadás, szerk. Tüskés Tibor, Pannónia Könyvek 3 (Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1986).

ki igazán nagy hatást,[44] recepciója mintegy ötven évvel megkésett. Módszeres feldolgozása, tudománytörténeti elhelyezése és ma is korszerű gondolatainak feltérképezése épp csak elkezdődött.[45]

A *Világirodalom és nemzeti irodalom* (1944) című tanulmány és kontextusai

A kongresszusi beszámoló nem feltétlenül az a műfaj, amely alkalmas elméleti, módszertani kérdések felvetésére, de Zolnai beszámolója a Nemzetközi Irodalomtörténeti Bizottság 1939-ben tartott lyoni konferenciájáról, a Külföldi Francia Írók Szövetségének liège-i tanácskozásáról és saját közbeiktatott párizsi tartózkodásáról ebből a szempontból is tanulságos.[46] A beszámoló számba veszi a tárgyalt szakmai kérdéseket, hangulatjelentést ad a háborúra készülő Európa szellemi állapotáról, egyben jelzi a tudományos kapcsolatokban bekövetkezett és a várható változásokat. Míg a lyoni konferencia az irodalmi műfajokat állította a középpontba, Liège-ben a francia nyelv külföldi sorsának kérdéseit vizsgálták. A beszámoló tanúsítja, Zolnai otthonosan mozgott mindhárom közegben, több előadót személyesen ismert. A tudósítás hangvétele figyelembe veszi a szélesebb közönség igényeit, a stílus kifejezetten szórakoztató, helyenként anekdotikus. Itt csupán a beszámoló első, szorosabban irodalomtörténeti vonatkozású részét ismertetem.

A lyoni tanácskozás azt a sort folytatta, melynek előző állomásai Budapest (1931) és Amszterdam (1935) voltak.[47] Zolnai megemlékezik a budapesti kongresszust „olyan fölényes eleganciával" dirigáló, már korábbi írásában is említett komparatistáról, Fernand Baldenspergerről, aki azonban Lyonban távol maradt. A lyoni összejövetel előkészítését Paul Van Tieghem, a preromantika egyik fölfedezője, az európai irodalmak „szinkronisztikus" bibliográfiájának kiadója és Raymond Lebègue, a 16. század specialistája végezte.[48] Zolnai megemlíti a főtitkárrá választott Hankiss János érdemeit a budapesti összejövetel rendezésében és a kongresszusok szellemi hátterét adó *Helicon* című, általános irodalomtudományi, esztétikai folyóirat szerkesztésében.

A tanácskozás eredményei közül kiemeli a klasszikus és a romantikus műfajfelfogás közti ellentét eltérő módokon történt újbóli fölismerését és a mű-

44 Vö. Schöpflin Aladár, „Irodalomtörténeti alapfogalmak: Thienemann Tivadar könyve", *Nyugat* 24 (1930): 2:212–213.

45 Dávidházi Péter, *Menj, vándor: Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*, Pannónia Könyvek (Pécs: Pécsi Tudományegyetem–Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2009).

46 Zolnai Béla, „Lyon, Párizs, Liège: Két irodalmi kongresszus margójára", *Magyar Szemle* 37 (1939): 98–104.

47 További beszámoló a lyoni tanácskozásról: Hankiss János, „Az irodalmi műfajok: Beszámoló a III. irodalomtörténeti kongresszusról", *Egyetemes Philologiai Közlöny* 64 (1940): 291–294.

48 Mindkettejüktől több levél található Zolnai Béla levelezésében: MTA KIK Ms. 4128/286-292; Ms. 4125/62-69.

fajfogalom különböző megközelítési lehetőségeinek fölvetését. A műfajok létének kétségbe vonásánál nagyobb hangsúlyt kapott az előadásokban a műfajok írótól független létezését állító felfogás. Külön is megemlíti Pierre Kohler előadását, aki a műalkotás „diszciplináltságát, gonddal-szerkesztettségét" fejtegette, és fölvetette a kollektivitás fogalmát „az irodalmi képletek létrejöttével kapcsolatban". Zolnai megjegyzései jelzik, nem volt igazán híve a „túlságos theória-alkotás"-nak és a terminusok öncélú gyártásának. Felfigyelt az előadásokban, vitákban és magánbeszélgetésekben megnyilvánuló különféle nemzeti ambíciókra is. Örömmel nyugtázta, hogy a magyar irodalom ma már nem terra incognita a nyugat-európai tudós közvélemény előtt. Szerinte folytatni kell a magyar irodalom „külföldi propagandáját", aminek „a franciák által művelt »littérature comparée« irány is kedvez".

A lyoni kongresszus kapcsán említett Paul Van Tieghem 1941-ben megjelent világirodalom-történetéről 1943-ban Zolnai recenziót írt a *Széphalom*nak.[49] A bevezetőben megállapítja, a magyar irodalom külföldi megismertetése érdekében kifejtett több mint két évtizedes propaganda kezdi meghozni eredményeit. Különösen a francia közvélemény kezdett figyelni a magyar irodalom megnyilvánulásaira. Az ilyen irányú érdeklődés jeleként értékeli Van Tieghem munkáját, megemlítve a szerző 1937-ben kiadott repertóriumát az európai irodalmak eseményeinek szinoptikus áttekintésével.[50]

Zolnai hangsúlyozza, Amerika Van Tieghem könyvében jelenik meg először egyenrangú félként európai irodalomtörténeti munkában.[51] A magyar irodalmat körülbelül a lengyel, a cseh és a horvát-szerb irodalommal egy szinten tárgyalja a szerző, ami Zolnai véleménye szerint kissé „félreszínezi" az európaiság képét: a cseheknek nem volt Petőfijük, a szerbeknek nem volt Madáchuk; a lengyel élet nem lett irodalmi téma, mint a magyar Alföld; a románok nemzeti történelme nem inspirálta úgy a nyugati irodalmat, mint Zrínyi, Rákóczi és Kossuth. Számba véve a kötetben említett magyar írókat, Zolnai megállapítja, ilyen gazdag sorozat külföldi munkában még nem szerepelt, noha természetesen vannak hiányok is. Egyetértően nyugtázza a kijelentést, mely szerint Ady az utolsó félszázad egyik legnagyobb költője, megjegyezve, „amit talán idehaza még nem mertek volna kimondani Ady európai jelentőségével kapcsolatban".[52] Sorra veszi a 20. századi magyar szerzők értékeléseit, melyekben csak elvétve talál helyesbítenivalót. Megállapítja, a régebbi irodalom vonatkozásában könnyebb volt az összeállító helyzete a már kialakult nézetek és a rendelkezésre álló kézikönyvek miatt. Miután méltatja Arany és Petőfi jellemzését, utal arra, hogy a többi magyar szerző

49 Zolnai Béla, „Van Tieghem világirodalom-története", *Széphalom* 13 (1943): 73–75.

50 *Répertoire chronologique des littératures modernes, publ. par la Commission internationale d'histoire littéraire moderne*, sous la dir. de Paul Van Tieghem (Paris: Droz, 1937).

51 Paul Van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours* (Paris: Colin, 1941).

52 Zolnai, „Van Tieghem…", 74.

említése nem lép túl a jól informált lexikon keretein. Bár az összeállításban nincsenek nagyvonalú áttekintések és jellemrajzok, Zolnai szerint így is „hálásak lehetünk Van Tieghem könyvének", különös tekintettel a „magyar szellemiség mai külföldi pozíciójára".[53] A bírálat jelzi, Zolnai a második világháború éveiben is éberen figyelte a magyar irodalom kortárs nemzetközi megítélését, és tisztában volt annak nyelvi, szakmai és más korlátaival.

A világirodalom története (1944) első részének bevezetőjeként megjelent, *Világirodalom és nemzeti irodalom* című, közel ötven lapos tanulmány Zolnai legterjedelmesebb elvi-módszertani írása a témában. A könyvet rendkívül rossz minőségű, háborús papírra nyomtatták, a fennmaradt példányok mára lapokra estek szét, a megsárgult lapok egy része széttöredezett, a szöveg nehezen olvasható, helyenként csonka. E körülmények is közrejátszhattak abban, hogy a tanulmány néhány kivételtől eltekintve elkerülte a kutatás figyelmét.[54] A kötetet Zolnai tanulmányának 49. jegyzete szerint „a művelt nagyközönségnek" szánták, emellett „tudományos bevezető is akar lenni".[55] A három részt az ókori kelet irodalmának, a görög és a római irodalom elismert szakemberei írták, a részek végén tájékoztató bibliográfia található. Zolnai írása az egyetlen a kötetben, amelyhez – bár stílusa alapvetően esszéisztikus – lábjegyzetek kapcsolódnak.

A tanulmány összesen tíz római számmal jelölt és külön címmel ellátott részre tagolódik. A címeket három-öt, gondolatjellel tagolt, címszószerű szókapcsolat vagy szó együttese alkotja. Zolnai itt összefoglalja mindazt, amit a világirodalomról, világirodalom és nemzeti irodalom kapcsolatáról, a magyar irodalom európai helyzetéről, az irodalmi többnyelvűségről, egyetemes és összehasonlító irodalomtörténetről, nemzetkép és irodalomkutatás viszonyáról, a világirodalom „fejlődéséről" gondolt. A megközelítés alapvetően problémaközpontú; a szerző nem elfedni igyekszik, hanem megmutatja a nehézségeket. A dolgozat jelentőségét növeli, hogy az utóbbi két évtized komparatisztikai vitáinak egyik kulcsfogalma a „világirodalom" volt.[56] Az utolsó részben Zolnai külön kitér Babits és Szerb Antal európai, illetőleg világirodalom történeteire.

Az I. rész elején Zolnai utal arra, hogy a „világirodalom" terminust Goethének „tulajdonítják", nem tudhatván, hogy a szóösszetétel 1810 körül Christoph Martin Wieland egyik kéziratában jelent meg először, a tanultság, olvasottság és pallérozottság *(politesse)* jelölésére.[57] A világirodalom létét egyidősnek tétele-

53 Uo., 75.

54 A kivételekhez lásd: Fried, „A magyar komparatisztika…", 120, 14. jegyzet; Miskolczy Ambrus, *Szellem és nemzet: Babits Mihály, Szekfű Gyula, Eckhardt Sándor és Zolnai Béla világáról*, Mythologica (Budapest: Napvilág, 2001), 211, 16. jegyzet. Az 1944-ben kiadott kötetről megjelent recenzióról nincs tudomásom.

55 Zolnai, „Világirodalom…", 46, 49. jegyzet.

56 Lásd például: David Damrosch, *What is World Literature?* (New Jersey: Princeton University Press, 2003); Hites Sándor, „A világirodalom kortárs elméleteiből", *Literatura* 47 (2021): 268–270.

57 Hans-J. Weitz, „'Weltliteratur' zuerst bei Wieland [1987]", in Hans-J. Weitz, *Der einzelne Fall: Funde und Erkundungen zu Goethe,* 349–352 (Weimar: Böhlau, 1998).

zi az irodalommal, a nemzetek érintkezésével, „a nemzeteknél nagyobb közösségek megérzésével". Európa a 18. században „már egy nagy irodalmi köztársaság", a „nemzetek világirodalmi összetartozásának tudata" azonban csak a 19. században ért meg a definícióra.[58] A II. rész azzal a megjegyzéssel indul, hogy a nemzeti irodalmak világirodalomhoz tartozásának tudata szorosan összefügg a nemzeti fejlődéssel. A nemzeti irodalmak és a világirodalom viszonya sokrétű, összetett; maguk a nemzeti irodalmak is kisebb, egymástól eltérő regionális egységekből tevődnek össze. A regionális szempont ösztönző hatását és termékenységét Zolnai német és magyar példákkal igazolja. Hangsúlyozza, a vallási, faji és kulturális különbségek, a földrajzi, néprajzi és politikai adottságok az irodalomtudományban sem mellőzhetőek.

A világirodalom megjelölésre – fejtegeti a III. rész elején – „egyelőre csak az a szellemi tartalom tarthat igényt, ami Európa lelkében tükröződik".[59] Ázsia „külön világ", ahol más az irodalom értelme, a szórványos kölcsönhatások inspiratív szerepe azonban megkérdőjelezhetetlen. Ezzel szemben az amerikai földrész irodalma az európai kultúra függvénye; az állítás igazolására Van Tieghem 1941-ben megjelent, Zolnai által is recenzeált világirodalom-történetére hivatkozik. Ausztrália az irodalom szempontjából „szintén Európához tartozik", Afrika pedig „úgyszólván gyarmata Európának". A francia nevelésű szenegáli író, René Maran *Batouala* című, 1921-ben Goncourt-díjat kapott regényét „előzmény és folytatás nélküli kuriózumnak" nevezi.[60] Zolnai világirodalom-fogalma tehát – ugyanúgy, mint például Babitsé – alapvetően Európa-központú, amely a 21. század elejének távlatából szűkösnek látszhat, de a maga korában a felfogás, hogy az irodalom nemzetközi jelenség, inkább kivételesnek számított.[61]

A IV. rész elején exponálja Zolnai az irodalmi centrumok és perifériák elméletét, és megismétli az 1923-as tanulmányban fölvetett gondolatot a nemzeti irodalmak eltérő fejlődési üteméről. Állítását az európai irodalmak eseményeit szinkron módon áttekintő, Van Tieghem vezetésével készült, korábban ugyancsak említett repertóriumból vett példákkal igazolja. A vezető centrumok és a perifériák – ideértve a magyar irodalmat – önmagukban és egymáshoz fűződő viszonyukat tekintve egyaránt folyamatosan változnak.

Az irodalom „társadalmi produktum is", jelenti ki Zolnai az V. rész elején. Az eleve a „világ" számára dolgozó szerzőt fenyegeti a veszély, hogy nem az irodalomnak fog dolgozni. „Az írónak vállalnia kell, hogy egy szűkebb vallási, társadalmi, nemzeti, politikai közösség számára alkot és talán sohasem lesz egyete-

58 Zolnai, „Világirodalom…", 5–8.
59 Uo., 12.
60 Uo., 15.
61 Szegedy-Maszák Mihály, „Esszéírás és irodalomtörténet", in *A magyar irodalom történetei III: 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, munkatársak Jeney Éva és Józan Ildikó, 245–262 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 251.

messé".[62] A világ irodalma tele van félreismert, ismeretlenül maradt vagy nehezen befogadott remekművekkel; ennek igazolására Katona *Bánk bán*ja és Arany János költészete mellett angol és francia példákat idéz. Az idegen nyelven írt művek befogadásának fő feltétele a behatolás „az idegen nyelv és stílus belső lényegébe".[63] A magyar irodalmat sokkal mélyebben érintette az Európához fűződő viszony, mint a számban és politikában nagy nemzetek irodalmát. Hangsúlyozza, Magyarország autonóm, de Európával mindig összeköttetést tartó világ, és a magyar irodalomnak is megvannak a maga lefordíthatatlan remekművei. A „magyar lélek", „magyar szellemiség" sajátosságait és a „misztikus magyarság" mibenlétét fejtegető következő néhány bekezdés mutatja, Zolnai sem tudta kivonni magát a kor szellemtörténeti retorikája alól. A rész végén kijelenti, a magyar irodalom nem „luxus-termék", „esztétikai játék" vagy „elvont érzelmek analizise", hanem „a nemzet élet-halál-kérdéseinek hordozója, a nemzet lelkiismeretének sokszor egyetlen megnyilatkozása".[64] E megjegyzésekkel Zolnai figyelemreméltó kísérletet tett arra, hogy a magyar irodalmat nemzetközi folyamatok részeként mutassa be.

A VI. rész elején felteszi a kérdést: a nemzeti irodalmak anyagából mi tartozik a világirodalomba? A választ nehezíti, hogy gyakran az is kérdéses, mi tartozik egy nemzeti irodalom kereteibe.[65] A különféle felfogásokat és szempontokat mutatják például a historia litteraria keretében végzett anyaggyűjtések, a biográfiai lexikonok és bibliográfiák. Az irodalmakat, különösen a több államban élő egynyelvű népekét és a többnyelvű országokét, nem lehet változó politikai határok közé szorítani. A szóbeliségben élő irodalom, az írásba foglalt irodalommal kölcsönhatásban álló népköltészet sem ismer nyelvi vagy országhatárokat. Önmagában sem a nyelv, sem a politikai határ nem lehet elválasztó tényező. A négy különböző nyelvű svájci irodalom valamiképpen összetartozik; a magyarországi latin és német irodalom egyszerre része az egyetemes latin, illetve a német irodalomnak és a magyarországinak.

A VII. részben tárgyalja Zolnai az egyetemes és az összehasonlító irodalomtörténet kérdéseit. Elöljáróban megállapítja, a többnyelvű területeken folyik a legélénkebb szellemi csereforgalom; ezek – köztük Svájc, Belgium, Erdély és az észak-európai régió – az európai egységesülés közvetítői. Bevallja, nincs olyan fórum, amely eldönthetné, mi tartozik a világirodalomba. Bírálja a Henrich Gusztáv szerkesztette *Egyetemes irodalomtörténet* szerkezetét, mivel lemondott a „fejlődés és haladás egységes tárgyalásáról".[66] Megismétli és példákkal igazolja az 1923-as tanulmány megállapítását, mely szerint az irodalomtörténet-írás a 19. szá-

62 Zolnai, „Világirodalom…", 18.
63 Uo., 21.
64 Uo., 23.
65 Uo., 23–27.
66 Uo., 28.

zad eleje óta „összehasonlító", azaz tudatában van az európai és a vele kapcsolatban álló irodalmak összefüggésének. Ezt tanúsítják a nemzetközi témákra és motívumokra vonatkozó kutatások, melyeknek megvannak a maguk korlátai és negatív példái, és ezt jelzik a különféle műformák egymásra hatását érintő vizsgálatok. A legnehezebben meghatározható Zolnai szerint a „szellem" hatása; szignifikáns, hogy itt nem a „Geist", hanem a „Gehalt" kifejezést adja meg a fogalom német megfelelőjeként,[67] melynek elsődleges jelentése „gondolati, eszmei tartalom". A nemzeti irodalmakban mindenütt kimutatható a világirodalom jelenléte; példaként Karl Viëtor 1936-ban megjelent német irodalomtörténetének névmutatójában található „idegen" írók névsorát idézi.[68]

A VIII. részben, mely a tanulmány leghosszabb fejezete, Zolnai elérkezik a világirodalom-fogalom definíciójához. Azt a „*tudatot*" nevezi világirodalomnak, „amely az egymásra ható nemzeti irodalmakat egységbe foglalja".[69] Hozzáfűzi, az ide tartozó művek száma éppoly viszonylagos, mint a nemzeti irodalmak jelenségeinek számbavétele. Ennek fő okai a koronként változó esztétikai értékelés, a történeti rekonstrukció különféle szempontjai, a világnézeti, politikai és más megfontolások. Nincs abszolút értékmérő; a világirodalom története szükségképpen relatív és szubjektív. Zolnai elfogadja a tételt, mely szerint „van egy nemzetek fölött álló szellemi közösségtudat", amely rávilágít az egyes nemzetek irodalmára.[70] Az így felfogott világirodalom ugyanúgy létezik, mint a nemzeti történelmek fölött létező világtörténelem *(Weltgeschichte, histoire universelle)*. Zolnai megismétli az 1923-as tanulmány utalását arra a vitára, amely az európai irodalom létéről bontakozott ki Paul Bourget kijelentése nyomán, miközben hivatkozik az összehasonlító kutatások nemzetközi folyóirataira és a fordításirodalom virágzására. A jelenhez közeledve egyre nehezebben elkülöníthető a nemzeti irodalmak fejlődése – állítja –, ami azonban nem jelenti az eredeti írói egyéniségek számának csökkenését. A nyelvek, a témák és a művészi megformálás terén nem lehetséges a világ teljes egységesülése.

A világirodalomnak lényeges alkotó eleme a gondolat, a világnézet, az eszmék folyamatos mozgása, továbbá a kölcsönhatás a filozófiai és vallási törekvésekkel. Esztétikum és filozofikum elválaszthatatlanok, viszonyuk koronként változik. Minden kornak állandó mozzanata az esztétikai állásfoglalás a közös múlttal, az antikvitással szemben. Két, a témával kapcsolatos korábbi dolgozatára hivatkozva állítja,[71] a világirodalmi tudatnak „lényeges tartalmát adja en-

67 Uo., 32.

68 Karl Viëtor, *Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus (Deutsche Literaturgeschichte von 1700 bis 1890)* (Berlin: De Gruyter, 1936).

69 Zolnai, „Világirodalom…", 33.

70 Uo., 34.

71 Zolnai Béla, „Az ókor-szemlélet változásai", *Szellem és Élet* 2 (1938): 1–7; Béla Zolnai, [c. n.], in Viggo Brøndal, Karel Čapek, Alfons Dopsch et al., *Vers un nouvel humanisme*, Entretiens 6 (Paris: Société des nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1937), 55–60. Zolnai

nek a múltnak a továbbélése még a tagadás korszakaiban is".[72] Az ókorszemlélet változásai a reneszánsztól kezdve napjainkig mutatják „a modern világ szellemi metamorfózisait". A világirodalmi tudat egyik fő sajátossága, hogy fejlődésével együtt a múlt is folyamatosan átalakul.

Az utóbbi gondolat már átvezet a IX. részhez, melynek fő tézise a világirodalom „fejlődése". Ezt a tételt igazolja Zolnai szerint a korábban ismeretlen irányok és műfajok keletkezése, a népköltészet és a „felsőbb irodalmiság" kölcsönhatása, az új témák megjelenése, a nyelvi gazdagodás és a kifejezőeszközök differenciálódása. A világirodalom további „beláthatatlan fejlődés előtt áll".[73] Ezt tanúsítják a közelmúlt találmányai, a film, a rádió és a hangosfilm, melyek szorosan összefüggnek az irodalommal, és új lehetőségeket biztosítanak számára, köztük „a világirodalmi csereforgalom megkönnyítését".[74] Itt és a továbbiakban Zolnai a „szellemi fejlődés" gondolatára épít, amely Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című, Zolnai által korábban ismertetett és itt is hivatkozott könyvének az egyik terminusa. A világirodalmi folyamat szükségszerű velejárói a szelekció, az „elavult irodalmiságok" háttérbe szorítása, a fokozódó intellektualizálódás és – utalással az 1939-es lyoni kongresszus programjára – a kritika szerepének megnövekedése, irodalmi műfajjá válása.

Az utolsó rész témája a szélesebb olvasóközönségnek szánt irodalomtörténeti kézikönyv műfaja. Azzal, ahogy Zolnai felsorolja a „korunk egyik legkedveltebb »szépirodalmi« műfajának" nevezett, ilyen típusú munkák lehetséges olvasóit, fenntartásait is kifejezi. Benedek Marcell annak idején Zolnai által is recenzeált világirodalom-történetét (1921) épp csak megemlíti, és megnevezi fő forrásait: Paul Wiegler világirodalom-történetét (1914), továbbá Király György és Turóczi Trostler József magyar, illetőleg német irodalomtörténeti munkáit. Valamivel több figyelmet fordít Babits európai irodalomtörténetére: lírai vallomásnak nevezi „tudós prózában drámaiasítva". Szerinte Babits „[m]int egy új Vergilius, végigvezeti az olvasót a Parnasszus hegyén […], mintha maga is regényt írna és az egész világ valódi és képzelt alakjait bele kellene komponálnia a regénybe". Felsorol néhány jellemző fejezetcímet, majd hozzáfűzi, „[m]intha egy kalandregény izgató fejezet-címeit olvasnók".[75] A rövid bemutatásban nem nehéz észrevenni a szakember finom iróniáját és egyet nem értését a minőségi szempont kizárólagossá emelésével. Zolnai nem regisztrálja a munka tudományos értékét,

írása a kötet „I. Les Problèmes" című részében található, amelyben egyik írásnak sincs címe. A kötet szerzői között van például Johan Huizinga, Georges Duhamel, Thomas Mann, Jean Piaget, Paul Valéry és Szent-Györgyi Albert. Az utóbbi tétel bibliográfiai adatait Benkő László jegyzéke nem tartalmazza. Benkő, *Zolnai Béla…*, 78–88.

72 Zolnai, „Világirodalom…", 37.

73 Uo., 41.

74 Uo., 43.

75 Uo., 46.

és mintha megfeledkezett volna Babits könyvének elévülhetetlen érdemeiről, az irodalom ügyének tett szolgálatairól.

Szerb Antal világirodalom-történetét Babits méltó követőjének nevezi, amely „[k]evésbé szubjektív és adatokkal jobban terhelt".[76] A mű elméleti bevezetőjének állításai közül vitába száll a kijelentéssel, mely szerint a világirodalom nem is olyan nagy; az igazi világirodalom elfér egy jól megválogatott magánkönyvtárban. Hivatkozik a minden esztétikai értékelés és történeti rekonstrukció viszonylagos jellegéről korábban mondottakra, majd hozzáfűzi: a tudományos teljességre törekvés és a történeti értékek megmentésének szempontjairól nem szabad lemondani. Nem fogadja el Szerb világirodalom-meghatározását sem, melynek alapja „a nemzetek fölötti jelentőségű írók" által írt, „értékük vagy hatásuk révén […] minden művelt nemzethez" eljutott művek összessége. „A remekművek Pantheonja sívár és egyoldalú képet mutatna az emberiség szellemi metamorfózisairól", állítja Zolnai. Az elvi merevség helyett kompromisszumot kell keresni „a világjelentőség és a korok, nemzetek jellemzése, valamint az elszigetelt jelenségek figyelembevétele között".[77]

Elfogadja a tételt, mely szerint a „világirodalmi tudatba" a nagy nyelvek irodalma kerül elsősorban, a kisebb nyelvekéből pedig az a kevés, amit a nagy nyelvekre lefordítottak. A tanulmány III. részének értelmében egyetért azzal, hogy az új keleti népek irodalma alig van befolyással a nyugati kultúrkör szellemiségére. Nem vitatkozik a megállapítással, hogy a magyar irodalom sokkal többet ér, mint amekkora helyet betölt a világirodalomban. Ugyanakkor jelzi, a „világirodalmi tudat" maga is labilis fogalom, és a világirodalom történetírójának „az is föladata, hogy rámutasson a valódi értékekre és a magyar közönséget elterelje a világponyvák olvasásától". Végül határozottan vitatja a tételt, mely szerint a múlt században kialakult fejlődés-szemlélet megdőlt, és a mai fölfogás szerint „az emberiség nem előre halad, hanem körbe jár…"[78] Az emberiség haladásának tagadója Zolnai szerint megérdemelné „a büntetést, hogy eltiltsák a világirodalom történetének írásától", mert az „maga is szellemi magatartás: az emberi szellemnek késői terméke, amelyet előző századok még nem ismertek".[79]

Miután Szerb Antal elolvasta az írást, 1944. május 19-én levélben fordult Zolnaihoz. Kifejezi köszönetét, majd kifogásolja a „kissé erős" fogalmazást, és jelzi, tőle „igazán nem várna az ember ilyen diktatórikus ízű kijelentéseket, különösen nem egy öreg bajtárssal szemben". Nehezményezi, hogy Zolnai úgy csinál, „mintha a fejlődés-gondolat tagadása valami kamaszos merészség volna" részéről. „Holott a német szellemtudomány – folytatja Szerb – in toto már rég túl van azon, hogy egyáltalán vitatkozzék ezen a problémán, annyira kiküszöbölte a fejlődés tanát.

76 Uo.
77 Uo., 47–48.
78 Uo., 48.
79 Uo., 49.

[…] Scheler a 20-as évek elején azt írja, hogy ma már csak bolgár és délamerikai egyetemi tanárok hisznek a fejlődésben. *(Umwertung aller Werte.)* Úgy látszik, még magyar egyetemi tanárok is akadnak."[80] Közvetlenül a bevonulása előtt, június 4-én írt levelében Szerb Antal visszatért a témára, amikor így írt: „Holnap reggel bevonulok és inkább testi, mintsem szellemi munkával fogok foglalkozni, ami igen egészséges. De a fejlődés gondolatában mégsem tudok hinni. Gondolj rám sokat, és ha majd sor kerül rá, ápold szeretettel tudományos emlékemet."[81] Zolnai idézett polemikus fejtegetései nem feltétlenül tartoztak egy kézikönyv bevezetőjébe, nézeteit másutt, más formában is előadhatta volna. A két barát nézeteltérése a kérdésben föltehetően feloldatlan maradt.

Nem tudjuk, az 1944-es világirodalom-történet el nem készült folytatásában Zolnai milyen részeket és hogyan írt volna meg. Hagyatékából eddig nem került elő adat arra, hogy a későbbiekben foglalkozott volna egy világirodalom-történet megírásának gondolatával. Életében ilyen munka nem jelent meg magyarul, a *Világirodalmi Lexikon* a halálát követő évben indult meg, és további közel huszonöt év múlt el a következő népszerű világirodalom-történet megjelenéséig.[82]

Az 1944-es bevezető tanulmány után tizennégy évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy Zolnai – ha röviden is, egy könyvkritika keretében – ismét foglalkozzon a világirodalom egyik részkérdésével.[83] Erre három francia klasszikus, Baudelaire, Jammes és Apollinaire kétnyelvű kiadásai adtak alkalmat. A fordításokat Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső, Radnóti Miklós, Rónay György és Vas István készítették.

A cikk címe, *Literaturánk világirodalmi részlege* a műfordítás-irodalomra utal, amelyet Zolnai is a magyar irodalom integráns részének tekint. Kiindulópontja, hogy a magyar irodalom „óriási plusszal rendelkezik" más nemzeti irodalmakkal szemben, mivel „mintegy kétszáz év óta magáévá asszimilálta a világ legnagyobb költőit". A világirodalom szegényebb marad azáltal, hogy nem teszi ugyanezt a magyar klasszikusokkal. Zolnai kiemeli a magyar költők beleélési képességét, amely „a világ minden melódiájára visszhangozni tud és szuverén módon szuggerálja át önmagát az újjáteremtett idegen műbe".[84] Példák sorával igazolja, hogy az 1920-as évek első kezdeményezései után újabban divatba jöttek a kétnyelvű klasszikusok. A jelenség mögött „egy messze jövőbe mutató strukturális változást" állapít meg „világíró és világolvasó viszonyában: fejlődést

80 MTA KIK Ms. 4127/246. Zolnai érvelésének ezt a részét és Szerb Antal levélbeli válaszát idézi és értelmezi: Miskolczy, *Szellem és nemzet…*, 211–213. A Szerb által hivatkozott mű: Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, 2 Bde. (Leipzig: Der Neue Geist-Verlag, 1919).

81 Poszler György, *Szerb Antal*, Irodalomtörténeti Könyvtár (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 436–437. Idézi Miskolczy, *Szellem és nemzet…*, 213.

82 Kristó Nagy István, *A világirodalom története, I–II* (Budapest: Trezor Kiadó Bt., 1993). Vö. Gintli Tibor és Schein Gábor, *Az irodalom rövid története: I. A kezdetektől a romantikáig, II. A realizmustól máig* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003–2007).

83 Zolnai Béla, „Literaturánk világirodalmi részlege", *Nagyvilág* 3 (1958): 1718–1723.

84 Uo., 1719.

a különböző nyelvű szövegek fokozottabb szintetizálódása felé".[85] Az idézet jelzi, hogy a fejlődés fogalmán Zolnai – Thienemannhoz hasonlóan – valójában strukturális változást értett; ennek tisztázatlansága okozhatta a nézeteltérést Szerb Antallal.

Miután megismétli az 1944-es tanulmány tézisét a nagyközönségnek szánt világirodalom-történetek szépirodalmi olvasmánnyá válásáról, kifejti, a jövő olvasói idegen nyelvű remekműveket két nyelven fognak olvasni: eredetiben és anyanyelvi átköltésben, esetleg egy további nyelvű fordításban. A sikeres magyar műfordítói gyakorlat jellemzésére bevezeti és a három kötetből vett példákkal szemlélteti a „túlköltés" fogalmát. A lehetőségek skálája itt végtelen: a színek fokozásától és az új cselekmény bevitelétől kezdve a magyaros hangulattal történő gazdagításon és a főnevek igésítésén át az elvont utalások konkrét képpel történő helyettesítéséig és az érzelmi dúsításig terjed. Baudelaire három „túlköltője" – Babits, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád – közül Zolnai Tóth Árpádnak ítéli az elsőbbséget. Radnóti Apollinaire-fordítása kapcsán kijelenti, „a magyar túlköltő-fordítók páratlanok a világirodalomban",[86] ami némi elfogultságra utal. A tárgyalt műveken túlmutató következtetése azonban, mely szerint az igazi műfordítói hűség ismérve nem a szavakhoz való ragaszkodás, hanem a hűség az eredeti szelleméhez, ma is maradéktalanul érvényes.[87]

Néhány következtetés

Ha a kritikatörténet mérlegére tesszük Zolnai Béla itt bemutatott írásait, megállapíthatjuk, irodalomszemlélete és felfogása az irodalomtudományról több vonatkozásban előremutató, helyenként kifejezetten polemikus jellegű. Hosszú időn át, elvi szinten, nemzetközi színvonalon foglalkozott az általános és összehasonlító irodalomtudomány, a világirodalom, valamint a nemzeti irodalom és világirodalom viszonyának kérdéseivel. Pontosan ismerte a komparatisztika kora újkori előtörténetét, és tisztában volt az öncélú pozitivista adatgyűjtés, valamint az antik és a modern, illetőleg a különböző fejlettségű modern irodalmak közti összehasonlítások veszélyeivel. Az általa többször hivatkozott és személyesen ismert Paul Van Tieghem munkáit a tudománytörténet ma is számontartja és magasra értékeli.[88] Van Tieghem az első volt azok között, akik a kétol-

85 Uo.

86 Uo., 1723.

87 Lásd például: Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015). – A prózai művek fordításának alapfeltételeivel Zolnai egy további írásában foglalkozott. Zolnai Béla, „A műfordítás tündöklése és nyomorúsága", *Nagyvilág* 6 (1961): 120–125.

88 Így például: Hendrik Birus, „Komparatistik", in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hg. Harald Fricke, Bd. 2., 313–317 (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2000).

dalú összefüggések kutatása mellett hangsúlyozták a többoldalú irodalmi kapcsolatok összehasonlító vizsgálatának szükségességét meghatározott történeti és földrajzi keretek között. Zolnai 1923-as tanulmányát Henri Tronchon a francia komparatisztika vezető folyóiratában ismertette.[89]

Zolnai tisztában volt azzal, hogy a komparatisztika többet és mást jelent, mint az irodalmak, irodalmi korszakok, életművek, műfajok, művek és műcsoportok puszta összehasonlítását. Kísérletet tett az irodalomtudomány, az összehasonlító irodalomtörténet és a világirodalom fogalmak elméleti alapjainak tisztázására. Tudta, hogy az irodalomtudomány nem független az adott kor irodalmi, eszmei, politikai és más törekvéseitől, és az irodalmat sem önmagában létező képződménynek tekintette. Megkérdőjelezte az irodalmi folyamat lineárisnak és evolucionistának tételezett menetét. Bár nem alkotott önálló elméletet, alaposan átgondolta az irodalom működésének módozatait, foglalkozott a létrehozás, terjesztés és befogadás problémáival, kitekintett az irodalmi fordítás kérdéseire. A fordításról vallott elképzelései a nyelvi különbségek pozitív értékelésével a nyelvtudományi tájékozódású fordítástudomány és az irodalomtudományi fordításelmélet felé mutatnak, miközben elővételezik a szövegközöttiség gondolatát. Írásaiból kirajzolódnak a komparatisztika néhány, a korabeli Magyarországon újnak számító, azóta kiteljesedett kutatási területének körvonalai.[90]

Tárgyalta az irodalmi témák, motívumok és formák állandóságát és változását, elemezte a nemzetek fölötti irodalomtörténet-írás problémáit. Hangsúlyozta az irodalom szoros kapcsolatát az eszmetörténeti folyamatokkal, a filozófiával, a társadalmi, politikai változásokkal. Felhívta a figyelmet az irodalmi szövegek kultúrákat átívelő új befogadási formáira, a rádió és a film lehetőségeire. Bár elsősorban romanista volt, kritikusan értékelte és adaptálta a német irodalomtudomány, azon belül a nagyrészt francia ösztönzéseket követő német komparatisztika új eredményeit. Pontosan érzékelte és félreérthetetlenül jelezte a szellemtörténeti módszer korlátait. Szaktanulmányaiban és elméleti írásaiban a szellemtörténet jelentősen módosított, magyar viszonyokra alkalmazott, „átfunkcionált" és racionalizált, filológiai megalapozású változatát képviselte, évtizedekkel megelőzve az irodalomtudomány eszmetörténeti irányultságú vonulatát.

A világirodalom terminust nagy körültekintéssel a komparatisztika részterületeként és egyik kulcsfogalmaként határozta meg. Tisztában volt a szó köznyelvi használatának veszélyeivel és irodalomtudományi alkalmazásának problematikus jellegével. A fogalmat nem azonosította minden további nélkül a létező művek összességével, és jelezte, nincs fórum, amely dönthetne egy

89 Henri Tronchon, „Une étude hongroise sur la littérature comparée", *Revue de littérature comparée* 4 (1924): 134–136.

90 Vö. például: Z. Varga Zoltán, „Komparatisztikai kutatások az ezredfordulón", *Helikon* 60 (2014): 503–516; Berkes Tamás, „Közép-európai komparatisztika egykor és most", *Helikon* 64 (2019): 293–306.

nemzetek fölötti irodalmi kánon szempontjairól. Míg Goethe többször „világméretű irodalmi kommunikáció" értelemben használta a *Weltliteratur* kifejezést, francia kortársai „littérature occidentale ou européenne" jelentésre redukálták azt.[91] Részben erre vezethető vissza, hogy Babitshoz hasonlóan Zolnai is kizárta a fogalomból az európai és amerikai irodalmakon kívüli irodalmakat. A közel- és távol-keleti irodalmakat érintő komparatisztikai vizsgálatok még néhány évtizeddel ezelőtt is inkább kivételnek számítottak; a helyzet időközben végbement gyökeres megváltozását, a komparatisztika teljes nyitását a goethei értelemben vett világirodalom felé a 40-es évek közepének Magyarországán aligha lehetett előre látni. A nemzeti irodalom és a világirodalom fogalmával és viszonyával kapcsolatos fejtegetések ösztönözhetik a magyar irodalomtörténetírás önszemléletének átgondolását.

Zolnai érdeme, hogy elsőként hívta fel a figyelmet a szépirodalmi olvasat lehetőségére Babits és Szerb Antal irodalomtörténeteivel kapcsolatban.[92] A komparatisztika második világháborút követő, az amerikai irodalomtudomány, az orosz formalizmus, a strukturalizmus és a dekonstrukció kezdeményezései, valamint a különféle legitimációs viták nyomán bekövetkezett újjászületését már nem követte nyomon, illetőleg nem érte meg. A világirodalom fogalmának felkarolását a marxista irodalomtudományban érthető módon nem reflektálta. A világirodalommal kapcsolatos új definíciós kísérletek irányába mutatnak észrevételei a kulturális különbségek kezdődő nivellálódásáról, a centrum és a periféria viszonyáról, valamint a fordítások révén bekövetkező aszimmetrikus recepcióról.

91 *Le Globe*, 1827. 11. 1.

92 Vö. Visy Beatrix, „Egy identitás önarcképei: Babits Mihály *Az európai irodalom történeté*nek »narratív« megközelítése és a mű egy lehetséges olvasata", *Irodalomismeret* 22, 2. sz. (2011): 5–21.

Reichert Gábor

⌘

Adalékok Berkesi András „írói" pályakezdéséhez

Berkesi András első regényei – az 1958 legelején megjelent *Októberi vihar*[1] és folytatása, az egy évvel később publikált *Vihar után*[2] – jól példázzák a pozícióját megszilárdítani igyekvő Kádár-kormány azon kezdeti törekvését, amely a forradalom leverését követő megtorlásokkal egyidejűleg a lakosság ideológiai indoktrinációjára irányult. Az 1956 októbere óta eltelt rövid időszak rendszerhű elbeszélésére azonban nem lett volna lehetőség a tények tendenciózus elferdítése, egy alternatív közelmúlt-koncepció megteremtése nélkül, amelyben a propaganda „hagyományos" eszközei (elsősorban a sajtó és a különböző pártkiadványok) mellett kiemelt szerep hárult a fikciós irodalomra is.[3] Az *Októberi vihar* az első, de messze nem az utolsó olyan magyar regény, amely az „ellenforradalom" napjait – egészen pontosan az október 25-től november 4-ig tartó bő egy hetet – az MSZMP korai narratívájának szellemében jeleníti meg.

Mindez nemcsak a rendszer számára volt lényeges, hanem a saját múltját az „államvédelmi krimi"[4] újdonsült műfajának segítségével tisztára mosni igyekvő Berkesi András számára is, aki írói identitásának fedezetét részben saját 1956-os szerepvállalásában jelölte meg. A sajtóvisszhang tanúsága szerint már az *Októberi vihar* megjelenésekor köztudomású volt, hogy a könyv szerzője fegyverrel

1 Első megjelenés: Berkesi András, *Októberi vihar* (Budapest: Zrínyi Kiadó, 1958).

2 Első megjelenés: Berkesi András, *Vihar után* (Budapest: Zrínyi Kiadó, 1959). A dolgozatban a Magvetőnél megjelent, a két regényt egy kötetben közlő kiadásra hivatkozom: Berkesi András, *Októberi vihar: Vihar után* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970).

3 Vö. Angyalosi Gergely, „Az »ellenforradalom« képei", *Alföld* 58, 3. sz. (2007): 56–61. Az *Októberi vihar* átfogó elemzését lásd: Madarász Imre, „Lektűr mint propaganda: A kádárizmus énképe és ellenségképe Berkesi András regényeiben", in Madarász Imre, *Századok, könyvek, lapok: Magyar és világirodalmi tanulmányok*, 117–130 (Budapest: Hungarovox Kiadó, 1999).

4 Kappanyos András, „Maci Laci és az Angyal", in *„Lelkünkre így ül ez a kor": Magyar irodalom és kultúra az elképzelt és a megvalósult szocializmusok korában*, szerk. Reichert Gábor és Szénási Zoltán, 123–138 (Tatabánya: Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2022), 129–130.

harcolt az ÁVH oldalán 1956 októberében,[5] mintegy megalapozva ezzel a műben leírtak „epikai hitelét". Feltűnő vonása a két említett Berkesi-regénynek – persze nem függetlenül a Kádár-kormány korabeli nyilvános kommunikációjától –, hogy komoly erőfeszítéseket tesznek a hivatalosan 1956. november 7-én felosztalott, a forradalom leverésében mégis komoly szerepet játszó[6] Államvédelmi Hatóság tisztjeinek empatikus ábrázolására, illetve az országszerte uralkodó karhatalomellenes hangulat bagatellizálására. Dolgozatomban az *Októberi vihar* ellenforradalom-ábrázolását vizsgálom abból a szempontból, hogy az miként írta át az 1956-os budapesti eseményeket a korai Kádár-korszak „hivatalos" múltértelmezése felől. Ezzel összefüggésben pedig érdemes kitérni az 1919-es születésű Berkesi András 1945 és 1956 közötti előéletére is.

Közismert, hogy Berkesi András 1945 szeptemberétől 1950 szeptemberéig a Honvédelmi Minisztérium katonai elhárítással foglalkozó, az ÁVH-ba való beolvasztásáig annak „konkurenseként" működő Katona Politikai Osztály (Katpol) tisztje volt. 1946 júniusa és 1947 novembere között a szervezet szegedi, 1947 decembere és 1948 augusztusa között a szombathelyi kirendeltségének vezetője.[7] A Katpol 1948-as átstrukturálását követően (immár őrnagyi rangban) a HM Katona Politikai Csoportfőnökség katonai osztályának operatív védelemmel foglalkozó alosztályvezetője,[8] 1949 februárjától a könyveinek majdani kiadója, Kardos György alezredes által vezetett Elhárító Csoportfőnökség tisztje.[9] A Katpolnak az ÁVH-ba való 1949. decemberi betagozódása után néhány hónapig ez utóbbi szervnél is szolgált,[10] míg a Katpol egykori vezetője, Pálffy György ellen – a Rajk-per részeként – indult eljárás hullámai őt is el nem érték. 1950 szeptemberében letartóztatták, a börtönből négy év múlva, amnesztiával szabadult. Bár elítélésére – akárcsak a sokáig vele együtt raboskodó Kardoséra[11] – koncepciós okokból ke-

5 Szécsi Lajos például az *Októberi vihar*ról szóló recenziójában (Berkesi életrajzának rövid ismertetésekor) megemlíti, hogy az író „[a]ktívan harcol az ellenforradalom ellen." Szécsi Lajos, „*Októberi vihar*: Berkesi András regénye", Élet és Irodalom 2, 14. sz. (1958): 9.

6 Erről bővebben lásd: Tabajdi Gábor és Ungváry Krisztián, „Elbocsátott légió? A BM állambiztonsági testületének személyi állománya 1956–1963", *Rendészeti Szemle* 54, 10. sz. (2006): 5–33, 7–14; Pintér Tamás, „A megszüntetve megőrzött Államvédelmi Hatóság", in *Államvédelem a Rákosi-korszakban: Tanulmányok és dokumentumok a politikai rendőrség második világháború utáni tevékenységéről*, szerk. Gyarmati György, 211–237 (Budapest: Történeti Hivatal, 2000).

7 Berkesi szolgálati adatait levéltári források alapján ismerteti: Mirák Katalin, „Az ÁVH-tól a Magvetőig: Egy belügyes pályakép: Berkesi András", in *Történelemtanításról a XXI. század elején*, szerk. Péterfi Gábor és Fekete Bálint, 80–96 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2016), 86–87.

8 Okváth Imre, „»Sziget egy reakciós tenger közepén«: Adalékok a Katpol történetéhez, 1945–1949", in Gyarmati, *Államvédelem a Rákosi-korszakban…*, 57–96, 71.

9 Uo., 73.

10 Mirák, „Az ÁVH-tól a Magvetőig…", 88.

11 Közös börtönemlékeikről – Berkesi nézőpontjából – lásd: Berkesi András, „Vérző emlékek", in *In memoriam Kardos György*, szerk. Ferencz Zsuzsa, 13–42 (Budapest: Magvető Könyviadó, 1986).

rült sor,[12] számos dokumentum arról tanúskodik, hogy Berkesi tevékeny részt vállalt a Rákosi-korszak állambiztonsági terrorjában.[13]

Szabadulása után Berkesi a kőbányai Finommechanikai Vállalatnál helyezkedett el, odakerülése részleteiről azonban nincsenek pontos információink. A hagyatékban fennmaradt önéletrajzainak[14] tanúsága szerint Berkesit az üzemben érte az 1956-os „ellenforradalom", illetve ezekben az írásaiban is leszögezi, hogy fegyveresen harcolt az „ellenforradalmárok" ellen. A rendet védő, szükség esetén saját magát „szolgálatba helyező" üzemi dolgozó motívuma a későbbi újságcikkekben (és az *Októberi vihar*ban) is gyakran felbukkan: „A legcsekélyebb ingadozás nélkül állt a párthoz hű erők oldalára; november 4-ig fegyverrel, majd utána mint üzemi párttitkár" – írja róla az *Élet és Irodalom* kritikusa.[15] Kevés adatunk van arról, hogy pontosan mi történt Berkesivel 1956 októberében. A *Vallomás* című, nyilvánvalóan önéletrajzi indíttatású Berkesi-regény főszereplője vidéken szerez tudomást az eseményekről, Pestre visszatérve pedig azonnal szolgálatra jelentkezik egykori felettesénél.[16] Ezzel egybevág Moldova György Kardos Györgyről – aki ugyancsak 1954-ben szabadult a börtönből, 1956 októberében pedig már az ÁVH osztályvezetője volt[17] – írt könyvének egy részlete, amely Berkesit is megemlíti, amikor az 1956 októberi harcok kerülnek szóba: „Október 28-tól vagy 29-től Kardos […] a Belügyminisztérium József Attila utcai szárnyát védte a támadók ellen. Csapata alig 2–300 főből állt, nem érdektelen megemlíteni, hogy a parancsnoki posztjával szomszédos golyószóró mögött régi barátja, Berkesi András feküdt."[18] A helyszínt az *Élet és Irodalom* cikke

12 Berkesi ezzel kapcsolatos vallomását az 1954-es kihallgatási jegyzőkönyv alapján idézi: Mirák, „Az ÁVH-tól a Magvetőig…", 90–93.

13 „Számos forrás tanúskodik ugyanis arról, hogy az erőszak, a kínvallatás itt is része volt a napi munkamódszereknek. […] Berkesi András, 1954. július 29-i ügyének fellebbviteli tárgyalásán megerősítette a verések tényét: »Nyomozásaink során, amikor erre utasítást kaptam, én is bántalmaztam őrizeteseket.«" (Okváth, „»Sziget egy reakciós tenger közepén«…", 80–81.) Böröcz Sándor evangélikus lelkész egy 1995-ös interjúban számolt be kihallgatótisztje, Berkesi András könyörtelen módszereiről: Ifj. Zászkaliczky Pál, „Interjú Böröcz Sándorral", in *Nem voltam egyedül: Beszélgetések az evangélikus közelmúltról*, szerk. Mirák Katalin, 2 köt. 1:91–112 (Budapest: Magyarországi Evangélikus Ifjúsági Szövetség, 1995). Egy közelmúltbeli, személyesen érintett szereplőkkel készült interjúkat is közlő kutatás ugyancsak konkrét kegyetlenségeket kapcsol Berkesihez: Murai András és Németh Brigitta, „Szembesítés 1989-ben: az író elvtárs esete a Gulág-elítéltekkel", *Napi Történelmi Forrás*, 2019.11.05, https://ntf.hu/index.php/2019/11/05/szembesites-1989-ben-az-iro-elvtars-esete-a-gulag-eliteltekkel/. Mező Gábor szintén rendkívül súlyos – a fentiekkel egybevágó – cselekedeteket említ *A Hálózat* című, a *PestiSrácok.hu* oldalon futó cikksorozatában.

14 Ezek lelőhelye: PIM Kt., Berkesi András-hagyaték, V. 5580/86.

15 Szécsi, „*Októberi vihar*: Berkesi András regénye", 9.

16 Berkesi András, *Vallomás* (Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó – Magvető Könyvkiadó, 1983), 179.

17 Takács Tibor, „A BM II66. (Ipariszabotázs-elhárító) Osztály", in *A megtorlás szervezete: A politikai rendőrség újjászervezése és működése 1956–1962: Intézménytörténeti tanulmányok*, szerk. Cseh Gergő Bendegúz és Okváth Imre, 153–180 (Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára–L'Harmattan Kiadó, 2013), 156.

18 Moldova György, *Aki átlépte az árnyékát…* (Budapest: Urbis Könyvkiadó, 2001), 87.

is megnevezi, eszerint Berkesi 1956 októberében a „Belügyminisztérium védelmében is részt vesz."[19]

Az *Októberi vihar*ban fontos szerepe van a József Attila utca és a Roosevelt tér sarkán álló – ma is a Belügyminisztériumnak helyet adó – épületnek, hiszen Bruckner Erzsi a történet kezdetén itt talál menedéket a lázongás elől, és itt ismerkedik meg a Belügyminisztériumot védő államvédelmistákkal és a velük szimpatizáló fiatalokkal. A BM *biztonságos tere* ad lehetőséget Erzsinek, hogy visszatekintsen az október 23-a óta eltelt két napra, megállapítva, hogy a „tömegpsziché" okozta az események eszkalálódását,[20] később pedig a történet legnagyobb szabású akciójelenete is itt játszódik. Ez utóbbi azért különösen figyelemre méltó, mert az *Októberi vihar*ban szóba hozott egyéb budapesti események (a Rádió ostroma, a parlamenti sortűz, a Köztársaság téri vérengzés stb.) minden esetben közvetett elbeszélések révén, egy-egy szereplő emlékeinek felidézésén keresztül jelennek meg – a Belügyminisztérium elleni támadás az egyetlen olyan, konkrét budapesti helyszínhez kötődő jelenet, amely „egyenesben" ábrázolja a harcokat. Az épületet védő ávósok – az egész regényre jellemző módon – mindvégig rendkívül higgadtan viselkednek, az utolsó pillanatig igyekeznek elkerülni a fegyveres harcot, sőt, béketűrésük veszélybe is sodorja őket:

> A kettes villamosvonal felszedett bazaltkockái, s a park fái jó fedezéket nyújtottak a támadóknak. Torkolattüzek villogtak mindenfelől. Jól látszottak az erkélyről.
>
> […]
>
> Nincsen rémesebb dolog a kiszolgáltatottságnál. Pedig most a védők ki voltak szolgáltatva a támadóknak. Valahol úgy döntöttek, hogy addig ne lőjenek, míg ők – akiket nem ért támadás – a tűzparancsot ki nem adják. Mikor a támadók látták, hogy a tüzet nem viszonozzák, egyre bátrabbak és vakmerőbbek lettek. Gyorsan közeledtek az épület felé. Az erkélyről jól láthatták, hogyan irányítja egy magas katonatiszt az egyes csoportok mozgását.
>
> A támadók éle már mélyen benyomult a parkba, egyesek a szobor talapzatánál helyezkedtek el és hevesen lőtték a minisztérium épületét.
>
> A golyók egyre vészesebben kopogtak a métervastagságú falakon, s egy-egy lövedék vijjogva vágott be a szobába is.
>
> A sarokszoba ajtaján Hidvégi őrnagy jelent meg, három határőrrel. Nyíltszemű parasztgyerekek voltak. Tényleges idejüket szolgálták. Egy maximot hoztak.[21]

19 Szécsi, „*Októberi vihar*: Berkesi András regénye", 9.
20 Berkesi, *Októberi vihar*, 19.
21 Uo., 43–44.

A Belügyminisztérium őrzői végül kénytelenek használni a Maxim-golyószórót, de ennek hatását az elbeszélő csak részleteiben teszi láthatóvá: halottakról nem, csak sérültekről tesz említést, akiket az ávósok bevisznek az épületbe, hogy ellássák a sebeiket.

Tabajdi Gábor szerint „[a]z 1956-os forradalom és szabadságharc leverésében kulcsszerepet játszottak azok az államvédelmi tisztek és egységek, akik többé-kevésbé szervezetten tudták magukat átmenteni", közülük is kiemeli a BM központi épületében tartózkodó ávósokat, akik „a kezdeti napokban fegyveres akciókban, letartóztatásokban is részt vettek, sőt titkosszolgálati nyomozásokat is terveztek".[22] Bár pontosan nem rekonstruálható, hogy miként zajlottak a harcok a BM közelében, az *Októberi vihar*ban bemutatott verzió nem tűnik életszerűnek, annál is kevésbé, mivel a „segítőkész ávós" eleve propagandisztikus toposza a teljes regényt végigkíséri. A belügyminisztériumi harc után például a foglyul ejtett felkelőknek – az elbeszélő közlése szerint – ugyan eszükbe jutnak azok a hazugságok, amelyeket az ÁVH börtöneiről terjesztenek,[23] Hidvégi őrnagy azonban rácáfol a híresztelésekre, amikor az egyik „15 éves suhancot" megértően kérdezgeti motivációiról, majd egy fiatal tiszttel hazakísérteti őt az otthonába. Hidvégiék segítőkészsége azonban a hadnagy életébe kerül: „Egy óra múlva a cirkáló járőrök találták meg a hadnagyot. Tibit egészségben átadta Máthé néninek. Mikor visszafelé jött, egy orvlövész hátulról agyonlőtte. Az ő hathónapos kisfiát is Tibinek hívták."[24]

A rend fenntartására és a kedélyek csillapítására törekvő ávósokat és közkatonákat ért támadások említése más, ismert budapesti események felidézésekor is szóba kerül. Egy, a Rádió október 23-i ostrománál jelen lévő „fekete hajú, kun arcú gyerek" „katona becsületére" megesküszik, hogy tűzparancs híján jó ideig tétlenül nézték a felkelők támadását: „mikor mi, egy páran tíz óra után a Rádióhoz értünk, már lőtték a fiúkat. Akkor még nem volt szabad visszalőni. Pedig már több katonát agyonlőttek. Jóval éjfél után volt, talán már egy óra is lehetett, mikor megkaptuk a tűzparancsot".[25] Vas Béla, a regény legpozitívabb, kezdetektől a felkelők ellen harcoló munkáshősének közléséből pedig később megtudjuk, hogy a parlamenti sortűznél „nem is voltak államvédelmisták", így biztosan nem vehettek részt az ottani lövöldözésben.[26]

Bár a későbbi kutatások és visszaemlékezések egyértelműen cáfolták az efféle elbeszéléseket – a Rádiónál az első lövéseket este nyolc körül az ávósok adták

22 Tabajdi Gábor, „1956 az államvédelmista elbeszélésekben", in *Esemény és narratíva: Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció*, szerk. Kötél Emőke és Rainer M. János, 72–81 (Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae–Gondolat Kiadó, 2013), 73–74.

23 Berkesi, *Októberi vihar*, 46.

24 Uo., 47.

25 Uo., 70.

26 Uo., 126.

le, a tüntető tömeg ekkor még fegyvertelen volt;[27] a parlamenti sortűzben pedig tudhatóan részt vettek a „zöld ávósok", vagyis az odavezényelt határőr egységek[28] –, az „államvédelmisták" áldozatszerepben való felmutatása az 1956 utáni nyilvánosságban jó ideig központi motívumnak számított. Ehhez elsősorban a Köztársaság téri pártház október 30-i ostromának eseményei szolgáltattak alapanyagot: köztudott, hogy az itteni harcok során valóban súlyos túlkapások történtek a támadók részéről, ami nagyban hozzájárult az utólagos ellenforradalom-narratíva kiépítéséhez. Az 1956-os eseményekkel kapcsolatos „tájékoztatás" céljából kiadott Fehér Könyvek első kötete (amely már decemberben napvilágot látott)[29] a Köztársaság téren készült, halott ávósokat ábrázoló fényképek és a tömeg állatias viselkedéséről szóló beszámolók közlésével már jól mutatja a kijelölt értelmezési irányt. Eszerint az ávósok ellen indult „irtóhadjárat" és „hangulatkeltés" előre eltervelt eleme volt az „ellenforradalmi taktikának".[30] Ugyanezt a szembeállítást – vérszomjas felkelők vs. kiszolgáltatott, megalázott, meggyilkolt ávósok – alkalmazza Berkesi is a Köztársaság teret megjárt Erzsi emlékeinek felidézésekor:

> Csődület volt. Valami őt is odahúzta, mint mágnes a vasreszeléket. És mikor a kör közepén meglátta azt a fiatal fiút, bestiálisan meggyilkolva, azt hitte, elájul. Mésszel volt leöntve. Hullákat még sohasem látott. Félt a hulláktól, de valami belső kényszer húzta, taszította, hogy menjen tovább és nézzen, lásson egy életre, vésődjön be minden az agyába, hogy tanuljon meg félni, tanuljon meg gyűlölni.[31]

Az itt is használt „bestiális" a leggyakoribb jelző, amely a Fehér Könyvekben a Köztársaság téri eseményekkel kapcsolatban előkerül, Berkesi regénye tehát láthatóan szóhasználatában is igazodik az irányadó narratívához. Nyerges András egy rövid írásában a Fehér Könyvek bő lére eresztett „megzenésítésének" nevezi az *Októberi vihar*t,[32] amit az általános benyomásokon kívül még egy konkrét szöveghely megerősít. A Fehér Könyvek első kötetében jelent meg először az a hírhedt fénykép, amely az Aradi utca és a Nagykörút sarkán felakasztott fiatalembert

27 Vö. Zólomy László ezredes, a Rádiót védő csapatok parancsnokának 1989-es visszaemlékezésével: Zólomy László, „A Rádió ostroma", Az 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 194. számú interjú, 1989, hozzáférés: 2022.04.19, http://www.rev.hu/sulinet56/online/szerviz/oha/zolom.htm.

28 Tabajdi és Ungváry, „Elbocsátott légió?…", 8.

29 Apor Péter, „A hitelesség fabrikálása: Az 1919 és 1956 közti történelmi folytonosság megformálása", *Aetas* 25, 3. sz. (2010): 67–95, 72.

30 *Ellenforradalmi erők a magyar októberi eseményekben* ([h. n.]: Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa Tájékoztatási Hivatala, [1956]), 1:9.

31 Berkesi, *Októberi vihar,* 164–165.

32 Nyerges András, „Bakafánt", *Élet és Irodalom* 57, 18. sz. (2013): 2. Nyerges írásának kontextusához lásd: György Péter, „Az ideológiai ponyva: Berkesi András", *Élet és Irodalom* 57, 17. sz. (2013): 17.

ábrázolja, akinek a nyakába „Így jár minden ávós!" feliratú táblát aggattak,[33] pár oldallal később pedig egy ehhez kapcsolódó tanúvallomás is olvasható.[34] Nyilvánvaló, hogy Berkesi – hacsak nem volt maga is jelen, ami nem túl valószínű – innen értesült az esetről, amelyet a regénybeli Hidvégi őrnagy édesanyja is felidéz magában, amikor a fiát keresik a felbőszült „ellenforradalmárok": „Hidvégi mama hallgatott. Nem szabad megmondani. Nem szabad. Biztosan el akarják Karcsit vinni! Maga előtt látta az Aradi utcai akasztott embert, nyakában a táblával: »Így jár minden ávós!« Nem, ha belehalok sem mondom meg! Hallgatott."[35]

1956 egyértelmű cezúrát jelentett Berkesi András életpályáján, irodalmi karrierje innentől rendkívül gyorsan felívelt. Az *Októberi vihar* első kiadása huszonháromezer példányban jelent meg, amelyet 1959-ben a tízezres példányszámú második, 1960-ban pedig az ugyancsak tízezres harmadik kiadás követett. Berkesi a regény folytatására már 1958. április 30-án, pár hónappal az első rész megjelenését követően megkötötte a szerződést a Zrínyi Katonai Kiadóval,[36] a *Vihar után* első, 1959-es kiadása huszonnégyezer, az 1960-as második kiadás tízezer példányban jelent meg. A regények fordításai 1961-ig a szovjet, a csehszlovák és a bolgár olvasókhoz is eljutottak,[37] valamint a második részből készítendő filmnovella és filmforgatókönyv elkészítésére is szerződést kötött az író a Budapest Filmstúdióval 1959-ben[38] – ez utóbbiak gépiratai megtalálhatóak a hagyatékban,[39] a filmfeldolgozás viszont végül nem valósult meg. Ugyancsak 1959-ben Berkesi az *Októberi vihar*ért megkapta a József Attila-díj II. fokozatát. Jó ideig tervezte a sorozat harmadik részének megírását is,[40] de a *Májusi fények* munkacímű kötet végül nem készült el.

33 *Ellenforradalmi erők…*, 1:11.
34 Uo., 1:25.
35 Berkesi, *Októberi vihar,* 130.
36 A szerződés lelőhelye: PIM Kt., V. 5580/90/12.
37 „Életrajz", 1961. május, PIM Kt., V. 5580/86/4.
38 A szerződések lelőhelye: PIM Kt., V. 5580/90/19; illetve PIM Kt., V. 5580/90/27.
39 „Vihar után: Filmnovella-vázlat", PIM Kt., V. 5580/87/32; illetve „Vihar után", V. 5580/87/33.
40 „Májusi fények: Regény vázlat", PIM Kt., V. 5580/87/22.

Kiss Noémi

⌘

Halál, maszk, fotográfia

A portréfotográfia jelentősége az emlékezetben

Mit sem tudunk e végsorsról, hiszen
nem tartozik ránk. Nincs okunk soha
csodálni, szeretni s gyűlölni sem
a halált, akit egy lárvapofa

gyászos panasszal eléktelenít.
Számunkra a világ csupa szerep még.
S míg aggódunk, hogy tetszettünk-e, fellép
a halál is, bár őt nem kedvelik.

(Rainer Maria Rilke: *Haláltapasztalat*[1])

Bill Viola *Nantes Triptych*-installációját[2] több mint húsz éve láthattam, egy német katedrális oltára előtt függő vászonra vetítették. A triptichon három naturális videóból áll: az első képsoron egy anya éppen világra hozza gyermekét, a másodikon egy férfi vízben lebeg, az utolsón egy öregasszony haldoklik. Az első és utolsó képen csak az arcot látjuk kinagyítva. Mondjuk úgy, szent ámulat lesz úrrá a nézőn, amikor rájön, hogy az újszülött csecsemő és a haldokló arc hasonul, ugyanarról beszél, és ugyanazt üzeni: a halál és a születés egy maszk, és a túlvilág képe pedig már az evilágon is létezik. Katartikus képek. Profán szentek néznek ránk vissza a videóról. Míg az élet – a vízben lebegés, a totális

1 Rainer Maria Rilke, „Haláltapasztalat", ford. Kálnoky László, in Rainer Maria Rilke, *Versei*, szerk. Szabó Ede, Lyra Mundi, 148 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 148.

2 Az eredeti művet, a *The Nantes Triptych*t 1992-ben mutatták be Franciaországban. „The Nantes Triptych was originally conceived as a commission for the Centre National des Arts Plastiques in France, to be shown in a seventeenth-century chapel in the Musée des Beaux Arts in Nantes in 1992. Viola has taken the form of the triptych, traditionally used in Western art for religious paintings, to represent, through the medium of video, his own contemporary form of spiritual iconography." Az idézet forrása Bill Viola oldala, amely a Tate honlapján található: Bill Viola, *Nantes Tryptich*, 1992, hozzáférés: 2022.05.26, https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854.

magány – csak egy átmeneti állapota az időnek. A kiállítótér, a templom és a feszületek biztosítják a helyet az „ábrázolt" szenvedéstörténetnek. Talán egy éven keresztül naponta eszembe jutott ez a munka. Aztán teljesen elfelejtettem.

Az arcról (a fotográfiai portré értelmében) kell most írnom, és megint a halál jut eszembe. Ki van a képen? Mikor készült és mit ábrázol? Vajon él-e még az az ember?

Abban a pillanatban, amikor elkészül egy ember arca, az az ember már nincs ott: a portréfotográfiának végtelenül sok eszköze van az elmúláshoz és az eltűnéshez. A retusáláshoz és a halálhoz. A fény arcjátékához. Maszkokat tud ábrázolni, meszelt, fehér arcot; és ahogy fénytörésben ábrázolja az alakot, annyiféle szerepet vesz magára az ember. Ugyanarról az emberről egy nap alatt különböző technikákat és tükröket használva akár százhetven különböző képet készíthetünk. Volt két fotográfus német területen, akik már 1929-ben és 1931-ben olyan fotókönyvet adtak ki,[3] amelyek teljesen átalakították a portréról, a státuszról és az emberi arcról való gondolkodásunkat: August Sander és Helmar Lerski munkáira gondolok. August Sander felöltöztette alakjait, és megalkotta a német emberek katalógusát (hatvan ember felvételét publikálta Alfred Döblinnel közösen egy kötetben), Lerski pedig átvilágította (tükör vagy alufólia segítségével) az arcokat, ezáltal ugyanarról az emberről százhetvenhárom különböző szerepfelvételt készített (ez lett az ún. metamorfózis-sorozat), úgy, hogy csak az arcát, sőt arcbőrét fotózta a modelljének. A fotográfia „Todespiel", haláljáték. Az arc maszk, szerep, és a túlvilágra mutat, ezt állította a Bauhaus és a dadaista képkészítés. Nem a modell számít, az individuum, hanem az, hogy mit csinál belőle a fotográfus, mit tesz a portrékra a kamera, hogyan színezi be.

Most újra előttem vannak Bill Viola katedrálisának képei. Próbálom előhívni, hogyan találkoztam a halállal. Hogyan vagyok képes arcokat megjegyezni? Előhívni és részleteiben rögzíteni? Ugyanaz az arc mindig más: ez a portré játéka.

Amikor a nagymamám évekkel ezelőtt meghalt a Péterfy Kórházban, ott ültem egy kisszéken. Február volt, jeges hó esett az utcán, és az arca épp olyan fehéren világított, mint a járda széle. Az orra megnyúlt, a száj csücsörített, a bőre kiszáradt, a szemek beestek, mintha mély lukak ültek volna a helyükön: miért hasonlítanak annyira a halál pillanatában az emberek? Mert maszk lesz belőlük? Igen, az lesz, elvesztik az arcukat, amit ismertünk. Mintha új bőrt kapnának. Ott volt a nagyi arcán az utolsó nyomat – akárcsak egy halotti maszk, amely megelőzi a portréfotográfiát.

Érdekes összefüggés, hogy amikor megjelenik a művészetben a fotóportré, többé már nincs szükség a halotti maszkra. Így szépen lassan eltűnnek a híres

3 Korai fotókönyveik: August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, mit Alfred Döblin (München: Transmare Verlag, 1929); Helmar Lerski, *Köpfe des Alltags: Unbekannte Menschen: 80 Lichtbilder*, mit einer Einleitung von Curt Glaser (Berlin: Hermann Reckendorf Verlag, 1931).

emberek kiformázott arcai, helyüket átveszi a technikai kép: egy új emlékezet lesz a fotográfia, ami teljesen más fénytörésbe helyezi a modellt. A nagymamámat bármikor visszahívom az analóg fotókról, de azt az arcát, amit ott és akkor a kórházban láttam, semmi nem ismétli meg. Itt van a fejemben, szinte látom magam előtt, mert annyira fehér volt. Lefotózhatatlanul meszelt.

Ide tartozik a fotó fenomenológiája. Roland Barthes híres művében, a *Világoskamra* írásaiban[4] szintén az anyja hagyatékát kutatja, mikor rájön, hogy a fotográfia lényegének nagyon is sok köze lesz a halálhoz. Akkor nyúl az anyja fényképes dobozához, amikor már nem él. Csakhogy az anya már a kép készítésének pillanatában halott volt. Beolvad saját időpillanatába, soha többé nem látjuk úgy, ahogy a képen volt, írja Barthes. Mi lenne ennél titokzatosabb? Izgatóbb és csábítóbb? A fotográfia elterjedésében a 20. század elején és a két világháború között, de még napjainkban is, a digitális fotóáramlás korában, a legtöbb kép arcokról készül. Hiszen a fotókon arcokat hívunk elő, alakokat, embereket, akiket szeretnénk feltámasztani. Csakhogy ők már nem léteznek és nem is léteztek soha úgy.

Halottsiratók

Halott és élő a portréfotográfiában úgy metszik egymást, mint bőr a húst. Egymásra tapadnak, leválaszthatatlanok. A fotográfiai portré soha nem látott aktivitásra (memóriára) készteti nézőjét, eleve az elmúlással szembesíti, miközben nagyon is aktív szemlélővé teszi (a kép kivétel nélkül megdolgoztatja a nézőt, erős érzelmeket szabadít fel).

A halál népi rítusai a múlt emlékezete és az emlékező közösség aktivitása. Kunt Ernő *Az utolsó átváltozás*[5] című művében sokat foglalkozik a halál rítusaival, szokásaival, az aktív halottsiratással, mely az élet része és az élők feladata. Számára a fotográfia funkciója (megőrzés, emlékezés, előhívás, kiemelt családi időpillanatok: születés, esküvő, halál) is erősen beágyazódik az élettörténetekbe, vagyis úgy használja a paraszti kultúra a portréfotográfiát, mint az élet és a halál (emlékezet) közötti kapcsolatot. A századforduló után kultúránk egyik kiterjedt eszköze lesz a fénykép, minden családban, sőt, a temetőkben, halottsiratáskor, búcsúzáskor és emlékezéskor. Kunt azt is vizsgálja, miként temetik el a bekeretezett portrékat a halottal, illetve hogyan kerülnek a portrék a sírkövekre bizonyos kelet-európai temetőkben.

4 Roland Barthes, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000).

5 Kunt Ernő, *Az utolsó átváltozás: A magyar parasztság halálképe* (Budapest: Hamvas Könyvek Kiadója, 2003).

Erről így ír:

> A mulandóság tudata – mint látni fogjuk – mélységesen áthatja a paraszti kultúrát, anélkül azonban, hogy a legcsekélyebb mértékben is megengedné, eltűrné a fatalista gondolkodást. A paraszti közösségek tagjaiban mindig ébren van az emberi élet végességének tudata, de ez soha nem gátolhatja az életre és a megélhetés gondjaira összpontosító igyekezeteket, legfeljebb fegyelmezi. Ezt a látszólagos ellentmondást – a halál tudatával való együttélést – a paraszti vélekedésmód a mulandóságra vonatkozó ismeretek megfogalmazás módjával, kódolásával is igyekszik feloldani. Ezeket az információkat ugyanis általában jelképekben, szimbólumokban fejezi ki. Ez pedig lehetővé teszi, hogy ezek az ismeretek a parasztélet hétköznapjainak és ünnepeinek más tartalmú szimbólumaival természetes és tartalmas egységet alkossanak. Sajátos tartalmuk akkor válik meghatározóvá, amikor egyrészt egy-egy haláleset kapcsán – az aktuális igénynek megfelelően – összevonódnak: koncentrálódnak, másrészt egyéb, kimondottan a haláleset kihívásának hagyományos kulturális megválaszolásához szükséges speciális szimbólumokkal egybekapcsolódnak.[6]

Kunt azt is elmondja, hogy jellegzetes halálképe révén a magyar parasztság arra törekszik, hogy az egyes embert a halál bénító tudatától felszabadítsa, s testi és szellemi energiáit az életre irányítsa.

Miközben a mezővárosokban, a falusi kultúrában megszervezik a halált, mozgósítják az embereket: a ballada, az ének mellé odakerül a fénykép a két világháború közötti időszakban. A halott portréja általában házasságkötése idejéről való, vagy fiatalkori katonaképe; esetleg ha fiatal a halott, akkor gyerekkori képe. A fotográfia a virrasztás, a temetés, a halottlátogatás része lesz. A halott életre keltése, a beszélgetés a halottal és a halállal szintén családi fényképpel történik.

> A sírjel általában a hozzátartozók számára magát az elhunytat képviseli. Ha a sír mellett beszélgetnek, önkéntelenül is a sírjel felé fordulnak, ha az elhunytról beszélnek, meg-megsimítják a fejrészt. Amikor a temetőben siratják a halottat, a sírjelre ráborulnak, ölelgetik. Amikor például fényképezésre kérnek, úgy állnak mellé, mint egy élő személy mellé. Az ilyen felvételek az esküvői fényképek szokásos beállítását idézik.[7]

> A temetés után már magukban siratják a halottaikat az asszonyok: munka közben, amikor eszükbe jut a fájdalmas hiány. Amikor életük fordulása különösen érezteti velük a veszteséget, s amikor az emlékezéssel könnyít-

6 Uo., 27.
7 Uo., 145.

> hetnek szívükön. Ilyenkor – ha otthon vannak – az elhunyt valamely személyes emléktárgyát, viselete darabját is elővesszik, s azt simogatva, nézve, becézgetve mondják a siratót. Így özvegyek, árvák férjük, apjuk kalapja előtt, gyermeküket gyászoló anyák a kis halott öltözetének darabja, játékszere mellett. A fénykép elterjedése óta az általában bekeretezett fényképet simogatva, csókolgatva siratnak. A sírlátogatások, de különösen a halottak közös emlékezete – halottak napja – idején újra a közösség előtt siratják el szeretett halottjukat, fejfájukra, keresztjükre borulva, azt ölelgetve.[8]

*Az utolsó átváltozás*ból tudtam meg, hogy a koporsó fedelét a lezárásig általában sehol sem tartják a halottas házban, hanem a fészer, a pajta, a csűr falához, ajtajához támasztják, ahonnan férfiak hozzák be ez alkalomra. A hozzátartozók hangos sírás és siratás mellett utoljára csókolják meg a halott arcát, kezét. A halott mellé fotót raknak, és fényképeznek is. Rendszerint ez alkalommal készülnek az ún. *ravatalképek*. A század húszas éveitől szokássá vált tehetősebb családoknál, hogy fiatal halott vagy gyermek elvesztésekor kihívták a hivatásos fényképészt. Ilyenkor a halott köré szülei, testvérei, nagyszülei álltak. E fényképeket sokáig megőrizték, néhol a falra is kiakasztották. A falra akasztott fényképek közül azokra akasztanak fekete kendőt, szalagot, amelyek az elhunytat ábrázolják. A fotográfia a halottsiratásban is feltűnik: a halott előhívásának, megidézésének része lesz. Azt simogatják siratva az asszonyok. A portré így beleolvad az emlékezés rítusába, és a személy túlvilági létét fejezi ki.

A fényképész

A fényképészek a halál ügynökei, mondja Roland Barthes. A *Világoskamrá*ban abból indul ki, hogy egy fénykép már a készítésének pillanatában emlékezetté válik, hiszen a múltat örökíti meg. A fénykép szúrás, bökés, punctum – egy új (technikai) hatás a művészetben –, ami semmi máshoz nem hasonlít. Mivel a kamera csakis pillanatnyi eseményt képes rögzíteni, a kép későbbi nézőjét folyton az elmúlásra emlékezteti majd. Ám a fotográfia ebben a hagyományos értelmében nemcsak emlékeztet valamire, ami a kamera előtt egyszer megtörtént, hanem tudatja azt, hogy valaki, tehát egy szemtanú is jelen volt, aki a készüléken át követte az eseményeket. A néző ott akar állni a fényképész helyén. Ebben az egyszerű vágyban rejlik a fényképezés mai csodája és veszélye.

De vajon rögzíthető-e a halál pillanata egy fényképen? Elbeszélhető-e halál? S ha igen, hogyan? Arcokkal? Portrékkal? Tájakkal? A természettel? Erre ma írók tucatja keresi a választ, és persze fotográfusok tucatjai.

8 Uo., 149.

Valószínűleg a halál küszöbén kerül az ember egyik legmeztelenebb és leginkább kiszolgáltatott állapotába. Valami olyanba, mint amilyenben a születése pillanatában volt; a halott és a csecsemő arca között olyan anatómiai hasonlóság van, amelynél drámaibbat és érzelmesebbet nehéz elképzelni. A halál után az ember többé nem test, leválik róla a gondolkodás, érzékei és érzelmei között megszűnik a keresztkapcsolat; ugyanez az ember feltehetőleg nem felejt el semmit, ami történik vele, bár érzékei leválnak róla; az ember észre sem veszi, hogy bevizelt. Mindezt Bartis Attila *A csöndet úgy*[9] (a halott apa arcának kórházi képpárja) és Nádas Péter *Saját halál* című könyvében a közvetlenül átszüremkedő tapasztalati világ közli velünk. A szerzők mind a ketten azt állítják könyvükben, hogy *megtörtént velük a halál*. A halál fotográfia. A fény ecsete. Póz.

A halál maszk, elrejti, átírja és retusálja az emberi arcot. Ott fekszik a nagymamám a halála pillanatában a februári rideg kórházban, paravánnal takarták el. Újra előttem van, feltör az emlék. De ez már nem a nagymama. Résre nyitja a száját, szuszog, ki-be jár a levegő az ajkain, hangosan sóhajtozik. Teste sovány, megette a rák. A bőre kifehéredik, bepisil. Nem vesz többé levegőt. Becsavarják egy lepedőbe, és a kórház linóleumozott folyosóján át letolják a pincébe. Sosem felejtem el az arca fehérjét, fejben lefotóztam. Itt van, bármikor előhívhatom, egyetlen portréján nem olyan, mint a halála pillanatában volt. Ez nem ugyanaz az arc, ezt egészen más fénnyel festették. Ez nem ő.

Évekkel később volt a Miskolci Egyetem Galériájában egy kiállítás, halottak arcáról készült fotográfiákat tettek fel a falra. Kunt Ernő, az akkor tanszékvezető szervezte, talán az ő fotói voltak. A halottak különböző korú, nemű és társadalmi osztályba tartozó emberek. Többnyire ravatalozóban feküdtek vagy háznál, ami ma már nagyon ritka, mint a halottsiratás. (Én Kolozsváron és Gyimesben voltam halottsiratáson.) De az arcuk tökéletesen és megdöbbentően hasonlít, akár az újszülöttek, a halottak is hasonulnak. Mind a halál metaforái. Mintha maszkok lettek volna, egy új bőrréteg keletkezett az arcokon.

A fotózás elterjedése előtt a festmények és szobrok mellett a halotti maszkok ábrázolták az elhunytat. Mintegy nyomatot vettek az emberről. A halottak emlékének megőrzése mellett ezek a halotti maszkok szolgálták, hogy az utókor megismerje a történelem kiemelkedő uralkodóinak, filozófusainak, zeneszerzőinek arcát, ráncait és vonásait. Ez a már az ókorban is népszerű szokás a 20. század második felére merült feledésbe, de a lehetőség természetesen ma is adott – modern eszközökkel, hatékony eljárással az arc megőrizhető. Ez a technika a fotózás népszerűsége miatt mára feleslegessé vált. A fotózás elterjedése előtt a festmények és szobrok mellett a halotti maszkok ábrázolták élethű módon az elhunytat.

9 Bartis Attila, *A csöndet úgy* (Budapest: Magvető Kiadó, 2010); Nádas Péter, *Saját halál* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004).

August Sander és Helmar Lerski képi forradalma

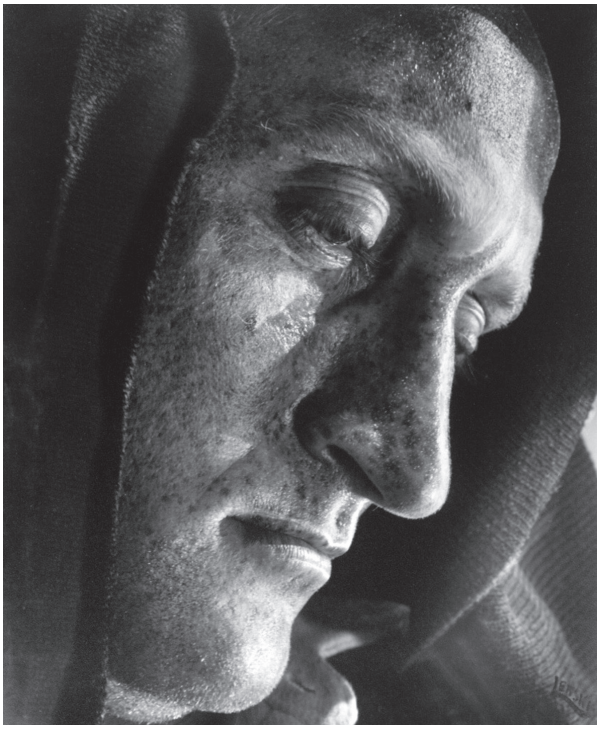
A kép forradalma a társadalom forradalma a portréfotográfiában. Ideje pedig a két világháború közötti időszakra esik.

De mi történik az emberrel a fényképeken? Miért lesz olyan fontos a fotográfia szociológiája? Az, hogy hogyan mutatja be egy portrésorozat az arcot és az emberi alakokat, teljesen megváltoztatja a képekhez való viszonyunkat. A fotográfia felszabadítja a portrét, tömegessé válik a képek készítése, mert bárki bármikor készíttethet magáról egyet. És intimmé válik, mert az emberek lemeztelenednek a képeken.

A két német portréfotográfust szeretném újra megemlíteni, akikről már beszéltem. Mind a ketten a Weimari Köztársaság idején alkottak, és munkájuk hatással volt a művészi portréfotográfia esztétikai változásaira. Ők ketten radikálisan egyedinek mutatják meg az embert szociológiai mivoltában (Sander) és az arcra írt fénytörésekkel (Lerski). A kor politikai és társadalmi változásainak akartak hangot adni, végül mind a ketten tiltott szerzővé váltak a nemzeti szocializmus idején. Az akkori társadalom komplexitásában már megmutatkoztak az áthidalhatatlan vagyoni státusz különbségei, a leszakadás és a mélyszegénység, az egyes foglalkozások és a státusz jól ábrázolható volt a portrén. De maga az emberi arc is felületté vált, ami a különböző fénytörésekben egészen más érzelmeket és szerepeket fejezett ki.

August Sander (1876–1964) megalkotta a 20. századi emberek nagy portrékatalógusát: ő saját társadalmát igyekezett bemutatni a különböző foglalkozások szerint. Az akkori polgárságot a portréfotográfia eszközével katalogizálta. Projektje azonban épp annyira volt esztétikai, mint szociológiai. Művészete pedig konceptuális. Leghíresebb fotókönyve, az *Antlitz der Zeit*, hatvan német ember portréja, 1929-ben adta ki. Sander maga dokumentációnak tartja, mégis: a beállítás, az arcra eső fény és az öltözet és a kép kompozíciója is meghatározta az emberek portréját. A nők, munkások, művészek, akiket fotózott, nem hagyták nyugodni a nézőt. Sorozatai esztétikai munkák, meglepő, szúrós képek a kor embereiről, a szegénység, a nincstelenség és a burzsoá gőg emberi arcairól. Gazdag szociológiai körkép.

Helmar Lerski (1871–1956), aki Amerikában, Svájcban és Palesztinában alkotott, kortársa volt Sandernek, szintén a portréfotográfia nagy megújítói közé tartozik. *Köpfe des Alltags* című művét 1931-ben publikálta. Később a portréi tulajdonképpen már „csak" arcok (1936, Jeruzsálem): leghíresebb sorozata, a *Metamorfózis* című, amely százhetvenhárom arcból áll, mégis ugyanazt az embert ábrázolja, legutóbb a bécsi Albertinában volt látható 2021 tavaszán. Lerski híres mondata: fénnyel írok arcokat. Fekete-fehér, analóg fotóin az emberi arc, a bőr és a tekintet komoly változáson megy át, „izzad". Miközben a kinagyított részletek és a fényesés újraírják az emberi kifejezéseket: láthatatlan dolgokat hoznak elő, és soha, semmilyen módon nem lesz azonos egy arcról készült két külön fénykép. Új maszkot, arcot kapnak Lerski szereplői a fényesések által.



A fotográfia a társadalom szociológiájává vált. Ezért ezer veszélyt rejtett magában, feltárta az intim életet, arcot és hangot adott olyan marginalizált csoportoknak, akikről nem akartak tudomást venni a kor hatalmi elitjében. Sander és Lerski mindketten katalogizáltak, ún. fotókönyvekben publikálták és dokumentálták képsorozataikat. Megőriztek, a fotográfiai portrét az írás és emlékezés metaforikus terébe helyezték át, és így a fotográfia menmotechinkai eszközével élnek.

Saját halál

A halál antropológiai csoda, magnetikus csodává azonban csak akkor válik, ha valamilyen élők által beszélt *nyelv*et ölt. Ha valaki úgy tudja, hogy visszatért a halálból és ezt tudatni szeretné másokkal, szükségszerűen új, eddig még el nem mondott nyelvet keres. Bartis Attila *A csöndet úgy* című kötetében egy (ahogy ő mondja) „vacak" mobiltelefonnal rögzíti apja kórházi képét a halála után. Nincs más eszköze, de épp az eszköze lesz a képének legátélhetőbb, személyes és egyszerre rideg pillanata. Egy halottat látunk: a kórházi búcsúzás érzéketlensége és a halál kimerevített, test/hús állapota jelenik meg, valamint a halott apa arcának fehér, meszelt vonásai. Bartis könyve fotónapló, páros képek állnak

benne úgy összerakva, hogy sem a hely, sem a kép tárgya nem állnak közel egymáshoz, inkább fény- és árnyékviszonyok, a fekete-fehér fotográfia teszi őket hasonlóvá. Élet és halál, emlékezés és hasonulás – ugyanaz kétszer másként, a halál árnyékából visszanézve.

Talán nem is napló ez, inkább utólagos rendezőmunka, a szerző rendrakása saját életében, abban, ami körülvette őt, és aminek ő is része. Lemeztelenedés és takarózás, leskelődés. Pornográfia, perverzió, higiénia, erkölcs és csoda. Bartis kedvenc fogalmai. Istenkeresés és a mindennapi profán, evilági egymásnak feszülése. A mobiltelefon rögtönzött kamerájával felvett, pirítóan köznapi pillanatok, és még a halál is az, hiszen a kórházi lepedő pecsétje nagyobb és élesebb, mint a halott apa keze.[10]

Nádas Péter albumában ugyanannak a körtefának a képeit látjuk különböző évszakokban. Nádas azt írja (rögzíti) a *Saját halál*ban, hogy miután visszabillent az életbe, orvosa közölte vele, pontosan három és fél perc telt el a reanimációjáig(!). Azonnal a fogalmak világában és a terminológia útvesztőiben vagyunk, ha a halál e szokatlan fajtáját szeretnénk körülírni. Nádas (vagyis Nádas elbeszélője) a halál minden pillanatát reflexióval kíséri. A *szerző testi* halálának tanúja ebben az esetben tehát egy orvos, – az ő szavait idézi a szöveg. Mivel közvetlenül a halál érzéséről egyetlen fénykép sem készült (s nem is készíthető), ezért az elbeszélés marad az egyetlen lehetséges médiuma annak, hogy saját (képzelt és valóságos) halálát az író elbeszélje, ő azonban egészen más tanúja kíván lenni a halálának, mint orvosa volt. A tét számára az események pontos rögzítése mellett egy sokkal átfogóbb vágy beteljesítése: célja a halál lehetséges *nyelvi* bizonyítása. De vajon el tudja-e mondani nekünk Nádas Péter, hogy mi történt vele ebben a három és fél percben? Ez mindvégig kétséges marad.

Végül érdemes újra Barthes-tól idézni: a modern fotográfia lehetősége abban áll, hogy egyszerre képes a halált és a referenciát rendszerbe fűzni. Barthes *Világoskamrájá*ban a *punctum* teoretikus fogalmában éppen azt az egyszeri, megismételhetetlen időpillanatot hangsúlyozza, amikor a néző valami olyasmit lát meg a képen, amely egyszeri; megzavarja és szétpontozza, valamint túlmutat a *studium*on, mely a képen lévő tárgyak és alakok retorikájának felismerésén, azonosításán alapszik. „A *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás".[11] A punctumban mindig benne van az idő múlása, a katasztrófák elbeszélése. A fotográfia ezen szolgálata által rendkívül gyorsan az emlékmű helyét vette át a modern társadalomban. A néző számára ez a „csalás" azt jelenti, hogy a képekben a múlt éppen úgy van benne, „ahogyan történt", mondja Barthes. Például a temetőről készült fényképeknek ehhez a fajta meglátáshoz nagyon sok közük van. A *punctum* esztétikája ugyanis képes rá, hogy egészen közel hozza a halált, olyannyira, ahogyan más médiumoknak

10 Bartis, *A csöndet úgy*, 6.
11 Barthes, *Világoskamra*, 31.

nem sikerül. (Megjegyzendő, hogy közép-európai országokban, Csehországban és hazánkban megfigyelhető temetkezési szokás, hogy a sírkőre illesztik a halott fényképét, általában gyermekkori vagy ifjúkori, tehát múltbéli, még valódi, élettel teli portréját.)

A túlvilág látványát azonban semmilyen fénykép nem képes előállítani, rögzíteni. A *Halált* a rítusok a temetkezés tárgyaival szimbolizálták a kultúrákban hosszú időkön át. Egyetlen út maradt az ember számára: a temető látványát lefényképezni, megőrizni a halottat, s ezzel az aktussal elmondani, ami a fényképezést közel vitte az emlékezethez: a fotográfia közvetett koronatanúja marad annak, „ami volt". Ezzel mintha nem számolt volna Nádas kamerája, amikor a távollevőket kívánta közel hozni. A fotográfia az emberi szem helyét csak úgy veszi át, hogy a lencse mögött újfent egy ember áll, aki így újra önmagát állítja a középpontba. Régóta tudott, hogy a fénykép szavakra szorul, mert csak közvetett módon képes megragadni tárgyait. „Paradox módon ugyanaz a 19. század fedezte fel a Történelmet, mint a fotográfiát".[12] Barthes a halálhoz való viszonyunkhoz hasonlítja a fényképészetet: „a Fotográfia és a Történelem között ugyanolyan összefüggés van, mint a biografféma és a biográfia között".[13] Ez a kissé régimódian csengő gondolat fűzi szorosan egybe Nádas Péter munkájában az életét és a fényképeit. Van ennél aktuálisabb azonosság?

12 Uo., 97.
13 Uo., 33.

Visy Beatrix

⌘

„Ő jött, kit úgy szerettek."

Alászállás, visszapillantás, szóra bírás az Eurüdiké-mítosz kapcsán

„Szobornak kuss a neve" – állapítja meg Pygmalion menyasszonya. A *„világ feleségei"*[1] jól ismert mítoszok, bibliai történetek, művészeti alkotások, mesék hagyományos férfifókuszát, -nézőpontját billentik ki megszokott, kényelmes medrükből, azáltal hogy asszonyaik, szerelmeik végre hangot kapnak. Carol Ann Duffy szerepverseiben az eddig néma nők magukhoz ragadják a szót, sok esetben a monológok által teremtve meg önmagukat; férjeiket, azok tetteit, történetüket pedig egészen más nézőpontból, erős érzelmekkel, indulattal keretezik át. A passzív (passzivitásba kényszerített) nők aktív cselekvővé válnak, már csak azáltal is, hogy szóra nyitják ajkukat. Így van ez Eurüdiké esetében is.[2] Dacos hang leplezi le a világ által sztárolt, költészetével mindenkit elbűvölő Orpheuszt, és a költészet tárgya, a néma Múzsa – „Legdrágább, Imádott, Sötét Hölgy, / Fehér Istennő" – a műben saját magára és saját szavaira talál, majd felfedi a „valóságot": „Lányok, felejtsétek el a könyveket. / Elmondom, hogy esett."

Orpheusz és Eurüdiké története kétségkívül az egyik legismertebb szerelmi (?) történet az európai kultúrában; számos művészeti feldolgozását „szépségén", tragikusságán túl bizonyára annak is köszönheti, hogy a történet egyes motívumai, Orpheusz alakja, valamint a szereplők tetteinek motivációi a műalkotást, a művészt, a halhatatlanság kérdéseit érintő, nehezen megválaszolható kérdéseket implikálnak. A történet egyes elemeiből indulva a legtöbbet firtatott téma, hogy mégis, miért néz vissza Orpheusz, miért nem bírja ki, míg feleségével nyomában felér a napvilágra. De hasonlóan izgalmas a Hádész által elragadott feleség kígyómarásos halálának oka, vagy az alászálló, s az istenek szívét meglágyító lantos speciális alvilláglátogatása és halállal való szembeszegülése. Vajon miért szabták az istenek épp ezt a feltételt? Továbbá, harmadik nagyobb csomópontként szintén talányos Eurüdiké szerepe e történetben: vétlensége, tét-

1 Carol Ann Duffy, *A világ felesége: Versek*, ford. Kappanyos András ([Budapest]: Arktisz Kiadó, 2006).

2 Duffy, „Eurüdiké", in uo., 68–72.

lensége, szótlansága. Ajándék ő, dal és alku tárgya, férje s az istenek ~~babája~~ bábuja.[3] De tud(hat)unk-e bármit is az ő érzelmeiről?

E szöveg most nem eredhet mind e súlyos kérdések nyomába, ám a szétszálazott szempontok nem is különíthetőek el teljesen egymástól, ennek ellenére mégis, amennyire lehetséges, Eurüdiké alakjára koncentrál.

A mítosz szinte minden korszakban kitüntetett figyelmet és megjelenítést kapott a képzőművészetben, a zenében és az irodalomban egyaránt, valamint érzékelhető, hogy a 20–21. században egyre gyakrabban kerül az ábrázolás előterébe az alvilági alászállás és a korábban inkább Orpheusz „főszereplése" mellett asszisztáló, szerelemtárgyként, passzív résztvevőként ábrázolt Eurüdiké alakja is. Duffy költeményében már egyenesen a mítoszi, költői hagyomány egészével dacoló, a maga nézőpontját, igazát érvényesítő, szókimondó nővel találkozunk, bár az angol költő az összes maga által kreált (vagy korábban férfinézőpontból, alárendeltként, „kellékként" ábrázolt) nőalaknak megadja ezt az elégtételt. Ám ebben az esetben még ennél is tovább megy: Eurüdiké maga eszközöli ki, szánt szándékkal, az alvilág urai által szabott feltétel megszegését, férje „botlását",[4] s cseles akciójával újraírja, átírja az ismert mítoszt, rövidre zárja a kérdést Orpheusz visszanézését illetően.

Hasonló nézőpontból, hasonló hangvétellel és lendülettel Kiss Judit Ágnes is megszólaltatta Eurüdikét 2007-ben megjelent *Nincs új üzenet* című kötetében.[5] Nála a nő egy jellegzetesen 20. századi, századvégi mentalitást és gondolkodásmódot képvisel, s egy tönkrement házasság szólamát „zengi", ám a mű kifutása teljesen ellentétes Duffy-éval, hiszen Kiss Judit Ágnesnél Eurüdiké végül megtörik, s könyörgőre fogja: „csak ne hagyj halottnak maradnom, / csak vigyél fel a felvilágra." A végkicsengés nála „visszatáncolás", felidézi azt, a (magyar) társadalomban jellemzően önként vállalt, alárendelt pozíciót, mely tudatában van ugyan helyzete méltatlanságának, saját boldogtalanságának, egzisztenciális kiszolgáltatottságának, de mégiscsak élhetőbbnek tartja a rossz házasságot, mint – ez esetben – a „rettentő öröklétet". Duffy verse közelebb marad a mitikus világrend kereteihez, tehát az ő Eurüdikéje mentalitásában kevésbé válik a szerző korának aktualizált alakjává, a szerep kevésbé (vagy másként) mozdul el, a nézőpont helyeződik át radikálisan. Ennek köszönhetően a történettel kapcsolatos világrendbeli, emberi, lélektani és főként művészeti kérdések továbbra is érvényesíthetőek. Ugyanakkor fontos, hogy mindkét vers „életre kelti" a Múzsát, hangot és saját nézőponttal együtt saját „igazságot" ad neki. Mindketten fellázadnak férjük nagyravágyó, hiú törekvései s a külvilág számára megalkotott

3 „Megnyeri őt, de csak úgy, Rhodopének dalnoka Orpheus: / nem néz vissza reá, valamíg az avernusi völgyből / újra a földre nem ér; másképp odavész az ajándék." Publius Ovidius Naso, „Orpheus és Eurydice", in Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor 271–273 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982).

4 „Megtettem mindent, amit lehet, / hogy forduljon hátra végre." Duffy, „Eurüdiké", 71.

5 Kiss Judit Ágnes, *Nincs új üzenet* (Budapest: Noran Kiadó, 2007).

brandje, – szerintük hamis – költői nagysága ellen, amelynek egyik elfogadott és sokáig reflektálatlanul hagyott vonása, hogy a lírikus tárgyiasítja az „imádott" nőt, és saját érzelmi pózaiba merevíti „azt". Duffy verse Orpheuszt „a nagy O"-ként emlegeti, s a lantost gúnyos hangvétellel a kiadók által futtatott (hype-olt) sztárköltőként jeleníti meg, utalva az irodalmi életet és könyvkiadást meghatározó férfidominanciára, illetve a külvilág – feleségétől eltérő – megítélésére: „Akkor még más idők jártak. / Versvonalon a férfiak / csak a nagy O-t látták sztárnak. / Legendája volt. / A fülszöveg szerint minden állat / alligátortól zsiráfig / hozzászegődött.", „De az istenek, akár a kiadók, / pasik, szinte mind." A női praktika végül épp Orpheusz alkotói hiúságát kihasználva éri el célját, s szabadul meg, végérvényesen, férjétől. A feleség és a külvilág értékelésének differenciáját Kiss Judit Ágnes a hallgatás képzetével érzékelteti, a „mindenki dalnokának" csak a világhoz vannak szavai, az elhanyagolt feleség sztereotip fordulataival („a hallgatásod vitt a sírba", „csak mellettem maradtál néma") igyekszik leleplezni férje talmiságát, s rámutatni alvilágba való alászállásának valódi motivációjára: „Hány nótát fújtál Kerberosznak, / míg kiköthettél Hádész ölén? / Jaj, nem azért, mert hiányoztam – / csak hogy elmondhasd: értem jöttél." E nőalakoknak tehát saját értelmezésük, „kapcsolati diagnózisuk" van Orpheuszról, a versekben a női hang, a női szólam válik kizárólagossá, s ez nem a kizárólagosság miatt tűnik erős gesztusnak, hanem mert mindketten megpróbálják visszavenni mindazt Orpheusztól, ami az antikvitásban és azóta szimbolikusan rárakódott, a *par excellence* költő szerepét és jelentéstartományát.

A női nézőponttal azonban nem csak az ezredforduló környékén találkozhatunk. Carol Ann Duffy verse tulajdonképpen több szempontból szorosabb kapcsolatban áll Rilke *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész* című 1904-es költeményével,[6] mint a vele egy időszakban készült Orpheusz-textusokkal. Az *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész* az első Orpheusz-darab az osztrák költő életművében, tehát jóval megelőzte az Orpheusz-szonettek két sorozatát. Rilke verse a fókuszváltások finom játékára, a nézőpontok folyamatos „átúsztatására" épül, az eseménysor egészét harmadik személyű elbeszélő közvetíti, s ez a kevésbé személyes megszólalás természetessé teszi a nézőpontok elmozdítását, a helyzet többoldalú, komplexebb szemlélését, s e viszonyrendszerben, ahogy látni fogjuk, Hermész szerepe sem elhanyagolható. De hasonlóan fontos kiemelni, hogy a mű terjedelmének mintegy fele Eurüdikére és (az alvilág) némaságára koncentrál, így részletesen kibontott a nőalak létállapota, a halál utáni, alvilági léthez való viszonya, tehát épp a nőalakok halál utáni állapotának ábrázolása által állítható szorosabb párhuzamba Duffy és Rilke műve. A halál, e versek szerint, már egy egészen másfajta létállapot, amelyben az árny már nem gondol a földi léttel, végképp elszakad attól, s már nem érintik az élők szavai sem. A halálban már a vágy sem hajtja

6 Rainer Maria Rilke, „Orpheusz, Eurüdiké, Hermész", ford. Rab Zsuzsa, in Rainer Maria Rilke, *Versek*, ford. Ambrus Tibor et al. 161–164 (Szeged: Ictus, 1995).

őket, sem a visszatérésre, sem másra; mindkét Eurüdiké ismeri és elfogadja az antikvitásban fennálló világrendet: az alvilágból nincs visszatérés, nincs felfelé vezető út. Az alvilágba való alászállás – körülnézés, „ügyintézés" és visszatérés – ugyanis a (férfi)vágy késztetése: megismerésvágy, a lehetetlen leküzdésének vágya, a fennálló világrend felülírásának, kikezdésének vágya, a halhatatlanságra való vágy. A határok feszegetése, határátlépés.

A gondolatmenet e pontján érdemes kitérőt tenni az Orpheusz-versek egy másik csoportja felé, amely a 20. század második felében a korábbiakhoz képest újabb motívumokkal és jelentésekkel bővíti a mítosz jelentésmezőjét. Az alvilágba, pokolba való alászállás modern verseiről és közegeiről van szó, amelyek ókori, középkori előzményeiket továbbgondolva a modern ember technikai, civilizációs környezetébe helyezik át az alvilágot, az emberi poklot, az alászállás szükségszerű, meghasonlott aktusait. A téma részletes kifejtésére jelenleg nincs mód, és szükség sem, egyébként is megtette ezt Puskás Dániel átfogó tanulmányában.[7] Ennek ellenére mégis érdemes összefoglalni e versvonulatot, megmutatva azt, hogy Duffy és Kiss Judit Ágnes női nézőpontot működtető művei mellett az alászállás mint versben megtett út főként „férfiügy" és a korábbi férfinézőpontok szélesítése, mélyítése (akár szó szerinti értelemben is). Az alvilágba mindig is csak a kiváltságos személyek juthattak el életveszélyes kalandok vagy elragadtatás útján. A lélekben vagy testi, fizikai módon megtett túlvilági utazások, évezredek kultúrtörténetének és művészetének tanúsága szerint, többféle funkcióval, jelentéssel is rendelkeztek: lehetett a földi dicsőség növelése, erőpróba vagy a bűnbánat folyamata, s legtöbb esetben az egyedül megtett túlvilági út az önértelmezéssel és a belső úttal is összefüggésbe hozható. Ám a túlvilági pokol az évszázadok során egyre közelebbivé,[8] egyre inkább belsővé válik, a 20. századtól pedig egyre inkább a saját tudatban tett utazás lelki mélységei kapnak metaforikus, kiterjesztett „díszletet", látványvilágot. Ezek nem ritkán az elidegenedett ember szintén elidegenedett, átmeneti tereiben, az Augé által jellemzett nemterek helyein öltenek helyszínt,[9] amelyek az antropológiai vagy egzisztenciális terektől eltérő jegyekkel, jelentésekkel rendelkeznek. A nem-helyek legfőbb vonásai, az átmenetiség, ideiglenesség, paradox módon az „örök" túlvilág (alvilág) e modern helyszíneire, tereire is érvényesek, mivel az alászállás rendkívüli aktus a (még élő) halandóként el/lelátogatók számára, ami egyúttal – ideiglenes – felszámolása az identitásnak, hogy a másság, a mélység megtapasztalása által valami új (megtisztító, értelmet megvilágosító) tapasztalatra vagy egy másfajta

7 Puskás Dániel, „Orpheusz a földalattiban: Alvilágjárások a XX. század és napjaink irodalmából", in *Szövegek között: Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből*, szerk. Fried István, Kovács Flóra és Szabó István Zoltán, 155–168 (Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2016).

8 A folyamat egy fontos állomását jelezheti Rimbaud *Egy évad a pokolban* című kötete.

9 Marc Augé, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. Fáber Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012).

megismerésre tegyenek szert. Az alvilág közkedvelt ábrázolási közege a metró, mely a modern nagyváros emberkísérteteit szállítja keresztbe-kasul, az egyik legkorábbi modern tér, amely az elidegenedés kifejezésére alkalmas; uncanny vagy ismertebben az unheimlich kifejezéssel jellemezhető:[10] rejtelmes, titokzatos, s egyben félelmetes, a világban való otthontalanságérzet kifejeződése. A metró nyitottságával, átmenetiségével, elidegenedettségével, embertelen tömegeivel tipikusan mítoszképző térré válik a 20. században, mítoszteremtő erejét érzékelteti, hogy több alkotó is e helyszínt választotta az Orpheusz-mítosz modern továbbgondolására. Már Anouilh 1941-es *Eurüdiké* című drámája is egy vasútállomáson mint szintén átmeneti, elembertelenedett helyszínen játszódik; Seamus Heaney 1984-es *A földalatti*[11] és Baka István *Alászállás a moszkvai metróba*[12] című versei már kifejezetten a metróba helyezik a mítosz elemeit, s hasonló eszközzel él Czesław Miłosz *Orfeusz és Eurüdiké* című versében,[13] akinél Hádész bejárata egy mélygarázsszerű helyszínre vezet. Roppant izgalmas összevetni egymással ezeket az alvilági díszleteket, s természetesen azt is, hogy melyik szerző mire és hogyan használja az alászállást, s magát a mítoszt. (Megemlítendő, hogy Heaney és Baka több mítoszt, mitikus-mesei történetet vegyít versében, a magyar szerzőnél a moszkvai metró egésze mitizálódik, mítosztöredékek sokaságának habzsolása után érkezik meg a vers Orpheusz történetéhez egy hosszabb, kibontott hasonlat által.) Az összevetés alkalmával érdemes felfigyelni arra is, hogy Bakánál és Miłosznál az alvilági helyszín mozgalmas, nyüzsgő, zajos, valamint az utóbbi alkotónál a lant és a zene is szerepet kap mint félelmet oldó eszköz a „roppant szakadék ellen". Velük szemben Rilke alvilága néptelen, üres, s nyomasztó csend üli meg, és – hasonlóan Duffy verséhez – a csendnek szerepe és jelentősége van.

Ám amiért érdemes szemrevételezni az alvilágábrázolások e modern változatait, az az, hogy ezek a versek – némileg távolabb a mítosz történetétől és közelebb a szubjektív megszólalás lélektaniságához – megmutatják, hogy az alászállás, bármilyen lelki szükségletből következzen is, mindig határhelyzet, határátlépés vagy éppen tilalommal való szembesülés (Heaney), vágy az „ismeretlen tartomány" megismerésére, az elérhetetlenre, az emberen túli megragadására.

Rilke szintén megjeleníti az alvilágot, modern, aktualizált „díszletet" nem kap ugyan, de nála is a „lelkek furcsa bányamélyeként" azonosítódik. A vers első két szakasza az alvilági tájat festi le, a „klasszikus" látvány elemei a sötét éj, az izzó

10 Puskás Dániel idézi ennek kapcsán David Ashford (David Ashford, *London Underground: A Cultural Geography* [Liverpool: Liverpool University, 2013]) című munkáját, vö. Puskás, *Orpheusz a földalattiban*, 158.

11 Seamus Heaney, „A földalatti", ford. Gerevich András, in Seamus Heaney, *Hűlt hely: Válogatott versek*, ford. Ferencz Győző, Géher István, Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika és Tandori Dezső, vál., szerk. Gerevich András, Imreh András és Mesterházi Mónika, az utószót írta Ferencz Győző (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 171.

12 Baka István, *Sztyepán Pehotnij testamentuma* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994).

13 Czesław Miłosz, „Orfeusz és Eurüdiké", ford. Gömöri György, *Múút* 56, 27. sz. (2011): 6–7.

vörösség, a „hályog-tükrű tó", s ami a komor látványból kitűnik: a három „hallgatag ezüstérc", akik az út „halottfehér sávján" haladnak. A „síri csend" végig uralja és feszíti a művet, az utolsó sorig tartó feszültség kiélesíti mind a jelenlévők, mind az olvasók érzékszerveit, minden látványelem, mozdulat, hang, zörej jelentőséget kap. S nemcsak az alvilági táj, a három alak is a csönd képzeteivel jellemzett: Orpheusz némasága türelmetlenségének jele, „ökölbe zárt" lantja is néma, Hermész hallgatag vezeti balján Eurüdikét, aki ugyancsak „szótlanul haladt". Az alvilág rendje ez, a halottak némaságára és az Orpheusz számára szabott feltételre egyaránt folyamatosan emlékeztetnek e visszatérő jelzők.

Orpheusz huszonhat soros jellemzése egyértelműen a lantos helyzetét, kavargó érzéseit, kételyeit közvetíti, vajon követi-e őt a „két néma árnyék". A költő belső világát, gondolatait is feltáró leírást egy Hermészre irányuló négysoros szakasz követi, s az istenek hírnöke, szerepének megfelelően, átvezet Eurüdiké alakjához. A szárnyas isten kísérő, közvetítő funkcióját tehát nemcsak a cselekmény menetében tölti be, hanem a vers narrációjának alakulásában, a nézőpont megváltozásában, a térfélváltásban is részt vesz. Szintén tartalmi és poétikai-retorikai kettősség, hogy a mű (szinte) egyetlen megszólalása (felkiáltása) szintén Hermészé, mert ő az, aki az elnémult házastársak, az élő és halott között, illetve a mű által nem láttatott, legjelentősebb pillanat, a visszafordulás megtörténte és a (mindezt nem látó) befogadó között kapcsolatot tud teremteni, hírt tud adni. „Hát mégis visszafordult!" Hermész alakja, bár mindössze négy sorra szorítkozik megjelenítése, több szempontból is fontos, ő a vers tengelye, s a cselekmény szintjén is egyedül ő tud közvetíteni a még élő Orpheusz és a már halott felesége között. Eurüdiké már egy másik létállapot része, s Rilke szinte kizárólag a nő halál utáni létének a leírására koncentrál: „És halotti volta / csordultig telítette." A róla szóló rész első szakaszában még szót kap ugyan múzsai szerepe, vers-tárgy mivolta, a halál állapotában magára marad, s a „férfival, ki ott haladt előtte, / nem gondolt" többé. A halállal való „telítettség" egy új kezdet, („új szűzesség burka védte már; érinthetetlen volt"), s a visszatérő „Ő már…" kezdetű sorok önmaga zártságát, ön-magaságát, illetve régi életétől, az Orpheustól kapott szavaktól, versektől, pozícióktól való elszakadását hangsúlyozzák. Idegenek ők már egymásnak, s feloldhatatlan idegenségüket az éjszaka és Eurüdiké halotti leplei fokozzák. Ugyanakkor ezek az ismétlődő sorkezdetek („Sie war schon…") is jelzik, hogy halálában sokkal inkább lehet önmaga, mint életében. Új létében minden érintés, még Hermész kísérő kézfogása is, elviselhetetlen számára, más-létéből, az élet és élők iránti közönyéből fakad a vers legdrámaibb pillanata is, amikor Hermész említett felkiáltására „ő mit sem értve, halkan kérdte: ki?". Orpheusz küldetése, mely a már alászálltat, az önmagába süllyedt, az élők tudatával már nem rendelkezőt szeretné a felszínre vinni, nemcsak az isteni feltételek megszegése, a visszanézés által bukik meg, amely mozzanatot a szerző épp a megjelenítés hiányával és Hermész felkiáltásával formálja tragikusra. Hanem e bukás és tragikus vétség mértékét a szeretett hitves, s egyben a lant(os)

által teremtett tárgy értetlen szava, kérdése („ki?") nyomatékosítja, aki már tudomást sem vesz a nagyszerű lantosról, aki egyben férje is (volt).

Eurüdiké halállal „csordultig telített" alakja mutat rá Orpheusz tévedésére, határszegésére; vétke, hogy megkísérelte áthágni a létezés törvényeit, művészete által.[14] S míg költészetével, dalával meglágyíthatta az istenek szívét, az emberi élet végső kudarcát, a halált nem tehette meg nem történtté. Végzete költő mivolta, hiszen a költészet mint teremtő gesztus esszenciája a Semmi, s hangszerével a lehetetlenre vágyakozik: az alkotó teremtéssel „legyűrni" a halált, (újra) élővé tenni a műalkotást, a megalkotott múzsát, s általa túlélni saját halálát is. Vétsége tehát részben a létezés rendjével szembeni gőg (hübrisz), határszegés, de emellett az ábrázolások jó részében a visszanézés banális hiba is, amely épp emberi mivoltára, esendőségére figyelmeztet; későn. S innen érthető meg az istenek feltétele is, akik jól tudják, hogy az „apró" kérés teljesíthetetlen, hiszen az ember nem tud nem hibázni, nem tud nem meghalni. Rilke költeményében megtalálható ez a méltányosság, megmutatja annak az embernek esendőségét, akinek isteni képességei vannak, s aki épp ezért ostromolja létének határait, a pokoljárás része sorsának. Eurüdiké „szelíd-türelmes" visszafordulásában ott rejlik e csendes tragikum, Orpheusz szótlan bukása, mely a fenti világban majd – újra – panaszos dalra fakad.[15] Duffy versében nincs ilyen méltányosság, s bár az ő *Eurüdiké*je szintén kiemeli a más-állapot elkülönültségét, békéjét („Jó volt nekem alant. […] hozzáférhetetlenül / túl e világ határán / ahogy arcomon / Örök Béke ül"), mégis tudatosan és gúnyosan semmisíti meg Orpheuszt, a költőt; s a tehetséget a holtakhoz társítja verse zárlatában: „Oly tehetségesek a holtak. / Az élők a nagy tó partját tapodják, / hová a holtak bölcs csendje fulladt."

Maurice Blanchot *Az irodalmi tér* című művének középpontjába állítja Orpheusz (vissza)pillantását. Értelmezésében Orpheusz tekintete egy reménytelen kísérlet Eurüdiké, a „sötét pont", („amely felé a művészet, a vágy, a halál, az éjszaka igyekszik"[16]) napvilágra hozására, azaz a „mélységbe", „tudattalanba" süllyedt műalkotás megszerzésére, felszínre emelésére, s ez egyfelől értelmezhető az ihlet mítoszaként, másfelől a műalkotás értelmezéseként is interpretálható. Ez utóbbi és némileg radikálisabb gondolatot viszi végig Valastyán Tamás írása is, aki – az alkotót és befogadót egyesítő – Orpheusz alvilági útjában az értelmezés vágyát és egyben lehetetlenségét látja meg.[17] Ő hívja fel a figyel-

14 Orpheusz kísérlete önmagában is transzgresszív, de kétszeresen is az, mert a transzgresszió képessége Hermészé, az istené, aki Orpheusz lantját készítette.

15 Orpheusz további sorsa értelmezhető a halál tapasztalata utáni krízis költészeteként is.

16 Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér*, ford. Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 140.

17 Valastyán Tamás, „Hermész, Eurüdiké, Orpheusz: Interpretációelméleti fragmentum", *Gond*, 18–19. sz. (1999): 26–34.

met arra a Kr.e. 5. századi attikai domborműre,[18] amelyen Orpheusz és Eurüdiké mellett Hermész is jelen van, velük egyenrangú ábrázolásban. Sőt, a jelenetet az ő nézőpontjából szemlélhetjük, ahogy az isten figyeli azt az elégikus és egyben tragikus, törékeny pillanatot, amikor Orpheusz visszanéz, és a házastársak megérintik egymást. A dombormű azt is színre viszi, amint ugyanebben a pillanatban Hermész is megfogja Eurüdiké kezét, hogy visszavezesse őt az alvilágba. Széttartás és egybetartozás feszültsége és tünékenysége, az érintések éppenhogy lágysága kőbe zárva. Mintha itt még lenne lehetőség, esély az ihlet megragadására, felszínre emelésére, a megértés és az értelmezés lehetősége ott bujkál az ujjbegyek érintésében. Rilke verse viszont ezt, az érintés lehetőségét is megvonja Orpheusztól, az „érinthetetlen" Eurüdikéhez csakis Hermész közvetítésével tud(hatna) kapcsolódni.

Amennyiben a mítoszt, a házastársak viszonyát az interpretáció vágyaként és egyben lehetetlenségeként közelítjük, (Valastyán idézett írásának gondolatmenetét most nem követve végig), számomra az válik izgalmas kérdéssé, hogy mindezen próbálkozás során a néma műalkotás néma marad-e: vagy szóra bírható-e a kussoló szobor, ha megfelelően faggatjuk. S ha igen, ha valahogy sikerül szóra bírni, kérdéseinkre fog-e válaszolni, vagy önálló életre kel, mint Duffy versében a „tehetséges" holtak?

18 Orpheus Relief, The Wilcox Classic Museum at University of Kansas, hozzáférés: 2022.04.29, https://wilcox.ku.edu/s/wilcox/item/11606.

Nagy Csilla

⌘

Piroska és a Barnamedve

Szerep, megszólalás, mintázat
Carol Ann Duffy és Németh Zoltán verseiben

A szereplíra mint beszédmód, illetve a szerepvers (a Rollengedicht) mint műfaji és formai kategória meghatározása egyszerre konvencionális és problematikus feladat. Konvencionális abban az értelemben, hogy a magyar irodalomtudományi kézikönyvek, lexikonok, tankönyvek gyakran könnyen belátható, ezáltal általánosító és homogenizáló leírását adják a fogalmaknak. A gyakori hivatkozási alapnak számító *Világirodalmi lexikon* például – Horváth János Petőfi-könyvének szerepversre vonatkozó belátásai alapján[1] – a helyzetdal szinonimájaként azonosítja, „alapmagatartásaként" a szerepjátszást jelöli meg, amikor „a költő más személy helyzetébe képzelt formában szólal meg valamely versében".[2] A tárgyias jellegű életképhez hasonló, ám attól személyessége révén elkülönül, mivel a szerepverset a „költő saját líraisága" határozza meg, valamint az, hogy „ürügyet keres a megszólalásra".[3] Ami a műfaj történeti változatait illeti, a mitikus személyeket, istenségeket megszólaltató sumer-akkád himnuszoktól a hősök nevében írt hereidák, a középkori gallego-portugál és francia asszonydalokon, valamint a pásztorköltészet idilljein át, a 18. századtól realisztikusabbá váló költői „mezek" megjelenését, illetve a romantika népi „mezeinek" létrejöttét egyaránt a helyzetdal, azaz a szereplíra műfaji variánsainak tekinti, vagyis minden olyan lírai szöveget, amelynek beszélője valamilyen szerepben, „mez", álarc, maszk mögül szólal meg. Ugyanakkor a szereplírát elsősorban tematikus és a vers retorikai szerkezetében, a versbeszéd szituáltságában tetten érhető kategó-

1 Horváth János, „Petőfi Sándor", in Horváth János, *Irodalomtörténeti munkái*, szerk. Korompay H. János és Korompay Klára, 5 köt. Osiris Klasszikusok – Horváth János Összegyűjtött Művei, 4:7–696 (Budapest: Osiris Kiadó, 2009).

2 *Világirodalmi lexikon*, főszerk. (I–XI:) Király István, (XII–XIX:) Szerdahelyi István, felelős szerk. (I–XI:) Szerdahelyi István, (XIII–XIX:) Juhász Ildikó, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 14:292, 294.

3 Uo., 4:365.

riának tekinti, hangsúlyozva, hogy poétikai szempontból az „énlíra" és a „szereplíra" között lényegi különbség nincsen.[4]

Ez tulajdonképpen jelzi a fogalomhasználat problematikusságát is, tehát azt, hogy a szerző és a lírai én kettőségén, különbözőségén alapuló modern befogadáselméletek belátásai jelentős mértékben elbizonytalanítják, relativizálják a közvetett megszólalás kritériumán alapuló terminust. Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmazza meg:

> A nyelv elsődlegességének bármilyen elismerése minden megnyilatkozást szükségszerűen felruház valamilyen „szereppel", ebben az értelemben minden vers „szerepversnek" minősíthető, ami azt is jelenti, hogy bármely lírai én létesülése egyben magával vonja valamilyen „maszk" létrejöttét az olvasás során.[5]

Hasonló elven alapul Petri György megállapítása: „Amiképpen a személy jelentésű *persona* eredetileg a színész által viselt maszkot jelentette, ugyanígy a lírai én sem esik egybe a költő empirikus énjével […] minden költő – természetesen empirikus személyiségéből is merítve – megkonstruálja a neki megfelelő lírai ént."[6] A modern irodalmi fejleményeket, a megszólalás közvetettségét, nyelvi megelőzöttségét figyelembe véve a szereplíra (vagy a helyzetdal) már egyike azon terminusoknak, amelyek hatóköre, illetve vonatkozási területe szükségszerűen módosult: nemcsak az irodalom közösségi funkcióinak átalakulása okán (azaz hogy a nép nevében való megszólalás, vagy áttételesen a néphez valamely maszkban való odafordulás a 18–19. századi szerepversek formájában, vagy a modern képviseleti beszédmód keretei mentén poétikai szempontból már kevéssé termékeny), hanem az olvasási stratégiáink átalakulása szempontjából is.

Úgy tűnik, a 20–21. századi szerepvers vagy álarcos, maszkos költészet jelenségének pontosabb meghatározása attól is függ, milyen korpuszon vizsgálódunk, és az adott szövegtérben mit ismerünk fel szerepként. A műfajon belüli poétikai sokféleségnek, látszólagos ellentmondásnak a feloldására alkalmasnak látszik az angolszáz megfelelő, a drámai monológ *(dramatic monologue)* használata, amely a tükörszerkezetű német és magyar kifejezéssel ellentétben a beszélő által felvett szerep (a költői és a lírai én feszültsége, egymástól való elkülönbözése[7]) helyett a megszólalás szituáltságára, szcenikájára, a szerep-

4 Uo.

5 Kulcsár-Szabó Zoltán, „A »szerepvers« poétikájáról", in *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna, Újraolvasó, 204–210 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1999), 204–205.

6 Petri György, „Nomen est omen – a líra általános elmélete", *Magyar Lettre Internationale*, 29. sz. (1998): 3–5, 4. Kiemelés az eredetiben.

7 Vö. „*Rollengedicht* Gedicht, das vollständig als Rede einer vom Autor verschiedenen fiktiven oder realen Person konzipiert ist. Bestimmung und Abgrenzung des Begriffs variieren mit

be való „belépésre" helyezi hangsúlyt. M. H. Abrams értelmezésében például a drámai monológra jellemző, hogy egyetlen hang beszél, meghatározott szituációban, továbbá az odafordulás gesztusa, valakihez vagy valakikhez szól (de a szöveg nem válik dialógussá, a megszólaló szemszögéből érzékeljük a történéseket).[8] Tarjányi Eszter Arany hibrid műfajiságú (balladisztikus, ám nem dialogikus jellegű) szövegei kapcsán ajánlja a terminust, a jellemzői között a szereplőn belüli nézőpont feszültségteremtő ellentétét, az erkölcsi ítélet és rokonszerv kettősségét, a monologikus formából adódó befogadói azonosulást, a kettős kódoltságot, azaz az irónia jelenlétét, valamint a vers nyelvi és retorikai megformáltságának a fokozott tudatosítását említi.[9]

A szerepvers és a drámai monológ ebben az értelemben olyan szinonimák, amelyek jelentéstartamában felfedezhető hangsúlybeli eltérés. Retorikai, poétikai, strukturális és stiláris szempontból is elkülönböződnek egymástól azok a maszkos szövegek, amelyek szcenikáját, és adott esetben a beszélő figuráját referenciális elemek határozzák meg, azaz amelyek kultúrtörténeti szempontból kódolt, determinált, kvázi „készen kapott", de átsajátítható szerepként értelmeződnek; illetve azok, amelyek esetében az arcadás, az arc megformálása nagyobbrészt a szövegtérben történik, a nyelv aktuális mechanizmusai és a szcenika fejleményeként. Németh Zoltán maszkos költészetéhez közelítve például belátható, hogy a kultúrtörténeti alakok utazásait tematizáló, a *Tektonika* kötetben közölt versek olvasatát, értelmezési lehetőségeit jelentős mértékben keretezi a címadás: a szövegalakítás sajátosságainak feltárása voltaképp annak függvénye, mennyiben vagyunk képesek hasznosítani a címbeli tulajdonnevek által meghatározott szemantikai és pragmatikai kontextust. Ezzel szemben az „állati férjeknek" hangot adó szövegek címe az állatok etológiai karakterét és az állatfigurák irodalmi színrevitelét meghatározó konvenciókon, valamint a „férj" fogalmának társadalmi és irodalmi kontextusain túl kevésbé igényli a prekoncepciók mozgósítását, sokkal inkább az állatmaszk szövegbeli megalkotása, az emberi és állati minőségek érintkezésének variabilitása válik hangsúlyossá.

Az *Állati férj*[10] versei tehát műfaji szempontból a drámai monológ egy változatának feleltethetőek meg, emellett azonban Carol Ann Duffy – magyarul Kap-

der Bestimmung der Begriffe des Autors und des lyrischen Ich." Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, Hg., *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), 690; „dramatic monologue, a kind of poem in which a single fictional or historical charakter other than the poet speaks to a silent 'audience' of one or more persons. Such poems reveal not the poet's own thoughts but the mind of the impersonated charakter, whose personality is revealed unwittingly; this distingiushes a dramatic monologue from a lyric, while the implied presence of an auditor distinguishes it from a soliloquy." Chris Baldick, ed., *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 72.

8 Vö. M. H. Abrams, ed., *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Thomsan Wadsworth, 2005), 70–71.

9 Tarjányi Eszter, „A drámai monológtól a szerepversig: *Az örök zsidó* és a műfaji háttér", *Irodalomismeret*, 2. sz. (2012): 4–30, 5–6.

10 Németh Zoltán, *Állati férj* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2016).

panyos András fordításában olvasható – *A világ felesége*[11] című kötetével nemcsak műfaji, hanem hatástörténeti kapcsolatban állnak, ahogy azt a szerző több interjújában is kifejtette.[12] Duffy 1999-es kötete szintén drámai monológok gyűjteménye, az egyes darabok protagonistája lehet saját történettel rendelkező, ismert karakter, de lehet a felesége, húga vagy alteregója is valamely történelmi, kultúrtörténeti, mitológiai, mesei, vallási, vagy egyéb háttérrel rendelkező férjnek. Így kap helyet a kötetben Piroska, Medúza és Déméter mellett Mrs. Darwin, Heródes királyné, Mrs. Sziszüphosz vagy Mrs. Quasimodo. *A világ felesége* azokat a történeteket mutatja meg, amelyek főszereplője a férfiközpontú referenciális és fiktív történeteink mögötti, a háttérben létező nő, a versek így nemcsak a feminista és gender-olvasatoknak, hanem az alárendeltnek való hangadást vizsgáló értelmezéseknek is teret adnak. Németh versei szintén az alárendeltnek adnak hangot: a beszélők története az állattal való találkozás, intimitás létrejöttével kezdődik: a férjek elmesélik a zoofil kapcsolat állomásait, és eközben, a másikhoz való viszonyban, hasonulásban, asszimilációban formálódik meg saját karakterük, az identitásuk az állatnak való alárendelődés elfogadásának, az elnyomott szerepének az akceptálásában mutatkozik meg. Az alcím és a törzsszöveg viszonya is jelzi ezt: a főcím a megszólalót jelöli, az alcímben viszont az állati feleség szerepel magyar és latin kifejezéssel, vagyis az a faj, amelyhez az antropomorf karakter a maszk megformálása során idomulni látszik.

A két gyűjtemény hatalmi játékokat, párkapcsolati alakzatokat, ezáltal erőszakmintázatokat visz színre. A kötetek nyitóverseinek – Duffy *Piroska* és Németh *Állati férj (Barnamedve – Ursus arctos)* című szövegének – alapszituációja azonos: mindkét monológ a vadállathoz társuló, a vadállattal „háló" ember népmesei, mitológiai motívumát reprodukálja. Piroska figurája kulturális toposz:[13] a mese, amely Charles Perrault *Lúdanyó meséi* című 17. századi, valamint Jakob és Wilhelm Grimm *Gyermek- és családi mesék* című 19. századi gyűjteménye nyomán került be a közép-európai kultúrkörbe, Jamshid Tehrani 2013-ban publikált kutatásai alapján jóval korábbi, és Európán kívül is számos változatban tetten érhető; Aesopos

11 Carol Ann Duffy, *The World's Wife* (London: Picador, 1999); magyarul: Carol Ann Duffy, *A világ felesége*, ford. Kappanyos András (Budapest: Arktisz Kiadó, 2006).

12 Vö. például a szerző kötetről adott nyilatkozatával a *Magyar Narancs*ban: „a természetfilmek vagy evolúciós szakkönyvek mellett szépirodalmi előzményei is vannak ennek a kötetnek, az átváltozástörténeteket Apuleius *Aranyszamará*tól lehetne sorolni. Nagy olvasmányélményem volt Carol Ann Duffy *A világ felesége* című kötete, amelyben a női beszélő a kultúrtörténet nagy alakjainak feleségeként szólal meg, Quasimodo, Freud, Darwin feleségeként, vagy a farkas feleségeként mint Piroska. Arno Schmidt *Tudósköztársaság* című negatív utópiájában ember és kentaur között szövődik szerelem, az a mondat, hogy »fűízű volt a nyelve« csók közben a kentaurlánynak, feledhetetlen. De fontosak nekem De Sade márki obszcén művei is, nemcsak az elmélet, az animal studies." Kránicz Bence és Németh Zoltán, „»Mit őrzünk a génjeink mélyén?«", *Magyar Narancs*, 2017.08.27, https://magyarnarancs.hu/konyv/mit-orzunk-a-genjeink-melyen-105511/?orderdir=novekvo.

13 Lásd erről például: Gesztelyi Hermina, „A piros ötven árnyalata – változatok Piroskára", *Studia Litteraria* 58, 1–2. sz. (2019): 127–138.

fabuláival, valamint más állatmesék variációival hozható összefüggésbe.[14] Piroska történetét Bruno Bettelheim a nemi erőszak kollektív tudattalanban, a mese szimbolikus nyelvén való feldolgozásának tekinti, a felfalást a szexuális aktus, abúzus áttételes elbeszéléseként értelmezi.[15] Az állatszimbólumtár szerint a népmesékben és a keresztény kultúrkörben a farkas az ördög jelképe is lehet, és a Piroska-történetek csábítás- (útról való eltérítés-alakzatai, az anyai tiltás, a piros mint vér, nővé érés), valamint a farkas megnevezésének újabb kori priapikus értelmezése alátámaszthatja ezt az olvasatot.

A Németh által felhasznált medve-motívum is rendelkezik olyan kontextusokkal, amelyekben az erőszak és az erotika összefonódik: a medve például a *Physiologus*ban (az ókori és középkori állattani lexikonban, bestiáriumban, amely bibliai és természettudományos megközelítéssel írja le az egyes fajokat, egyesítve ezáltal az etológiai és a szimbolikus leírásokat) különböző bűnök, így a falánkság, a paráznaság, az erőszak, a harag és a restség jelképe. A paráznaság kapcsán Plinius és Ailianosz leírása alapján az *Állatszimbólumtár*ban olvasható, hogy a medve „nem úgy párzik, mint a többi négylábú, hanem ahogy az emberek, mivel képesek átölelni egymást; a tél gerjeszti bennük a szexuális vágyat; nem jönnek elő három hónapig, de utána rávetik magukat a méhkasra, mert mindennél jobban kedvelik a mézet […].”[16]

A mesei alakzatokban az állattal való kooperálás rendszerint a hasonulás valamilyen formáját igényli, amely sokszor varázslat vagy átok következménye. Ezekben a versekben azonban, úgy tűnik, a szerelem a mágia: míg Duffynál a farkas humán, antropomorf jegyei a meghatározóak (a beszélni és olvasni tudása, azaz a kulturalitása), addig Némethnél a medveférj állatias megjelenése a vonzalom alapja.

A farkas:

> Egy tisztáson állt, s szavalta verseit,
> lassan, vonyítva, szőrös mancsában ott a könyv,
> szőrös pofáján vörösbornyomok. […]
> Első lecke aznap este, farkasszuszogás fülembe,
> szerelmi költemény. (13)

A medve férje:

14 Charles Perrault: *Les Contes de ma Mère l'Oye [Lúdanyó meséi]*, 1697; Jakob és Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen [Gyermek- és családi mesék]*, 1819. Vö. Jamshid J. Tehrani, „The Phylogeny of Little Red Riding Hood”, *PLoS ONE* 8, no. 11 (2013), https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871.

15 Bruno Bettelheim, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. Kúnos László (Budapest: Corvina Kiadó, 2000), 171–187, különösen 177–178.

16 Vígh Éva, szerk., *Állatszimbólumtár A–Z* (Budapest: Balassi Kiadó, [é. n.]), 227.

> Szűk koponyámat, barbár pofámat
> apámtól örököltem, anyámtól kiugró
> járomcsontomat – valószínűleg ennek
> köszönhettem annak az óriási barnamedve
> nősténynek az érdeklődését, aki barlangjába
> vonszolt. (9)

A két szöveg felépítése hasonló: az állat élőhelyére való „alászállás", az állaton való lovaglás konvencionális motívumai mellett olyan, az evolúciós eltéréseket és együttélés praktikus kérdéseit vázoló motívumok jelennek meg, mint a korporális különbségek feltására (például a szőrzet, a fogak vagy a nemi szervek), a szexualitás megélésének a differenciái, a táplálkozás és a táplálás, a vadászat (az élelemszerzés, önfenntartás), valamint végül a gyilkosság mint a kapcsolatból való kitörés egyetlen megoldása. A nász ugyanis nem lehet egyenrangú, a kapcsolati dinamizmus elbillen az intimitásban: nemcsak a fizikai arányok miatt (hiszen az állat nagyobb és erősebb), hanem Duffynál például az emberi életkor, élettapasztalat hiánya és a kíváncsiság, Némethnél pedig a bioritmusok harmonizálhatatlansága okán (a medve időszakos szaporodása, poligámiája, a sült ételtől való irtózása egyaránt említhető).

Piroska:

> Két vers között én tettem róla, hogy kiszúrjon
> édes tizenhat, aki még soha, bébi, kölyök, s rendelt nekem
>
> egy italt. Az elsőt. (13)

A medveférj:

> A téli álom botrányos percei, amikor
> egyedül kószáltam a hóban, és tömtem
> magamba az elspájzolt mézet. […]
> Üzekedésünk egy hónapig tartott.
> Néha jobb kezemmel kinyúltam,
> egy-egy combot magamba tömtem,
> és ott folytattuk, ahol abbahagytuk. […]
> Frusztrált volt,
> ha nem elég erős az orgazmusa, érthető. (10)

Mindkét szöveg a népmesei, mitológiai szcenikán túl evolúciós kontextusban is értelmezhetővé teszi a nászt, amelynek létrejötte eleve egyfajta koevolúciós aktusnak tekinthető, olyan társulásnak, amelyben egymás túlélésének a segítése

a cél, és amelynek közös evolúciós nyeresége a replikáció, a szaporodás lenne. Talán erre utal a medve vonzalmára vonatkozó idézett rész is, hiszen a markáns arccsontok, például a szemöldökcsont eltűnése az emberi faj esetében evolúciós fejlemény: a medveférj kiugró járomcsontja ilyen értelemben az állati eredet emlékezete, egy evolúciós szempontból produktív elem lehet. Továbbá a ruha és a csupasz bőr mint a kulturalitás megnyilvánulásának elsődleges eszköze, vagy annak hiánya, kiemelt módon szerepel a versekben. Piroskáról fokozatos lefoszlik a ruhája, a medve bőre pedig a vers utolsó szakaszában állati nyersanyagként jelenik meg.

Piroska:

> Másztam nyomában,
> harisnyám szétszakadt, kis blézerem pirosló rongyai
> faágon, gallyakon, nyomozati anyag. (13)

A medveférj:

> Trófeának számít
> a koponya és a bőr. […]
> A medvebőrök bírálatánál a következő
> képletet alkalmazzák: (AB) × (CD) / 100 + (SZ),
> ahol (AB) a bőr hossza az orr hegyétől a farok
> végéig, (CD) a bőr szélessége a legkeskenyebb
> helyen mérve, (SZ) a szépségpontok száma.
> Ez utóbbiban verhetetlen volt." (11)

Az ember az egyetlen állat, amely ruhát visel. Ha ruhát adunk az állatra, az emberi környezethez igazítjuk, ha levetjük az emberi ruhát, az állati létmódba illeszkedünk vissza: az állat meztelen bőrének a szemlélése és felmérése, megmérése, kiszámítása a tárgyiasítás, az állati jogok megvonásának amorális mozzanata.

A szövegek zárlata szintén kapcsolatba hozható az evolúcióval, amennyiben azt tanulási és tökéletesedési folyamatnak, a faj túlélési stratégiáit sokszorozó változásnak tekintjük. Duffy verse ugyanis az öröklődő mintázat keretét és a mintázat megtörésére való képességet viszi színre az utolsó versszakokban:

> szürkülőn a farkas
> a holdra évről évre ugyanazt a dalt vonítja,
> évszakra évszak, mint versszakra versszak, fejszét fogtam én
>
> egy fűzre, lássam, hogy zokog. Fejszét fogtam lazacra,
> lássam, hogy forog. Fejszét fogtam farkasra, ki álmában

morog, egy csapás, herétől torokig, s megláttam
csillogón, szűzfehéren nagyanyám csontjait. (14)

A mintázat megtörését az ölés gyakorlása jelenti (az eszközhasználat mint evolúciós lépés Piroska számára a saját személyiségfejlődés fontos szegmense), és a gyilkosság: a démonokat meg kell szüntetni, így Piroska maga válik vadásszá. Tulajdonképpen ezt a kitörés-alakzatot valósítja meg Németh is, de változtat rajta, és ironikus módon a vers utolsó ötödében elbizonytalanítja az áldozat és az elnyomó fogalmát, felcserélhetővé teszi azt. Kezdetben az elragadott férj mint áldozat tűnik fel, majd a medvebőr hasznosságát felismerő kizsákmányolóvá válik, és ezen a helyen szintén felismerhető egy társadalmi mintázat: az erőszak erőszakot szül, és az áldozatból lesz az elnyomó, aki – ahogy ezt a civilizált ember jó ideje teszi – a bőréig, az utolsó szőrszáláig felhasználja az állatot. Ami a medveférj esetében egyedi, az az intimitás mozzanata: úgy vetíti előre az állat leigázásának a lehetőségét, hogy annak teljesülése esetén szükségszerűen kihasználja a szeretetét. Mindenesetre elmondható, hogy Németh esetében a beszélő identitása evolúciós alapon szerveződik: ahogy medveférj mivoltában a szexualitás, a szaporodás és végül a túlélés motiválja, addig sajátosan emberi minőségében a haszonszerzés mint a társadalmi túlélés motívuma lesz domináns.

Voltaképp az etikai és morális kondíciók vizsgálata tekintetében mindkét kötet lehetővé teszi a kettős, ironikus olvasatot, hiszen a befogadó álláspontja a szövegekben való előrehaladás során, a versbeli szerepek, maszkok megalkotódásának egyes fázisaiban attól függően változhat, aktuálisan mit ért áldozat, alárendelt, hatalmi struktúra alatt. Hogy embert leigázó állat, vagy a gyanútlan állatot kihasználó, majd leigázó ember jelent etikai kockázatot. Illetve hogy az ösztönök szerint létező állatok, vagy az emberi természet és a kulturális szerkezetek offenzívebbek. Bár a 18–19. századi szerepversek vagy a 20. századi képviseleti költészet közösségi mondanivalója értelmében közérzeti mondanivaló nem társul Duffy vagy Németh drámai monológjainak a világához, mégis rendelkeznek egyfajta „kollektív" dimenzióval: egy-egy társadalmi dilemma kifejtésére, például a feminista és gender-kérdések, az ökokritikai vagy etológiai, bioetikai, poszthumán és antropocén etikát érintő kérdések felvonultatására ugyanis, ahogy láttuk, alkalmat adnak ezek a szövegek, érvényes kifejeződései azoknak.

Wirágh András

⌘

Meta*ír*odalom

Manapság nem keresztezhetnénk norvég sagákat George Meredith regénykivonatokkal.

(Joyce)[1]

2008-ban, James Joyce születésének 126. és halálának 67. évében spanyol, jobban mondva spanyol nyelvi-kulturális kontextusban élő és alkotó íróemberek megalapították a Finnegans Rendet. A társaság célkitűzéseiről – kissé rendhagyó módon – egy fiktív szöveg számol be:

> A Finnegans Rend egyetlen célja, hogy hódolattal adózzon James Joyce *Ulysses* című regényének. A társaság tagjai kötelezik magukat a műnek kijáró tiszteletre és arra, hogy minden évben ellátogatnak a *Bloomsday*re, és ha csak lehetséges, eljönnek Sandycove-ba a Martello-toronyhoz, és ott a tengerhez hasonlóan név és horizont nélkül keletkezett, ma már a kihalás veszélyétől fenyegetett ősi faj leszármazottainak tekintik magukat…[2]

A rendről meglehetősen kevés érdemi információt lelhetünk fel, de az kiderül, hogy 2013-ban nyolcan (hat spanyol és két mexikói író) alkották, illetve hogy értelmi szerzői Eduardo Lago és szerkesztő-kiadója, Malcolm Otero Barral voltak.[3] A Finnegans Rend egyik alapítótagja, Enrique Vila-Matas 2010-ben megjelent regényében, a *Dublineszk*ben a fenti idézet szerzőjéül az általában „fiatal Nietzky-ként" emlegetett egykönyves írót nevezi meg, aki többek között kiadó-

1 James Joyce, *Ulysses*, ford. Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012), 208.

2 Enrique Vila-Matas, *Dublineszk*, ford. Imrei Andrea (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 241–242. (A szövegből származó idézeteket és utalásokat a továbbiakban a főszövegben oldalszámokkal jelzem.) Az *Ulysses*t spanyol nyelvre 1945-ben fordították le, azóta négy további fordítása jelent meg.

3 Fernando Díaz de Quijano, „El retorno de la Orden del Finnegans", *El Cultural*, 2013.06.14, https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20130614/retorno-orden-finnegans/13499034_0.html.

jával, Samuel Ribával zarándokol el Dublinba, hogy ott megalapítsák a társaságot. A valóságreferenciákra, de leginkább olvasmányélményekre épülő történet ennek az eseménynek az átpoetizálásán keresztül „adózik" az *Ulysses*nek, miközben betekintést enged egy könyves ember pszichéjébe is, amelyben kísértetekként kavarognak az olvasmányemlékek, és így nem is hat akkora meglepetésként, amikor a regény egy pontján egy neves szerző kísérteties alakja is felbukkan a 21. század Dublinjában.

Az *Ulysses* Leopold Bloom odisszeája, míg a *Dublineszk* Samuel Riba *Ulysses*-élményének krónikája – legegyszerűbben így lehetne összefoglalni az ókori eposz, a James Joyce formabontó regénye és az Enrique Vila-Matas 21. századi metairodalmi alkotása közötti kapcsolatot. Azt, hogy legutóbbi esetében az olvasó nem egy klasszikus sémákra épülő („modern") szöveggel áll szemben, már a könyvtárgy paratextusaiból kiderül: a magyar fordítás belső címlapja előtti adatsor már-már egy regényoldal hosszúságában hívja fel a figyelmet Vila-Matas intertextusokkal sűrűn rétegzett szövetére.

Nyolcnál több szerző és több mint húsz fordító (köztük jelöletlen idézetek fordítóinak)[4] felsorolása vendégszövegekkel gazdagon megpakolt szöveget vetít a nyájas olvasó lelki szemei elé, de a regény egyik korai passzusa újabb posztmodern csavart helyez el, hiszen a főszereplő, a kiadóvezetésből kiábránduló, az alkoholizmusból pedig kigyógyuló Samuel Riba Lyonban (egy konferenciameghívásnak eleget téve, de fogadóbizottság híján sértődöttsége miatt a hotelszobában kuksolva) regényelméletet gyárt, ezzel pedig feltárja, mire is vállalkozhat az olvasó, ha folytatja az olvasást. Riba öt pontban foglalta össze, hogyan is kellene kinéznie a „jövő regényének": törekednie kell az intertextualitásra, szorosan össze kell fonódnia a magas költészettel, szembe kell néznie a „romokban heverő morál helyzetével", előtérbe kell helyeznie a stílust a cselekménnyel szemben, és „feltartóztathatatlanul előrehaladó időként" kell prezentálnia az írást vagy írásaktust. (13) Nem is az a fontos azonban, hogy mennyire felel meg a „regényelméleti fragmentumoknak" az erre következő szöveg, azaz, hogy mennyire erős posztmodern önreflexiónak is tekintjük Riba szállodaszobai merengéseit, hiszen a *Dublineszk* legizgalmasabb (vagy jó értelemben véve legidegesítőbb) poétikai sajátossága, hogy analógiáit egy ponton függőben hagyva minduntalan új alternatívák felé téríti el az olvasást.[5]

4 A rend kedvéért: Emily Dickinson, Philip Larkin, Samuel Johnson, Wallace Stevens, Frank O'Hara, James Joyce, Flann O'Brien, Peter Handke, illetve Babiczky Tibor, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid, Csizmadia Gábor, Tandori Dezső, Babits Mihály, Cseke Ákos, Gyergyai Albert, Határ Győző, Jánosházy György, Kolozsvári Grandpierre Emil, Nagy László, Nádasdy Ádám, Papp Zoltán, Pál Ferenc, Révay József, Romhányi Török Gábor, Szász Károly, Szávai János, Szenczei László, Tóth Árpád. Az *Ulysses* 2012-es magyar fordításában a kötet átültetőinek neve mellett még tizenhét fordító neve szerepel.

5 Ennek egyik látványos példája, hogy Riba számára nem is Dublin, hanem New York az eszmei város mintaképe, de mivel Paul Auster ottani meglátogatása, legalábbis a főszereplő sze-

„Riba hajlamos irodalmi szövegként olvasni az életét, és kusza szövevénynek vagy gombolyagnak látni a világot." (44) Mivel többször is elhangzik, hogy Riba amolyan szuperolvasóként kikerülhetetlenül olvasmányélményeinek, a meganynyi jól megismert és bejárt fikciós világ rabja (és tulajdonképpen szereplője), az „új regény" alapvetései elsősorban a *Dublineszk* implicit szerzőjéhez, egy Riba által megteremteni vágyott szerzőhöz szólnak, aki nélkül az elmondott történet csak féllábon áll (meg). A lyoni premisszák tehát a regény belső koherenciájának, sajátos poétikai játékának alapvetései, amely a cseppet sem mindentudó narrátor pozícióját egy, a váratlanul a homályból előlépő szerző alakja segítségével próbálja kibillenteni.

A *Dublineszk*ben nem győzedelmeskedik a stílus a cselekmény felett, illetve nem elsősorban a stílus győzedelmeskedik a cselekmény felett, de az egyértelmű, hogy nem szokványos nagyelbeszéléssel állunk szemben: a regény cselekménye, azaz a benne foglalt események és történések pár mondatban összefoglalhatók. A *Május* című első fejezetben Riba elhatározza, hogy Dublinba utazik, ahol ünnepélyesen elbúcsúztatja a szerinte a Google által teljesen leuralt Gutenberg-galaxist, így biztosítva magát arról, hogy éppen idejében vetett véget az egyik legköltségesebb hobbinak, a könyvkiadásnak. A *Június* című második fejezetben értesülhetünk Riba és barátai dublini kalandjairól, a Bloomsday napján a Glasnevin temetőben lezajlott bizarr búcsúszertartásról, majd az ezt követő kocsmázásról, míg a *Július* című zárórész egy nagyobb, egy hónapot átívelő ugrással július 20-án indul, hogy innen indulva ráklépésben haladjunk vissza Riba alkoholizmusának feltámadásáig, majd, újra felvéve a lineáris irányt, a feleségétől való elválásig, végül egy bizonyos Malachy Moore temetéséig, aki nem más, mint Samuel Beckett hasonmása és Riba ideális szerzőfigurája egy személyben – a kapocs, ami összeköti a regény Dublin-nosztalgiáját, Samuel Riba haláltáncát, valamint az ex-könyvkiadó metafikciós lázálmát.

Riba sokat emlegetett „szerzőbetegsége", amely egyszerre jelenti a soha fel nem bukkanó írót, akit kiadója segítségével felfuttathatott volna, és azt az entitást, aki valamilyen módon lecsillapítaná az emlékezetében morajló szöveghullámokat, sokáig egy Joyce személye körüli asszociációs háló segítségével tűnik orvosolhatónak, már amennyiben helyet adunk annak a talán jogos véleménynek, hogy Ribát az *Ulysses*szel kapcsolatos *flash* mozdítja ki két éve tartó apátiájából (ennyi idő telt el az alkoholtól való látszólagos megszabadulás és a regény kezdete között). A *Dublineszk* leginkább olyan módon űz játékot olvasójával, hogy elhiteti vele, az *Ulysses* valamifajta hypotextusát, paródiáját, vagy legalábbis erős imitációját reprezentálja, miközben ez a sokáig totálisan egyértelműnek tűnő megfeleltetés végül atomjaira bomlik.

---

rint, balul sült el, nem is merül fel benne egy újabb próbálkozás. A *Dublineszk* egy meg nem írt *Newyorkiáda* kényszerű melléktermé̇ke.

Egy Dublinban játszódó álommal veszi kezdetét az utalások sorozata, amelyet Riba egy hazugsága követ, lévén az idős szüleit minden héten meglátogató férfi azok folyamatos kérdezősködésére némileg tudattalanul rávágja, hogy az ír fővárosba készül egy konferenciára. Ezután jön rá, hogy édesapja akkor születhetett, amikor Joyce kézbe foghatta volna az *Ulysses* első kiadását, és arra is, hogy a soron következő Bloomsday 16-ai napján ünneplik szülei a 61. házassági évfordulójukat – azaz lassanként ráébred arra, hogy választása több szempontból is sorsszerű, így kénytelen-kelletlen Joyce regényének eseményeihez igazítja a döntéseit. A Gutenberg-galaxis halotti szertartásáról lévén szó a *Dublineszk* legmarkánsabb intertextuális utalásai az *Ulysses* hatodik fejezetéhez kapcsolódnak, amelyben Bloom és három barátja Paddy Dignam temetésén vesznek részt. Riba is három ismerősével caplatja végig Dublin kiemelt helyeit, bekapcsolódnak az *Ulysses* felolvasásába, ahol az egymást váltó felolvasók éppen a hatodik fejezetnél tartanak, de a regény szövegében is több, a főszövegtől elválasztott idézet szerepel az ominózus fejezetből. A legizgalmasabb utalás azonban a Joyce regényében a temetésen feltűnő, titokzatos esőkabátos figura köré épül, aki egyébként számos formában bukkan fel Vila-Matas szövegének pontjain (többször egy Nehru-kabátos alakként, még a dublini út előtt, majd Beckett-alteregóként). Első felelevenítésekor Riba az írországi utazás fő apropója kapcsán morfondírozik el róla:

> Aztán bevillan a *mackintosh*, az *Ulysses* hatodik fejezetében szereplő ballonkabát. […] Különös. Mert manapság a *Macintosh* csak egy híres számítógépes rendszer…
> Ettől elkerülhetetlenül eszébe jut, hogy ő nem pusztán a Gutenberg-korból a digitális korszakba való átmenet kitüntetett tanúja, hanem a *mackintosh* Macintoshsá történő átalakulásáé is. Lehet, hogy ennek az esőkabátmárkának a korszakáért is rekviemet kéne mondania Dublinban? (148–149)[6]

Majd, még szintén a *trip* előtt, Riba újraolvassa a hatodik fejezetet, ezt követően pedig vad internetes szörfölgetés segítségével összeszedi a titokzatos figura pontos személyazonosságára vonatkozó kísérleteket Jézus Krisztustól James Duffy-n át Charles Stewart Parnellig. Nem véletlen, hogy a szerzőkről mind biográfiai, mind tudományos, mind személyes tapasztalatokkal gazdagon rendelkező férfi Vladimir Nabokov teóriáját emeli ki, miszerint az esőkabátos figura nem más, mint maga James Joyce: „Bloomnak sikerül megpillantania saját megalkotóját!" (170) Jegyezzük meg, hogy a *Dublineszk* születése után szűk másfél évtizeddel egy hasonló keresgélés során olyan véleménnyel is találkozhatunk egy

6 A szóval kapcsolatos fordítási miazmákhoz lásd: Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 234–236.

igényes *Ulysses*-rajongói oldalon, hogy a titokzatos alak éppenséggel Leopold Bloom doppelgängere, a főhős mindenfajta félelmének immateriális kivetülése.[7]

A regény közepénél, az Írországba érkezéstől kezdődően a narráció megváltozik. Innentől fogva az egyes jelenetek egy jegyzőkönyv pontosságának megfelelően az időpont, a nap, a stílus, a helyszín, a szereplők, a cselekmény, valamint a témák felsorolásával kezdődnek el. Ez az *Ulysses*re tett nyilvánvaló utalás (hiszen a Joyce-regény fejezeteinek is eltérő a narratív technikája) azonban csak álca, hiszen a Bloomsday-t megelőző napon némiképp váratlanul beúszik a szövegtérbe egy másik magisztrális figura, Samuel Beckett, akinek szerepe egyre meghatározóbb lesz a regényben. Álca azért is, mert csak közvetetten hivatkozik az *Ulysses*re, lévén ezt a jegyzőkönyves sémát követi Nabokov is, amikor a regényt kommentálja (ez a magyar kiadás 275. oldalára bemásolt idézetből derül ki egyértelműen).

Beckett neve először egy izgalmas asszociáció kapcsán íródik be a szövegbe. Riba a szüleivel folytatott beszélgetés során említi meg, hogy a dublini esőzések alkalmával a város „tele van esőkabáttal" (146), amelyről aztán eszébe jut gyermekkora esőkabát-imádata, egy gyakran ismétlődő Beckett-szöveghely, majd felesége, Celia, aki a *Murphy* egyik szereplőjének nevét viseli. Innen jut el a korábban idézett *mackintosh*-allúzióig. Samuel Beckett, aki Joyce-hoz hasonlóan szintén Dublinban született, de aztán elődjéhez hasonlóan kapcsolata meglehetősen ambivalenssé vált szülővárosával, legközelebb akkor bukkan fel a regényben, amikor Riba a róla szóló (és általa kiadott!) James Knowlson életrajzát olvasgatja (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, 1996). Ekkor jut eszébe, hogy az *Ulysses* cselekménye és Beckett születése között éppen annyi idő, huszonhat hónap telt el, mint az ő alkohol miatti összeomlása óta, de szülei is ennyi ideig jártak jegyben. Ez a számmisztika ismerős lehet abból a részből, amikor az *Ulysses* mint intertextus megjelent a regényben.

Riba a Bloomsday alkalmával az *Ulysses* felolvasására jelentkezők között pillant meg egy Beckettre kísértetiesen hasonlító figurát, majd ugyanőt látja este a kocsmánál. Miután minél jobban elmerül a Knowlson-monográfiában, valamint Beckett egyéb munkáiban, sőt, egy helyen önmagát is becketti figurának nevezi, Riba kideríti, hogy Beckett kísértete egy hús-vér személy, bizonyos Malachy Moore, aki természetesen rá is játszik az egyezésre. (A híres íróikat számontartó helyiek pedig Godot-nak hívják.) A *Dublineszk* utolsó fejezetében erőteljesebben mosódik össze a tényleges élmény és az olvasásemlék: Riba Beckett-újraolvasásainak ismeretében eldönthetetlen, hogy a két francia kocsmai ismerős, Verdier és Fournier eredeti neveiken szerepelnek-e, vagy már Beckett nyomán keresztelődtek-e át. (A regényben említettek szerint persze a férfiak az eredeti neveiken szerepelnek, de az eddigiek meggyőzhették az olvasót, hogy ne dőljenek

7 „Who is the Man in the Macintosh", *Blooms & Barnacles*, 2021.08.27, https://www.bloomsandbarnacles.com/blog/who-is-the-man-in-the-macintosh.

be a narrátor metapoétikai játékainak.) Hiszen Beckett 1946-ban letisztázott, de csak évtizedekkel később publikált regényének címszereplői Mercier és Camier, akik – mekkora véletlen! – egy Dublinról mintázott fiktív város elhagyásán ábrándoznak. A szerző halálának irodalomelméleti tézisein morfondírozó Riba nyomán éppen ilyen nehezen értelmezhető Malachy Moore halálának és temetésének epizódja is, hiszen, bár egyfelől a regény imagináriusában Riba ténylegesen részt vesz a temetésen, így végignézhet a gyászoló családon és az összegyűlt embereken is, másfelől a szertartás végeztével egy rövid pillanatra újból meglátja a ballonkabátos fiút, a „szerzőt", aki a *Dublineszk* végére becketti hőssé „varázsolta" a véget, de egyúttal az új kezdetet is megélő férfit.

> Talán Dublinnak van igaza. És az is lehet, hogy valóban léteznek a téridő egymással összekapcsolódó fókuszpontjai, amelyek közt kedvünkre utazgathatunk, mi, úgynevezett élők és holtak, és ilyen módon akár találkozhatunk is. […]
> Képtelenség nem gondolni rá, hogy létezik valami elrongyolódott szövet, amelyen keresztül az élők láthatják a holtakat, a holtak pedig az élőket, a túlélőket. És képtelenség nem látni Ribát, aki kísértetekkel körülvéve, az életművét alkotó katalógusban fulladozva, a múlt jeleit cipelve megy tovább a maga útján. (331)

A *Dublineszk* zavarba ejtő intertextuális struktúrája erre a szövetre emlékeztet, noha Vila-Matas a fikció és a valóság kettősségét felülíró asszociációs játékot reprezentál vagy imitál. Az ennek kapcsán szóba hozható tengernyi példa közül zárásként csak három jellegzetes esetet emelnék ki:

1. Philip Larkin *Dublineszk* című versét Nietzky küldi el Ribának azért, mert szerinte a dublini gyászmenetről szóló költemény remekül passzol az elképzelt dublini gyászszertartás apropójához. Riba fel is olvassa a verset a szertartáson (a *Dublineszk* című regény teljes terjedelmében helyet szorít a *Dublineszk* című versnek, illetve fordításának), ez a többszörös transzfer pedig szerzőket és fordítókat von össze a temetés jócskán túlterhelt regénybéli eseményének vagy motívumának kontextusában, a „téridő" egyik „fókuszpontjában".
2. Többször szó esik a regényben egy Larry O'Sullivan nevű ír költőről, akinek egyik versrészletét Riba barátja, Ricardo idézi is. A könyv magyar kiadásának fordításokkal kapcsolatos jegyzeteiben azt olvashatjuk, hogy Ricardo téved, hiszen O'Sullivannek tulajdonítja Frank O'Hara sorait. Vajon rájönne-e a tévesztésre az olvasó a paratextuális mankó nélkül? Nem valószínű. A szándékos tévesztés azonban meglehetősen jó reklámot csinál a O'Hara-versnek *(The Day Lady Died)*.

3. *Malone meghal*, *Molloy*, *Murphy*: Malachy Moore alakjának becketti vonásai már nevének betűsorából is kiviláglanak. Van azonban még egy érdekes együttállás. Riba, amikor bebizonyosodik számára, hogy Moore létező személy, odaül az általa gyűlölt Google elé, és megpróbál rákeresni a figurára a kibertérben. A keresés során találkozik Armaghi Szent Malakiás nevével, aki – ezeket az összefüggéseket nem említi a regény – az első ír katolikus szent volt, és azt jövendölte, hogy a jelenlegi pápa, I. Ferenc regnálásának idején beköszönt az apokalipszis. Ami azonban esetünkben érdekes, hogy születési évszáma (1094) ugyanazokat a számjegyeket tartalmazza, mint az *Ulysses* cselekményének éve. Ha már az *Ulysses* és Beckett kapcsán is többször előkerült a számmisztika, lehetséges, hogy a Beckett-alteregó elkeresztelése is motivált cselekedet volt. (Egy újabb érv amellett, hogy Riba visszatérése az alkoholizmusba tipikus megzuhanással, jelen esetben az átéltek és az olvasottak összekeveredésével járt együtt.)

Ahogyan az *Ulysses*, úgy a *Dublineszk* is legfeljebb csak *el*olvasható szöveg, de nem *ki*olvasható könyv – noha terjedelmük és (egyelőre) szerzőik kanonikus rangja is élesen megkülönbözteti őket. Enrique Vila-Matas regénye minden bizonnyal speciális élményt nyújt a világirodalomban otthonosabban mozgó olvasók számára, nem is beszélve a Joyce-szöveguniverzumban útlevél nélkül is kiigazodó szerencsésekről, de cselekménye és utalásrendszere segítségével mindenki számára vonzóvá teheti a megidézett szerzőket és szövegeket, illetve a közöttük szövődő összefüggéseket. Ráadásul a *Dublineszk*től távol áll az olvasó totális összezavarása, még ha poétikájában közel is áll olyan szerzőkéhez (például olyan dél-amerikai kollégákéhoz, mint Jorge Luis Borges vagy Roberto Bolaño), akik maximálisan kiélvezik ezeket a lehetőségeket. A kalandjait hatvanadik születésnapja környékén megélő Samuel Riba katalógusa számos élményt, *easter egg*et és pikáns kultúrtörténeti adalékot tartogat.

BAJUSZBÖGRE, LEFORDÍTATLAN

Farkas Zsolt

⌘

A fordíthatóságról

Álláspont, diskurzív stílus és komplexitásszint összefüggései a Sapir–Whorf-hipotézis értékelésében

1. Bevezető

1.1. A „Sapir–Whorf-hipotézist" (SWH) az 1920-as–30-as években fogalmazta meg részben Edward Sapir és főként tanítványa, Benjamin Lee Whorf.[1] Lényege, hogy (1) az egyes nyelvek között olyan nagy és sokrétű különbségek vannak, hogy sok esetben fordíthatatlanok egymásra. (Ezt inkább Whorf hangsúlyozta.) A hopiban és az angolban vannak olyan szavak, amelyek jelentése a másik nyelvben csak hosszas körülírásokkal adható meg. Az angolban igeidők vannak, a hopiban nincsenek. A (nagyon) különböző nyelvek lexikája (nagyon) különbözőképp tagolja a világot, és még a lexikaiaknál is jelentősebb szemléleti különbségeket hordoznak (és indukálnak) a nyelvtani rendszerek különbségei. Sapir és Whorf azt is erősen hangsúlyozzák, hogy (2) a nyelv meghatározza (avagy mélyen befolyásolja) a gondolkodást, sőt már az észlelést is. E sokak által kultivált szemlétmód és kutatási irány ma „nyelvi relativizmus" összefoglaló néven fut.

A SWH[2] megszületésében és „karrierjében" jelentős szerepe volt ellenfeleinek, az objektivista-szcientista reprezentacionalista, (logikai) pozitivista,[3] dua-

1 Fontos előzmény Franz Boas antropológus és nyelvész, Sapir tanára, továbbá Humboldt (mint oly sok másban is). Sapir és Whorf egyébként nem írtak közös művet, nem egyeztették elméleteiket, és nem is dolgozták ki szisztematikusan azt, amit haláluk (1939 és 1941) után „SWH"-nek neveztek el (1954-ben bukkan fel először a kifejezés). Európában Leo Weisgerber képviselte határozottan ezt az álláspontot az 1920-as évektől kezdve (az amerikaiakkal kölcsönös ismeretlenségben).

2 NB. a „hipotézis" terminus azoknak a felvetéseknek vagy elméleteknek jár ki, amelyekkel „a tudományos közösség" foglalkozott, némelyek támogatják, de széles körben kritizálták, általánosságban nem tekintik tudományosan igazoltnak.

3 Akik szerint az individuális érzékelések és adatfeldolgozások között nincs döntő különbség, sőt, a fogalmi rendszer is objektíve meghatározott. Lásd „természetes nemek elmélete". Első tételes kifejtése Arisztotelész *Organon*jában található. Arisztotelész többek között az első nagy növény-

lista[4] és innátista[5] alapon álló diskurzív ágenseknek. A SWH egyik legmeghatározóbb ellenfele Noam Chomsky lett (a 60-as–70-es években), aki azt állította, hogy a nyelvek különbségei csupán felszíniek. A megfelelő transzformációs szabályokkal mind átalakíthatók az „univerzális grammatika" nyelvére, ami azért univerzális, mert velünk született. Ezt néhányan biológiailag is igyekeztek igazolni (főként Jerry Fodor és Steven Pinker), kevés sikerrel.

A SWH (avagy „nyelvi relativizmus") vs. Chomsky-féle „univerzális grammatika" (avagy „nyelvi univerzalizmus") vitájában az egyes tudósok és filozófusok által elfoglalt pozíciók meglehetősen szigorúan korrelálnak azzal, mennyire *„hard"* (formalista, redukcionista) vagy *„soft"* (komplex, holista) diskurzust kultivál valaki.[6] Ebből logikusan arra következtethetnénk, hogy a *hard*ok, a precizitás és egzaktság emberei nem hisznek a precíz és egzakt fordíthatóságban (hiszen ezt számtalan dolog teszi lehetetlenné, különösen a köznyelvi megnyilatkozások, és legfőképpen a szépirodalmi művek esetében), a *soft*ok viszont nagyjából lehetségesnek tartják, hisz nem oly precízek és egzaktak. Az ellenkezője a helyzet.

1.2. Azt a trivialitást természetesen érdemes hangsúlyozni, amit Whorf kritikusai szoktak (például Max Black), hogy a fordíthatatlanság semmiképp sem abszolút. Ha hosszadalmas körülírással is, de végső soron meg lehet adni minden szó jelentését a hopi–angol szótárban; végső soron le lehet fordítani egy törté-

---

határozó és -tipologizáló is volt. Ennek mintájára képzelte, hogy a természet miként írja elő objektíve a nyelvi kategorizációt. Arisztotelész, *Organon*, ford., szerk., bev., jegyz. Szalai Sándor, Filozófiai Írók Tára 35 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979); Szalai Sándor, „Bevezető", in Arisztotelész, *Organon*, XI–CXII, XXIV. Hasonló alapon áll a felvilágosult racionalizmus, a pozitivizmus, és a legtöbb erősen formalizáló 20. századi irányzat. Ezek jobbára természettudományos fogantatásúak és irányultságúak. A filozófia, a humántudományok, a művészet és az emberi élet legfontosabb kategóriáinak (*boldog, jelentős, bölcs, igazságos, sorsszerű, szép, szabad* stb. és ellentéteik) tárgyalásában azonban egyáltalán nem alkalmazzák a „természetes nemekből" és az arisztotelészi-halmazelméleti definíciós szisztémából kiinduló jelentéselméleteket, és nincs is sok értelme.

4 Akik szerint a gondolkodás és a nyelv két teljesen különböző dolog; a gondolatokat a nyelv csupán kifejezi, mintegy lefordítja. A 20. század előtt ez az általános előfeltevés. A gondolkodás és nyelv szoros összefonódását korábban Humboldt és Nietzsche állította. A 20. században ez igen elterjedt nézet lett, éspedig olyan különböző indíttatású és gondolkodású tudósok és filozófusok révén, mint Saussure, Sapir, (kései) Wittgenstein, Heidegger, Lacan, Gadamer, Derrida, Geertz és számos pszichoanalitikus, strukturalista, hermeneutikai, dekonstruktív indíttatású szerző. A humántudományokban ma meghatározó filozófiai elv a nyelvi materializmus, amely szerint jelentés csak ott van, ahol jelrendszer, és a jelrendszer mindig fizikai természetű (is). A fizikai jelölő és a mentális jelölt egymás függvényei. Ugyanakkor a kognitív pszichológia és nyelvészet főárama dualista.

5 Akik szerint az alapvető ideák, fogalmak (vagy a nyelvi rendszer) velünk születettek. Például Platón, Descartes (Chomsky).

6 Rögtön a *tudomány* szónál már benne vagyunk a problematika sűrűjében. Az angol nyelvben – az „angolszász" kultúrában, szemben a kontinentálissal – a *science* eleve *hard*; zömmel a természettudományokra használják. A *bölcsészettudomány* legkevésbé pontatlan megfelelője a *humanities*, a *BTK* megfelelője a *Faculty of Arts*. A német nyelvű kultúrában sokan művelnek *Literaturwissenschaft*-ot, Angloszaxóniában viszont senki sem művel *„literary science"*-et, mert olyan „nem létezik". A *studies* lát el hasonló funkciókat.

netet hopiról angolra vagy fordítva, még ha az igeidők jelzésében meg is marad a különbség.[7]

A műfordítót azonban kevéssé érdekli ez a „végső soron", hiszen az ő feladata esztétikai jellegű is, vagyis az eredeti minden jellegzetességét, ízét, hangzását, képiségét, poétikai megoldását, stílusát, szemléletét, utalását, kontextusát, funkcióját stb. „visszaadja" a célnyelven. És minden műfordító elsődleges tapasztalata (egy másik cáfolhatatlan trivialitás), hogy mennyire áthatóak és szövevényesek a nyelvek/kultúrák közötti különbségrendszerek – és nem csupán a hopi–angol, de sokkal közelebbi nyelvek/kultúrák viszonylatában is. A műfordítói munka zömét ezeknek a (nem „abszolút", de) jelentős mértékben fordíthatatlan részleteknek a sokasága teszi ki.[8] A műfordítót egyáltalán nem vigasztalja, hogy egy szót „végső soron" le lehet fordítani egy hosszú körülírással, mert neki éppúgy feladata az is, hogy egy szót lehetőleg egy szóval adjon vissza.

A műfordító az, akinek a legátfogóbban, a legapróbb részletekbe menően, a legkomplexebben kell foglalkoznia a lehető legkomplexebb dolgok, a nyelvek és kultúrák különbségeivel. I. A. Richards szerint a fordítás „alighanem a legbonyolultabb típusú esemény eleddig a kozmosz evolúciójában".[9] Aligha van műfordító, aki nem „nyelvi relativista" valamilyen szinten. Ugyanakkor persze éppen a műfordítás az, amely elindítja (vagy nem) a művet (és vele a nyelveket és kultúrákat) a közvetítődés, az univerzalitás irányába.[10]

Nézzük meg ezeket az állításokat kicsit közelebbről, szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szempontból, néhány reprezentatív példával.

7 Hasonló megfontolások érvényesíthetők az egyes nyelvek fejlettségi szintje esetében. A nagy kultúrnyelvek természetesen jóval gazdagabbak, mint a teljesen elszigetelt, kőkori szintű kis őserdei csoportok nyelvei, de ez a különbség nem elvi. Az van meg egy nyelvben, ami a beszélő közösség életében szerepet játszik. Elvileg, strukturálisan minden nyelv végtelenül nyitott. Ezek gyakran hangoztatott nyelvtudományi közhelyek, amiben mindenki egyetért, csak a chomskyánusok állítják, hogy a SWH-ből az ellenkezője következik. Chomsky mindenben dogmatikusan „univerzalista", aki mindenféle „relativizmust" ellenségének tekint.

8 Mindenekelőtt szépirodalmi szövegek esetében. Az értekező szövegek fordítása egy nagyságrenddel kevésbé bonyolult. (Ezeknél ráadásul illik lábjegyzetelni a terminológiai különbségeket, a szépirodalomnál viszont nem illik.) Természetesen a legnehezebb, mondhatni lehetetlen, a hagyományos vers fordítása.

9 Eugene A. Nida, „Theories of Translation", *TTR* 4, no. 1 (1991): 19–32, 20, https://doi.org/10.7202/037079ar.

10 E tekintetben Walter Benjamin esszéje, *A műfordító feladata* igen informatív mű, akkor is, ha nem osztjuk messianisztikus, vagy „a tiszta nyelvre" vonatkozó előfeltevéseit. Walter Benjamin, „A műfordító feladata", ford. Tandori Dezső, in Walter Benjamin, *Angelus novus*, szerk. Radnóti Sándor, 69–86 (Budapest: Helikon Kiadó, 1980).

Az elmúlt évtizedek kommunikációs boomja és a kultúra globális instaciává válása természetesen a világirodalom szempontjából is új korszakot jelent. Tekintve, hogy a fordításirodalom beláthatatlanul nagy és növekszik, és hogy fordítások zöme valamelyest domesztikál és forenizál is: a kultúraközi egymásrahatás-rendszerek egyre inkább egy globális hibridet képeznek (miközben a forenizálás és domesztikálás növekedése növeli az egyes nyelvek képességeit és integritását).

2. Szintaktika

2.1. A nyelvek szintagmatikai (a szintagmák és mondatok képzésére vonatkozó) és morfológiai (a szavak képzésére vonatkozó) szabályai viszonylag jól formalizálhatók és transzformálhatók egymásra. Chomsky maga is ezek transzformációi terén jeleskedett, sőt a Google Fordító is elég ügyes ebben. (NB. Chomsky a gépi fordítás lehetőségein dolgozott az 1950-es években, ebből nőtt ki az elmélete. NB. a Google Fordító semmit sem használ Chomskyból.)

2.2. De mégoly adekvátak legyenek is e szintaktikai transzformációk a mondatok *logikai* szerkezete szempontjából, minden más szempontból változtatások: átírják a mondatokat, a konkrét szintaktikai szerkezeteket – ami mindig több-kevesebb szemantikai és esztétikai deficitet, fölösleget vagy változást generál. Hiába fordítható remekül a szintaktikai szerkezet, ha például az egyiknél a rémaszó a mondat végére, a másikban a mondat elejére kell kerüljön, ami poétikailag nagy különbséget jelenthet. Hiába fordítható le meglehetősen pontosan egy német elváló igekötős ige jelentése, nem adható vissza a „lebegő jelölő" működése, az a szuszpenzió, hogy a (tag)mondat elején elhangzó igetőnek mindaddig nem tudjuk a jelentését, amíg a (tag)mondatvégi igekötő le nem „steppeli" azt (hiszen az igekötők igencsak eltérő jelentéseket adhatnak ugyanazon igetőnek).[11]

Már egyszerű szintaktikai egységek szintjén is jelentkeznek a többszörös inadekvátságok, műfordítói lehetetlenségek. Jó fordítása-e a *Games People Play* című könyvnek (Eric Berne) az *Emberi játszmák* (Hankiss Ágnes)? Hát… Végül is… Avagy: nem igazán, de mi is a jobb megoldás? Chomsky itt nem játszik, hisz az angol cím szintaktikailag legadekvátabb magyarításai: *Játszmák, amiket az emberek játszanak*, vagy (*Az) Emberek által játszott játszmák* is tartalmaznak kénysze-

11 A „steppelés" Lacan kifejezése, aki a „lebegő jelölőnek" (Saussure kifejezése), avagy az „interpretans"-nak (Peirce fogalma) igen nagy jelentőséget tulajdonít (a tudattalan folyamatok szempontjából is). Saussure és Peirce fogalmai arra a jelenségre vonatkoznak, hogy semmilyen nyelvi egység jelentését nem pusztán referenciális vonatkozásai adják, hanem legalább annyira a többi nyelvi egység. Ez a fonémák szintjén totálisan érvényes: a hangoknak nincs is jelentésük önmagukban, csupán más hangok társaságában. De az önmagukban is jelentéssel bíró, komplexebb nyelvi struktúrákra is érvényes ez. A *-ban/-ben* morféma rendelkezik egy minimálreferenciával, de teljes és konkrét jelentéséhez akkor kerül közelebb, mikor egy főnévhez van illesztve. Bármely szó referencializálható, de teljes konkrét jelentéséhez csak az egész mondat ismeretében kerülünk közelebb. Egy mondat értelmét is a teljes szöveg ismeretében értjük jobban, mint önmagában. Stb. A „teljes" jelentés sohasem jelenvaló. Minden szintagmatikus művelethez (és szerkezeti egységhez) több-kevesebb paradigmatikus nyitottság társul, amelyet többé-kevésbé módosít, lezár vagy nyitva hagy egy másik. Ez komplexebb nyelvi egységekre, például irodalmi alkotásokra is érvényes, ahol a „steppelésnek" természetesen komplex jelentősége van. Lacan például az imágó (imaginárius én) képzésében tartja kardinálisnak. Jacques Lacan, „The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", in Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, 292–325 (New York: W. W. Norton, 1977).

rű szintaktikai változtatásokat (transzformációs pontatlanságokat), és még így is szörnyen hangzanak poétikailag.[12] Itt tehát a szintaktikai adekváció igényét valóban fel kell adni, és Hankiss megoldása szemantikailag nagyjából stimmel. De ha ezt a (talán legkevésbé rossz, kényszerű, egyszerű, értelemszerű) megoldást visszafordítjuk angolra *(Human Games)*, láthatjuk az óriási veszteségeket.

Hasonló (és más) nehézségek adódnak a *How to Do Things with Words* (Austin) ~ *Tetten ért szavak* (Pléh Csaba) esetében. Figyelemre méltó, hogy ez szintaktikai és szemantikai szempontból is meglehetősen pontosan fordítható: *Hogyan csináljunk dolgokat szavakkal*, és ez elvileg egy korrekt magyar mondat – mégis „hülyén hangzik", „nem mondunk ilyet magyarul", szemben az angol cím köznyelvi természetességével. Pléh megoldását két fontos szempontból ügyesnek mondhatjuk: visszaadja a könyv lényegi állítását, miszerint a szavak (a beszédaktusok) tettek, és visszaadja az angol cím proverbiális jellegét. Ugyanakkor sok szempontból pontatlan és inadekvát: egy egészen más jelentésű, más szintaktikai szerkezetű, és más diszkurzív-stiláris regiszterbe tartozó proverbiumot tesz a helyére.

A fordítás különféle kényszerekből adódóan gyakran elvesz vagy hozzátesz bizonyos szintaktikai elemeket és jelentéseket. „Die Welt ist alles, was der Fall ist." ~ „A világ mindaz, aminek esete fennáll." A *Logikai-filozófiai értekezés* (1920) első mondata. A fordítás (Márkus György) korrektnek mondható. Ráadásul a *Fall* és az *eset* ugyanabból az igéből képzettek – de mi az, hogy *fennáll*? Ez bizony a *copula*, ami egyébként nincs a magyarban. A fordító a szintaktikai szerkezethez ragaszkodott, aminek az ára az *ist* ~ *fennáll* szemantikai és stiláris megnemfelelése. Az *ist* szemantikailag egyszerű, absztrakt, észrevehetetlen. A *fennáll* összetett, érzéki, tropologikus. A szemantikailag, vagy inkább logikailag legpontosabb megoldás *„A világ a létező esetek összessége"* lenne, ez viszont szintaktikailag írja át nagyon a mondatot, és egy kicsit stilárisan is.

És mily boldog a műfordító, ha talál egy olyan „viszonylag tökéletes" megfelelést, mint a *táncolhatnékom van* ~ *I feel like dancing*, pedig morfológiai és szintaktikai felépítésük vadul különbözik, és a magyar kifejezés hét morfémájából, jelentéshordozó egységéből csupán egy feleltethető meg az angol kifejezés hat morfémájának: a *tánc-* ~ *danc-*. Felemás megfelelés még az *-om* ~ *I*, ahol ugyan az egyik birtokjel, a másik személyes névmás, de a cselekvés alanyát legalább egyaránt megjelölik. Továbbá a *va/n* jelen idejű ragjának az angolban null-morféma felel meg, a *feel* tő ragozatlansága (flexióhiánya) jelzi a jelen időt (de a személyrag és az ige maga különbözik). Ez azért fontos példa, mert jól mutatja a redukcionista megközelítések korlátait: a magyar és az angol kifejezés elemei is, és összetétele is szinte mindenben különböznek (aminek kevés köze van az aggluti-

12 Még szerencse, hogy a cím nem *Games People Play with Toys*, mert akkor Chomsky és a Google Fordító standardjai szerint formálisan „tökéletes", szemantikailag és szintaktikailag is kifogástalannak mondható magyar fordításban harmadszorra kéne ugyanazt a szótőt használni. A Google Fordító megoldása: *Játékok, amelyeket az emberek játékokkal játszanak*.

náló vs. izoláló különbséghez); ha ezek megfeleltetéseiből indulunk ki, semmire sem jutunk. Az ellenkezőjére jutunk annak a pragmatikai ténynek, hogy ezek a kifejezések elég jó fordításai egymásnak. A Chomsky által elképzelt fordítógép (és bármely redukcionista megközelítés) ezzel vajmi keveset tud kezdeni, illetve folyamatosan ki kell egészíteni alternatív szabályokkal, kivételekkel, egyedi esetekkel: az adatbázis nagyságrendekkel terjedelmesebb és munkásabb lenne, mint maga a program. (NB. a Google Fordító tudja ezt a fordítást, mivel a *neural network* nem redukcionista.)

3. Szemantika

3.1. A szintaktikánál azonban nagyságrendekkel bonyolultabb és kevésbé formalizálható a szemantika – és ebben Chomsky nem is jutott tovább az „anomális kifejezések" (a grammatikailag helyes, de szemantikailag értelmetlen kifejezések) puszta listázásán.[13] Csak „a szintaxis autonómiájában" és velünkszületettségében volt biztos, és abban, hogy „a szintaxis elemeit nem szemantikai alapon állapítjuk meg".[14] Kételkedett az „univerzális szemantika" létében.[15] Sőt abban is, hogy „hozzátartozik-e a nyelv vizsgálatához a jelentés és a referencia vizsgálata".[16] Egy efféle megközelítés attraktálhat néhány radikális formalistát, de a nyelvészek és filozófusok zöme (és a *common sense*) számára nonszensz a jelentéstant nem nyelvi, nyelvészeti problémának tekinteni. Véleményem szerint Chomsky azért nem foglalkozott szemantikával, mert az túl bonyolult, túl kevéssé formalizálható. Azt hangsúlyozta, hogy a jelentések világképek függvényei, hogy „nem lehet elválasztani a szemantikai reprezentációt a hiedelmektől és a világra vonatkozó tudástól".[17] Ez utóbbi állítás mellesleg a SWH legalapvetőbb közhelyeinek egyike, és valóban jól jellemzi, miért sokkal bonyolultabb a szemantika a szintaktikánál. Komoly kognitív disszonancia lehetett Chomsky számára, hogy egy „univerzális generatív grammatika" valóban komolyan vehető-e szemantikai elmélet nélkül. De a disszonanciát egy nemcsak szemiotikailag, de neurológiailag is roppant kétes dogmatizmussal csökkenti: azért kétséges,

13 Chomsky figyelmét felhívták arra, hogy az „anomális kifejezések" kizárása esetleg a költészet kizárásával azonos. Chomsky példamondata: „Színtelen zöld eszmék dühödten alszanak" („Colorless green ideas sleep furiously") költők és filozófusok sokaságát késztette olyan szöveg megalkotására, amelyben ez nagyon is értelmes, jelentéses mondat.

14 Noam Chomsky, *Generatív grammatika*, ford. Pap Mária (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 60. Igen határozott kijelentés ahhoz képest, hogy bele sem fogott a szemantika tanulmányozásába. Chomsky boldog lett volna, elméletét nagyban erősítette volna, ha számos példát és egy elméletet kínál arra, miként határozza meg a szintaxis a jelentést. Mind a *Szintaktikai struktúrák*ban, mind az *Aspektusok*ban igyekezett ilyen példákat felmutatni, de nagyon kevéssel sikerült előállnia.

15 Ebben némiképp közelebb áll Whorfhoz és távolabb az egyébként szokásos kartezianizmusától.

16 Uo., 62.

17 Uo., 66.

hogy „hozzátartozik-e a nyelv vizsgálatához a jelentés és a referencia vizsgálata", mert ezek működésében „más kognitív rendszerek is szerepet játszanak",[18] nemcsak az állítólagos velünk született nyelvszintaktikai készülék, amit élesen elkülönít az agy többi funkciójától. Sem a szemiotikai, sem a neurológiai diskurzusban nincs megalapozva egy efféle elkülönítés, de ha kellően redukcionista egy elmélet, senki sem köthet bele a „tudományosságába".

Érdekes, hogy Chomsky annak ellenére volt a SWH ellenfeleinek egyik zászlóshajója, hogy sem az innátizmus, sem az ideák/szavak dualizmus nem volt mainstream (az 1960-as évektől), inkább ellenkezőleg. Ennek oka, hogy Chomsky „megbízható" formalista volt, a nyelvi rendszer(ek) komplett és egzakt leírásával kecsegtetett,[19] Whorf viszont (noha amúgy gyakorló formalista[20]) „csupán" példákat hoz egy (hipo)tézisre, ráadásul kicseng belőle egyfajta kultúrfilozófiai ágenda. Ami nem illendő az egzakt tudományokban, sőt sok pozitivista-szcientista számára a tudománytalansággal azonos – ám ez a szemlélet sosem volt uralkodó a humántudományokban. Whorf „ágendája" legalább annyira mainstream és etablírozott (főként az 1960-as évektől) filozófiailag, tudományosan, intézményesen, mint bármely ideológiamentességével tüntető tudományos „stílus" (ahogy Rorty nevezi,[21] a logikai pozitivizmust éppúgy, mint a filozófiai hermeneutikát). Whorf hopi–angol összevetésének a filozófiai, didaktikus, retorikai igyekezete nem utolsó sorban arra irányul, hogy ez a nagyon más hopi nyelv és világszemlélet nagyon figyelemre méltó, és a magát magasabbrendűnek gondolni hajlamos modern racionalizmusnak is érdemes e másság tükrében megpillantania

18 Uo.

19 Vö. a „glottokronológiai módszer" (Morris Swadesh, „Towards greater accuracy in lexicostatistic dating", *International Journal of American Linguistics* 21, no. 2 [1955]: 121–137.) sikere az összehasonlító nyelvtörténet-tudományban. Ez roppant egzakt matematikai művelettel számolja ki, hogy egy „nyelvcsalád-fán" mikor vált ketté két „ág". Rendkívül hipotetikus konstrukció. Kiindulópontja a „Swadesh-lista", azon száz-kétszáz elemi szó (jelentés, szemantikai funkció), amely a természetes nyelvek többségében Swadesh szerint megvan. A legfőbb paraméter, hogy e listából hány szó közös (eredetű) két nyelvben. Ezzel és néhány kiegészítő paraméterrel osztunk-szorzunk, és megkapjuk a kérdéses nyelvek elválásának időpontját. Nagyon egyszerűen demonstrálható (-ták), hogy miért megbízhatatlan e módszer. De nem ez volt a lényeg, hanem az, hogy egzakt. Hiába a kritikák, a nyelvtörténészek agyában és a tankönyvekben ott vannak az e módszerrel kiszámolt évszámok. Ugyanez mondható el magáról a „családfa" koncepciójáról is. Hiába demonstrálták amúgy nagyra tartott nyelvészek, miért rossz a fa-modell a nyelvi kapcsolatok ábrázolására, a paradigmaképző újgrammatikus iskola lényegében nem vette figyelembe. Máig minden adatot szisztematikusan és szigorúan a fa-modell alapján szerveznek. Ebben (egyebek mellett) döntő szerepet játszott, hogy egyszerű szerkezetű (könnyen ábrázolható), élesen tagolt, és minden lehetséges „tudományos" műveletet egzaktan előír. Mi sem áll távolabb a tényleges nyelvtörténettől, ahol minden szónak és nyelvi jegynek egyedi története van (mint már Schuchardt 1895-ben hangsúlyozta). A sokkal jobb „hullámelméleti" modell (Johannes Schmidt, 1872) azért nem váltotta fel a fa-modellt, mert ez bonyolult szerkezetű, diffúz (nehezen ábrázolható), és a megfelelések egy sokkal gazdagabb rendszerének kutatását írja elő.

20 Fő professzionális szakterülete a tűzoltói szabályzatok kidolgozása és fejlesztése volt.

21 Richard Rorty, „A filozófia ma Amerikában", ford. Fehér M. István, *Magyar Filozófiai Szemle* 29, 3–4. sz. (1985): 583–599.

magát. Ez a romantika, az avantgárd, a kulturális antropológia, a multikulturalizmus, a posztkoloniális kritika stb. ideológiai alapja is. Ugyanez különbözteti meg élesen Wittgensteint és Feyerabendet Carnaptól és Poppertől (Whorfot Chomskytól), mely utóbbiak univerzalitása pontosan annyira kétes, amennyire redukcionista és rigid a formalizmusuk. Utóbbiak retorikájában az inkommenzurábilitás elfogadása a tudományosság végét jelenti, ám, mint Feyerabend kimutatja,[22] az ő elméleteik a legkevésbé kommenzurábilisak valamennyi közül.

A jelentés problémáihoz való egzakt, redukcionista közelítések kínálnak érdekes tanulságokat, de eddig kevés sikerrel jártak (mint az a komplex humántudományi témáknál gyakori). Így például Rudolf Carnap heroikus és kevéssé eredményes próbálkozásai egy formális szemantika megalkotására.[23] Pedig „az egyszerűség kedvéért" a jelentéstanilag viszonylag problémátlan, jól referencializálható, definiálható fizikai-konkrét fogalmakkal dolgozik, mint a formalisták általában (*asztal, víz, ház, kutya, Karl, agglegény*, és a bonyolultabb esetek közé tartozik az *unikornis*, a *Vénusz/Esthajnalcsillag* és a *bálna/hal* szemantikai viszonyai), és nem foglalkoznak elvont, bonyolult, komoly humán fogalmakkal (*intelligencia, játék, lelkiismeret, történelem, művészet, szerelem, humor*), melyek definiálása („intenziója") és referencialitása („extenziója") is hasonlíthatatlanul komplexebb. Ezek a fogalmak nem csupán „a végtelenbe terjesztik ki a jelentés/jelölés mezejét és játékát",[24] hanem pragmatikailag is a legnyitottabbak; ezek az emberek életében sokrétűen jelentkező, szerteágazó tevékenységekben realizálódó, behatárolhatatlan terjedelmű fogalmak, jelentésük a legtöbb nyelvhasználó számára, sőt a nyelv kulturális hagyományozódásában, állandó megismerés, kidolgozás, átértékelés alatt áll. Úgy is fogalmazhatnánk, a formalista jelentéselméletek olyan példákkal élnek, amelyek sem a hétköznapi életben, sem filozófiailag nem különösebben problémásak vagy érdekesek; és azokat mellőzik, amelyek viszont igen.[25] Hasonló kritikát fogalmazott meg a dekonstrukció a beszédaktus-elmélettel kapcsolatban, amely mindenekelőtt kirekeszti „a beszédaktusok valamennyi osztályán belül" előforduló „mindenféle marginális esetet…", „a kihagyásokkal, célzásokkal, metaforákkal tett ígéreteket", „a kommunikáció parazitikus meg-

22 Paul Feyerabend, *Problems of Empiricism: Philosophical Papers*, vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), viii–xii stb.

23 Rudolf Carnap, *Meaning and Necessity: A Study in Semantics and Modal Logic* (Chicago: University of Chicago Press, 1947).

24 Jacques Derrida, „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában", ford. Gyimesi Tímea, *Helikon* 40 (1994): 21–35, 23.

25 Carnapot nem véletlenül nem olvassák a humántudományokban. Az ő számára az igazán komplex fogalmak mind többé-kevésbé „metafizikaiak" (nem felelnek meg nekik empirikus reáliák), ezért határozottan kirekesztendők a tudományból. Ez arra hasonlít, ahogy Chomsky rekeszti ki a „szigorú" értelemben vett nyelvészetből a szemantikát: amire nem érvényes az elmélete, az nem is tartozik a tudományterülethez.

nyilvánulásait, mint amilyen a viccmesélés vagy szereplés egy színdarabban",[26] tehát magát az irodalmat is. Mindenesetre Paul de Man átvette Austin „konstatív" / „performatív" fogalompárját.

Paul de Man többször demonstrálta, hogy mégoly közeli tudományterületek megközelítései és eredményei is nehezen illeszthetők közös elméleti rendszerbe. Így például hiába volt komoly fejlődés a szemiotika, a nyelvészet, a poétika és a retorika területén, e megközelítések integrációja sokkal lassabb, mint várnánk. Ennek fő oka de Man szerint magának a nyelvnek az összetettsége és sokrétűsége.[27] Egy egyszerű grammatikai szerkezet könnyen előállít egy trópust, ám a grammatikából semmilyen szinten nem vezethető le a tropológia. Az irónia, „a trópusok trópusa" nem utolsósorban abban különleges, hogy egyugyanazon kifejezésnek két, egymással ellentétes jelentése van. Semmilyen formális nyelvi jegy nem utal arra, hogy a kifejezés korrekt megértése történetesen annak félreértése. Az irónia felismerése csak a kontextus ismerete alapján lehetséges, annak felismerése alapján, hogy a beszédaktus összeegyeztethetetlen azzal, amit a beszélőről vagy/és a beszédszituációról tudunk.

3.2. Nézzünk néhány tipikus példát a szemantikai természetű fordítási problémákra.

A legsúlyosabb eset természetesen az, amikor egy szó megfelelője, szemantikai funkciója egyszerűen hiányzik a másik nyelvből. Például: *And I mean it*. (Kb. *És ezt úgy értem, ahogy mondom* vagy *És ezt komolyan gondolom*.) A *Filozófiai vizsgálódások*[28] magyar fordításában (Neumer Katalin) harmincöt lábjegyzet jelzi különböző szavaknál (*gondol*, *ért*, *szán*, *vél, kifejez*, *utal*, *jelent*, *céloz*), hogy „[a] »*meinen*« szó megfelelője". Nincs megfelelője az angolban a német *doch* 'dehogynem' szónak, ezt az angol egy anaforával tudja csak kifejezni.

Hasonlóképp az affixumok esetében. Például a magyar gazdag mozzanatos, gyakorító és visszaható jelentésű morfémákban, amik az angolból hiányoznak, illetve csak körülményesen adhatók vissza.[29] Például: a *röpül*, *röppen, röpdös,* vagy a *rezeg*, *rezdül* különbségei. Vagy *büszke*, *büszkélkedik* stb.

A jelenségvilág tagolásának különbségeire tömérdek példa van. Az angolban nincs *láb*, csak *foot* vagy *leg.* A magyar *tud* az angolban vagy *can* vagy *know.* A *lepke* fogalmába egyaránt beletartozik a *pillangó* és a *moly.* Az angolban nincs

26 Austin és Searle megfogalmazásai, idézi Jacques Derrida, „Utószó: egy vita-etika felé", ford. Jávorcsik Zsuzsa, *Helikon* 40 (1994): 185–190, 188.

27 Paul de Man, „Szemiológia és retorika", in *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, 13–34 (Szeged: Ictus–JATE, 1999).

28 Ludwig Wittgenstein, *A bizonyosságról*, ford. Neumer Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989).

29 Ennek a különbségnek szintén nem sok köze van az agglutináló / izoláló különbséghez, hiszen a szemantikai funkció nem függ attól, szabad, vagy kötött morfémáról van-e szó. Számos magyar toldaléknak elég pontosan felelnek meg angol elöljárószók.

ilyen szó, csak a *butterfly* (ami nagyjából megfelel a *pillangó*nak), és a *moth* (ami viszont tágabb jelentésű, mint a *moly*). A német *Geist*-nek sincs (egy) megfelelője az angolban (csak négy), hiszen ez kontextustól függően vagy *spirit*, vagy *mind*, vagy *ghost*, vagy *intellect*. Utaltam már rá: a *toy*, *game*, *play* három különböző tő, amiket a magyarban csak egy, a *ját-* tővel lehet visszaadni. És minden magyar fordító találkozott már azzal a „botránnyal", hogy a *szeretet* és a *szerelem* ugyanaz a szó a kultúrnyelvekben.[30]

Nem beszélve a kultúrnyelvek szexizmusáról. „Kilép a többiek közűl, / megáll a kockacsendben, / mint vetitett kép hunyorog / rabruha és fegyencfej. // Félelmetesen maga van, a pórusait látni, mindene olyan óriás, mindene oly parányi." (Pilinszky: *Ravensbrücki passió*). Még közelképet is kapunk róla, a pórusait látni. És mégis, a magyar anyanyelvűnek többnyire fogalma sincs az indoeurópai nyelvű fordító *szó szerint* legelső számú kérdéséről: „*Er* oder *sie*? / *He* or *she*? / *Il* ou *elle*? / *On* íli *aná*?"[31] Ez az egyszerű „grammatikai" különbség bizony figyelemre méltó szemléleti különbséget is jelent.

Jellemző eset a heideggeri *Dasein ~ jelenvalólét*, ahol a kötelező szemantikai pontosság kedvéért feláldozzák a stiláris megfelelést. A német szó egy igen gyakori és hétköznapi igekötős ige infinitívusza (ami nagybetűvel főnév), a magyar szó pedig egy kimódolt neologizmus – ráadásul a *-valólét* redundáns. Igaz, nem lehet *jelenlét* sem, hiszen az az *Anwesenheit* terminusnak van lefoglalva, joggal. A kulcsprobléma, hogy a *da*-nak nincs megfelelője a magyarban.[32] És ha az em-

30 Whorf Gestalt-szerűnek fogja fel a szavakat. Az agy Gestaltok ('pattern, alak, mintázat') segítségével strukturálja a végtelen érzetadatot egységekké és összefüggésekké. Az egyébként elképesztően intelligens technológia hátránya, hogy legtöbbször csak az kerül be az érzékelt világból az észlelt világba, amire Gestaltunk van. A szavak hasonlóan viselkednek. Befolyásolják, mit veszünk észre, mit hova sorolunk, mire gondolunk és mire nem stb. Ezek nyelvenként másképp szerveződnek és szisztematikusan különbözhetnek. Így lesznek a nyelvi különbségek egyszersmind világszemléleti különbségek is.

31 Egy röpke empirikus felmérést végeztem erről facebook-ismerőseim körében. Kérdésem az volt, hogy a fenti versrészletet olvasván eldőlt-e számukra, hogy milyen nemű a vers szereplője. Az eredmény (106 válaszadóból): Nem = 56, Nő = 1, Férfi = 43, Egyéb = 6. A „Nem" válaszok magas száma nem lepett meg, talán kicsit magasabbra tippeltem volna. A „Nő" 1 / „Férfi" 43 arány viszont meglepő volt. Nyilván a „*rab*(ruha)" és a „*fegyenc*(fej)" konnotálja-asszociálja a férfit. Talán mert összességében több (volt) a férfi rab és fegyenc (és így ez lesz a „prototípus", ahogy kognitív pszichológiában és nyelvészetben nevezik). A szövegrészletben ugyanez a két szó utal a lehetséges kontextusra, ami lehet börtön, fegyház, KZ-láger, Gulag stb. A szövegrészlet tágabb szövegkörnyezetéből megtudjuk (és voltak, akik ismerték a verset-szerzőt), hogy ez KZ-láger, de itt is, és a többi lehetséges kontextusban is, rengeteg a nő… Arányaiban is sokkal több, mint 1/43.

32 A *da*-t a magyarban hol *itt*-tel, hol *ott*-tal, hol pedig nem kell fordítani. A *da* nem a beszélő helyére vonatkozik (mint a magyar *itt/ott* és a német *hier/dort*), hanem a szóban forgó vagy empirikusan adott vonatkoztatási rendszerre (és szintén oppozicionális: *da/fort*, *da/weg*). Például *Ist Gerda da? ~ Gerda* ***itt*** *van?* (ha a kérdezett jelen van), de *~ Gerda* ***ott*** *van?* (ha a kérdezett távol van). *Ich gehe darin ~ Bemegyek* (a kontextusból egyértelmű, hogy hova). A *Dasein* pedig az az eset, ahol a *da*-t nem lehet jól fordítani, mert itt általában a relatív helyet jelöli, aminek nincs magyar megfelelője (leginkább a *jelen/távol* felel meg neki). Egy versben a *Dasein* leginkább *ottlét* vagy *jelenlét* lenne. NB. a *da* mind tér-, mind időbeli értelemben használatos.

beri lét fundamentálontológiájának kitüntetett egzisztenciális határozmányának, a *Dasein*-nek lényegi eleme a *da*, akkor a magyar egy picit hátrányban van ennek megértésében.

A szavakban kódolt szemléleti különbségek olykor összeadódnak, sőt mintázatokba rendeződnek, szervezett egységet alkotnak. Tanulságos eset a (kései) freudi személyiségszerkezet *(das) Es – Ich – Über-Ich* fogalmi hármasának „angol" fordítása: *(the) id – ego – superego*. Freud megbízott hű amerikai tanítványában, a standard angol nyelvű kiadás fordítójában, James Strachey-ben, de biztosan nem volt tőle boldog, hogy gondosan a leghétköznapibb szavakat használó német terminusai igencsak átváltoztak az angolban. Bruno Bettelheim hosszú és vitriolos tanulmányt írt arról,[33] hogy Strachey terminológiája az amerikai tudományosság „ízlésének" igyekszik megfelelni,[34] ám ezáltal meghamisítja Freud stílusát és egész gondolkodásmódját. Kritikájának egyéb fontos célpontjai még a *Fehlleistung ~ parapraxis*, a *Deutung ~ interpretation*, a *Kultur ~ civilization* és főként a *Seele ~ mind* fordítások. A személyiség-hármasra szerinte *(the) it – I – above-I* lenne a helyes megoldás.[35] Utóbbi elég rosszul hangzik; és furcsa, hogy nem *over-I*, ami a német eredetivel etimológiailag, morfológiailag és szemantikailag is azonos.

3.3. Szemantikai különbségek tömkelegét idézik elő az egyes nyelvek különböző tropológiai képződményei.

Nietzsche szerint:

> egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus „természetessége", amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga színtisztán retorikai fogások eredménye. […] A trópusok nem hébe-hóba járulnak a szavakhoz, hanem azok alkotják legsajátabb természetüket. Egyáltalán nem lehet szó valamiféle „tulajdonképpeni jelentésről", amely csak speciális esetekben válnék átvitté.[36]

Retorikai műveletek már maguknak a szavaknak a képződésében is fontos szerepet játszanak. Van, amikor ez még világos a nyelvhasználók számára, és van, amikor elhomályosul a metaforikus jelleg vagy képzés eredeti jelentéstani logikája. Például a már a régiségben gazdagon képzett szavak esetében. A *hat/ás, hat/ár, hat/alom, -hat/-het, ?hat/ol* mind egy tőből sarjadnak, ahogy a *szer, szer/ez, szer/et, szer/el, szer/k/eszt, szer/v, -szerű* (*-szor, sor*, vö. latin *ser/ō*) stb. is. Az *ért* szó az *ér* ('touch, reach') ige képződménye, csakúgy, mint az *érez*.[37] A jelentésképző-

33 Bruno Bettelheim, *Freud and Man's Soul* (New York: Knopf, 1983).

34 Mondhatni túlságosan „domesztikáló", azáltal, hogy túlságosan „forenizáló".

35 Uo., 53–64.

36 Friedrich Nietzsche, „Retorika", ford. Farkas Zsolt, in *Az irodalom elméletei*, szerk. Thomka Beáta, 5–49, 4 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 21; 23.

37 Homonímája az *ér* 'is worth' (> *érték*) és az *ér* 'elágazó rendszer egy ága (vízér, vérér, telér)'. Szintén más etimológiai forrásból származik, de homonim tövű az *érdem, érdek* (többek szerint ~

dés sokfélesége és elhomályosulása ellenére azonban a magyar nyelvhasználók nem tudják nem összekapcsolni ezeket a szavakat jelentéstanilag, hiszen alaktanilag világos, hogy ugyanaz a tövük. Ugyanakkor ezeket a régi és ma is igencsak használatos, azonos tövű képződményeket bármely más nyelvben csakis különböző tövű szavakkal lehet lefordítani. Például *ért ~ understand*, ami „szó szerint" 'alááll' (vö. *substantia*, ami egyébként 'lét/ezés, lényeg, tartalom' jelentésű). És ha már a *szó szerint*-iségnél tartunk, mindenképp megemlítendő, hogy ez az angolban *literally*, vagyis 'betű szerinti'. Nemcsak a nyelvi egység (szó / betű), hanem a médium (beszéd / írás) is különbözik.

Még a tükörfordítások is belekerülnek a szó- és jelentésképződések útvesztőibe. A nemzetközi (magyarban is honos) *kritika* szó magyarítása a *bírálat*, némi joggal, hiszen ugyanez a töve a görög *kritész* 'bíró' szónak is („más kérdés", hogy a *krízis* szónak is). Ám ez a tő végső soron a *krinó* 'szétválogat, elkülönít' igére megy vissza (ezt pedig az indoeurópaisták 'rosta, rostál' jelentésű latin, kelta és germán szavaknak feleltetik meg[38]). A magyar *bírálat*, *bíró* szavak viszont teljesen más jelentésű igéből keletkeztek, amelynek összetett szemantikai elágazásrendszere is eltér, vö. *birtokol, birodalom; lebír, rábír, birkózik; kibír, elbír*. Vö. még a HB-ben: *bírság(nap)* 'ítélet(nap)', ami szintén a jogi szóhasználatból fakad.

Szintén érdekes eset a görög *aléthés* 'igaz', ami „szó szerint" (etimológiailag) 'el nem feledett, el nem törölt, el nem rejtett'. Heidegger szerint ez a szószerkezet egy bölcs filozófiai belátást közvetít, és saját *Wahrheit*-fogalmát is eszerint alakítja.

A már említett egyszerű különbség, hogy a *láb* az angolban *leg* 'lábszár' + *foot* 'lábfej', tovább gyűrűzik a szintagmatikus szintű tropológiában is. A magyar diákot könnyen összezavarhatja, amikor a metaforát tanulja, miszerint az egy hasonlóságon alapuló névátvitel, hogy vajon miben hasonlít egymásra az *asztal lába* és a *hegy lába*? Semmiben: az egyik 'leg', a másik 'foot'. A megszilárdult metaforák, szólások, közmondások, közhelyek tovább erősítik a szignifikációs folyamatok nyelvenként eltérő rendszerét. Az angol tűnek és a magyar hálónak *szeme* van, a magyar tűnek és az angol hálónak nincs. Az *Early bird gets the worm ~ Ki korán kel, aranyat lel* funkcionálisan elég jó megfelelés, de az alany és a tárgy különbözik, azaz más képzeteket és asszociációkat indukál. És van, ahol már nemcsak a tropológiai-szemantikai felépítésükben, hanem funkcionálisan sincs megfelelés. Például a *He has a skeleton in his closet*-re van-e „jó" magyar megfelelő, vagyis egy hasonlóan közismert proverbiális és metaforikus kifejezés, ami nagyjából ugyanezt jelenti? Nem igazán. *Vaj van a füle mögött?* Nem az igazi. Itt

erő, erkölcs) szavakkal. Ezt azért érdemes említeni, mert mind a pszichoanalízis, mind a nyelvneurológiai kutatások megerősítették, hogy a hangalak és a jelentések igen szoros kapcsolatban állnak: a homonímáknál hajlamosak mozgósulni az aktuálisan nem használt jelentések is.

38 Latin *cribrum* 'rosta', *crimen* 'ítélet, bűntett', *cernere* 'rostál, elkülönít', óír *criathar*, ókimri *cruitr* 'rosta', középír *crich* 'határ', óangol *hriddel* 'rosta'.

léphet be az az elv, hogy amennyiben a metafora eleven, nem homályosult el,[39] és sok szempontból nincs jó sajátnyelvi megfelelő, akkor érdemes lehet átvenni az „idegent": „forenizálni". Ezt választják sokan a magyar fordítók közül, nemes egyszerűséggel *Van egy csontváz a szekrényében*nek fordítják. Hasonló eset lehet az *Örülj, hogy lyuk van a seggeden* magyarizmusának anglicizálása is, ahol a literális fordítás talán összességében adekvátabb, esztétikailag indokoltabb, mint egy „domesztikáló" torzítás, egy funkciójában, jelentésében, metaforikájában is eltérő angol proverbiumot erőltetni.

3.4. Jelentősek, fontosak, szemléletformálóak ezek a különbségrendszerek? Chomskynak nem, Whorfnak igen. Az „univerzalista" redukcionizmusnak nem, a „relativista" holizmusnak igen. A szcientistákat a denotáció egyértelműsége érdekli, a konnotációk sokfélesége nem. Az irodalom (és a műfordítás) azonban éppen a konnotációk sokféleségének, a szignifikációs módok és összefüggések feldúsulásának műfaja.[40]

4. Pragmatika

4.1. Wittgenstein definíciója szerint „egy szó jelentése: használata a nyelvben" (*Filozófiai vizsgálódások* [1953], §43). Ahhoz képest, hogy ez egy pragmatista, avagy pragmatika-centrikus axióma, praktikusan nem teszi könnyebbé sem a fordító, sem a nyelvész, sem a filozófus konkrét dolgát.[41] Az 'egy szó használata a nyelvben' ugyanis praktikusan azt jelenti: 'egy szó összes tényleges (és lehetséges?) használata a nyelvben'.

Pragmatikai szempontokat mindig érdemes érvényesíteni, de ezek semmiképp sem helyettesíthetik a szemantikaiakat. Ráadásul kevés bonyolultabb fel-

39 Igen fontos paraméter. Az angol kifejezésből (egyszerű lefordításából) ki lehet találni az átvitt jelentését, ám a *He has butter behind his ears*-ből nem lehet. (Már csak azért sem, mert két különböző eredetű szólás összemosódása: *vaj van a fején* + *valami van a füle mögött*, és hogy hogy jön ide a vaj, azt a magyarok se tudják. Vö. mi az a *duga*, és mi *dől* bele.)

40 „Tévedés tehát azt gondolni – ismeri el Quine –, hogy a nyelv használata alapvetően szószerinti, és a metaforák csak díszítőelemek. A metafora, vagy valami ahhoz hasonló szabályozza mind a nyelv fejlődését, mind pedig elsajátítását." De így konkludál: „Ami ezt utólag finomítja, az maga a kognitív diskurzus, eltökélt szószerintiségével. A tudomány gondosan kialakított berkei tisztások a trópusi dzsungelben, ahonnan kivágták a trópusokat." Willard O. Quine, „Afterthoughts on Metaphor", in *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, 159–160 (Chicago: Universiy of Chicago Press, 1978), 160. A posztstrukturalisták szerint a tudomány valóban igyekszik, de nem képes megszabadulni a trópusoktól; sőt minél inkább igyekszik, és hiszi, hogy megszabadult tőlük, annál ellenőrizetlenebbül fogják szabotálni az egyértelműnek szánt szignifikációt.

41 Már csak azért sem, mert az állítás kontextusa Wittgenstein azon igyekezete, hogy megszabadítson minket a jelentés metafizikai felfogásától (hogy a szavak mint valami „atmoszférát" [§117] viszik magukkal a jelentést), és hogy kigyógyítson minket a filozófiából (mely annak következménye, hogy „a nyelv szabadságra megy" [§38]).

adat van annál, hogy a millióféle beszédaktust jóldefiniált és kellően kifinomult pragmatikai szabályokkal írjuk le. A pragmatika épp annyit lát a szemiotikai rendszerekből és működésükből, amennyit a behaviorizmus lát a pszichológiai és neurológiai rendszerekből és működésükből.

„Ahhoz, hogy az esztétikai fogalmakat [például 'szép'] tisztázhassuk, életformákat kell leírnunk" – mondja Wittgenstein.[42] Bölcs belátás, de inkább költői megfogalmazás, semmint szó szerint veendő tudományos javaslat.

A pragmatikai megközelítés egy színtiszta és egzakt formája (az írásbeliségben) a Google Fordító (az idegi hálózatok elvén alapuló mesterséges intelligencia, AI). Ez hatalmas lefordított szövegkorpuszok alapján fordít/transzformál szavakat, kifejezéseket, morfológiai és szintaktikai szerkezeteket. Fejlődésének nem látszanak elvi korlátai, azt leszámítva, hogy mindaddig szükségképpen alulmarad az (adott nyelveket jól tudó) emberekkel szemben, különösen a műfordítások terén, amíg nem egy általános mesterséges intelligencia (AGI) része, amely nemcsak egy részterületen, hanem (majd) minden területen jobb, mint az ember. És noha az AI komoly részterületeken fantasztikus, az embert meghaladó eredményeket produkált (betű-, arc-, hangfelismerés, go játék, orvosi képalkotó eljárások diagnosztikája stb.), az AGI-tól igen messze vagyunk.

4.2. Nézzünk egy pragmatikailag is, és a „nyelv-mint-világnézet" szempontból is érdekes fordítási problémát a hétköznapi nyelvből / életből.

Ha egy magyar angolul tanul, vagy fordítva, viszonylag hamar szembesülni fog azzal a csalóka dologgal, hogy az összes angol–magyar szótárban a *happy* első számú megfelelője a *boldog* (Országh Nagyszótár: 'boldog; megelégedett', *be happy to* 'szívesen, örömmel', talán még a 'vidám'-ot is hozzá lehetne tenni); és fordítva, a *boldog* első számú megfelelője a *happy* (Országh Nagyszótár: 'happy, glad, joyful, delighted, beaming, blissful, fortunate'). Két New York-i emlékemet említem ezzel kapcsolatban (1990–1992).

1. Egy magyar lány mesélte (egy éve élt NY-ban, gyenge angoltudással indult, *live-in baby-sitter*[43] volt egy Staten Island-i családnál), hogy a gyerekek anyukája esténként gyakran megkérdezi tőle: „Are you happy?", és szörnyen zavarban volt mindig a válasszal. „Most mit akar ezzel? – mesélte a történetén jól mulató NY-i magyar társaságnak. – Hogy lennék boldog? Itt vagyok, huszonhét éves szingli nő, magyar emigráns, aki Amerikába jött, akármiért, de biztos nem azért, hogy az ő gyerekeire vigyázzon nonstop, amíg fel nem nőnek. Mit jön nekem ezzel?" Aztán idővel rájött az egyszerű megoldásra, hogy a *happy* szó kapcsán kár bemozgatni a *boldog* szót. Az anyuka csupán az iránt érdeklődött, hogy – a leg-

42 Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief* (Oxford: Basil Blackwell, 1966), 11.

43 'Bentlakó gyermekgondozó'? Hm-hm. A műfajt valójában magyarul is inkább *bébiszitter*nek mondják. (És a *bébisintér* is gyakoribb, mint a *gyermekgondozó* vagy a *gyermekfelügyelő*.)

mindennapibb, a legpraktikusabb értelemben – elégedett-e. Van-e valami óhaja-sóhaja. Hogy „minden rendben" van-e.[44] Amikor erre rájött, az segített egy kicsivel *happy*bbnek lennie, mert a kérdésre eztán tényleg előadta legalább a praktikus óhajait-sóhajait.[45]

2. Manhattani étterem-kávézó, ahol az asztalokon van vizeskancsó és poharak. Pincér: „Would you like something to drink?" Vendég: „No, thanks, I'm happy with my water."

Žižek meséli a történetet,[46] hogy az Amerikába szakadt német emigráns találkozik amerikai barátjával. „Are you happy?" – kérdezi az amerikai. „Yes, I am happy. Aber glücklich bin ich nicht."[47]

Kis költői túlzással: *happy*nek könnyű lenni, *glücklich*nek kicsit nehezebb, *boldog*nak pedig szinte lehetetlen. *Happy* lehet az ember gyakran és tartósan, *glücklich* úgy-ahogy, de *boldog* csak ritkán és pillanatokra. Ez utóbbit minden magyar megerősíti, azok is, akik nem tudnak idegen nyelveken. A *happy* mély, átható összefüggésben van azzal a mély, átható különbséggel, ami az amerikaiak és az európaiak kommunikációs stílusa, mentalitása stb. között van (egy statisztikailag releváns általánosságról beszélünk). Az amerikai *happiness*-t (amit az európaiak hajlamosak lenézni és felszínességgel vádolni) nem kis mértékben határozza meg a *„be positive!"* parancsa, amit az amerikaiak viszonylag szigorú etikettként, sokkal formálisabban és általánosabban érvényesítenek a kommunikációban, mint az európaiak, a magyarokról nem is beszélve, akiknél a *„be negative!"* beállítódás legalább olyan népszerű.

A *happy* és a *boldog* használatának és kulturális kontextusának különbségeit regisztrálva kénytelen-kelletlen filozófussá, kultúrantropológussá, szociálpszichológussá, történésszé stb. válik a figyelmes nyelvhasználó. Mivel ezek ilyen szavak: „referenciájuk" különböző életformák és világszemléletek komplex szö-

44 Talán a *„Minden rendben?"* lehet az egyik legkevésbé távoli, bevett beszédaktus a magyarban a fenti *„Are you happy?"*-re. (Megjegyzem, én éppúgy nem tudok válaszolni a *„Minden rendben?"*-re, ahogy bébiszitterünk az *„Are you happy?"*-re, mivel nehezen tekintek el a *minden* jelentésétől.)

45 Hasonlóan zavarba ejtő a legtöbb magyar számára a *„How are you (doing)?"*. Ennek szemantikailag közeli magyar megfelelője a *„Hogy vagy?"*. Sőt pragmatikailag is közeli, csak éppen egy határ húzódik közöttük. A *„How are you (doing)?"* tulajdonképpen a (szívélyes) köszönéshez tartozik, amely egy hosszadalmasabb procedúra, mint Európában. Erre a tipikus (normális) válasz a *„Fine, thanks! How are you?"*, amire válaszul szintén nem szokás belemenni abba, hogy hogy vagyunk. A magyar *„Hogy vagy?"* azonban már nem a (szívélyes) köszönés része (az inkább a *„Jól vagy?"*), ezt sokkal inkább tekintik valódi kérdésnek a magyar beszélők; nem normasértés belemenni abba, hogy hogy vagyunk.

46 Slavoj Žižek, „The Thrilling Romance of Orthodoxy", in Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, 35–57 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), 42

47 Pedig még a *glücklich* is messze van a *boldog*-tól. A *glücklich* a *happy* és a *boldog* első számú megfelelője a szótárakban. Viszont a *Glück* 'szerencse', vagyis a *glücklich* szó szerint/eredetileg inkább 'szerencsés'. A *boldog*-nál a Halász Nagyszótár: 'glücklich, froh, selig'. A *glücklich*-nél: 'sikeres, szerencsés; boldog; előnyös, kedvező'.

vedékébe illeszkedik. Ezek azok a szavak, amiket a leghamarabb tanulunk meg a másik nyelvből, de olykor ezeket a szavakat értjük meg igazán a leglassabban, éspedig csakis anyanyelvi beszélőktől, környezetben. Az Amerikába került európainak a *happy*-ről nem utolsó sorban amerikai emberek viselkedése, gesztusai, intonációi jutnak eszébe, és az európai mindaddig nem tud elég jól amerikaiul, amíg ezeket át nem veszi. A *„How are you"*-t nem mondhatod akárhogy, csak a sugárzó *happiness* modalitásában; nagyjából Tigris, és semmiképp sem Füles, stílusában.

A mentális és fizikai folyamatok sokasága metaleptikus, oda-vissza érvényes kauzalitás.[48] A *happiness*-etikett nemcsak kifejez habituális, szociálpszichológiai, világszemléleti stb. különbségeket, hanem indukál is.

5. Fordítás és megértés, nyelv és világnézet

Az *Igazság és módszer* harmadik, a nyelv hermeneutikai jelentőségéről szóló nagyfejezetének elején Gadamer párhuzamot von a megértés és a fordítás között. A fordítónak (és tolmácsnak) folyamatosan szembesülnie kell a nyelvek sokrétű – rengeteg részleges, de nemritkán szisztematikus – különbségeivel, ezek pontos, hű fordításának lehetetlenségével, és a lehető legjobb fordításuk nehézségeivel. Ilyenkor csak olyan célnyelvi megoldások lehetségesek, amelyek többé vagy kevésbé, így vagy úgy, átértelmezik az eredetit: a fordító rá van kényszerítve az értelmezésre. Ez a nyelvközi interpretációs kényszer hasonlít ahhoz az egynyelvű megértési szituációhoz, melyben különböző „horizontok", gondolkodásmódok, világképek, nézetek találják magukat. „A fordító és az interpretáló helyzete alapjában véve ugyanaz."[49] Kicsi és nagy kulturális, pszichológiai, filozófiai, etikai, politikai, esztétikai stb. különbségek korántsem csupán nyelvek között vannak, hanem korok, csoportok és egyének között is. E különbség(rendszerek)et Gadamer igen átható jelenségnek tartja: „az interpretáló saját gondolatai is mindig benne vannak a szövegértelem újraélesztésében",[50] sőt már „a kifejezés problémái is a megértés problémái".[51] Gadamer számára az egyet/értésnek is megér-

48 Ezt kísérletileg igazolták, például a *facial feedback* hatás: akiknek mosolyogva kellett nézniük a *Tom és Jerry*t, azok inkább viccesnek találták, akiknek befelé feszített ajkakkal kellett nézniük, azok inkább durvának. Vagy Alfred Korzibsky sajátos demonstrációja: egy előadásán kekszet evett, amiből megkínált néhány hallgatót is, akik boldogan rágcsálták, míg meg nem mutatta nekik a csomagolását, amin ez állt: „Kutya keksz", mire a hallgatók öklendezve-köpködve rohantak ki a mosdóba, mire Korzibsky: „Íme, bizonyítottuk, hogy az emberek nemcsak ételt esznek, hanem szavakat is, és hogy az előbbi ízét gyakran felülírja az utóbbi íze." „Alfred Korzibsky", in *Wikipedia: Free Encyclopedia*, hozzáférés: 2022.05.22, https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Korzybski.

49 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1983), 271.

50 Uo., 272.

51 Uo., 273.

tésen kell alapulnia, de a drámaibb megértésesemény a különböző horizontok dialógusában történik. Ez jó esetben valamelyes „horizont-összeolvadást" eredményez. Ahogy egy jó eszmecserében mindegyik álláspont képes érvényesülni, mondja Gadamer, „úgy kell megőriznie a fordítónak is saját anyanyelve jogait, amelyre fordít, s ugyanakkor biztosítania kell, hogy az is érvényesüljön, ami a szövegben és kifejezésmódjában idegen ettől a nyelvtől, sőt ellenkezik vele."[52]

A nyelvek a történelmi-kulturális állandóság és változás hordozói is. Shakespeare egyfelől meglehetősen jól olvasható mai angoltudással, másfelől jópár (grammatikai, lexikai, kulturális) dologban fordításra szorul. Theodor Adorno művei egyfelől meglehetősen jól olvashatók Karl Popper számára, és viszont (azonos anyanyelvű kortárs filozófusok), másfelől a pozitivizmusról szóló hosszas vitájukban egyetlen alapvető fogalom jelentésében sem tudnak megegyezni.[53] Karl Mannheim tudásszociológiai művében[54] ugyanerre hívja fel a figyelmet.[55] „A puszta tény, hogy miként határozunk meg egy fogalmat és azt milyen jelentésárnyalatban használjuk, bizonyos mértékig már előzetes döntést tartalmaz a ráépített gondolatmenet kifutásáról."[56] Az *ideológia* és *utópia* szavak különböző használataiban különösen jól látható, „hogy a történelmi gondolkodásban mennyire perspektivikus minden definíció, azaz valamiféleképp már tartalmazza a mindenkori gondolkodó álláspontjának teljes gondolati rendszerét, különösen pedig az e mögött álló politikai döntést." Például az *utópikus* tipikusan a fennállóhoz ragaszkodó ideológiák „szóhasználatban kapja azt a mellékes, manapság domináns értelmet is, mely szerint elvileg megvalósíthatatlan elképzelésről van szó."[57]

Hasonló megfontolások húzódnak meg Wittgenstein „nyelvjáték"-problematikája mögött is. Eszerint különböző filozófiák, szemléletmódok, életformák csak látszólag / részben beszélnek ugyanazon a nyelven, mert fogalmaik, nyelvhasználatuk, problémáik más-más rendszeres összefüggésbe tartoznak.[58]

52 Uo., 271.

53 Papp Zsolt, szerk., *Tény, érték, ideológia: A pozitivizmus-vita a nyugatnémet szociológiában*, ford. Gelléri András (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976).

54 Karl Mannheim, *Ideológia és utópia*, ford. Mezei I. György (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1996).

55 „A szó, a jelentés a valódi kollektívum; a gondolati rendszer legkisebb változása is megragadható az egyes szóban és az értelem benne csillámló különbségeiben. A szó összekapcsol a múlt egészével, s tükrözi az egyidejűség teljességét." Uo., 102. „Minden szójelentésben, egy-egy fogalom mindenkori sokértelműségében benne vibrálnak a jelentésárnyalatokban hallgatólagosan előfeltételezett és itt is egymással harcoló, ellenséges, de egy időben létező életrendszerek polaritásai." Uo., 101.

56 Uo., 226.

57 Uo.

58 Például G. E. Moore tartott egy előadást a Brit Akadémián *A külvilág bizonyítása* címmel. Végső argumentuma az volt, hogy – például – keze létezésének elégséges bizonyítéka, ha felmutatja. Tessék, itt van. Mindenki láthatja. Létezik. Wittgenstein erre – *A bizonyosságról* címmel közzé tett feljegyzéseiben (1969) – így reagál: „Ha tudod, hogy itt egy kéz van, akkor minden egyebet elismerünk neked." Ludwig Wittgenstein, *A bizonyosságról*, ford. Neumer Katalin (Budapest:

Az egyik legjobb példa az a vad különbség, amit címadó problémánkról, a *fordíthatóság*ról az itt tárgyalt tudósok, filozófusok gondolnak. Ez úgyszólván teljesen diskurzusfüggő. Noha a diskurzusok céljai és módszerei is különböznek, legfőképpen rendszerelméleti szintkülönbség van köztük. Chomsky, Carnap és a formalisták amondók, hogy lényegében tökéletesen fordíthatók egymásra a nyelvek mint a valóság leírásának eszközei; vannak akadályok, de ezek legyőzhetők. Azon az elemi, igen kevéssé komplex szinten, amit ők vizsgálnak, nagyjából igazuk van.[59] Whorf és a társadalomtudósok (a műfordítók, írók stb.) jelentős része azonban magasabb komplexitásfokon szemlélik, vizsgálják e jelenségeket, ahol a nyelvi, kulturális, kognitív különbségek tömegével, és összefonódottságával, szembesülünk, amelyek állandó értelmezésre, közvetítésre, fordításra szorulnak – és a legkevésbé formalizálható humán intelligenciát igénylik.[60] Nem is érnek össze a pozitivista-szcientista diskurzusok az irodalom- és kultúratudományi és -elméleti diskurzusokkal, és amikor igen, akkor ellenségesen. Mint azt a chomskyánusok–whorfiánusok, vagy az említett Popper–Adorno, vagy Searle–Derrida ütközések esetében, vagy éppen a Sokal-affférnál látjuk.[61]

Európa Könyvkiadó, 1989), 9. Vagyis akkor már átléptél egy radikálisan más nyelvjátékba, az objektivistába, a hétköznapiba – ahol persze nem kérdés, hogy létezik-e a kezed. Másfelől viszont a szolipszistát ezzel az érvvel nem győzheted meg (és nem képzelheted, hogy ez az érv új neki). Ő mást gondol az alapfogalmakról (mint 'lét', 'anyag', 'érzékelés' stb.), mint te.

59 Noha ezen az elemi szinten is számos megoldatlan problémája van a pozitivista-szcientista diskurzusoknak, nemkülönben a valamivel komplexebb analitikus filozófiai vagy a kognitív tudományos megközelítéseknek, ami kevéssé indokolja a még bonyolultabb problémák formalizálhatóságára vonatkozó optimizmusukat.

60 Az evolúciós rendszerelméletekben is axiomatikusnak számít a szerveződési szintek közötti ismeretelméleti korlát megléte. Csányi Vilmos, *Evolúciós rendszerek* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988). Az az egyszerű cselekvés, hogy az üzletben leveszek egy terméket a polcról (és sok másikat nem), elvileg nem magyarázható sejtbiológiai alapon. A négyütemű robbanómotor működése elvileg nem koncipiálható vagy fejleszthető kvantummechanikai alapon stb. Uo., 21–28. A grammatikából vagy a szintaktikából lehetetlen levezetni a retorikát vagy a stilisztikát.

61 Sokal akciója vicces, sikeres, tanulságos és fontos volt. (1996, amikor megjelentette *A határok áthágása: A kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikája felé* című pamfletjét a *Social Text* című „posztmodern" társadalomtudományi lapban, úgy, hogy nem vették észre, hogy ez egy őket gúnyoló pamflet. Alan Sokal, „A határok áttörése: Arccal a kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikája felé", in Alan Sokal és Jean Bricmont, *Intellekuális imposztorok*, ford. Kutrovácz Gábor, 280–321 [Budapest: Typotex Kiadó, 2008].) A Sokal-cikk egyik védhetetlen pontja, hogy a társadalomtudományi közhelyek nagy része, amiket használ, igazak; ezeket ő maximális cinizmussal kezeli, azt a benyomást keltve, hogy ez mind humbug. A másik védhetetlen pont, hogy Sokal fizikusnak adta ki magát (amit megkönnyített, hogy ténylegesen az is), ám a cikket „dilettánsként" írta meg, teletűzdelve olyan állításokkal, amik ellentmondanak az érvényben levő fizikai normáltudomány koncepcióinak. (Bár az „emancipatorikus matematika" és hasonló kifejezésekből szagot lehetett volna fogni.) A védhetetlent védelmezve Sokal azzal vádolja a *Social Text* szerkesztőit, hogy a cikket nem lektoráltatták fizikussal. Ám ez egy társadalomtudományi írás, egy elismert fizikustól, aki nyilván ért a szakmájához, ezt a *Social Text*nek nem dolga ellenőrizni. Ez nem fizikai szakcikk; ha az lenne, fizikai szaklapban kellene megjelentetni, és ott lektorálnák ilyen szempontból. A szerkesztők értelemszerűen, és még csak nem is óvatlanul jártak el – csupán ezzel a példátlan becsapással nem számoltak, amivel Sokal járt el velük szemben.

Ezekből is kitűnik, hogy a hardok sokkal hajlamosabbak az inszinuációra; a leggyakoribb vád a „tudománytalanság",[62] és nem ritka a politikai veszélyesség.[63] Nincs ez másképp a SWH esetében sem, amit ellenfelei a legszélsőségesebb formában szeretnek támadni. Eszerint a SWH a gondolkodást teljesen és kizárólag a nyelvtől teszi függővé, ami nemcsak tudománytalan, de veszélyes álláspont is. Ez így van, kivéve, hogy ez az állítólagos álláspont sem Whorf, sem Sapir munkásságából nem mutatható ki, és azokból nem következik.

6. Nyelv és gondolkodás kapcsolata

A nyelv természetesen semmiképp sem határozza meg teljesen és kizárólag a gondolkodást. A fizikai világ biztosan meghatározza a nyelvet és a gondolkodást (és talán épp ennek mértékében mondható a fordítottja). Whorf, tézisének meg-

62 A pozitivista-szcientista tudományeszmény és „a" tények viszonya gyakran kísérteties. Whorfot nemcsak elméletileg, hanem empirikusan is igyekeztek „tudománytalannak" minősíteni (például Pinker, MacWhorter), dacára annak, hogy a szakma döntően igazolta Whorf elemzéseit (Lee, Lucy, Dinwoodie, Leawitt, Levinson), és a fő állításokat a legalaposabb és legtöbbet hivatkozott kritikus (Malotki) sem cáfolta. A széles körben cirkuláló „tudományos tény" az volt, hogy Whorf tévesen értelmezte az anyagot, a hopiban igenis van igeidő. Nos, Whorf szerint a hopiban csupán a meg nem történt/hető történés-cselekvés van grammatikailag megkülönböztetve az összes többitől. Ezt Malotki úgy értelmezte, hogy a jövő időt megkülönbözteti, „csupán" a múlt és jelen időt nem. (Comrie szerint viszont ezek nem temporális, hanem modális ragok.) Hasonló az „urbán legendként" popularizálódott példa, hogy az eszkimóknak „valójában" nincs is több szavuk a hó és jég különféle változataira, mint az angolnak vagy a magyarnak. A gúnyolódók (Pinker, Martin, Pullum) mind megállapították, amit az ősforrás is (Boas), hogy nincs sokkal több szótövük, de a nyelv inkorporáló jellege miatt az eszkimó szavak mondatszerűen komplexek, és ezek közül rengeteg speciálisan hó/jég-fajtára vonatkozik, és ezek közül sok megszilárdult, grammatikalizálódott alak. Értelemszerűen egy nagyságrenddel több ilyen képződmény van az eszkimó (és számi) nyelvekben ténylegesen és használatban (100–200), mint az angolban vagy a magyarban (10–20). Az egész sokban emlékeztet Alfred Wegener esetére, aki 1915-től érvelt a kontinensek vándorlása és egykori egysége mellett, de a geológia akkori paradigmájában ez nonszensznek számított, úgyhogy Wegenert haláláig (1951) dilettánsozták, és csak az 1970-es évek elején győzedelmeskedő lemeztektonikai paradigmaváltás igazolta.

63 „Ha a SWH-ből levonjuk a logikus végkövetkeztetéseket", fejtegeti Jacques, megállapíthatjuk, hogy „a faji, szexuális és gazdasági diszkrimináció, nem pedig a fordítás gyakorlatához kínál érveket." Thomas Jacques, „Translating Theory", *HUSCAP e-prints*, hozzáférés: 2022.05.22, http://hdl.handle.net/2115/43199.2010, 166. Értelmezésében a SWH-ból az következik, sőt a SWH azt legitimálja, hogy a harlemi feketéknek szükségképpen alacsonyabb az IQ-juk, mert nem a művelt angolt beszélik, és a japán nők szükségképpen kedvesebbek és alázatosabbak, mert a nők nyelvhasználatára vonatkozó szabályok ezt programozták be nekik – és mindezt nonszensznek nevezi. Uo., 165. Ami nem áll messze az igazságtól, bár ennek fő oka, hogy a Chomsky munkásságát alaposan tanulmányozó Jacques a SWH bemutatásánál David Crystal egy rövidke összefoglalójára támaszkodik, és a lehető legszélsőségesebb formában határozza meg és alkalmazza a SWH nyelvi „determinizmusát" és „relativizmusát". Tipikus eset: szétzúzni e hiposztazált, szélsőségesre formulázott állításokat, és nem olvasni Whorf idevonatkozó munkáit, amelyekből az ellenkezője derül ki: Whorf az interkulturális nyitottság képviselője, az euroatlanti kultúrgőg kritikusa, éspedig egy olyan amerikai kontextusban, amikor az még nem divat.

felelően, a nyelvek és kulturális kontextusuk jelentős különbségeinek demonstrálására koncentrált. Például hogy a 'megtisztítom a fegyvert' jelentésű mondat ugyan nagyjából fordítható angolról hopira vagy vissza, de mind a 'megtisztít', mind a 'fegyver' megfelelői merőben más tevékenységeket és tárgyakat denotálnak és konnotálnak az angol és a hopi nyelvhasználó számára.[64] Az ellenpélda nyilván a 'vizet iszom' kifejezés lenne: a 'víz' és az 'iszik' megfelelőinél aligha vannak ekkora jelentéstani különbségek. (Implicite persze akkor is, hiszen a tipikus ivásszituációk, ivóedények, vízforrások stb. különböznek.) Whorf nem valamiféle anyanyelvi szolipszizmusról vagy autizmusról beszélt; hogy a nyelvek „azt csinálnának a valósággal, amit akarnak" – ahogy azt az SWH ellenfelei és a pozitivista reprezentacionalisták szeretik értelmezni.

Hogy a nyelv befolyásolja a gondolkodást és az észlelést, azt egyszerűbb műveleti szinteken is igazolták empirikus kognitív pszichológiai kutatások. De a komplexebb szinteket tekintve, például bölcsész nézőpontból igazából értelmetlen a kettő szétválasztása, annyira masszívan a nyelv közegében és által megy végbe az emberi élet, a kultúra, a társadalom, az irodalom maga is, de még inkább az ezek jelenségeiről való, és ezek összetettségével adekvátan komplex gondolkodás. De a gondolkodás eredete szempontjából is kérdéses ez a szétválasztás.[65]

64 Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, ed. John B. Carroll (Cambridge, Mass.: Technology Press of MIT, 1956), 213.

65 A fejlett állatok a tanúság rá, hogy van valamelyes „fogalmiság" és kogníció nyelv nélkül is. A kutyának világos kategoriális rendszere van az 'ember', 'kutya', 'macska', 'ház', 'póráz', 'víz' típusú dolgok („természetes nemek") azonosítására. Rengeteg verbális cselekvési utasítás és még több tárgy nevét képes megtanulni. A képi kategorizáció és a képi reprezentáció azonban két, igen eltérő dolog. Az agy az érzőidegi impulzusokat menedzseli, nem készít ezekről replikákat. Amilyen bámulatosan intelligens az ember arcfelismerő képessége, olyan kevéssé éles az a kép, amelyet fel tudunk idézni magunkban egy arcról. Az agyban, az emlékezetben nincsenek tárolva (pontos, nagy felbontású) képek. Ott mindenekelőtt „szemantikai", kategorizációs műveleti szabályok vannak tárolva. A nyelv ennek a menedzsmentnek és tárolásnak egy szupertechnológiája, ami nemcsak reprezentatív („konstatív"), hanem kombinatorikus („performatív") is. A nyelv segítségével a valós és lehetséges (sőt a valótlan és lehetetlen) egzisztenciális szituációk mentálisan rögzíthetők, felidézhetők, elképzelhetők, modellezhetők. Enélkül nincs tulajdonképpeni gondolkodás. A gondolkodás fejlődése, gazdagodása és a jelrendszerek fejlődése, gazdagodása a lehető legszorosabb összefüggésben történt.

Faragó Kornélia

⌘

„A fordításban szabadság van"

Variációk a közelítés témájára

(Az ironikus gesztus) Az irodalmi mű alapszövegét kizárólagosan egyes számban tudjuk elgondolni, viszont minden ilyen szöveg több változatban is lefordítható és mindig újrafordítható, sőt újrafordítandó. A sorban egymást követő fordítások azonban, bár közvetetten egymást is értelmezik, rendre visszatérnek az úgymond kezdeti gondolkodáshoz, az eredeti szöveghez. A fordítás elvileg tovább már nem fordítható, nem igényli és nem viseli el az újabb fordítást. Ilyen értelemben valamiféle lezárulásként értelmezhető, a távlatosság megszűntét jelenti. Miközben a fordítástörténet nyitástörténet, a komparatív távlatok megnyitásának végtelen története. Ez a problémakör Paul de Man azon mondatai[1] nyomán kezdett el közelebbről is foglalkoztatni, amelyekben Walter Benjamin fordítás-eszszéjét értelmezve kiemeli, hogy „a műfordítás inkább hasonlít a kritikára vagy az irodalomelméletre, mint a költészetre."[2] Szerinte irodalomkritika és fordítás hasonlóságát Benjamin azzal mondja ki, hogy a kritika, akár a műfordítás, egy olyan gesztusban végződik, amely *ironikusnak* tekinthető: „ez a gesztus azáltal ingatja meg az eredeti mű állandóságát, hogy a műfordításban, vagy az elmélkedésben kanonizált formát ad neki. Sajátos módon a műfordított változat kanonizáltabb mint az eredeti."[3] Rögzítettebb, kötöttebb, kimozdíthatatlanabb. Érthetjük ezt úgy is, hogy nem enged utat az interpretációs tágasságoknak, egyértelműbb, és ezáltal megismerhetőbb az eredetinél. Mintha egyetlen irányba mutatna, és gátat szabna a széttartó és komplex értelmezések lehetőségének.

1 Paul De Man, „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról", ford. Király Edit, *Átváltozások* 2, 2. sz. (1994): 65–80.
2 Uo., 72.
3 Uo.

> Az, hogy az eredeti, nem teljesen kanonizált kitűnik abból is, hogy tűri és kívánja a fordítást, nem lehet befejezett, mert lefordítható. A fordítás ezzel szemben nem tűr és nem kíván fordítást. […] A fordítás kanonizálja, megdermeszti az eredetit és fölmutatja a benne ható, első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást.[4]

Mindennek ellenére valószínűleg az lehet az egyik legértékesebb élménye a fordítónak, amikor sikerül elérnie, hogy a fordítás felmutassa az eredetiben ható mozgás formáit és az instabilitás változatait. Az instabilitás azonban maga a bizonyíthatatlan nyilvánvalóság – így, paradox mivoltában, nem segíti a kritikai hozzáállást. Az instabilitást okozó mozzanat talán akkor maradhat életben, ha a fordító szabadabban értelmez, fenntartja a bizonytalansági mutatókat, teret ad az értelmezői logika kételyeinek. Akkor jó a módszere, ha nem törekszik feltétlenül a kisebb bizonytalanságot eredményező megoldásokra, ha fordítói szabadsága átsüt a szövegen, és olvasói élménnyé válhat. Ha nem olyannak látszik „mint egy a műre rányomott állásfoglalás", hanem mint egy szintén lehetséges, de mélyen érvényes jelentéspotenciál.

A fordítás elvileg kettős karakterű, de csakis úgy lehet hű és szabad is egyszerre, „ha fölfedi az eredeti nem-megváltoztathatatlan voltát, és ennek okaként fölvillantja a trópus és jelentés közötti nyelvi feszültséget."[5] A fordító munkáját kritikus elméleti olvasásként kell értenünk, amely „nem leképezi vagy reprodukálja az eredeti művet, hanem kissé elmozdítja, dekanonizálja, megkérdőjelezi s ezzel semmivé teszi kánoni tekintély-igényét."[6] Ezek szerint az a szellemi erő és szabadság, amellyel a fordító egyáltalán munkához láthat, ehhez az elmozdításhoz, ehhez a megkérdőjelezéshez kell, az eredeti nem-megváltoztathatatlan mivoltának felmutatásához. Következésképpen a kritikus az elmozdítások és megkérdőjelezések módozatait fogadhatja el, vagy utasíthatja vissza, a reproduktív komponens kiszorításában, a kezdeti idea ilyetén átszervezésében gondolkodhat. A fordítónak mindenképpen fel kell számolnia a dinamikus és instabil jelentések beültetésére vonatkozó indokolatlan félelmeit. Hogy fordítás és eredeti viszonyát tekintve ne kelljen felállítanunk a megnyíló és bezáruló, a nyitott és a fordítási értelmezésbe belerögzült szerkezetiség ellentétpárjait. A „kritikai filozófia, az irodalomelmélet és a történelem egy mozzanatban hasonlóak: hogy nem hasonítanak arra, amiből levezettetnek."[7] Ebben lehet a fordítás hozzájuk hasonló. Miben kell hát keresni a fordítás különleges jellemzőit? Felismerhet-

4 Uo.
5 Uo., 79.
6 Uo.
7 Uo., 73.

jük-e itt valahol a Kosztolányi-féle hamisat, amely mégis igaz? Illetőleg, hogyan írhatnánk le „a nem hasonlít rá, de tökéletesen illeszkedik hozzá"[8] viszonylatát?

A nyelvműködésre való végletes nyitottság, az idegenre való maximális odafigyelés, a koncentráció eltávolíthatja a fordítót a kezdeti gondolattól és a kezdet gondolkodójától. De lehet, hogy nem is kell a kezdeti módon gondolkodnia. „A fordító viszonya az eredetihez nyelv és nyelv kapcsolatához hasonlítható",[9] amelyből hiányzik a nyelven kívüli kimondásának a vágya. És a kiindulási pont különbözősége meghatározza a végcél különbözőségét. Mi történik voltaképpen? Hol húzható meg hát a különbség határvonala? Vajon ott-e, ahol a Benjamint értelmező Paul de Man meghúzza? Azt mondja ugyanis, hogy a fordításban a nyelv tulajdonképpen egy másik nyelvre vonatkozik, és nem arra a bizonyos nyelven kívüli jelentésre, amelyre az eredeti, ezért szabadon kezelhető, akár másolható, de parafrazálható és utánozható is. A fordítás ezek szerint szigorúan a nyelvek egymás közti aktivitása lenne. Az eredeti, a kezdeti gondolkodás „nem másolat, nem tisztázás",[10] nincs előtte irányt szabó pretextus-pozíció, feladata a létnek mint külsőnek a megértése. A fordításnak viszont nem feladata a létnek, mint külsőnek a megértése. A fordítás, minthogy nem közvetlenül magából a világból következik, hanem a világból eredő szövegből, a létnek mint textuálisnak, mint bennfoglaltnak az értelmezésére rendeltetett.

De vajon képes-e a fordító elfelejteni minden olyan szövegen kívüli tudást, amelyek a kezdet gondolkodóit, az irodalmat élettevékenységként művelők beszédét befolyásolták, amelyek szinte rátapadtak a mondataikra? Valószínűleg nem, hiszen a műalkotás a maga formáival, képeivel, trópusaival emlékezik és emlékeztet. Az emlékező szó értelmezi a „szabad szemmel" láthatatlan jelentésárnyalatokat. Ezért a kérdést úgy is fel kell tennünk, hogy elfelejtheti-e, el szabad-e felejtenie a létértelem úgymond külső komponenseit? Az eleven tapasztalatot és annak historicitását?

De vessük fel azt is, veszített-e ez a kérdés az aktualitásából azóta, amióta a fordításelméleti gondolkodás erőteljesebben fordul a célnyelv felé. Amióta már nem az ekvivalencia a központi kategóriája, hanem az adekvátság, a célnyelvi megfelelés, és a célnyelvi elfogadhatóság. Amióta úgy tartja, hogy a fordítás legmélyebb lényege a célnyelvi kontextusban való funkcionálás, és folytonosan a szociokulturális nyelvi elfogadhatóságról beszél. Némely újabb fordításelméleti irányokat már nem annyira a műalkotás létkörnyezete érdekli, inkább a majdani, a fordításé. Nem az a valódi és meghatározó kontextus, amelyből kiszakad, inkább, amelybe beilleszkedik. Kevésbé a kezdeti gondolkodás, inkább a leendő, az elkövetkező.

8 Uo., 78.
9 Uo., 71
10 Uo.

Gadamer *Olvasni olyan, mint fordítani* című esszéjében közelítésekként tekint a fordításokra, sokszor „felében-harmadában sikerült" közelítésekként. És azt ajánlja, hogy a hermeneutika parancsát követve, ne a fordíthatóság, inkább a fordíthatatlanság fokozatairól elmélkedjünk, s hogy ne csak a veszteségeket, hanem a nyereségeket is mérjük fel.[11] Hogy néminemű vigaszunk is legyen – fűzhetnénk hozzá. Nyereségeink ugyan széleskörűek, de mindenkor a hiány, a veszteség keretezi őket. Olykor úgy tűnik, a fordítás legfeljebb a nyereségek és veszteségek egyensúlyban tartására vállalkozhat. A fordításból, mondja Gadamer, „[h]iányzik a beszélő lehelete, ami a megértést belengi. Hiányzik a nyelvből az eredeti térfogata".[12] E hiány veszteséggé változása hogyan ismerhető fel? A fordító megvilágító erejű egyértelműségeket kínál, olyan egyértelműségeket, amelyek még az eredeti bizonytalan értelmezőit is hozzásegítik a jelentés felfejtéséhez. Itt elvileg interpretációs nyereségekről van szó, az érthetőség gyarapodásáról, s közben az egyértelműség megerősödéséről, *„ott, ahol ez nyereség"*.[13] Ismételjük meg tehát, *„ott ahol ez nyereség"*. És ez a félmondat, az én értelmezésemben, szinte észrevétlenül hozza be a Paul de Man kijelentései nyomán már tárgyalt problémakört. Azt, hogy az egyértelműség megerősítése nem mindenhol nyereség. Vannak szövegek, amelyek esetében a jól működő fordítás éppen, hogy felmutatja az első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást, megalkotja a nyitottság, a lezárhatatlan minőségét, nem dermed bele az egyértelműségbe. Megtanul: elkerülni, tartózkodni, kitérni. Vagy egyszerűen csak pontatlannak lenni. „A műfordító kénytelen feladni a feladatot, hogy újra meglelje azt, amit az eredeti magában foglalt"[14] – így de Man. Hogy minél sikeresebben közelítsen valamiféle megfeleléshez, amivel legyőzhetné a távolságot. Gadamer ugyanis az olvasás és a fordítás közösnek tűnő feladatát a távolság legyőzésében jelöli ki. A fordítónak távolságot kell legyőznie, de nem megszüntetni a „közelítés végeérhetetlen feladatát a fordításban".[15] Csodálata a távolságot megszüntetve megtartó fordítóknak szól, akik nem választják le teljesen a fordítást az eredeti idegenségéről, a távolságot (amely a veszteségek és nyereségek foglalata) „nem rejtik el teljességgel előlünk, és ugyanakkor mégis áthidalják."[16] Egyébként a fordítás fogalmához Gadamer is a híd metaforájában igyekszik közelebb kerülni: „a fordítás mintegy híd két nyelv között, miként ha két part között, ugyanazon a földön."[17]

Azok, akik egyfajta fordítási létmódban létezve tesznek fel kérdéseket a sokféleség okozta megfosztódás árnyalatairól, a nyereségek mibenlétéről, elsődle-

11 Hans-Georg Gadamer, „Olvasni olyan, mint fordítani", ford. Simon Attila, *Vulgo* 2, 3–4–5. sz. (2000): 19–24.
12 Uo., 20.
13 Uo., 19.
14 De Man, „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról", 70.
15 Uo., 21.
16 Uo., 23.
17 Uo., 24.

gesen nem műfordítási kérdésként élik meg az átültetési műveletet, a kipótlási, a helyettesítési törekvéseket. Vajon miként jutnak hozzá az olyan alakzatokhoz, amelyek öröme képes feledtetni a napi veszteségek szomorúságát? A fordításban zajló életbe mélyen bele van kódolva a fordítás egzisztenciális működőképességének kikövetelése. A fordítás mint egyfajta létnyelv. Mindannyiunk nyelve. Az azonosságok és különbségek e dinamikus szférájában a fordításnak az is feladata, hogy a mindennapok különböző szintjein, eleven beszédhelyzetek szüntelen sorában, a közös kulturális tapasztalatok kavalkádjában mutassa meg a saját lehetőségeit. És érzékeltesse a „pluralitás hatásait", ha több nyelvben kell mozognia. Mert nem maradhatnak félreértett kérdések, tisztázatlan viszonylatok. „Nem véletlenül: e területeken valóban a helyes megértésen múlik minden. Itt a félreértés életveszélyes."[18] És akkor felvetődik a kérdés: merjünk-e szabadságot engedélyezni, elkerülni, tartózkodni, kitérni? Merjünk-e pontatlanok lenni?

(Befejezettség vagy tendencia?) A fordításkritika, ha egyáltalán lehetséges, akkor az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat értelmezésének függvénye. De hogyan, miként értelmezhető ez a kapcsolat, amikor a fordítási vállalkozás mértékrendje már önmagában is inkább hiányként körvonalazódik? Kappanyos András értelmezésében

> A fordítás paradox és némileg paranoid vállalkozás: tökéletességre törekszik egy olyan területen, ahol a tökéletesség nem meghatározható. A fordítás mindig approximáció (a szó matematikai értelmében is közelítés, tartás valamilyen értékhez), de nincs megadva az a határérték, amit közelíteni kell.[19]

Nem véletlen, hogy nagyon szerteágazó a megfelelés, az egyenértékűség, az ekvivalencia meghatározása. Milyen lehet a kritikus viszonya az ekvivalenciához? Elfogadja-e az ekvivalencia-elméleti gondolkodások valamelyikét? Egyáltalán, mely ekvivalencia-felfogások mentén ítéljen a kritika? Nagyon lényeges, hogy az ekvivalenciaszintek közül melyiket helyezi előtérbe a fordításmegközelítés, hogy az erősebben normatív elképzelések közelében valósul-e meg, vagy éppen az ezektől való távolságtartási küzdelemben. Hogy a forrásnyelvi szöveg létminőségei, vagy a célnyelvi olvasó és ezért a dinamikus ekvivalencia irányítja-e elgondolásaiban: a hatásazonosság elve, a reakció-azonosság mozzanata?

Vannak olyan elgondolások, mint például a kommunikatív hatást hangsúlyozók, amelyek a célnyelvi megfelelést hozzák előtérbe és szinte maguk vezetnek el az ekvivalenciaelméletek megkérdőjelezéséhez, elutasításához. Ahhoz a

18 Uo., 21.

19 Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 111.

gondolkodáshoz, amely nem az ekvivalencia, hanem az adekváció és a célnyelvi elfogadhatóság problémakörét látja lényegesnek és a másképpen, a jobban kérdését ehhez képest fogalmazza meg. Az ekvivalencia fogalmát alapul vevő gondolkodásokban és az ekvivalencia fogalmát elutasító, radikálisan más irányú elképzelésekben is problematikus a kritika elméleti és gyakorlati pozíciójának meghatározhatósága.

Paul Ricœur a *Kultúrák – a gyásztól a fordításig* című előadásában a fordítást kultúraközi mediátori pozícióba helyezve, arról beszél, hogy „a fordítás nemcsak csereaktusokat, hanem ekvivalenciákat is teremt."[20] Illetve arról, hogy a fordítás

> jelenségében az a döbbenetes, hogy egyik nyelvből a másikba vagy egyik kultúrából a másikba úgy visz át egy jelentést, hogy közben *nem szavatolja azonosságát*, hanem csupán egy *egyenértékű megfelelőt* állít a helyébe. A fordítás az azonosság nélküli egyenértékűség jelensége.[21]

Az azonosság nélküli egyenértékűség kategóriája a kritikai kritériumok felállítását illetően meglehetősen kötetlenül hat, viszonylagossá téve minden normatív megközelítésmódot. Túlságosan határozatlan körvonalú ahhoz, hogy kijelölje a kritikai gondolkodás kereteit. A normatív kísértés ebben az esetben nem érezteti hatását olyan mértékben, hogy kritikai gondolkodást váltson ki, kritikai reflexiót provokáljon. És különben is csupán kereshető, fáradságosan kimunkálható, feltételezhető egyenértékűség ez. Ha azonban a fordító egyvégtében keres és folytonosan feltételez, mit tehet a kritika? A kultúrák pluralitása és az emberiség egysége közötti közvetítésben az értékelő vélemény arra koncentrál, hogy a fordítás tud-e úgy szolgálni, hogy „közben nem töri meg az eredendő pluralitást."[22]

Korábban már szóltam arról, hogy Paul de Man Benjamin fordítás-esszéjét értelmezve hangsúlyozza, hogy ha a fordításhoz hasonló terepet keresünk, akkor az inkább a kritikában, vagy az irodalomelméletben találjuk meg, és kevésbé a költészetben. Az irodalomkritika és a fordítás hasonlóságát Benjamin abban látja meg, hogy mindkettő ironikusnak tekinthető gesztusban végződik, így rögzítettebb, kötöttebb, kimozdíthatatlanabb, mint az eredeti. Amennyiben a műfordítás a kritika logikáját működteti, egyértelműsítésekkel él, jellegzetes kimerevítésekben valósul meg. Csak azért hagyja megmozdulni az elemeket, hogy utána újból kimerevítse. Ha így látjuk a fordítást, akkor hogyan írhatjuk le fordításkritika eljárásmódját? Ezek szerint a fordítás és a kritika alaptörekvése is mindig az, hogy a horizontot rögzítse és megszilárdítsa úgy, hogy ebben a gondolkodási keretben a fordításkritika metakritikai pozícióban legyen értel-

20 Paul Ricœur, „Kultúrák – a gyásztól a fordításig", ford. Vári Erzsébet, *Élet és Irodalom* 48, 27. sz. (2004): 13.
21 Uo.
22 Uo.

mezhető. A kritika kritikájaként. Ha az eredeti forma megbíz, elrendel, parancsol és megszab, mint a *Bábel Tornyai*ban olvastuk, akkor a fordítói kritikai gondolkodásnak ezt az erős követelésrendet kell teljesítenie. A fordításkritika pedig azt kívánja tetten érni a fordításban, ami a lefordítandó „struktúrájában egyidejűleg kívánság és követelés is." [23] Valljuk be: nem könnyű vállalkozás.

Paradox módon az sem javítja a fordításkritika esélyeit, ha Derrida fordított elképzeléseiből indulunk ki, miszerint a fordítás „alkotó törekvés" inkább törekvés és tendencia, mint befejezettség. Amennyiben „egy szükségszerű befejezetlenség", egy kötetlenség, rögzítetlenség irányítja a gondolkodásunkat, akkor a hiányérzetek és megoldatlanságok egyszerűen az eljövendő perspektívák szintjére helyeződnek, a tendencia nyitottságába, hiszen a fordítás mint ígéret nyer értelmezést. S innentől már az ígéret fogalmának kellene alárendelnünk a gondolkodást. Már csak azért is, mert „a fordítás egy birodalmat ígér a nyelvek kibékülésével."[24]

Ricœur sem tudja megkerülni a befejezetlenség szükségszerű kategóriáját: „befejezhetetlen volta ellenére, a fordítás létrehozza a hasonlót ott, ahol úgy tűnt, hogy csak pluralitás létezik. A fordítás összehasonlíthatóságot teremt az összehasonlíthatatlanok között",[25] ott, ahol nem volt hasonlóság, ott, ahol fel sem merült az összehasonlítás lehetősége. Ha ilyen komparatív távlatok létesítőjeként értjük a fordítást, miről beszélhet a fordításkritika? Az összehasonlíthatóság létrehozásának módozatairól. Az elhatárolások és megfelelések érvényesítéséről, a szelektív gesztusok végtelenségéről. A fordítás kritikai reflexiót érvényesítő választások láncolata: az összehasonlíthatóság megteremtésének érdekében.

Paul Ricœur amikor a fordítás csodájáról és emblematikus értékeiről beszél, úgy látja, hogy a fordítás egyfajta „válasz az emberi pluralitás megcáfolhatatlan jelenségére." De közben azt mondja ki, hogy „nem létezik tökéletes fordítás, mindig mindent újrafordítunk és a fordítás sohasem fejezhető be."[26] Így felmerül az a kérdés is, hogy van-e, lehet-e végleges válaszunk az emberi sokféleségre? Ebből a nézőpontból pedig magától értetődik, hogy a fordításkritikai műveletek, bármilyen elméleti megalapozottságúak legyenek is, a folytonos újrafordításhoz utalják a gondolkodást. A fordítás kritikájának legintenzívebb módja az újrafordítás. Az újrafordítás, minthogy az eredeti aktuális állapotának a felmérésével és a korábbi fordítás(ok) kritikus újraértékelésével jön létre, szintén mint metakritikai gesztus jelenik meg. Az újrafordítás természetesen minden kritikai beszédnél ambiciózusabb és radikálisabb metakritikai magatartásra vall. Nyilván abból indul ki, hogy az eredeti mű változásán túl, változik a fordítás nyelve is: „a legnagyobb fordításnak is az a sors jut, hogy a nyelvének növekedésébe

23 Jacques Derrida, „Bábel Tornyai", ford. Flaisz Endre, *Pompeji* 5, 4. sz. (1994): 98–133, 112.
24 Uo., 128.
25 Ricœur, „Kultúrák – a gyásztól a fordításig".
26 Uo.

oldódjék és a megújult nyelvben enyésszen el."[27] Az eredeti szöveg nyelvi-kulturális környezetétől való eltávolodásnak, az időbeli távolságok lebontásának kétségtelenül adekvátabb terepe az újrafordítás, mint a normatív kritikai nézőpontokat közvetítő eszmefuttatás. Sokan képviselik azt az álláspontot, hogy ami újrafordításra szorul, az nem elégszik meg a kritika kifogásokat támasztó beszédével. Amikor több fordításunk is van, nincs annál izgalmasabb, mint az eredetihez képest radikális célnyelvi eltérések vagy a hasonló tévesztések egyezése a fordításközi összevetésben.

Ricœur mintha a kritikai gondolkodás elgyengítésére (vagy egyenesen a kiiktatására) vezetné be a gondolkodásba a veszteség elfogadásának eszményét, amelyet a gyász képzetével köt össze. „Máris gyászoljuk a tökéletes fordítást. Nem létezik tökéletes fordítás…"[28] Elméleti szinten nem teljesen látható be miért kellene ilyen alapvető kategóriaként feltételezni a veszteséget, és ezzel a gyászt a gondolkodás általános meghatározójává emelni. Itt a fordításra vonatkozó kritikai reflexiót az lehetetleníti el, hogy a *veszteség* az elvárási horizont strukturális összetevőjeként jelenik meg. Ha mozgásban is lenne az elvárási horizont a veszteség képzetét mindig magában hordja és a fordításszöveg olvasási tapasztalatát a gyász általános munkájához kapcsolja. Az elvárásokat kijátszó megoldások hozzák ugyan saját horizontjukat, és kiválthatják az értékítéletet, de a veszteség elvének általános elfogadottsága olyan rugalmas és olyan megengedő gondolkodási sémát állít elő, amely minden kritikát semlegesíthet. Nagyban befolyásolhatja a gondolkodásunkat, a különböző kulturális formák elemzésében, hogy Paul Ricœur a kultúrák közötti kapcsolatokra is kiterjeszti a veszteség és a gyász gondolatát: „az emlékezet munkája nem lehet meg gyászmunka nélkül. Ebben a megemlékezés és a veszteség között fönnálló kapcsolatban válik lehetségessé a kultúrák kölcsönös elismerése."[29] Talán azokban a közegekben elviselhetőbbek az összeegyeztethetetlen különbségeinkből származó veszteségek, ahol bár folytonosan a magunk nyelvére fordítjuk a Másikat, a saját nyelvének és kultúrájának a dimenzióiban is megtanultuk őt értelmezni.

A különböző gondolatok útvesztőjében bolyongva úgy tűnik, hogy ahol a létezés egzisztenciális kérdéseként tekintenek a fordításra, ahol a mindennapi lét a nyelvi-kulturális „pluralitás feltételének" alávetve működik, ahol leginkább a különbségek közti mozgások definiálják a megértést, ott mintha a fordító felszabadítói mivoltára és a fordításban tetten érhető szabadságra vonatkozó kérdések is élesebben vetődnének fel, mint másutt.

27 Walter Benjamin, „A műfordító feladata", ford. Szabó Csaba, in Walter Benjamin, *„A szirének hallgatása": Válogatott írások*, 71–83 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 75. Jelen szöveg címét egy innen származó idézet adja: uo., 81.

28 Uo.

29 Ricœur, „Kultúrák – a gyásztól a fordításig".

Nemes-Jakab Éva

⌘

Rámpa a sövényhez

Expedíció az ~~Északi-sark~~ *könnyen érthető irodalom* felfedezésére

A sövényhez vezető út

A kulturális fordítástudomány megközelítésében a fordítás „arra irányul, hogy egy közlési szándék és egy megértési szándék találkozását lehetővé tegye, hogy egy nyelvi, kulturális, értelmi mintázatot célba juttasson, illetve elérhetővé tegyen."[1] Az irodalmi fordító egyfelől a szerző által létrehozott közlemény (a mű) hatókörét terjeszti ki, másfelől az olvasó befogadói hatókörét tágítja ki

> egy olyan szövegre, amelyet e művelet hiányában nem lenne módja elérni. Bárhogyan is ragadjuk meg, a fordítás azt a szakadékot hidalja át, amely e két hatókör között húzódik. […] A műveleteknek értelemszerűen akadályokat kell legyőznie, amelynek egyrészt a nyelvek (végső soron a jelentést hordozó kódok) különbségéből, másrészt pedig a nyelvekhez tartozó kultúrák különbségéből adódnak.[2]

Az áthidalandó szakadék mélysége és szélessége különféle fordítási stratégiákat eredményez. Az, hogy a fordító milyen szövegalakító műveletekkel igyekszik a kultúrák közötti szakadékot áthidalni, igazán izgalmas kísérleti körülményeket teremt a gyermekirodalmi átültetések terén, melyekben rendre kérdésessé válik, hogy vajon meddig fordítás a fordítás, és az adaptációs technikák alkalmazásának mely fokától nevezhetjük a célszöveget inkább átdolgozás-

* Jelen tanulmány a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium támogatásával készült. Ezúton mondok köszönetet a Petőfi-bicentenáriumhoz kapcsolódó „Petőfi könnyen érthetően"-kutatásban részt vevő társaimnak: Horváth Péter Lászlónak, Pechán Eszternek és Czékmány Annának, akikkel 2021-ben együtt indultunk erre a felfedezőútra.

1 Kappanyos András, *Túl a sövényen* (Budapest: BTK Irodalomtudományi Intézet, 2021), 16.

2 Uo., 16.

nak. Bár a *Bajuszbögre, lefordítatlan*[3] és a *Túl a sövényen* kötetek az interlingvális fordítási eljárásokkal foglalkoznak, a végigvitt gondolatmenet végkövetkeztetései meglátásom szerint érvényesek a gyermekirodalom nyelven belüli (intralingvális) „fordításának" egy speciális esetére is: a megértési nehézséggel élők számára könnyen érthető nyelven *(Leichte Sprache*, *Easy-To-Read Language)* közreadott irodalmi alkotások vizsgálatára. A sövény egyik oldalára képzeljünk egy magyar nyelvű, szépirodalmi művet, amely mint kulturális objektum feltételez egy, a benne hordozott jelentéspotenciálokat kiaknázni képes, magyarul értő, tipikus kognitív képességű mintaolvasót, míg a sövény túloldalára képzeljünk egy úgyszintén magyar anyanyelvű, de eltérő kognitív képességű befogadót. Ebben az esetben az eredeti mű könnyen érthetővé transzponálása ugyanazt a feladatot végzi el, mint a nyelven belüli „fordítás", az átdolgozás: akadálymentesítő rámpának láthatjuk, amin keresztül a közlemény át tud gördülni, túl tud jutni a kulturális, nyelvi és értelmi mintázatokból szőtt sűrű sövényen.

Írásomban az irodalmi akadálymentesítés e 21. századi, a hazai könyvpiacon egyelőre még nem létező formájának lehetséges irodalomtörténeti beágyazottságára szeretnék rámutatni.

Könnyen érthető irodalom

Az információs társadalmakban elementáris szükséglet az írni-olvasni tudás. Ennek jelentőségére hívja fel az UNESCO a figyelmet 1965 óta minden szeptember 8-án, az írni-olvasni tudás nemzetközi világnapján.

Az értelmileg akadályozott személy számára a nyelvben kódolt üzenetek értelmezése azonban támogatásra szorul. Létezik egy módszer, amivel az üzenetet az ő jól körülírható[4] nyelvi kompetenciájához igazítva, hozzáférhető információként tudjuk eljuttatni. A *könnyen érthető nyelv* szakkifejezés, a fogyatékkal élők önérvényesítő törekvései nyomán, az 1970-es években az érintettek és szakemberek csoportjai által kidolgozott nyelvváltozatként bukkant fel.[5] Az elsődleges célcsoport mellett további felhasználók (például demenciában érintett betegek, afáziások, funkcionális analfabéták, kezdő idegennyelv-használók) számára is lehetővé teszi,

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

4 Lukács Ágnes és Kas Bence, „Nyelvelsajátítás és értelmi fogyatékosság", in *Pszicholingvisztika*, szerk. Pléh Csaba és Lukács Ágnes, 2 köt. 2:1383–1403 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014); Horváth Péter László, Hegedűs Hanga és Radics Márta, „Értelmileg akadályozott, 1–8. osztályos általános iskolai tanulók receptív nyelvi képességeinek vizsgálata a TROG–H teszt segítségével", *Fogyatékosság és Társadalom* 7, 1. sz. (2021): 28–43.

5 Lásd: Horváth Péter László, „Adalékok a könnyen érthető kommunikáció nemzetközi történetéhez", *Gyógypedagógiai Szemle* 45, 3. sz. (2017): 159–174; Péter László Horváth and Lili Ladányi, „Easy Language in Hungary", in *Handbook of Easy Languages in Europe*, eds. Camilla Lindholm and Ulla Vanhatalo, 219–252 (Berlin: Frank & Timme, 2021).

hogy részesei lehessenek az információáramlásnak. A szövegek könnyen érthető formába történő átírását szabályrendszerek támogatják. A *könnyen érthető* szövegvariáns grammatikája, szókészlete, valamint tipográfiai megoldásai a forrásszöveg olyan változatát hozzák létre, amely könnyebben átugorhatóvá teszi a nyelvi korlátokat az értelmileg- és kommunikációjukban akadályozott befogadók számára.

Mára az informatív szövegek könnyen érthető formába ültetésének szükségességéről konszenzus van, a pragmatikus részletekről tudományos párbeszéd zajlik: szinte ugyanannyira magától értetődő, akár egy rámpa vagy mozgássérült mosdó a 21. században tervezett középületekben.[6] Ugyanakkor mivel ez az átírás a nyelvműködésbe normatív szándékkal avatkozik be, hiába látszik empirikusan igazoltnak a használata, érvényessége sokféle vitára ad okot. Az ellene felszólalók a könnyen érthető szövegek nyelvérzéket sértő, alacsony esztétikai minőségét, felhasználói oldalról pedig stigmatizáló jellegét emlegetik.[7] Amíg olyan tisztán információközlő szövegekre gondolunk, mint egy használati útmutató, addig ezeket az ellenérzéseket felülírják a hozzáférhetővé tett szöveg használatából származó előnyök. Egészen más azonban a helyzet, ha a szöveg célja a benne kódolt információk megértésén messze túlmutat, ha funkciójánál fogva érzelmi-értelmi hatás kiváltására törekszik, ha esztétikai akkulturációs szándékkal lép fel. Ezért is fontos rámutatni e kulturális jelenség elemeinek magyar irodalomtörténeti előzményeire.

„Akadálymentesítés" az irodalmi hagyományban

A könnyen érthető irodalom mint kulturális objektum, bár korunk „találmánya", nem gyökér nélküli: egyrészt a benne rejlő „egyszerűség" poétikai-stilisztikai koncepciója előzményekre lel a 19. és 20. századi irodalomtörténetünkben. Másrészt az olvasóközönség expanziójának és az irodalom piaci tényezővé válásának következtében felerősödött a művekben a vélt/valós mintaolvasóhoz igazodás szándéka. A könnyen érthető irodalom előzményeit abban az attitűdben is meglelhetjük, amely egy új olvasóközönség kompetenciáihoz igazodva igyekszik hozzáférhetővé tenni irodalmi műveket: ilyen például az ifjúság számára készülő irodalmi átdolgozások gyakorlata.

1. Egyszerűség

A fordítási műveletek során az új befogadói célcsoport és a mű közötti kulturális akadályok elsősorban térbeli és időbeli távolságokból fakadnak. Emellett azonban a két célcsoport irodalomértéshez szükséges nyelvi-kognitív kompetenciái-

6 2007: XCII. tv., *Magyar Közlöny* 90 (2007): 6804–6840.

7 Christiane Maass, *Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus: Balancing Comprehensibility and Acceptability* (Berlin: Frank & Timme, 2020).

nak jelentős eltérése is áthidalandó szakadékot képezhet. A 19. századi gazdasági-politikai változások következményeként irodalomfogyasztók új csoportjai léptek fel a társadalmi nyilvánosság porondjára. Voltak, akik felismerve a mérsékelt olvasói–befogadói tapasztalatot, az irodalomértés alacsonyabb kompetenciáihoz igyekeztek szabni a kínálatot.[8] Ez a törekvés, tudniillik az irodalmi nyelv adaptálása a befogadói igényekhez, központi szerepet töltött be Petőfi, de leginkább Erdélyi János és Arany János népiességprogramjában.[9] Az „egyszerűség, érthetőség" ideája e program egyik központi motívuma lett:

> a költészet […] legyen egyszerűen nemes, erőteljes, a nép nyelvét megközelítő s ennek virágaival ékes, – szóval döntessék el a közfal a népi és ma úgynevezett fennköltészet közt, és legyen a költészet általános, nemzeti! […] mert nem az a költészet végczélja, s tökélypontja, hogy a lehető legfensőbb fokig csigáztassék «a» nyelve, hanem az, hogy magát egyszerű köntösben is képes legyen művészileg fejezni ki.[10]

A népi-nemzeti irodalom programjának keretében hirdetett *egyszerűség* egy további célközönség megszólítását is lehetővé tette: írói és kiadói fókuszba került a gyermekolvasó, akit a nőkhöz hasonlóan idegen kulturális tényezőnek látott,[11] és akihez szintén irodalmi-kulturális akadályokon keresztül keresett utat magának:

> Sokan, talán a legtöbben azt hiszik, hogy a gyermekek számára írni könnyű, talán a legkönnyebb. Inkább megfordítva áll a dolog. Valamint közelnek tetszik a folyam egyik partja a másiktól s felette könnyűnek az átjuthatás; de ahhoz való eszközök, híd vagy hajó nélkül igen nehéz, sőt tán lehetetlen: épúgy könnyűnek tetszik a gyermekek értelmi világába behelyezkedni s velők az ő nyelvökön beszélni, velők érezni, velők gondolkozni; de felette nehéz, sőt tán lehetetlen is megtenni az ahhoz való eszközök nélkül.[12]

8 Vö. Balogh Piroska, „Aesthetica muliebris – avagy beszélhetünk-e »női esztétikáról« 18–19. századi magyar viszonylatban", in *Nőszerzők a 19. században: lehetőségek és korlátok*, szerk. Török Zsuzsa, 15–30 (Budapest: Reciti Kiadó, 2019); Pogány György, „Nézetek a leányok olvasásáról és olvasmányairól a dualizmus első felében (1867–1895)", *Könyv és Nevelés* 11, 4. sz. (2009): 39–48.

9 Vö. Petőfi Sándor, „XII. úti levél", in Petőfi Sándor, *Útirajzok*, szerk. Erdős Magda, Kis magyar múzeum 11 (Budapest: Magyar Helikon, 1962); Erdélyi János, „Népköltészetről", in Erdélyi János, *Válogatott művei*, 155–166 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961). Arany Homérosszra vonatkozó megjegyzése Szilágyi Istvánnak 1847. április 2-án írt levelében: Arany János, *Levelezése (1828–1851)*, szerk. Keresztury Dezső, Arany János összes művei XV. – Levelezés 1, 75–79 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975), 77. A továbbiakban: AJÖM XV.

10 Arany János levele Szász Károlynak, Szalonta, 1847. október 11., in AJÖM XV., 146–147.

11 Lásd: Ifj. Leopold Lajos, „Edmondo de'Amicis", *Huszadik Század*, 1. sz. (1908): 376. „A gyermekhez szólni nem könnyű feladat, olyas félszegségek fenyegetnek, mint a falutjáró pesti urat vagy az etnologust, aki primitív népek szokásaiba saját korának meggyőződéseit magyarázza bele. Magányos, törékeny, szórakozott kis emberek a gyermekek s kevesen sejtik, mily idegenek nekünk…".

12 Molnár Lajos, „Könyvismertetés: *A szív*", *Sárospataki Lapok* 7, 10. sz. (1888): 175–180, 175.

A megélénkülő irodalomtudományi, pedagógiai diskurzus következtében a felnőtt- és gyermekirodalom kritikája közelíteni kezdett egymáshoz, a gyerekirodalomról folyó beszédben hangsúlyosabbá váltak az univerzális karakterek, a felnőttirodalommal közös vonások.[13] A gyermekeknek írás egyik irányelvévé a gyermek kognitív-nyelvi kompetenciát figyelembe vevő, ugyanakkor a „nemzeti irodalom" programjába illeszkedő, univerzális irodalmi tartalmak létrehozása vált.

Benedek Elek országgyűlési képviselőként 1888. február 9-én felszólalt a gyermek- és ifjúsági irodalom magyar ügyének előmozdításáért, és nekifogott a felvázolt program megvalósításának: a gyermekek számára írásban közvetített népmesegyűjteményekkel állt elő, melyekben a sokféle nyelvjárású meseszövegekből megalkotta a máig is élő népmesei szövegváltozatot.[14] Ezzel egyrészt kitágította az alapvetően felnőttek számára elérhető mesék befogadói hatókörét a gyerekekre is, másrészt megteremtette a falusi és városi kultúra közötti párbeszéd lehetőségét. Az így létrejött népmesei keretek között fogott neki, hogy addomesztikálja a Grimm testvérek mesekorpuszát és újramesélje Defoe művét, a *Robinson Crusoe kalandjai*t. Benedek Elek szövegalakító eljárásai, a nemzeti (gyermek)irodalom[15] programjának megvalósulását, a polgári gyermekolvasó és a felnőtt falusi kultúra közti idegenség eltörlését, a külföldről importált irodalom fordításon keresztüli addomesztikálását célozták.

A 20. században is folytatódott az irodalom egyetemes jegyeinek keresése és a század gondolkodói felfedezték maguknak a „gyermekit" mint a világlátás univerzális és sablonmentes modelljét.[16] A tudatos egyszerűség létrehozására képes író az összetett és mély lelki folyamatokat a valóság plasztikus nyelvén tudja megfogalmazni és egyszerű formában adja át olvasóinak. Nem véletlen, hogy a gyermeki világlátást és a világirodalom egységét leginkább tükröző műfaj, a mese is elkezdett visszatalálni a felnőtt befogadókhoz,[17] és a gyermekirodalom kritikája is helyet kapott rangos folyóiratokban.

A gyermek és felnőtt kultúra közötti szakadék felett hidak épültek, melyek egyik pillére az egyszerűség poétikája lett. Ezek irodalomtörténeti hagyományában a 21. századi, eleve könnyen érthető nyelven írt irodalom helye is kijelölhető lehet.[18]

13 Rákosi Jenő, „Gyermekirodalom", *Budapesti Hírlap* 11, 334. sz. (1891): 1–2.

14 Bárdos József, „Benedek Elek, a zseniális átdolgozó", *Elektronikus Könyv és Nevelés* 11, 4. sz. (2009), hozzáférés: 2022.04.24, https://epa.oszk.hu/01200/01245/00044/bj_0904.htm.

15 A „nemzeti irodalom" koncepciójának 19. századi alakulásához lásd: Szénási Zoltán, „Népnemzeti tradicionalizmusból konzervatív kritika", *Helikon* 63 (2017): 407–417.

16 Kosztolányi Dezső, „Az olvasó nevelése", in Kosztolányi Dezső, *Nyelv és lélek*, 377–381 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

17 Szilágyi Judit, „A mese mint világnézet és műfaj: Lesznai Anna – mesén és túl", in *Nő, tükör, írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, szerk. Varga Virág és Zsávolya Zoltán, 332–346 (Budapest: Ráció Kiadó, 2009); Földes Györgyi, „A mese metafizikája és a magyar avantgarde", *Irodalomtörténet* 81 (2000): 517–536.

18 Lásd a Frankfurti Irodalmi Ház LiES! projektjét, hozzáférés: 2022.04.20, https://literaturhaus–frankfurt.de/bildung–vermittlung/einfache–sprache/ és a kiadványt: Hauke Hückstädt, Hg., *LiES: Das Buch: Literatur in Einfacher Sprache* (München: Piper Verlag, 2020).

2. *A hozzáférhetővé tett klasszikusok: rámpa a műhöz*

Az *egyszerűség, könnyen érthetőség* – mint akadálymentesítő törekvés –, nemcsak eredeti művek esetében töltött be kulcsfontosságú szerepet, hanem szempontként szolgált egy másik fontos kulturális gyakorlat során is: tudniillik az irodalmi klasszikusok nyelven- és adott szemiotikai rendszeren belüli[19] átdolgozásakor.

Már Arany János irodalmi programján belül összekapcsolódott az új olvasók és régi művek közötti szakadék áthidalásának vágya és a nyelven belüli fordítás művelete. Az 1850-es években fenntartásokkal kezdett neki, majd két ének után véget is vetett a *Szigeti veszedelem* átírásának.[20] A gyermekeknek írók azonban piaci igények érzékeny kiszolgálói voltak, szövegalakítási eljárásaikat elsősorban a befogadóközönség (vélelmezett) kultúrája, szociolingvisztikai jellemzői határozták meg, ezért e téren fenntartások nélkül élt tovább az újramesélés hagyománya. A kiadók ösztönzésére sorra készültek az ifjúsági átdolgozások: a Singer és Wolfner Filléres Könyvtár sorozatában Jókai Mór regényei az író jóváhagyásával, Bródy Sándor átdolgozásában váltak hozzáférhetővé „serdültebb ifjúság számára"; az Ifjúság Olcsó Könyvtára (Franklin) sorozatban Gaál Mózes számos külföldi klasszikus mellett Jósika Miklós egy regényét is átdolgozta; és 1926-ban az Athenaeum gondozásában jelent meg Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című művének ifjúsági változata, és szintén egy kiadó volt, aki Móriczot még kezdő író korában „Kemény Zsigmond regényeinek az átírására szólította föl".[21]

Talán épp azért válthatott ki Móricz Zsigmond *Rajongók*-átirata felháborodást a kortársakban, mert kiemelte az akkor elfogadott ifjúsági átdolgozások kontextusából, és felnőtt korú olvasókban gondolkodott, visszatérve ezzel az átdolgozások 18–19. századi gyakorlatához. Hiába nevezi Németh László „szolgálatnak" Móricz munkáját és „kalauznak" a létrejött szöveget, mely az eredetihez támogatja azokat, akiket Keménytől a nyelv elriaszt,[22] a „bérautók soffőrjei" és a „varrólányok" számára *símábbra gyalult* szöveg indulatokat szült azért is, mert Móricz a címlapra „Kemény Zsigmond neve mellé odairta a magáét."[23] Érdekes, hogy Radnóti Miklós is, aki két évvel később a *Don Quijote* ifjúsági átdolgozására vállalkozott, indulatosan írt erről naplójában.[24]

2019-ben azonban két sikeresnek mondható kísérlet is történt, amely az újramesélés gesztusát kiemelni igyekezett a 20. századra ily módon már gyanússá

19 Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* (Milano: Bompiani, 2016).

20 Szilágyi István levele Arany Jánoshoz, 1848. január 17., in AJÖM XV, 170; Margócsy István, „A lefordított *Bánk bán*", in Margócsy István, *Színes tinták*, 303–313 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2020).

21 Németh László, „Kemény Zsigmond", in Németh László, *A minőség* forradalma, 2 köt. 1:1063–1088 (Budapest: Püski Kiadó, 1992), 1063.

22 Uo., 1088.

23 Illés Endre, „A veszélyes út", *Nyugat* 34 (1941): 1:8–12.

24 „1941. január. 4.: „Kezére kellene csapni, el kell kobozni, be kell tiltani az ilyet, gyalázat!". Radnóti Miklós, *Napló*, s. a. r. Ferencz Győző (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 158; Cervantes, *Don Quijote: Radnóti Miklós átdolgozásában* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1943).

váló[25] *in usum Delphini* átdolgozások kontextusából úgy, hogy mindeközben mind a megszólított célközönséget, mind az akadálymentesítés gesztusát átmentse.

2019-ben a Magvető Kiadó gondozásában megjelent Katona József *Bánk bán* című műve, az „eredeti szöveg Nádasdy Ádám prózai fordításával". Ahogy maga a kiadvány[26] és Nádasdy is több helyen jelzi,[27] a szöveg egyértelműen mint fordítás olvasandó. Ennek megfelelően Nádasdy törekszik a mű integritásának megőrzésére, a hatás (az ecói *effetto*) megtartására, továbbá a fordítást megelőző szoros olvasás filológiai és értelmezői munkájának komolyan vételével elköteleződik a műben rejlő jelentéspotenciálok, a mély értelem feltárására és megőrzésére.[28] Szándéka, hogy a ma befogadói (kötelező olvasmány lévén főként ifjúsági olvasói) számára újra megnyissa a használat lehetőségét. Az előszóban művére egyfajta segédeszközként hivatkozik, „melyen át az eredetihez […] közelebb lehet jutni", és aminek „az eredetivel való párhuzamos olvasását"[29] javasolja. A Móricz-átirattal szemben a kritika is legitimálja Nádasdy fordításának, ha megvalósulását maradéktalanul nem is, legalábbis szándékát.[30]

Ugyancsak 2019-ben jelent meg a Naphegy Kiadó gondozásában Lackfi János *Kincskereső kisködmön*je, ami a kötetborítón „Móra Ferenc regénye újragombolva" *fel*címet kapott. A szöveg szerzője itt tehát Lackfi János, a szöveg viszonya Móra eredeti művéhez pedig újragombolás. Lackfi (és a kiadó) ezzel az ügyes allegorikus meghatározással kikerüli, hogy az ifjúsági átdolgozások ragacsos címkéje kerüljön a szövegre. Egyben a kiadó meg is valósítja azt a gondolatot, melyet Kappanyos András Karinthy *Micimackó*jával kapcsolatban fogalmaz meg:

> Önálló változatot készített az eredeti műre, mint ahogy a zeneműveknél szokás. Az eltéréseket tudatosítva az újabb kiadásokra már azt írják a kiadók, hogy „fordította és átdolgozta". Karinthy munkáját azonban csak azzal ismernénk el méltóképpen, ha a neve társszerzőként a borítóra kerülne.[31]

Ezzel a gesztussal egyszersmind az átdolgozás és az eredeti szöveg kapcsolatáról, az újramesélő alkotói szándékáról, identitásáról is egyértelmű képet közvetít a kiadó.

25 „A jó modern magyar írók műveit ki kell vinni a ponyvára, és pedig úgy, ahogy megírták; minden »in usum Delphini« átdolgozás gyanús a nép szemében és hitelét veszti." [n. n.], „Magyar írók sátora", *Nyugat* 24 (1931): 1:847.

26 Nádasdy Ádám, „Bevezetés", in Katona József, *Bánk bán: Eredeti szöveg és mai magyar prózai fordítás: Párhuzamos kiadás* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 14–15.

27 Nádasdy Ádám, „Rácsodálkozás: Esszé a *Bánk bán*ról", *Alföld* 70, 7. sz. (2019): 66–77, 67; Nádasdy Ádám, „Miért prózában? A *Bánk Bán* mai magyar fordításáról", *2000* 31, 7. sz. (2019): 58–68.

28 Umberto Eco, „Az értelmezés nem fordítás", ford. Nádor Zsófia, *Literatura* 38 (2012): 225–247.

29 Nádasdy, „Bevezetés", 9.

30 Margócsy, „A lefordított *Bánk bán*…"; Bucsics Katalin, „»elhamarkodva kilobbant«", *Műhely* 43, 3. sz. (2020): 70–73.

31 Kappanyos, *Bajuszbögre*…, 186.

Móricz átdolgozásához hasonló indulatokat váltott ki Nógrádi Gergely is, ő azonban éppen azért, mert a borítón a kiadó nem tüntette fel az átdolgozó nevét.[32] Nem tisztázta viszonyát sem a műhöz, sem az eredeti szerzőkhöz, holott lett volna már más minta is előtte. Ezek alapján Nógrádi szegődhetett volna a szövegek társszerzőjéül, mint Móricz Kemény mellé, lehetett volna önálló szerzőként újramesélője e műveknek, mint Bródy, vagy explicit átdolgozó, mint a 19–20. század számos gyermekirodalmi szerzője és fordítója. A gyermekirodalom ugyanis olyan kísérleti terep, amelyben ez a sokféle (át) irodalmi[33] szerep mind kipróbálható.

A könnyen érthető irodalmi művek kritikai recepciójában tehát kiemelt jelentősége lesz annak, hogy milyen értelmezői-alkotói szerepet jelöl ki magának az átdolgozó-fordító, aki kortárs íróként akár saját műveinek újramesélője is lehet, mint Kosztolányi, akinek aktív közreműködésével már az eredeti szöveg megjelenése után hét évvel kiadásra került az *Aranysárkány* ifjúsági változata is.[34]

És végül

A tanulmány írásakor épp úgy jártam, mint a Róbert Gida vezetésével felfedezőútra induló csapat. Az Északi-sarkig nem merészkedtem volna, ezért a könnyen érthető nyelv irodalomtörténeti helyére akartam rábukkanni. A *Bajuszbögre, lefordítatlan* és a *Túl sövényen* kötetek által „ütött résen tovább" merészkedve az expedíció rátalált az *egyszerűség* poétikájára és az ifjúsági átdolgozások kulturális gyakorlatára. Jelen kötet keretei között csak nagy vonalakban volt módom felvázolni az expedíciót, azonban tervezem az irodalmi akadálymentesítés témájának alaposabban dokumentált megjelentetését is.

Remélem, hogy az itt leszúrt sarokpontok addig is segítik majd e hamarosan megjelenő könnyen érthető könyvek hazai értelmezését.

32 A PetePite Kiadó (Nógrádi Gábor vállalkozása) *Klasszikusok újramesélve* sorozatának recepciójához lásd: Tamás Zsuzsa, „»Jókainak befellegzett«: (Klasszikusok újramesélve és egyéb tünetek)", *Alföld* 60, 5. sz. (2009): 116–120; Dobás Kata, „Az átdolgozások» hasznáról és káráról«", *Forrás*, 41, 9. sz. (2009): 39–54; Varga Betti, „Kasztrált klasszikusok: Klasszikus újramesélve", *Prae.hu*, 2008.12.12., https://www.prae.hu/article/1668–kasztralt–klasszikusok/; „Rövidítsük-e a kötelezőket?", *Irodalmi Jelen*, 2014.08.27, https://irodalmijelen.hu/2014–aug–27–1040/roviditsuk–e–kotelezoket.

33 A kifejezés forrása: Komlós János, „Meg kell mondanom", *Népszabadság*, 1971. dec. 5., 8.

34 Kosztolányi Dezső, „Aranysárkány: Átdolgozott, ifjúsági kiadás", in Kosztolányi Dezső, *Aranysárkány*, s. a. r. Parádi Andrea és Bengi László, Kosztolányi Dezső Összes Művei, sorozatszerk. Dobos István, Veres András és Szegedy-Maszák Mihály, 853–1017 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014).

Sasvári Anna

⌘

A globális kultúrképzet-jelenség meghatározó szerepe a gyermekirodalmi fordításokban

Az irodalmi mű értelmezése nem szubjektív, izolált aktus; befolyásolja az adott kor, a társadalmi normák és a hagyományok, az adott mű hagyományos értelmezése és az aktuális olvasat. Ugyanakkor az aktuális értelmezés befolyásolja a kialakuló hagyományt és a későbbi értelmezést. Hans-Georg Gadamer így fogalmaz:

> Az értelem anticipálása, mely a szöveg megértését irányítja, nem a szubjektivitás cselekvése, hanem az a közösség határozza meg, amely összekapcsol bennünket a hagyománnyal. Ez a közösség azonban a hagyományhoz való viszonyunkban állandó alakulásban van. Nem egyszerűen előfeltevés, mely eleve meghatároz bennünket, hanem mi magunk hozzuk létre, amennyiben megértünk, részesedünk a hagyománytörténésben, s ezáltal mi magunk is folytatjuk a meghatározását.[1]

A leírt szöveg a mű materiálisan átörökített lenyomata, amely egy adott kontextusban jön létre, és egy másik kontextusban újraértelmeződik; minden kontextusban – egy másik kultúrában – új megvilágításba kerül. Az időbeli eltávolodás is új dimenziókat nyit, melyek megsokszorozódnak azáltal, hogy a műveket más nyelvekre is lefordítják. Ezek az eltérések az implicit tudás tekintetében válnak hangsúlyossá. A kor- és időbeli eltérés révén az az implicit tudás, melyre az eredeti mű számíthat, kisebb valószínűséggel van jelen, mely eltérések a fordítót döntés elé állítják: hogyan, milyen stratégiát választva oldja meg ezt a fordítói feladatot. A gyermekeknek szánt művek azért jelentenek hasznos terepet a hagyomány és értelmezés vizsgálatához, mert egyrészt jól körülhatárolt

1 Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika kezdetei*, ford. Bonyhai Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 328–329.

(a kultúrát tekintve lokalizált) előzetes ismeretanyagra támaszkodnak, amelyet gyakran explicit módon jelenítenek meg, másrészt ezek fordítása – éppen az ismeretanyag lokalitása miatt – sajátos feladatot ró a fordítóra.

A gyermekirodalmi művekben megismert kulturális mintázatok segítik az egyént, hogy meg- és felismerje, megtanulja a normákat és be tudjon illeszkedni a társadalomba. A gyerekek még kevés olyan előzetes információval rendelkeznek, amelyre az író építeni tud, így ezek a művek maguk hordozzák azokat az alapmintázatokat, amelyek beépülnek a gyermek ismeretanyagába, és amelyekre a későbbi (olvasmány)élményei építhetnek. A szereplők, szituációk, konfliktusok, interakciók általában steril, konkrétan körülhatárolt elemek; így könnyebb a befogadásuk. Gyakorlatilag axiómákká válnak: megismerésük által lesznek egyértelműek egyes alapvető viszonyok, és a többi, bonyolultabb viszonyt, helyzetet is ezek alapján mintázzuk, értjük meg.

Fordításnál az, hogy a célnyelvi olvasó feltételezett előzetes tudása korlátozott, paradox helyzetet teremt. Egyrészt az irodalmi szövegek nagyban alapoznak implikált tudásra, közös kontextusra. A fordító – különösen egy olyan mű esetében, amelynek teremtett világában nagy szerepet játszik a lokalitás – nem számíthat a célnyelvi olvasó ilyen jellegű tudására, mert a gyerekek ismeretanyaga még saját kultúrájukat illetően is korlátozott. Friedrich Schleiermacher megfogalmazásában a fordító „vagy az írót hagyja lehetőség szerint a maga eredeti helyén, és az olvasót mozdítja el feléje; vagy fordítva, az olvasót hagyja a helyén, és az írót vezeti feléje."[2] A gyerekek esetében a fordító kénytelen az olvasóhoz vinni a szerzőt, mert a gyerekeknek még nincs módjuk egyedül bejárni ezt az utat, más szóval gyermekirodalmi művek fordításnál sokkal nagyobb a domesztikációs kényszer. Ez azért okoz nehézséget, mert az eredeti művek szerzői maguk is szűkös, lokális ismeretanyagra támaszkodnak. A sikeres kulturális transzfer feltétele, hogy a fordító függetlenítse a célnyelvi szöveget azoktól a lokális implikációktól – azaz leválassza ezeket a lokális elemeket a szövegről –, amelyeknek megértésére a célnyelvi olvasónál egyébként sem számíthat. Másrészt, ha a kulturális transzfert sikeresen véghez viszi a fordító, akkor az megalapozza azt a tudást, melynek segítségével a későbbiekben – érettebb olvasók esetében – a fordítói feladat a schleiermacheri értelemben ellentétes irányú lesz, de legalábbis nem kell majd annyira közel vinni az írót az olvasóhoz, mint kezdetben, mert már feltételezhető az előzetes ismeret.

A fordítás – legáltalánosabb definíciója szerint – „a forrásnyelvi szöveg helyettesítése ekvivalens célnyelvi szöveggel."[3] A kulturális fordítástudomány fogal-

2 Friedrich Schleiermacher, „A fordítás különféle módszereiről", ford. Dömötör Edit, in *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józan Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter, 119–149 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 128.

3 Klaudy Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata: angol, német, francia, orosz fordítástechnikai példatárral* (Budapest: Scholastica, 1994), 69.

mában érdemes a kultúra szót külön értelmezni, melyhez Edward Burnett Tylor antropológus definícióját alkalmazva „a kultúra olyan komplex egész, amely magában foglalja mindazt a tudást, képességet, hiedelmet, művészetet, morált (és még egy sor más tényezőt), amit az ember szocializációja során, mint egy társadalom tagja megszerez".[4] Magát a kulturális fordítástudomány szókapcsolatot is értelmezhetjük szűkebb és tágabb értelemben. Szűkebben a fordítás tradicionális jelentésével bír: forrásnyelvi szöveg transzfere egy célnyelvi szövegre, figyelembe véve a forrás- és célnyelvi kultúrát. Roman Jakobson *Fordítás és nyelvészet* című tanulmányában[5] különbséget tesz a kognitív elemek fordítása (melyeknél a teljes ekvivalencia könnyebben megvalósítható) és a teremtő áttétel között, melyet Kappanyos András *kulturális leképezés*nek[6] nevez. Ebben a dolgozatban azonban egy sokkal tágabb értelmezésre van szükség: kulturális fordítástudomány tárgya alatt értünk minden olyan transzfert, amely egy forrásnyelvi kultúrából egy célnyelvi kultúrába ültet át valamely elemet, legyen az szöveg, szemiotikai vagy audiovizuális elem, szokás vagy norma. Még akkor is, ha „csak" szöveget fordítunk, a szöveg konnotációja miatt – különösen gyermekeknek szánt szövegek esetében – nem hagyhatjuk figyelmen kívül mindazon elemeket, amelyek a szöveghez tapadnak.

Minthogy a gyermekkönyvekkel kapcsolatos befogadási aktus a gyermekek esetében elsősorban nem szövegszintű, ezeknél a műveknél különösen nagy jelentősége van a képi információnak. Sokszor a szülő hangosan olvassa magát a szöveget, miközben a gyermek a képeket nézi, tehát az elsődleges információ számára vizuális. Gyermekkönyveknél az illusztrációk tehát különösen fontos kiegészítői a szövegnek. Mielőtt megtanulna olvasni, a gyermek már lapozgatja a könyvet, a képekhez társítja a szülő által korábban olvasott verbális információt; így emlékszik egy-egy sorra, fontosabb gondolatra, a cselekményre. Az illusztrációknak többféle szerepe lehet: Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című művében például nemcsak kísérői, de integráns részei is a szövegnek, hiszen a könyv első öt fejezetében a szöveget nem is tudnánk értelmezni a rajzok nélkül, mert azok az elbeszélés tárgyát képezik. Az író rajzai elválaszthatatlanul összeforrtak a művel. Ennek ellenére több újrafordítást is új illusztrációkkal adtak ki.[7] Roman Jakobson fentebb említett tanulmányában megkülönbözteti a

4 Edward Burnett Tylor, „A primitív kultúra", ford. Borsos Balázs, Hunyadi Orsolya, Kovács Nóra, Kristóf Ildikó, Noé Csilla, Szántó Diana, Vargyas Gábor és Vidacs Beáta, in *Mérdföldkövek a kulturális antropológiában*, szerk. Paul Bohannan és Mark Glazer, 108–127 (Budapest: Panem, 1997), 108.

5 Roman Jakobson, *Hang – Jel – Vers*, ford. Éder Zoltán és Barczán Endre (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 424–434.

6 Kappanyos András, „Kontextusok között: A műfordítás kulturális pozíciójáról", in *Átmenet-diskurzusok: Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, szerk. Bányai Éva, 117–122 (Sepsiszentgyörgy–Bukarest: RHT Kiadó, 2015), 117.

7 Antoine de Saint-Exupéry, *A kis herceg*, ford. Tekei Erika (Budapest: Roland Kiadó, 2016); Antoine de Saint-Exupéry, *A kis herceg*, ford. Csire Gabriella (Déva: Corvin Kiadó, 2017); Antoine de

nyelven belüli (intralingvális), a nyelvek közötti, azaz a tulajdonképpeni (interlingvális) és a szemiotikai rendszerek közötti fordítást, amit átalakításnak hív. Ezeket az újabb kiadásokban megjelent illusztrációkat tehát interszemiotikus újrafordításoknak nevezhetjük. Habár az illusztrációk stílusban és kidolgozottságban eltérnek, mindegyikben van valami közös, valami „kisherceges", amitől azonnal felismeri a szemlélő, hogy ki látható a képeken, hiszen az eredeti illusztrációk – és a hozzájuk tapadó szöveg – determinálják a további megjelenítési módokat. Ezek azok az emblematikus elemek, amelyek révén a szereplők és a történet beazonosítható. Hogy mik ezek az emblematikus elemek, hogyan függ össze az interszemiotikus fordításokban tetten érhető párhuzamosság, illetve közös tulajdonságok a forrás- és célnyelvek közötti interlingvális fordításokkal, hogyan kapcsolódnak az így kapott célnyelvi szövegek az egyes illusztrációkhoz, hogyan kapcsolódnak az új illusztrációk és egyéb vizuális feldolgozások, adaptációk (filmek, figurák, populáris kereskedelmi termékek) az eredeti műhöz, illetve milyen kölcsönhatásban vannak mindezek egymással, és hogyan hatnak a mű befogadójára, megválaszolandó kérdések. Dolgozatom célja körbejárni ezt a szövevényes kapcsolati rendszert, rávilágítani annak fontosságára, hogy egy mű – különösen gyermekirodalmi mű – (újra)fordításakor a fordítónak számolnia kell azzal a globális jelenséggel, amely az eredeti mű és annak interlingvális és interszemiotikus fordításai körül már kialakult.

Az itt tárgyalt jelenségnek nincs egyezményes elnevezése; a továbbiakban dolgozatomban a *globális kultúrképzet* kifejezést használom. A *globális kultúrképzet* úgy alakul ki, hogy keletkezik egy mű, amelyet lefordítanak egy adott célnyelvre, majd több másikra is. Ezek a célnyelvi szövegek már egy sajátosan, a fordító értelmezése által és interpretációja révén módosult szövegek, melyekben azonban van valami közös, hiszen mind az eredeti mű fordítása. Az így keletkezett célnyelvi szöveget a befogadó (a célnyelvi olvasó) értelmezi, a számára fontos, lényegi elemeket kiszűri, tárolja. A fordítás során egyrészt a fordító értelmezi az eredeti szöveget, majd a célnyelven újraértelmezi és átadja az üzenetet, szem előtt tartva a forrás- és célnyelvi kultúra közötti kulturális különbségeket. „Az információ csak e kettős hermeneutikai folyamatot követően válhat érthetővé a célnyelvi befogadó számára a másik nyelv világában."[8] Ugyanez történik az interszemiotikus fordítások esetében is. Ugyanolyan kettős hermeneutikai folyamaton esnek át mind az interlingvális, mind az interszemiotikus fordítások. Az, hogy mi válik globális kultúrképzetté, függ az eredeti mű keletkezésének helyétől és idejétől, attól, hogy az akkori befogadók számára mely elemek vál-

Saint-Exupéry, *A kis herceg*, ford. Margitné Krichta Gabriella (Budapest: Elektra Kiadó, 2019).

8 Dobos Csilla, „Az intralingvális fordítás sajátosságai", in *Docēre et movēre: Bölcsészet- és társadalomtudományi tanulmányok a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar 20 éves jubileumára*, főszerk. Illésné Kovács Mária, 101–110 (Miskolc: Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012), 104.

tak emblematikussá, függ a fordításoktól és azok fordítóitól, hogy ők mely elemeket ragadták meg az interlingvális és interszemiotikus transzferek során és milyen fordítói stratégiát alkalmaztak (erről a későbbiekben lesz szó részletesebben), továbbá függ a fordítások befogadóitól is. Ebből a hatalmas, többszörösen újrafogalmazott és újraértelmezett halmazból kristályosodik ki az a – gyakran vizuálisan is megragadott – elem, amely minden jelentős műalkotásban megtalálható: *A kis herceg*nél a szőke kisfiú alakja, *O*znál a piros cipő (mely a könyvben valójában ezüst), *Alí*znál a zsebórás nyúl vagy a Bolond Kalapos, *Harry Potter*nél az arany cikesz vagy a bordó-arany sál. A globális kultúrképzet nem korlátozódik a gyermekirodalomra. Az euroatlanti kultúrkörben számos példát találhatunk a jelenségre: Shakespeare *Hamlet*jénél a koponyát tartó dán királyfi, Cervantes *Don Quijoté*jában a lovagi kopját tartó sovány lovag, s ilyen akár az 1984-es szám. A *Biblia* is számos hasonló elemet tartalmaz. Ezeket az emblematikus elemeket azok is ismerik, akik valójában sosem olvasták az eredeti műveket. Az attribútumok hatással vannak az általuk meghatározott komplex referenciára, mely ezek hatására és ezekből is válik globális kultúrképzetté. Egy-egy ilyen attribútum a későbbiekben a teljes referencia megtestesítőjévé, emblémájává is válhat. Így egy emblematikus elem a teljes referenciális világot, a komplex képzetet hordozza magában, ezekkel együtt értelmezi a megfigyelő. A globális kultúrképzet jelensége az igazán jelentős művek esetében jellemző. A művek nemcsak esztétikailag, hatástörténetileg lehetnek jelentősek. Különösen a modern, globalizált korban a kereskedelmi jelentőség is meghatározó; ez is befolyásolja a globális kultúrképzet kialakulását.

Az eredeti mű a globális kultúrképzetet tekintve csak egy vetület, melyet Walter Benjamin *A műfordító feladata* című munkájában a cserép-hasonlattal érzékeltet.[9] Amikor az eredeti művet lefordítják más nyelvekre, a kulturális transzfer miatt új dimenziókat nyitnak meg a fordítások. Az, hogy egy új fordításban mi érvényesül az eredeti műből, függ az adott kultúrától (hogy térben és időben mennyire tér el az eredeti mű kultúrájától), a fordítótól és a befogadótól. Tehát minden egyes újrafordítás – egyazon célnyelven is – valamilyen szempontból ad valami újat a műhöz, a globális kultúrképzethez. Az interlingvális fordítások mellett az interszemiotikus fordítások és azok interlingvális fordításai is hozzátesznek egy-egy darabkát a mű összképéhez. Az így kapott egyvelegből a kulturálisan univerzális elemek emblematikussá válnak. Egy újabb interlingvális- vagy interszemiotikus fordítás ezeket az emblematikus elemeket természetesen figyelmen kívül hagyhatja, de ha megteszi, nem tudja megteremteni a kapcsolatot a globális kultúrképzettel. Ebből a szempontból tehát akkor sikeres egy fordítás, ha ezt a kapcsolatot képes biztosítani.

9 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, ford. Bence György, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső és Kőszeg Ferenc (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 71–86.

A modern kor előtt készült fordításoknak még nem volt értelmezhető viszonyrendszere; még nem kellett kapcsolódniuk egymáshoz. A globális kultúrképzetre sokkal kevesebb elem hatott (egy-egy célnyelven az egyes interlingvális fordítások), és az esetleges csekély egyezőség nem okozott problémát, mert nem volt olyan közös, globális ismeretanyag, amelyhez kapcsolódni szükséges lett volna. A globalizációval, az internet térhódításával, az audiovizuális adaptációkkal, a sikeres irodalmi művek profitábilis univerzummá duzzasztó kereskedelmi trendjével a globális kultúrképzet fókuszba került. Ha egy magyar olvasó nem tudja, mi az a Hogwarts, mert a magyar fordításban Roxfort az iskola neve, a Hogwarts feliratú pólókat, bögréket nehezen lehet értékesíteni; ezt a – fordítói döntés által okozott – kapcsolódási problémát át kellett hidalni. Az egyébként kreatív megoldás a globális kultúrképzethez való kapcsolódás terén nem bizonyult sikeresnek.

A jelenség további szemléltetéséhez vegyünk egy másik konkrét példát. Lewis Carroll *The Wonderful Adventures of Alice in Wonderland* című műve öt magyar fordításban jelent meg. Egy befogadó (egy magyar kisgyerek) szempontjából nem mellékes, hogy az öt fordítás melyikével találkozik először, vagy hogy netán a Disney-rajzfilm után olvassa-e a fordítások valamelyikét. Amikor megtanul angolul, elolvashatja az eredetit is, amivel kapcsolatos benyomását befolyásolja a műről benne addig kialakult képzet. Ha először az *Évike Tündérországban* címmel megjelent, hiperdomesztikált[10] (azaz minden elemében a magyar kultúrára átszabott) fordítással találkozik valaki, még az is kérdéses, hogy egyáltalán felismeri-e a főszereplő Évikében Alice-t, a Részeg Kefekötőben a Bolond Kalapost vagy a skizofrén Királyban ötvözött Szív Királyt és Királynőt. A műhöz ennek megfelelően új illusztrációk is készültek, hiszen az eredeti Tenniel-rajzok nem illeszkedtek a szöveghez. Szobotka Tibor ebből a fordításból megbízásra készült „visszaforenizáló" (azaz az eredeti verzióhoz közelítő) átirata[11] ugyan a kognitív elemeket igyekezett az eredetinek megfelelően újrafordítani, ám a két fordítói stratégia egyvelege ily módon a teremtő áttétel terén mégis sikertelennek bizonyult, mely sikertelenség a feltételezett oka annak, hogy a magyarok ezáltal a kanonikussá vált fordítás által mégsem tudnak kapcsolódni a globális kultúrképzethez.

> Szobotka átdolgozása ellentmondások sokaságával akadályozza a mű eredményes belépését a magyar kultúrába, hiszen átfogóan, a makroszerkezetek szintjén elidegenítő stratégiát valósít meg, miközben kis részletekben

10 Lewis Carroll, *Évike Tündérországban,* ford. Kosztolányi Dezső (Budapest: Európa Irodalmi és Nyomdai Rt., 1936).

11 Lewis Carroll, *Alice Csodaországban*, ford. Kosztolányi Dezső (Budapest: Helikon Kiadó, 2020). Valójában Szobotka Tibor fordítása, de a kiadásban helytelenül szerepel.

> sokszor érintetlenül hagyja azokat a megoldásokat, amelyek Kosztolányi háziasító stratégiájából következnek.[12]

Így aztán aki ezek után megnézi az 1951-es Disney-rajzfilmet – amelyben az attribútumok sztenderdizáltak –, joggal lepődik meg a könnyedségen, Alice naiv, de egyáltalán nem butuska megnyilvánulásain. Ahogy Kérchy Anna 2020-as tanulmányában írja, az első fordítások – bár kétségtelenül kreatív megoldásokat alkalmaztak – az Alice-képet eltorzították, mivel a szereplőnek az ártatlan, tudatlan oldalát domborították ki.[13] A Kosztolányi-féle fordítást semmiképpen sem lehetett volna felhasználni a Disney-rajzfilm szinkronjának fordításához, a Szobotkáét – a kognitív komponensek miatt – inkább, de mivel több elemet meghagyott a Kosztolányi fordításából, ezért igazán ezt sem. Varró Zsuzsa és Varró Dániel 2009-ben megjelent fordítása[14] – a fordítói stratégia következtében – alkalmasnak bizonyul a globális kultúrképzethez való kapcsolódásra, amit az is bizonyít, hogy hosszú idő után ez volt az első fordítás, amely illeszkedett az eredeti illusztrációkhoz. Ez egyébként a fordítóknak célja is volt.[15] A kanonikus fordítás hiába biztosította a magyar olvasók kapcsolódását az Alice-univerzumhoz, negatívan befolyásolta azt. Mindkét fordítás azóta többször is megjelent, így nem egyértelmű, hogy a Varróék-féle képes lesz-e valaha ezen a negatív viszonyuláson változtatni. Alice esetében nem a magyar nyelv az egyetlen, amelyen olyan fordítás született az internet kora előtt, mely nem volt alkalmas a globális kultúrképzettel való kapcsolódás megteremtésére. Az eredetileg 1940-ben megjelent szuahéli fordításhoz[16] szintén új illusztrációkra volt szükség, mert a történet Elisiről, egy feketebőrű, tipikusan afrikai környezetbe helyezett kislányról szól. A fordító egy misszionárius ápolónő volt, aki a kulturális kolonizációt szolgálva a célnyelvi domesztikáció révén finoman csempészte be az angol kultúrát a gyarmati kultúrába. A kilencvenes években forenizációs stratégiával új szuahéli fordítás készült, melyhez már illeszkedtek az eredeti illusztrációk.[17] Megesik az is, hogy egy új kiadás

12 Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 214.

13 Kérchy Anna, „The creative reinventions of nonsense and domesticating the implied child reader in Hungarian translations of Alice's Adventures in Wonderland", in *Children's Literature in Translation*, eds. Jan Van Coillie and Jack McMartin, 159–178 (Leuven: Leuven University Press, 2020).

14 Lewis Carroll, *Aliz Csodaországban és a tükör másik oldalán*, ford. Varró Dániel és Varró Zsuzsa (Budapest: Helikon Kiadó, 2020).

15 Varró Dániel és Varró Zsuzsa, „Lewis Carroll magyarul" (interjú), 2021. július 9., www.online-forditonapok.hu.

16 Lewis Carroll, *Elisi katika nchi ya ajabu*, ford. St Lo de Malet (London: Sheldon Press, 1967).

17 Lewis Carroll, *Alisi Ndani ya Nchi ya Ajabu*, ford. Ida Hadjivayanis (Portlaoise, Co. Laois, Ireland: Evertype, 2015).

célja valamilyen kulturális elem kiemelése. Az *Alice in Wonderland Remixed*[18] elnevezésű mű – Gérard Gennette intertextuális kategóriáit használva – egy hypertextusa[19] az eredeti műnek, melyhez a szerző új, digitális illusztrációkat is készített. A kiadó szándéka, hogy az általa megjelentetett könyvekben olyan karakterek szerepeljenek, amelyekkel a feketebőrű gyerekek azonosulni tudnak. Alice emblematikus ruházata és a rövidített, de lényegi elemeket tartalmazó szöveg is lehetővé teszi, hogy az olvasó kapcsolódhasson a globális kultúrképzethez – annak ellenére, hogy ez az intralingvális és interszemiotikus fordítás is domesztikációs stratégiát követett –, hiszen megjelenítette a kulturálisan univerzális elemeket.

A globális kultúrképzethez való kapcsolódás fontosságát és megvalósulásának (vagy meg nem valósulásának) módja vizsgálatra érdemes terület. A gyermekirodalom sajátossága, hogy a műveket koncepciózusan úgy írják a szerzőik, hogy az olvasó a maga – még – korlátozott tudásával is be tudja fogadni. A célnyelvi olvasók tudásbázisa, a kultúrközegek sokfélesége miatt más és más lehet, amivel az eredeti mű írója nem számolhat. Az univerzális és a kulturálisan specifikus elemek fordításához eltérő fordítói döntésekre van szükség. Célszerű tehát gyakorlati szempontból is megvizsgálni a fordítói stratégiákat, a konkrét fordítói döntéseket és ezek következetességét, ezután pedig a globális kultúrképzet kialakulásának mikéntjét körüljárni és elemeit meghatározni. Vizsgálatom tárgyául olyan klasszikus gyermekirodalmi műveket kerestem, melyekben a főszereplők a valóságból átkerülnek egy képzeletbeli világba, majd a történet végén visszaérkeznek a realitásba. A főszereplők maguk is gyerekek, akik a történet során különféle próbákat állnak ki, ezalatt személyiségük változik, fejlődik. Többévszázados központi szerepük miatt az angolszász és a francia irodalom klasszikusai közül választottam olyan műveket, melyeknek több magyar fordítása közül az egyik kanonizálódott a magyar irodalomban. A fenti kritériumoknak a következő művek feleltek meg: Lewis Carroll *Alice in Wonderland*, L. Frank Baum *The Wizard of Oz* és Antoine de Saint-Exupéry *Le Petit Prince* című klasszikusai. A forrásnyelvi szövegeken és fordításokon komparatív elemzést végzek, különös tekintettel a szociopragmatikai és onomasztikai elemekre, a reáliák és a dialógusjelölők fordítására, megvizsgálva az ezekhez kapcsolódó fordítói döntéseket. A mikroszintű elemzések eredményét ezután összevetem az egyes fordítók makroszintű stratégiájával. Így láthatóvá válik, hogy a fordítók mennyire következetesen fordítottak egy-egy elemet, az elemek fordításával kapcsolatos döntések hogyan illeszkednek a stratégiájukhoz, hogyan jelennek meg az emblematikus elemek a fordítói stratégia következtében, és az így létrejött fordítá-

18 McKenney Marlon, *Alice in Wonderland Remixed* (San Francisco: Conscious Culture Publishing, 2019).

19 Gérard Genette, „Transztextualitás", ford. Burján Mónika, *Helikon* 42 (1996): 82–90.

sok mennyiben bizonyulnak sikeresnek a célnyelvi olvasók globális kultúrképzethez való kapcsolódásában.

Egy textológiailag behatárolható szöveg egy egész univerzumot képes teremteni. A fókuszált közösségi tudatban egy akkulturációs folyamat révén az emblematikus, univerzálisan értelmezhető elemek kikristályosodnak, a hagyomány révén átörökítődnek. Az eredeti mű, a fordítások és az aktuális értelmezés a globális kultúrképzet révén állandó kölcsönhatásban vannak, befolyásolják egymást. További kutatásaimban ennek a bonyolult folyamatnak a feltérképezésére vállalkozom.

Mátyus Norbert

⌘

Illusztrációk egy kiállításhoz?

Gárdonyi Géza *Pokol*-fordítása

Egy mostoha sorsú fordítás

1896-ban a millenniumi események közönségvonzó erejét kihasználva, valamint a Feszty-körkép vállalatánál szerzett titkári tapasztalatait újrahasznosítva Gárdonyi Géza érdekes üzleti vállalkozásba fog. Pénzügyi támogatókat szerez, majd képzőművészek segítségével megtervez és felállít a budapesti Városligetben egy összművészeti élményt nyújtó Pokol-körképet, amely a fizetővendégek számára a dantei túlvilágot próbálja fények és képek segítségével „átélhető" közelségbe hozni. Egy hatalmas, huszonkét méter magas, ideiglenes hangárszerű, de kövek és szikladarabok sokaságával és festett vásznak sűrű szövedékével berendezett épületet képzeljünk el, amelyben egy kijelölt útvonalon a dantei *Pokol* megelevenített jelenetein át vándorol és – az alkotók szándéka szerint borzong – a látogató. A körkép felállításával és megnyitásával egy időben Gárdonyi magyarra fordítja és megjelenteti az *Isteni Színjáték* első főrészét, a *Pokol*t.[1]

A körkép megszületésének történetét és korabeli kulturális kontextusát Kovács Ákos kutatásainak köszönhetően jól ismerjük.[2] Olyan jól, hogy a vállalkozás történetének felelevenítése, az érdekesebb részletek újramondása a tudományos népszerűsítés világát is elérte. Az egri Dobó István Vármúzeum 1997-ben rekonstrukciós és dokumentációs kiállítást rendezett a körképről, majd különböző tudományos és szórakoztató sajtótermékek mesélték újra – mindig Kovács

1 Dante Alighieri, *A Pokol*, ford. Gárdonyi Géza (Budapest: Singer és Wolfner, 1896).

2 Kovács Ákos, *Két körkép* (Budapest: Sík Kiadó, 1997). A kötetből tudjuk meg azt is, hogy a „körkép" kifejezés nem pontos arra a „leginkább diorámához hasonló látványosságra", amelyet a közönség a Városliget szélén láthatott. „Ezt a látványosságot voltaképpen olyan színpadként kell elképzelnünk, amelyen két egymást rövid időn belül váltó jelenetet láthatott a közönség." (107.)

Ákos eredményei alapján – a körkép megszületésének, korabeli fogadtatásának és a hozzá kapcsolt *Pokol*-fordításnak a történetét.[3]

A Pokol-körképnek szentelt figyelem azonban csak felszínes módon terjedt ki Gárdonyi *Pokol*-fordítására. Bár a korabeli néhány recenzión[4] kívül Kaposi József 1911-ben – Dante magyarországi jelenlétét bemutató könyvében – ismertette a fordítást,[5] Kovács Ákos monográfiája pedig röviden vázolta a fordítás jellemzőit,[6] ezen kívül sem a Gárdonyiról, sem a Dantéról szóló munkák nem foglalkoztak vele; és ha igen, sokszor abban sem volt köszönet. Kispéter András Gárdonyi-monográfiája alig pár sort szentel a fordításnak, azt is hibásan: azt állítja, hogy Gárdonyi megtanult olaszul és így fordította Dantét, holott a kiadvány előszava világosan elmondja, hogy Gauss Viktor előzetesen nyersfordítást készített Gárdonyi számára, és ő ez alapján dolgozott.[7] Sárközy Péter több helyütt is azt írja, hogy Gárdonyi prózában fordította Dante művét, holott verses fordításról van szó: ötös jambus a mérték, sőt, bár a magyar szöveg nem rímel konzekvensen, jól látszik, hogy a fordító keresi a sorvégi összecsengést, számos részlet rímesnek hat.[8] Szauder József pedig – akinek a 19. századi magyar Dante-kultusz és fordításirodalom kismonográfia terjedelmű és igényű feldolgozását köszönhetjük – egyetlen sort sem szentel Gárdonyi fordításának, holott a század folyamán Gárdonyival együtt mindössze négy fordító adott ki legalább egy főrészt magyarul az *Isteni színjátékból*, vagyis egy három ívnyi terjedelmű összegző tanulmánytól elvárható lett volna legalább egy rövid bemutatás.[9] És sajnos én magam sem írtam egy szót sem Gárdonyi munkájáról a Babits *Pokol*-fordításának szentelt monográfiámban, holott egy egész fejezetet szántam az elődök bemutatásának.[10]

3 A tudományos recepcióra példa: H. Szilasi Ágota, „Textus et pictura: A Pokol-körkép 1896", *Irodalmi Magazin* 2, 1. sz. (2014): 86–89. A tudományos népszerűsítés terén két online hírportálra utalok: Litván Dániel, „Gárdonyi Géza óriásit bukott vállalkozása", *Index*, 2015.06.29, http://index.hu/tudomany/tortenelem/2015/06/29/a_pokol_sem_volt_ismeretlen_gardonyi_gezanak/; Vince Miklós, „A Pokolból nőtt ki a magyar kerékpározás és autózás bölcsője", *24.hu*, 2020.06.13, https://24.hu/kultura/2020/06/13/ismeretlen-budapest-velodrom-pokol-gardonyi-dante-autoszalon-mercedes-peugeot-varosligeti-fasor-dozsa-gyorgy-ut/.

4 [Kaposi József], „Irodalom és művészet", *Magyar Szemle* 8, 19. sz. (1896): 228; i. t. [Tábori Róbert], „Értesítő: A pokol: Írta Dante Alighieri: Fordította Gárdonyi Géza", *Budapesti Szemle* 87, 235. sz. (1896): 155–156; Kézdi[-Kovács László], „A megnyitott »Pokol«", *Pesti Hírlap*, 1896. máj. 16., 5–6.

5 Kaposi József, *Dante Magyarországon* (Budapest: Révai, 1911), 268.

6 Kovács, *Két körkép*, 148–159.

7 Kispéter András, *Gárdonyi Géza* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970), 40.

8 Sárközy Péter, „Gondolatok Dante születésének 750. és Babits Mihály *Isteni Színjáték*-fordításának 102. évfordulóján", *Magyar Napló* 27, 9. sz. (2015): 7–15, 9; Sárközy Péter, „Dante »jelenléte« Magyarországon", *Hitel* 34, 12. sz. (2021): 79–88, 83.

9 Szauder József, „Dante a XIX. század magyar irodalmában", in Szauder József, *Magyar irodalom, olasz irodalom*, szerk. Sárközy Péter, 228–270 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2013).

10 Mátyus Norbert, *Babits és Dante: Filológiai közelítés Babits Mihály* Pokol-*fordításához* (Budapest: Szent István Társulat, 2015).

A felsorolt szerzőknek azonban, úgy érzem, van némi mentségük, vagy legalábbis okuk a felületességre. A szakirodalomban soha nem merült fel komolyan, hogy Gárdonyi szövege önálló fordítás, s így önálló irodalmi mű lenne.[11] Mindig a Pokol-körkép kontextusában került szó a fordításról, s talán ezért van, hogy az irodalomtörténészeket – érkezzenek akár Gárdonyi, akár Dante felől – nem érdekelte egy alapvetően képzőművészeti alkotás mellett létező Dante-fordítás, ami inkább „illusztrációs apparátus" és „kiállítási szövegkönyv", semmint egy világirodalmi klasszikus magyar változata. Így válik érthetővé, hogy még a fordítás jellegzetességeinek – forrásnyelv, terjedelem, struktúra, formai jegyek – egyszerű összeírása és felsorolása is a körképet vizsgáló művészettörténész munkáját dicséri.[12]

Mindenekelőtt nézzük meg, hogy miként jött létre a „kölcsönös függés" gondolata: miért van az, hogy Gárdonyi Géza *Pokol*-fordítása mind a tudományos, mind a népszerűsítő recepcióban szinte kizárólag a *Pokol*-körkép kontextusában kerül szóban? Hogy ez így alakult, az persze Gárdonyinak is köszönhető: a fordításkötet címlapja az alapadatokon (szerző, cím, fordító, kiadó és évszám) kívül arra is figyelmeztet, hogy a szöveget „a Molnár és Trill Pokol-körképből vett" rajzok kísérik; az *Előszó* pedig elmondja, hogy a fordítás azért született, mert a „Pokol körképnek egy olcsón árulható Dante-fordításra volt szüksége".[13] Gárdonyi azt sugallja, hogy a fordítás nem saját jogon kéri az olvasó figyelmét, hanem már fogantatásától kezdve egy nagyobb és átfogóbb projekt része, mintegy melléktermék egy összművészeti kulturális vállalkozásnak. A fordítás első recenzense is jelzi ezt a tényt, valamint a belőle sarjadó kritikai-értelmezési nehézséget. Kaposi József szerint Gárdonyi csak a „Pokol-körkép vállalatnak kívánt fordításával szolgálatot tenni",[14] éppen ezért „nevetséges dolog lenne Gárdonyival a komoly kritika hangján szóba állani".[15] Tovább erősíti ezt az értelmezést Kovács Ákos munkája, aki szerint Gárdonyi „arra vállalkozott, hogy egy, a Dante művénél rövidebb, a Pokol-körkép szcénáinak vizuális befogadását, megértését elősegítő anyagot adjon a látogatók kezébe. Olyat, amely szinte didaktikusan, összefoglalóan magyarázza el nekik a körkép legfontosabb látnivalóit."[16]

Ha ez a fordítás nem akar a saját lábán megállni, akkor a kritika és a recepció rosszul teszi, ha önállóan elemzi, hiszen elvileg a fordítás igazi érdekessége a kör-

11 Z. Szalai Sándor és Gárdonyi József azok a szerzők, akik, igaz csak nagyon röviden és jórészt apologetikus szándékkal, de Gárdonyi *Pokol*-fordításáról mint önálló alkotásról értekeznek: Z. Szalai Sándor, *Gárdonyi nagy útja* (Budapest: Kairosz Kiadó, 2013), 187–196 (előzőleg: *Gárdonyi műhelyében* [Budapest: Magvető Kiadó, 1970); Gárdonyi József, *Az élő Gárdonyi*, 2 köt. (Budapest: Dante Kiadás, 1934) 1:275. Kovács Ákos erőteljes kritikával illeti ezen értelmezést: Kovács, *Két körkép*, 149.

12 Uo., 143–151.

13 Gárdonyi Géza, „Előszó", in Alighieri, *A Pokol*, 5.

14 [Kaposi], „Irodalom és művészet", 228.

15 Uo.

16 Kovács, *Két körkép*, 148.

kép vizuális megoldásai és az átültetés nyelvi jellemzői között kibontakozó egymásrautaltság. Eszerint olyan intermediális (vagy – Jakobson terminológiájával – interszemiotikus)[17] átvitellel van dolgunk, amelynek révén a dantei írott szöveg a festészet, szobrászat, fényképészet és irodalom hatásmechanizmusait egyaránt mozgósító összművészeti alkotássá alakul. Az átvitel során interlingvális fordítás is történik (ez lenne maga a szövegfordítás), de mint csupán egyik – és talán nem is a legfontosabb – eleme az átkódolásnak. Az összművészeti hatásmechanizmusban így válik a fordítás – és az irodalom – a vizuális élmények támaszává, kísérőjévé és felidézőjévé. Azaz önmagában nem érdemel értelmezői figyelmet, hiszen nem kíván autonóm irodalmi alkotásként fellépni. Kappanyos András tudományosan szabatos és általános elvet kimondó szavaival: „az interszemiotikus fordításhoz kapcsolódó interlingvális fordítás művelete a filológiai hűség vagy az eredetivel való összevethetőség kritériumait az eredeti mű autonómiájával együtt felfüggeszti."[18] Vagyis: a jelrendszerek közötti átvitel, a másik művészeti ágba történő átkódolás esetén nem kérhető számon az eredetinek való megfelelés.

Csakhogy itt nem ez a helyzet. Azt állítom, hogy Gárdonyi *Pokol*-átültetése „egyszerű" interlingvális (nyelvek közötti) fordítás, amely fogantatásának külső körülményeit tekintve természetesen erősen kötődik a Pokol-körképhez, de attól függetlenül is értelmezhető, sőt értelmezendő. A körkép és a fordítás kölcsönös függése szerintem tévedés, ezért a továbbiakban ezt az immár évszázados értelmezési melléfogást kívánom kijavítani. Azt fogom vizsgálni, hogy mi a viszony Gárdonyi Géza *Pokol*-fordítása és az 1896-os Pokol-körkép mint Dante világának összművészeti megjelenítése között, és amellett fogok érvelni, hogy a *Pokol*-fordítás minden különösebb nehézség nélkül leválasztható a Pokol-körképről, és autonóm kulturális termékként definiálható és értelmezhető.[19]

17 Roman Jakobson, „On linguistic aspects of Translation", in *On Traslation*, ed. Reuben Arthur Brower, 232–239 (Cambridge: Harvard University Press, 1959). Itt Jakobson megkülönbözteti az „intralingual", az „interlingual" és az „intersemiotic traslation" fogalmát. A cikk magyar fordítása – Roman Jakobson, „Fordítás és nyelvészet", in Roman Jakobson, *Hang – Jel – Vers*, ford. Barczán Endre és mások, 424–434 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972) – az „átfogalmazás", „tulajdonképpeni fordítás" és „átalakítás" terminusokkal fordítja Jakobson angol szavait (426.). Ahogy a mai magyar szakirodalmat böngészem, inkább az „intralinguális", „interlinguális" és „interszemiotikus" szavakat részesíti előnyben a tudományos diskurzus. Például: Dobos Csilla, „Az intralingvális fordítás sajátosságai", in *Docēre et movēre: Bölcsészet- és társadalomtudományi tanulmányok a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar 20 éves jubileumára*, főszerk. Illésné Kovács Mária, 101–110 (Miskolc: Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2012), 102–103; Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 289–290.

18 Kappanyos András, *Túl a sövényen* (Budapest: BTK Irodalomtudományi Intézet, 2021), 53.

19 Tudatos a „kulturális termék" megnevezés, mert az egy újabb kérdés, hogy Gárdonyi munkája vajon fordítás-e, vagy inkább adaptáció, átdolgozás, esetleg olyan „teremtő áttétel", ami Kappanyos szerint a „kulturális transzfer egyik legérdekesebb válfaja", s amit jobbára a „regiszter elmozdítása" révén ér el a fordító (Kappanyos, *Túl a sövényen*, 126–127). E kérdést a mostani tanulmány keretei között nem tudom tárgyalni, de jeleznem kell a jelentőségét. S ha a továbbiakban (ahogy eddig is) fordításként utalok Gárdonyi munkájára, azt csak az egyszerűség kedvéért teszem.

A fordítás autonómiája

Kezdjük a legbanálisabb érvvel. Abban a pillanatban, amikor külön kötetként megjelent *A Pokol*, világos volt, hogy a szöveg egy idő után önálló életet fog élni – ezt nyilván jól tudta Gárdonyi is. És bár az *Előszó* figyelmezteti az olvasót az eredeti kontextus fontosságára, a kötetbe illesztett illusztrációk pedig még meg is idézik az egykori körképet, összességében egy hagyományos szövegkiadással van dolgunk, ahol a fordított szöveg önállóan és teljesen autonóm módon megállja a helyét. Lehetséges tehát, hogy a fordítás ott és akkor gazdagabb és árnyaltabb hatást tehetett a Pokol-körkép látogatójára, ám a kötet szövege és a kiadvány tipográfiai jellemzői önálló irodalmi alkotásként is értelmezhetővé teszik: bármikor újra ki lehetne adni a fordítást a képek és a körkép kontextusára történő utalás nélkül is – a szöveg ugyanúgy működni fog. Jó példa erre az *Örökzöld* című rövid életű folyóirat, amely az első kiadás után négy évvel közölt is részleteket a fordításból.[20]

A második érv a fentinek mintegy következménye. Ha a *Pokol*-fordítás autonóm szöveg, amelynek megértéséhez nincs szükség a körkép hatásmechanizmusára, akkor talán a körkép sem szorul a fordítás támaszára. Állításom szerint nincs olyan szoros kapcsolat a szöveg és a látvány között, mint a kötet előszava, az első ismertetések és a körképről szóló elemzések is sugallják. Persze nem tudok összehasonlító vizsgálattal szolgálni, mert bár a körképhez használt képek másolatai, a pavilon alaprajza, valamint a körkép bejárásának kalauza rendelkezésünkre áll, a látványosság valódi vizuális hatásmechanizmusa ma már nem rekonstruálható, vagyis soha nem fogjuk megtudni, hogy milyen hatást váltott ki együtt a fordítás olvasása és a körkép bejárása. Az mindenesetre árulkodó, hogy valóban van egy olyan kiadványunk, amelynek nincs létjogosultsága a körkép fizikai valósága nélkül. Ez a fent említett kalauz, a *Vezető*, egy 16 oldalas nyolcadréd füzet, ami röviden bemutatja a dioráma mint látványosság történeti fejlődését, a városligeti Pokol-körkép létrejöttének egyes fázisait, majd valódi szöveges utaskísérőként végigviszi a látogatót a Pokol-kiállítás helyszínein és leírja, hogy az adott helyen éppen mit lát, és mire figyeljen.[21] Ez az a kiadvány, ami valódi szimbiózist alkot a körképpel; folyamatos interakciót feltételez a néző és a körkép egyes elemei között: „…fordítsuk vissza a fejünket, s meglátjuk…", „…innen balra nézve…", „…most még vadabb sziklák közé jutunk…"[22] – olvassuk a *Vezető*ben, s a mondatok úgy kapnak valódi értelmet, ha ott állunk a pavilonban, és valóban odafordítjuk a fejünket, ahová a *Vezető* kéri, valóban

20 Gárdonyi Géza, „Franczeska és Paolo", *Örökzöld* 1 (1900): 193, 202–203.

21 Gárdonyi Géza, szerk., *Vezető a Molnár és Trill-féle Pokol-körképhez* (Budapest: Singer és Wolfner, 1896).

22 Uo., 4, 6.

balra nézünk és valóban belépünk a sziklák közé. A füzetben az instrukciók és képleírások mellett a fordításból is olvashatunk részleteket: a legfeljebb tíz, de inkább hat-nyolc sor terjedelmű idézetek összesen mintegy hetven sort hoznak Gárdonyi *Pokol*-fordításának 2430 sorából.[23] Ez azt jelenti, hogy Gárdonyi sokkal többet fordított, mint ami a körkép megértéséhez szükséges lett volna: ehhez elég volt hetven sor. Ráadásul, ha a *Vezető* segítségével végignézzük a körképben lefestett jeleneteket és megjelenített tájakat, akkor az derül ki, hogy a fordítás sokkal artikuláltabb túlvilág-képet és jelenetsort tár elénk. Gárdonyi *Pokol*-fordítása nem „didaktikus" magyarázat a körképhez, hanem éppen fordítva: a körkép lehet esetleg halvány és töredékes illusztrációja a fordításnak. És ez a kiadványban meg is valósul: a fordított szöveg folyamába illesztett képek egyszerű illusztrációkként szolgálnak, amelyek egy-egy kiemelt jelenetet képileg ábrázolnak, de azért a szövegfolyam a lényeg.

A harmadik érvem a fordítás autonómiája mellett a dramaturgiát és a narrációt érinti. A körkép és a fordítás egyaránt narrációt tár elénk. A körképben a látogató sétál végig egy jelenetsoron, amely ezáltal egyfajta történetté áll össze benne. Ugyanúgy, ahogy a fordítás és Dante eredeti műve is egy történetet mesél el. Csakhogy a körképen ábrázolt és a fordításban elmesélt történet két alapvető szempontból különbözik. Egyrészt – mint fent láttuk – mennyiségi a különbség: a fordítás sokkal több helyszínre kalauzolja el az olvasót, több szereplőt vonultat fel, vagyis népesebb és kidolgozottabb túlvilágképet közvetít. Ám van egy ettől mélyebb, a dramaturgiát illető minőségi különbség is. Az eredeti szöveg – és az azt követő fordítás – Dante és Vergilius pokoljárását meséli el. Ezzel szemben a körkép által megjelenített történetben valójában a látogató a főszereplő, hiszen ő járja be a Pokol tájait és ő szembesül a kárhozott lelkekkel. Amennyire megállapítható, a pavilon vásznain Dante és Vergilius alakja nem is kapott helyet, a képzőművészek nem ábrázolták a két főhőst, csak a pokollakókat. Ez természetes is, hiszen a körkép alapgondolata szerint a látogató volt Dante, a *Vezető* című füzet pedig Vergilius. S ebből az is következik, hogy a *Vezető*ben olvasható, a vásznakon lefestett jeleneteket illusztrálni hivatott fordításidézetek mindig leíró szövegrészleteket hoznak, olyanokat, amelyekben egy-egy bűnöscsoport vagy túlvilági táj bemutatása történik, de Dante és Vergilius nem lép színre.[24] Mindez olyan elemi diszkrepancia a fordítás és a körkép között, ami

23 Valójában 170 sornyi szöveg van *A Pokol*ból a *Vezető*ben, ám 100 sort önmagában a füzetet lezáró Ugolino-jelenet tesz ki, ami így némiképp zavaró is a füzet olvasásakor. Addig instrukciók, leírások és rövid versidézetek váltogatták egymást, majd hirtelen, minden magyarázat nélkül, kapunk egy 100 soros – és a 16 oldalas füzetben 4 oldalt kitevő – versidézetet. Az sem világos, hogy miért éppen ez a jelenet kapott kiemelt jelentőséget. A legegyszerűbb magyarázat, hogy a füzet végét valahogy ki kellett tölteni, és erre jó módszernek látszott egy hosszabb részlet – mintegy figyelemfelkeltő mutatványként – a fordításból.

24 Természetesen az Ugolino-jelenet fordítása kivételt képez.

nem csupán ellentmond egymásrautaltságuk tételezésének, hanem nyilvánvalóvá teszi különállásukat és autonómiájukat.

Végül vessünk egy pillantást Gárdonyi *Pokol*-szövegére és a körkép megszületésének történetére. Kovács Ákos kutatásainak köszönhetően tudjuk, hogy Gárdonyi a körkép látványtervének kidolgozásakor egyáltalán nem a saját, a hangár építésének megkezdésekor és a koncepció kidolgozásakor még csak tervben lévő fordítását használta, hanem Szász Károly 1885-ban megjelent *Pokol*-fordítását. Az egri Gárdonyi Géza Emlékmúzeum őrzi Szász Dante-fordításának azt a példányát, amelyet Gárdonyi sűrűn jegyzetelt, s amiből „piros ceruzás aláhúzásaival szinte rendezői szövegkönyvet csinált".[25] Eszerint az igazán érdekes összehasonlító feladat a körkép és Szász fordításának összevetése lehetne. (De amint látni fogjuk, egy ilyen vizsgálattól sem várnék sokat.) Ha megvizsgáljuk az aláhúzásokat és kiemeléseket a Gárdonyi birtokában lévő Szász *Pokol*-fordításban, akkor azt látjuk, hogy ezek valóban a vizuális megjelenítésre alkalmas szövegrészek. Ma már nem bizonyítható, de elképzelhető, hogy a körkép látványtervéhez ezen kiemelések is hozzájárultak. Ám ha megnézzük ugyanezen szöveghelyeket Gárdonyi fordításában – mármint azokat, amelyeket Szász fordításában aláhúzott –, akkor azt tapasztaljuk, hogy sokszor éppen ezen helyeken elnagyolt, félreérthető, vagy az eredetit félreértő a fordítás. Gárdonyi például Szász *Pokol*-fordításában aláhúzza a IV. énekben – a kereszteletlen lelkek között a Pokol tornácán – az „Egy szép kastély aljához értünk ottan" sort (106), majd a saját fordításából éppenséggel kihagyja ezt a részt, vagyis nem tudjuk meg, hogy van itt egy kastély. Sőt, mivel ugyanebben az énekben a „ma passavam la serva tuttavia / la serva, dico, di spiriti spessi" sorok fordításakor (65–66) – melyeknek Szásznál pontos fordítását olvashatta: „S menénk az erdő sűrüsége közbe / (Értvén az árnyak sűrü erdejét)" – a második (vagyis 66.) sort félreérti, s úgy tűnik, hogy egy igazi erdőben bolyong Dante és Vergilius: „A míg beszélt végigmentünk az erdőn, / S a lelkek közt, a kik itt búsan élnek."[26] Gárdonyi tehát kastély helyett erdőbe helyezi a jelenetet. Sajnos nem tudjuk, hogy a körkép az adott helyen kastélyt vagy erdőt jelenített meg, de azt gondolom, hogy egyiket sem. A *Vezető* alapján következtetek erre, mert az adott helyről így fogalmaz: „csak a kereszteletlen pogányok vannak közömbös helyen, mint ez később egy másik, jobb oldal felől eső sziklanyíláson át látható".[27] Sajnos a kalauz a későbbiek során nem tér vissza a kérdéshez, vagyis nem mondja el, hogy pontosan hol is kellene jobbra nézni, és azt sem, hogy mit láthatna ott a látogató, de a „közömbös" jelző alapján okunk lehet feltételezni, hogy sem erdőt, sem kastélyt.

25 Kovács, *Két körkép*, 121.

26 Alighieri, *A Pokol*, 23. Mivel Gárdonyi nem számozza fordítása sorait, csak az oldalszámra utalok.

27 Gárdonyi, *Vezető*, 3.

Számos hasonló, éppen a vizuális megjeleníthetőségre érzékeny szöveghelyen téveszt vagy talán inkább nem figyel Gárdonyi: már a szöveg legelején, amikor Dante a kelő nap sugarait látva bátorodik fel a sötét erdőben töltött éjszaka után (*Pok*. I 13–18.), Gárdonyi szerint „A hegytetőt a leereszkedő nap / Tündöklő fátyolával szőtte be." (9.) Vagy amikor Dante és Vergilius beszállnak Phlegüasz kis hajójába (*Pok*. VIII 25–30), a jelenet lényege az, hogy az élő testben a ladikba lépő Dante súlya alatt a hajó mélyebbre merül a vízbe, mintha csak árnyak lépnének a fedélzetre, s ezért talán nehezebben is közlekedik. Ellenben Gárdonyi fordításában így kapjuk a jelenetet:

> Virgil beszállt nyugodtan a ladikba
> S intett nekem, hogy én is úgy tegyek,
> S a ladik suhant, szinte metszve a vizet,
> Hogy szinte porzott –, úgy vitt Flégiás. (42.)

Ezeken a szöveghelyeken Szász mindig pontosan fordít.

Ebből következik, hogy a körkép vizuális forrását inkább a Dante-ikonográfia vidékén érdemes keresni. És persze elég ránézni a *Pokol*-kötetben is publikált rajzokra, és végigolvasni Kovács Ákos meggyőző elemzését, s máris meggyőződhetünk, hogy a Pokol-körkép egykori vizuális tere, sokkal nagyobb rokonságot mutat Gustave Doré metszeteivel, mint akár Szász Károly, akár Gárdonyi magyar szövegével.[28]

A fordítás célja

Miközben elképzelhető, sőt valószínű és logikus, hogy a körkép épületébe belépő látogatónak ott a kezében a *Vezető*, amelynek segítségével végigmegy a jelenetek sokaságán, egyáltalán nem elképzelhető és nem is logikus, hogy a *Pokol*-fordítást is viszi magával és azt olvassa hozzá a látványhoz. Sokkal inkább áll úgy a helyzet, hogy a körképből vett képek illusztrálják Gárdonyi *Pokol*-fordítását, semmint hogy a fordítás lenne hivatott a körképet érthetővé és befogadhatóvá tenni. Bár kicsit másképp és sokkal keményebb szavakkal, ugyanezt fogalmazza meg Kaposi József is a már idézett recenziójában:

> Ennél a fércműnél sokkal nagyobb hasznára lett volna úgy a körkép-vállalatnak, mint a körképet látogató közönségnek egy prózai magyarázó füzet, mely megismertette volna a laikusokkal Dante isteni alkotását, annak tartalmát s lépten-nyomon szolgált volna a kellő magyarázatokkal, amelyek ebből a könyvből teljesen hiányzanak. A kötet kiállítása egyébként nagyon

28 Kovács, *Két körkép*, 135.

> csinos s számos a Molnár és Trill-féle körképből vett rajzokkal találkozunk benne. Ezekért a rajzokért a könyvet érdemes megvenni.[29]

Kaposi azt mondja, hogy rossz és gyenge („fércmű") a fordítás, ellenben jók a képek. Számunkra ebben a pillanatban másodlagos az értékítélet, az a fontos, hogy Kaposi is két jól elkülöníthető munkát lát: fordítást és illusztrációt. Lehetséges tehát, hogy a fordítás gondolata a körképből sarjadt, de végül nem mellékes, a vállalkozást csak kiegészítő ötletként valósult meg, hanem külön vállalkozásnak tekinthető. De mi a célja?

Azt hiszem, Gárdonyi jó érzékkel veszi észre, hogy hiányzik a magyar könyvpiacról egy érthető és könnyen befogadható *Pokol*-fordítás. Mint Szász Károly fordításának alapos olvasója, pontosan tudja, hogy Szász munkája régies, nehézkes és minden tudósi érdeme ellenére költőileg gyenge próbálkozás, ami a körképre betévedő, a bulvárszenzációt, a pokoli borzongást kereső látogató kezébe nem adható. Nem tudok ugyanis egyetérteni Szauder József állításával, amely szerint „Szász Károly nem csak utat tört…, hanem közérthetővé, sőt népszerűvé tett egy nehéz és addig szűk körökben kedves szerzőt és témát."[30] Szász valóban „utat tört", de fordítása révén Dante nem lett népszerűbb, pláne nem közérthetőbb. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a fordítását követően folyamatosan megjelenő újabb és újabb Dante-fordítások. Ezt pontosan érzékelte Babits Mihály is, amikor a *Nyugat*ban először szólalt meg Dante-fordítóként. Tanulmánya hosszú és alapos Szász-kritika, melyben a költőiséget és az érthetőséget kéri számon elődjén. Majd így folytatja:

> Hogy a könnyedségnek és érthetőségnek ezt a hiányát mennyire érezte mindenki, azt mutatja az a sok fordítás, mely már Szász Károlyé óta készült. Valahányszor valami okból közelebb kellett hozni a nagy költőt a közönséghez, mindig új fordítás is kellett, a Dante-körképhez a Gárdonyié, az egyetemi tanulmányok számára Cs. Papp Józsefé, a nagyközönségnek Zigány Árpádé.[31]

Ha ez igaz, akkor úgy kell fogalmaznunk, hogy a körkép „ürügyét" kihasználva Gárdonyi egy irodalmi hiátust is be szeretne tölteni: érthetően és könnyen befogadhatóan szeretné tálalni azt a Dantét, akiben eddig a nagyközönség csak „a nehezen érthető súlyosságnak valóságos példaképét" láthatta.[32]

Ez valamelyest sikerült is neki. Az imént nagyon kritikus recenzensként idézett Kaposi József, tizenöt évvel a fordítás megjelenése és az arról írott bírálata

29 [Kaposi], „Irodalom és művészet", 228.
30 Szauder, „Dante a XIX. század magyar irodalmában", 268.
31 Babits Mihály, „Dante fordítása: Műhelytanulmány", *Nyugat* 5 (1912): 1:659–670, 661.
32 Uo., 660.

után összegző monográfiát ír a magyar Dante-ismeretről, s itt már sokkal megengedőbb Gárdonyi munkájával szemben; és éppen azt emeli ki, hogy

> a firenzei szellemóriás nevét oly körökben is ismeretessé tette, a melyek azt másként talán sohasem hallották volna… hisz alig volt ember Budapesten, a kit a mesterségesen felcsigázott érdeklődés el ne vitt volna a Molnár-Trill-féle körképbe.[33]

S a „mesterségesen felcsigázott érdeklődés" egyik áldozata éppen az ifjú Babits Mihály volt, aki az apjával nézte meg a körképet.[34]

Kaposi értékelése még valamire figyelmeztet: ha „alig volt ember Budapesten", aki nem ment el a körképet megnézni, akkor sok látogatóval kell számolnunk. Sok látogató pedig sok vásárló. Egyáltalán nem elhanyagolható szempont, hogy a fordítással Gárdonyi a látogatójegyen és a *Vezető*n kívül további bevételi forrást biztosít magának. Aki eljön a körképet megnézni, talán a könyvet is megveszi. A *Pokol*-fordítás ára 50 krajcár volt,[35] éppen annyi, mint a körképre szóló belépő. Ez némiképp szimbolikus is: körkép és fordítás, két külön kultúrtermék, azonos áron.

33 Kaposi, *Dante Magyarországon*, 269–270.

34 Ezt Babits mondta 1940-ben a Cs. Szabó Lászlónak adott rádióinterjújában: „Dantéról és az olasz irodalomról (Cs. Szabó László beszélget Babitscsal a San Remo-díj elnyerése alkalmából)", in *Babits hangja*, szerk. Tóth Attila (Budapest: Hungaroton, 1984), B oldal, 5. Leírt változat: Babits Mihály, *„Itt a halk és komoly beszéd ideje": Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. Téglás János (Celldömölk: Pauz-Westermann, 1997), 421.

35 Ez szerepel számos hirdetésben, például az *Üstökös* 1896. május 10-i számának 254. oldalán. Vö. továbbá: Kovács, *Két körkép*, 149, aki tud egy forintos lenyomatról is.

Szolláth Dávid

⌘

Fordítás és heteroglosszia Joyce *Ulysses*ének *Kirké*-fejezetében

Az *Ulysses* 15. fejezete (nem hivatalos nevén: *Circe*, *Kirké*) rémálomfejezet, este játszódik Dublin vöröslámpás negyedében. Ha reklámszöveggel kellene eladni, ilyeneket mondhatnánk: „Perverziók, titkok és szégyen száz oldalon!", „Alámerülés a regény tudattalanjába!" Persze ez a tudattalan a pszichoanalízis és a *Psychopatia sexualis* (Richard von Krafft-Ebing) joyce-i parodizálására épül (meg sok minden másra), így aztán mindez inkább vicces, mintsem félelmetes. A nyers, tompítatlan rémület csak ritkán „üti meg" az olvasót, de akkor váratlanul, két vicc között.

Az *Ulysses* a tudatfolyam elbeszélő technikájáról ismert, a *Kirké*nek viszont dramatikus a formája. A fejezet egyik szabálya, hogy bármi a szereplők eszébe jut, az azonnal nyilvánossá is válik, megjelenik a színpadon. A napvilágra kerülő diszkréció pedig torz, harsány, botrányos. Például Bloom délutáni – akkor igen kellemesnek megélt – voyeurködése a jó betekintést engedő Gerty MacDowellel hideglelős változatban köszön vissza: „Kihívó pillantásokkal biceg elő Gerty MacDowell. Hátulról előhúzza, majd kacsintva, szemérmesen, felmutatja véres havikötőjét." (416)[1] Amikor előkelő hölgyek azzal vádolják Bloomot, hogy felesége megcsalja, a következő pillanatban rikkancs jelenik meg a színen az *Evening Telegraph* ünnepi mellékletével, benne „Dublin összes felszarvazottjának aktuális lakcímével". (433) Pedig Bloomnak eddigre nincs titka az olvasó előtt, mivel – a tudatfolyam-technikának köszönhetően – már vagy tucatnyi fejezeten keresztül beleláttunk elméjébe. Az olvasó egy tapasztalt, „dolgokban jártas" voyeur voyeurjévé válik. Tudjuk, hogyan fantáziált Mrs. Breenről, a bolond férje mellett megöregedett ifjúkori románcáról, milyen álnéven levelezik Marthájával,

1 Joyce James, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós fordításának felhasználásával Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012). Ha másként nem jelölöm, az *Ulysses*-oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

milyen erotikus ponyvákat kedvel, azokból mely szavak, kifejezések indítják be képzeletét. Így lelepleződései már jobbára ismert „piszkos kis ügyeinek" parodisztikus ismétlései, aránytalan felnagyításai. Különösen szórakoztatóak Bloom ügyeskedő hazugságai, amelyekkel megpróbál kibújni egyre szorultabb helyzetéből. Bármi, amit Bloom (és olykor Stephen) eltitkolt, vagy felejteni kívánt, előlép a privátból, a homályból, tárgyiasul, azaz az elfojtott – az ismétléskényszer freudi képletének megfelelően – szorongató vagy kísérteties módon visszatér.[2] Bloom kínjait csak fokozza, hogy az álom-színmű hosszú oldalakon keresztül egyben bírósági tárgyalás, máskor pedig politikai gyűlés.[3] Bloom az utóbbi során szédítő karriert fut be, agitáló munkásból előbb városatya, azután Dublin polgármestere lesz, sőt királlyá koronázzák, szül nyolc fiút, majd álmessiásként lelepleződik, és eretnek módjára máglyán elégetik.

Az *Álomfejtés*ből ismert álomlogika számos elemét poétikai szabályként használja a fejezet. A „politikai felemelkedés és bukás" kitérőjének beékelése a Zoe nevű utcalány két mondata közé azt a hatást kelti, mintha a hosszú vizionárius eseménysor lefolyása közben az elbeszélés valós idejében mindössze egy pillanat telt volna el. A reális történetbe beékelt hallucináció-játékok elmossák valós és álomszerű határát. Az idő relativizálása mellett a folyamatos átváltozás is poétikai szabálya a *Kirké*nek. Szereplők egyik pillanatról a másikra eltűnnek és megjelennek, szűntelen cserélődnek helyszínek és díszletek, nincs stabil eleme a színpadképnek, az egyik kutya például minden említésekor más fajtájú (bulldog, spániel stb.), aztán a délelőtt eltemetett Paddy Dignam (temetői démonok által kissé már megrágott) arcát viseli. Beszélnek a tárgyak: a pipereszappan, a kankódoktor falragasza, a legyező, a tapétaminta-tiszafák. Mindez színháztechnikailag kivitelezhetetlen, s nem véletlen, hogy a hajdan Dublin első mozijának alapításában részt vevő Joyce[4] a filmes vágás eszközét alkalmazza – igen korán – prózai (pontosabban pszeudodramatikus) szövegben, szép példáját adva annak, ahogyan egy új médium a mindenkori „régi" médiumon is nyomot hagy rendszerint.

A homéroszi utalások rendszerében Mrs. Bella Cohen főmadám felel meg a társakat disznóvá változtató Kirkének. A helyszín a Nighttown (a dublini szó-

2 Daniel Ferrer, „Circe, Regret and Regression", in *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, eds. Derek Attridge and Daniel Ferrer, 127–144 (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1985), 132.

3 Az utóbbi fantázia-interpoláció, ami a Zoe nevű utcalány felszólítása után kezdődik („Folytasd csak! Gyönyörű választási szónoklatnak indult"). Joyce 1921 augusztusában, azaz a regény elkészülte előtt nem sokkal illesztette be ide ezt a szövegrészt tartalmazó hét kéziratoldalt. De Hugh Kenner figyelmeztet, hogy ez az interpoláció kissé megtévesztő, a fejezetre épp az jellemző, hogy fantázia és naturalista színházi reprezentáció nem ennyire elvágólagos, a kettő összefolyik. Hugh Kenner, „Circe", in *James Joyce's* Ulysses*: Critical Essays*, eds. Clive Hart and David Hayman, 341–362 (Berkeley, California: University of California Press, 1974), 348.

4 Joyce egy trieszti üzletember segítségével indított útjára a *Volta Cinemá*t a Mary Streeten 1909-ben, de a vállalkozás nem bizonyult sikeresnek, egy év után el kellett adni.

használatban „Monto"), és benne Bella intézménye, ami egyszerre Kirké szigete és Hadész. Itt is kettéválik a csapat, mint Homérosznál (Mulligan és Haines lerázzák Stephent, aki Lynch-csel érkezik, nyomában az aggódó Bloommal). Az Odüsszeusznak Kirké varázslatától megvédő „molü"-t adó Hermész megfelelője a kis Zoe, aki megadja a kulcsot Bellához azzal, hogy megemlíti Bella Oxfordban lévő fiát. Ez később arra lesz jó, hogy Bloom kimentse Stephent a madám karmai közül, de nem menti meg Bloomot attól, hogy Bella disznóvá változtassa. Az *Ulysses Odüsszeia*-utalásai többnyire ugyanis „elhajló" párhuzamok, sokszor úgy, hogy Bloom rosszabbul járjon, mint az ókori hős (az ő Mollyja nem hűséges Pénelopé). Itt is erről van szó: Odüsszeusz megúszta a disznóvá változást, Bloom nem. Ráadásul Bloom átváltozása travesztia is. Szado-mazo jelenetük során nemet cserélnek: Bella Bellóvá, Bloom emsévé változik. „Blumella fültépő epileptikus sikollyal négykézlábra ereszkedik, röfög, szaglász, túr a férfi lábánál, aztán lefekszik zárt szemmel, döglöttnek tetteti magát, pillái remegnek." (468–469) Az átváltozás mindenre és mindenkire kiterjed. A bordély látogatói állatként vannak megszemélyesítve: van „majomjárású", „bakszakállú" és nadrágtartóját farokként maga után húzó vendég; Bloom is „felemelt fejjel szimatolva" követi Zoét. Dowie, az amerikai hittérítő is megigézi a kupleráj vendégeit, Zoe pedig csokival varázsolja el Lynchet, mint idomított kutyát, aki aztán *kakasként* nyújtogatja a nyakát. Rudolph Virag, Bloom halott apja (akivel – mintegy a Hadészben alámerülve – találkozik) pedig madárszerű a leírásokban, hol pulyka, hol papagáj, hol meg kukorékol.

Ez eddig egyszerű, hiszen mondhatjuk, a bordélynegyedben minden férfi állattá változik, csakhogy a fejezet pokoljárás is. Ahogy Odüsszeusz, Bloom is találkozik halott anyjával, és – mint láttuk – apjával. A legbaljósabb alak azonban Virag, Bloom antiszemita sztereotípiák mentén megrajzolt, ördöggé átváltozó nagyapja. Az ő legfőbb mintája a nagy popkulturális karriert befutott Svengali-figura, George du Maurier *Trilby* című regényének (1894) ártatlan keresztény lányokat megrontó askenázi, „ostjude" manipulátora. A pokoljárás torzítófelnagyító fénytörésében Virag vasvillával, kénsárga skorpiónyelvvel, veszettül káromolja az egyházat, Jézust, Máriát.

A fejezet abból a szempontból is nevezhető a könyv tudattalanjának, hogy sajátos álomlogikája szerint újramond számtalan addig már megismert történetet, újra színre léptet több mint háromszáz szereplőt, a *Finnegans Wake* némely alkotóelvét előlegezve. És nevezhető a fikció tudattalanjának (kissé abban az értelemben, ahogyan Riffaterre használta a kifejezést[5]), hiszen az *Odüsszeia* X. énekén kívül még számtalan pretextust használ fel explicit vagy rejtett formában. Mondhatni, hogy a Kirké „manifeszt" álomtartalma alatt (mögött) kimeríthetetlen szimbolikus rétegek mélységei vannak. Csak futólag említve néhányat,

5 Michel Riffaterre, „A fikció tudattalanja", ford. Gács Anna, in *Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta, Narratívák 2, 85–104 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998).

először is a jelenések és álomlátások klasszikusait: a *Jelenések könyve* (Fenevad, antikrisztus), Flaubert: *Szent Antal megkísértése* (a ciklikusan visszatérő víziók), Hauptmann: *Hannele mennybemenetele* (szimbolista mesedráma, halálos ágyán látott jelenések). Megjelennek a pokoljárás-toposz alapszövegei: Dante: *Inferno* (az emigráns Joyce hasonlóan „pokolra taszította" fikciójában hajdani dublini ellenségeit Carr és Compton közlegényeket, mint Dante a firenzeieket), a *Faust* Walpurgis-éje, a szellemjárás drámairodalma (Shakespeare: *Hamlet*, Ibsen: *Kísértetek*, Strindberg: *Kísértetszonáta*). Különösen nagy szerepet kap a lélektan, a szexualitás 19. század végi és századfordulós népszerű tudományos és fikciós irodalma. Ezek közül ki kell emelni a mazochizmus névadójának bestsellerét, Leopold von Sacher-Masoch *A bundás Vénuszát (Venus im Pelz)*,[6] amelynek számos elemét átveszi Joyce Bloom szexuális fantáziájának jellemzésére. Bloom az imádott-rettegett domina alázatos szolgája kíván lenni. Sacher-Masoch regényében Vanda új nevet ad Szeverinnek (Gregor), mint ahogy Bella is új nevet ad Bloomnak és Gregor aztán asszonya libériás inasként szolgál Vanda von Dunajew színeiben. Erre utal, hogy Bloom irigyli Mrs. Bellingham inasát.

> A legkülönfélébb kézírásokkal és utálatos bókok közepette Bundás Vénusznak szólított és azt állította, hogy mély részvétet érez didergő kocsisom, Palmer iránt, közben ugyanabban a mondatban kijelentette, mennyire irigyli fülvédőjét, göndör báránybut bundáját és szerencsés közelségét személyemhez, hogy ott állhat mögöttem, az én libériámban, a Bellinghamek hímzett címerével és heraldikus jelképeivel, fekete alapon övezett arany szarvasfej. (431)

Bloom ironikus módon célt ér, szemtelenségéért Mrs. Bellingham valóban megvesszőzi Bloomot. A Sacher-Masoch regény forgatókönyvét ismétli a fejezet számos jelenete: ahogy Gregornak is, Bloomnak is úrnője cipőjét kell befűznie,[7] inasi feladatokat lát el, miközben felesége az udvarlóit, illetve a szeretőit fogadja, Boylan, a szerető borravalót ad neki stb.

Ha fordítási feladatként szembesülünk a *Kirké*vel, akkor az tűnik különösen nehéz kettős követelménynek, hogy a szöveg *heterogenitását* és *integritását* egyaránt megőrizzük a magyar változatban. Az előbbi a szöveg soknyelvűségét, álomszerű változékonyságát, váratlan beszélő- és stílusváltásait, inzertjeinek, vendégszövegeinek parádés gazdagságát jelenti, az utóbbi pedig azt, amit az „elfojtott visszatéréseként" említettünk a freudi terminológiában, de ami egyszerűen szólva az intra- és intertextusok hű kezelését, a korábbi négyszáz oldal itt újramegforgatott szöveganyagának felismerhető ismétlését jelenti. Talán nem fog az olvasó mindenre emlékezni, mire eljut idáig a regényben, de törekedjünk

6 Leopold von Sacher-Masoch, *A bundás Vénusz*, ford. Szmodits Anikó (Betűvető Kiadó, 1989).
7 Uo., 75.

arra, hogy a magyar befogadó számára is biztosítsuk a számtalan utalás felismerésének lehetőségét. Heterogenitás és integritás összjátéka az *Ulysses*-olvasás élményének igen fontos faktora. Rendszeresen a káosszal és a meglepő idegenséggel szembesül az olvasó, majd egyre-másra felismeri a voltaképpen nagyon konzekvensen szerkesztett epikai rend jeleit. Az erőfeszítést, kitartást igénylő olvasás efféle „aha-élményei" jutalmazzák az olvasót. Ha a magyar változatban nem tudjuk rekonstruálni a káosz mögötti rendet, akkor a magyar olvasó „plaisir du texte"-jét, „olvasási örömét" veszélyeztetjük. Márpedig nagy fordító-elődünk Szentkuthy Miklós, olykor zseniális nyelvi kreativitása ellenére ebben nem jeleskedett. Korábban kifejtettük, hogyan rongálta a fordítása az *Ulysses* belső összefüggéseinek rendszerét, ezzel az integritást csökkentve, és volt szó arról is, hogy erős egyéni stílusa, „szentkuthyzmusai" hogyan redukálták Joyce stilisztikai heterogenitását.[8] Kappanyos így összegzi az *Ulysses*-fordítóműhely tapasztalatait:

> A legegyértelműbb és hatásukban talán a leglényegesebb beavatkozásaink a strukturális hibajavítások: azok a helyek, ahol ugyanarra a jelkombinációra Szentkuthy a különféle előfordulási helyeken (egyébként gyakran egyaránt megfelelő) megoldásokat kínált. […] a fordítónak elsősorban az eredeti mű struktúráját kell átlátnia, és a stratégiák használatára vonatkozó lokális döntéseit a struktúra követésének kell alárendelnie.[9]

A feladatot *kulturális* fordításként felfogva a műfordító afféle gyakorlati komparatistává válik. Keresi azokat a pontokat, ahol a forrás- és a célkultúra analóg egymással. Szerencsére van az *Ulysses*nek relatíve könnyen fordítható rétege is. Vannak például strukturális hasonlóságok a (Joyce által előszeretettel kifigurázott) 19. századi ír nacionalizmus nyelve, világképe és a vele nagyjából egyidőben fogant magyar nacionalizmus nyelvi és gondolatalakzatai között (lásd erről a nacionalizmus politikai eszmetörténészeinek összehasonlító kutatásait, például Benedict Andersonét[10]). A történelmi helyzetből is adódnak analógiák: Írország és Magyarország egy-egy erősebb birodalom alárendelt része volt, amire egyébként a 19. századi ír szabadságmozgalmak képviselői is felhívták a figyelmet, akik már egy az osztrák–magyarhoz hasonló brit–ír kiegyezést is előrelépésnek tartottak volna.[11] Hasonló az *Ulysses* által szintén erősen célba-

8 Kappanyos András, „Ulysses, a nyughatatlan", *Átváltozások*, 10 (1997): 44–53; Szolláth Dávid, „Leletmentés: Válogatott szentkuthyzmusok az *Ulysses* szövegében", in Szolláth Dávid, *Bábelt kövenként: Irodalomtörténeti tanulmányok és esszék*, 13–25 (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019).

9 Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 110.

10 Benedict Anderson, *Elképzelt közösségek: gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. Sonkoly Gábor, Atelier füzetek (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006).

11 Ahogy Szedmina Lívia fogalmaz, Arthur Griffith ír függetlenségi politikus, a Sinn Féin alapítója „hitt abban, hogy Írország és Anglia is alkothatna egy hasonló kettős Monarchiát,

vett egyrészt brit viktoriánus, másrészt ír katolikus erkölcs, hiszen számtalan példája van annak a magyar modernizmusban is, hogy az „épater les bourgois" jelszava alatt a (modern vagy avantgárd) művészet efféle forgatókönyv szerint provokál. Mint ahogy a kulturális „ugar" elhagyásának, az emigráció vonzásának-taszításának is részben összevethető diszkurzusai voltak. (Joyce Dublinból emigrált, többek közt az Osztrák–Magyar Monarchia kikötővárosába, Triesztbe, Bloom apja a Monarchiából, Szombathelyről vándorolt ki Írországba.) Számos ismerős kulturális mintázat adódik a társadalmi viszonyokból is. Bloom urakhoz, arisztokratákhoz vagy épp cselédekhez való viszonyára, magyar nyelvi és gondolati minták sokasága áll a rendelkezésünkre. Bloom az ír társadalomban *outsider*, mivel zsidó bevándorló fia. Itt megint csak könnyű megtalálni a nyelvi és kulturális analógiákat. Ahogy az antiszemitizmus is nemzetközi nyelvnek bizonyul, például az angol–ír élclapok sztereotip zsidó figurájának („Ikey Moses") eleve adott a helyi, monarchiabeli fordítása: „Spitzig Itzig" (431).

A „függetlenség és modernizáció" íreknél és magyaroknál hasonló kérdéskörét Kappanyos több helyen az *Ifjúkori önarckép*nek az alábbi mondatával érzékelteti: „Az út Tarába Holyheaden át vezet".[12] Ez a magyar olvasó számára elsőre persze nem jelent sokat. Tara az ősi ír királyok legendás székhelye, Holyhead pedig az a kikötő, ahonnan a hajók Angliába indulnak, azaz kicsit olyan, mintha magyarul azt mondanánk, hogy az út Pusztaszerre Hegyeshalmon át vezet. Ez a „haza és haladás" kérdésére adott válasz: a hazát a haladáson keresztül lehet elérni, nem a nemzeti hagyományokba való bezárkózás útján. Más kérdés, hogy a Szobotka Tibor-féle fordítás ennek a sornak a nehézségeitől megkíméli a magyar olvasót, inkább félrevezet.

Az analógiák és kulturális átültethetőség efféle katalizátorai azonban nem szabad, hogy a túlzott domesztikálás felé vigyék a fordítót. Bár a Bloom nevével folytatott játékok miatt kézenfekvő poénlehetőség, mégis eltávolítottuk a Szentkuthy által a szövegbe vitt Petőfi-allúziót „a virágnak megtiltani".[13] Az „Ikey Moses"/ „Spitzig Itzig" váltásnál még menthetőnek tartottuk domesztikálás veszélyét, Petőfit egy poén kedvéért megjátszani viszont túlzásnak tartottuk. „Az nem garantált, hogy minden információ áthozható, de az alapvető etikai elvárás, hogy ne vigyünk be »szennyezést«".[14] A fejezetben a környező oldalakon Szentkuthynál van még hamis Mallarmé- és Proust-utalás is.[15] A hamis linkek

mint Magyarország és Ausztria." A kérdésről lásd: Szedmina Lívia, „Az 1867-es kiegyezés, vagy ahogyan Írország is csinálhatta volna", *Létünk* 1 (2009): 64–74; és lásd még: Takács Ferenc, „Joyce és a magyarok", *Valóság* 25, 9. sz. (1982): 89–95.

12 Kappanyos András, „Csarnak, patrác, csereb: (Szolláth Dávid beszélgetése a műfordítás kultúratudományi vizsgálatáról)", *Jelenkor* 59 (2016): 1035–1043, 1038; Esterházy Péter, „EP, JJ, ETC: (Kappanyos András beszélgetése)", *Kalligram* 17, 7. sz. (2008): 4–14, 5.

13 James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 668.

14 Kappanyos, „Csarnak, patrác, csereb…", 1038.

15 Joyce, *Ulysses*, 1986, 666, 667.

pedig, ha lehet, még jobban rongálják a mű komplex integritását, mint a meglévő linkek elhagyása. Hasonló, a poén kedvéért elveszített link – az erotikus bestsellerek polcán szereplő – Paul de Kock nevének esete Szentkuthynál. Mivel a francia szerző neve angolul különösen pikáns (Molly meg is akad rajta), Szentkuthy lefordítja a beszélő nevet, „Paul Basoche" lesz belőle. Kétségkívül szellemes megoldás, és vannak mellette szóló érvek is. A *Kirké*ben viszont eltéveszti a nevet Szentkuthy, Knock helyett olvas Kock-ot az angol szövegben. Knock apró ír falu, az 1867-es Szűz Mária-jelenés miatt lett híres zarándokhely, az *Ulysses*ben többször is említik, azaz itt *nagyon* félrement a Szentkuthy-féle „Basoche", hiszen a szövegkörnyezet oly világos, oly egyértelmű: „Kármel hegye, Basoche és Lourdes látomásai."[16]

A következő példa a „Stage Irishman!" fordítása. Ezt akkor vágják Bloom szemébe, amikor megdicsőülése tetőpontján a közhangulat hirtelen ellene fordul. A zsidó bevándorló fiának jellegzetes asszimiláns-félelmei vannak: fél a lelepleződéstől, attól, hogy kiderül (egyébként nyilvánvaló) kívülállósága. A kifejezés fordításán sokat tanakodtunk. Legyen szó szerint „színpadi ír", esetleg „pojáca-ír"? Magyarázzuk el kifejtősen: „Ez csak megjátssza, hogy ír!"? Körülnéztünk, mások hogy csinálják. Gáspár Endre megoldását soványnak éreztük: „Ál-ír."[17] Szentkuthyét kissé félrevezetőnek: „Műkelta"[18] és bizony nem volna jó lemondani a kifejezés színpadi vonatkozásáról sem a drámafejezetben. Igazából a „Népszínmű-ír." volna az ideális, a magyar olvasóknak ez segítene, az olvasó értené, hogy valami talmi, üzleties népnemzetiség lepleződik le. Csak ez persze vállalhatatlanul domesztikáló lenne, az olvasó joggal kapná fel a fejét, hogyan kerül népszínmű Dublinba? Végül az első, autorizált francia fordítás megoldását vettük át: „Irlandais d'operette!",[19] ami máshol is megjelenik, például Hans Wollschläger fordításában: „Operetten-Irländer!"[20] Nálunk: „Hiszen ez egy operett-ír!" (445)

Hogyan lehet a soknyelvűséget fordítani? Gyakorlati fordítási stratégiánk jelentős részét Kappanyos teoretizálta, s ma már hivatkozhatom köteteit. Ha például a forrásmű olyan referenciát tartalmaz, amit a fordítás olvasói minden bizonnyal nem fognak felismerni, (például egy századfordulós dublini kuplé, egy gyerekmondóka) akkor legalább a regiszter legyen azonosítható, akkor csináljunk *fantomreferenciát*,[21] kuplészerű, mondókaszerű sort, amit felismerni nem, de elhelyezni tud az olvasó. A referencia megőrzésénél fontosabb, hogy a nyel-

16 Uo., 670.
17 James Joyce, *Ulysses*, ford. Gáspár Endre, 2 köt. (Budapest: Nova Irodalmi Intézet, 1947), 2:79.
18 Joyce, *Ulysses*, 1986, 617.
19 James Joyce, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, revue par Valery Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur (Paris: Gallimard, 1996), 739.
20 James Joyce, *Ulysses*, übers. Hans Wollschläger (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 658.
21 Kappanyos, *Bajuszbögre, lefordítatlan…*, 68.

vi heterogenitás ne csökkenjen. Az operett-ír is talán olyasmi, amiről az olvasó hajlandó elfogadni, hogy létezik ilyen, még ha ő nem is hallott róla esetleg.

A kulturális-nyelvi analógiáknak köszönhetően könnyen átadható volt (Szentkuthy számára is) a cselédnyelv. Amikor Mary Driscoll Bloomot vádolja a bíróságon („ruházatom pedig két rendben zaklatta", 427), akkor a magyar fordítónak, olvasónak Molnár Ferenctől Parti Nagy Lajosig gazdag nyelvi minta áll a rendelkezésére arra, hogyan próbál a cseléd magasabb regiszterben beszélni az urak előtt. Hasonló a helyzet Rudolph Virag beszédével, erre is van jól ismert magyar nyelvi hagyomány, ahogy az öreg, tradíciókövető zsidó, az asszimiláció kezdeti fokán oktatja, korholja a fiát: „Második félkoronát te eltékozolsz máma. Megmondtam, ne állj le te soha részeg gójokkal! Úgy. Aztán nincsen neked pénzed." (414) Könnyű átültetni azt is, amikor Zoe felszólítására („Mondj valami parlevút!") Stephen „fhansziásan" beszél, parodizálva a párizsi „Pokol és Menny" revü bohémvilágát. A franciásság egész közhelykészlete a rendelkezésünkre áll kezdve a „Párizsjáró" magyar írók szövegeitől az olyan népszerű locusokig, mint amikor a *Mágnás Miskában* „mon Dieu" helyett „rongyő"-t, a „S'il vous plaît" helyett „szilvalé"-t mondanak.

> STEPHEN *(rángatódzó marionett, egy szuszra hadarja)* Ezer lokál drága pénszért szórakozás este lányok nátyon sinosak kesztyűt árulnak és mást is ami az övék talán a szívük sörös po'ár príma sikkes resztóban igázi különszöknek sokan van gyönyörű ru'ákat 'ordanak kokottok mind 'erszegnő kánkánt táncolnak sétálgatnak föl-alá, párizsi bo'ószkodás extra őrült külföldi fiátál uraknak nembaj angolul beszélni rosszul amikor annyira értik a szerelmet és érszékiek és kéjes mindetyik. Legelőkelőbb uraknak esz fenntartva, kell menni látogatni exklüszif pokol és menny revü, ravatalgyertyák meg ezüstcseppet könnyesznek minden éjjel. (489)

Hasonló, mégis kicsit más, amikor Illés próféta (azaz Alexander J. Dowie hittérítő) amerikaiasan beszél. Más, hiszen nem ugyanaz angolul érzékeltetni az amerikanizmust, mint magyarul. Épp ezért átvettük a „meeting" kifejezést a francia fordításból, mint ami a magyarban, franciában is érezhetően Amerikából érkező idegen szó. Dowie zavartalanul tegeződik és ilyen kifejezéseket használ: „egydolcsis sétakocsikázás a mennyekbe". Azt viszont már nehezen tudtuk követni, amikor Dowie-Illés egyszeriben *fekete* hittérítővé változik („negro Evangelist"). Erre nincs „fantomreferencia", és ugyanígy átadhatatlannak bizonyult, hogy a „Világvége" skótosan beszél. Itt a Kappanyos által „lyuk-típusú fordíthatatlanságnak"[22] nevezett problémával találtuk szembe magunkat, vagyis az angol nyelvváltozatok és a magyar szociolektusok között nem találni olyan analógiát, ami ne lenne reménytelenül erőltetett. A probléma a több nyelvi sztenderddel

22 Uo., 161–162.

rendelkező világnyelv mint forrásnyelv és az egyközpontú célnyelv közötti áthidalhatatlan szerkezeti különbségben van. „Hogyan jelezhető magyarul egy skótos kiejtés, és minek feleltethető meg egy New Orleans-i (déli) fekete szleng?"[23]

Végül egy lehetetlen fordítás, ami mégis kivitelezhető: angolból sirályra. Amikor Bloom sirályokat etet Banbury-süti darabkáival, akkor sértődötten konstatálja, hogy a sirályok meg se köszönték a csemegét. „Lot of thanks I get. I get not even a caw"[24] végül a *Kirké*ben feltűnnek a sirályok, és kifejezik hálájukat. „Kaw kave kankury kake."[25] Amikor Fritz Senn zürichi Joyce-központjában jártunk, megtaláltuk Senn egy gyűjtését, amelyben több tucat *Ulysses*-fordításban ellenőrizte, hogy kik vették észre az apró belső linket, és kik ültették át „sirályra" a madarak mondatát. (Úgy emlékszem, a két francia, a két német, a spanyol, a portugál nem.) Gáspár Endrénél sincs meg a kapcsolat: „Egy mút se mondanak",[26] majd: „Kankuri kekszet kapsz."[27] Szentkuthynál történik valami, de nem az igazi a megoldás: „Még egy károgást sem kaptam." „Kruu, kruu, kankori keksz."[28] Nehéz eldönteni, hogy a sirályok varjú módjára kárognak-e (de biztos nem „múznak" tehenekként). Vajon mi a „sirályos" hangzás a magyar fülnek? Mi úgy döntöttünk, a sirályok kaffogjanak: „Még egy kaffanást sem kaptam", (151) „Kafftunk kefföri keffet." (423)

23 Uo., 161.
24 James Joyce, *Ulysses: The Corrected Text*, eds. Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe and Claus Melchior (London: The Bodley Head, 2008), 126.
25 Uo., 370.
26 Joyce, *Ulysses*, 1947, 1:120.
27 Uo., 2:54.
28 Joyce, *Ulysses*, 1986, 194, 584.

Pethő József

⌘

„Was übersetzbar ist und was nicht"

Néhány fordításstilisztikai szempont

Bevezetés

A fordítástudomány egyik központi kérdése a fordíthatóság versus fordíthatatlanság dichotómiájára vonatkozik. A stilisztika szempontjából az e kérdésre adott válaszok közül – különös tekintettel e válaszok eredetiségére, árnyalt voltára és az elméletet alátámasztó, újszerű megközelítéseket alkalmazó, találó elemzésekre – az újabb magyar szakirodalomból különösen produktívak, további kidolgozásra ösztönzőek Kappanyos András idetartozó meglátásai, munkái.[1] Jelen dolgozat a felmerülő továbbgondolási lehetőségek széles köréből kíván néhányat felmutatni, alkalmazni.

Röviden a dolgozat – idézet volta és német nyelvűsége miatt is különösnek tűnhető – címéről is szólni kell itt. Két okból is, egyrészt azért, mert a dolgozat kiindulási alapjait (a fentieknek megfelelően) jelen esetben mindenekelőtt Kappanyos András fordítástudományi munkái jelentették, másrészt pedig e dolgozat személyes célja az ő köszöntéséhez való hozzájárulás, írásom címe Kappanyos András egyik fontos, a fordíthatóság versus lefordíthatatlanság témáját címével is explikáló tanulmányának[2] címét idézi, ehhez alcímként járul az általam alkalmazott specifikus szempont jelölése. Ehhez annyi kiegészítés szükséges még, hogy az eredeti, német nyelvű cím használatát az is motiválttá teszi, hogy a vizsgálat korpuszát – értelemszerűen a forrásnyelvi szöveggel – Kosztolányi *Mostan színes tintákról álmodom* című versének német nyelvű fordítása adja. A terjedelmi korlátok miatt az elemzésben csak a színnevekre, illetve a színt jelölő szerkezetekre fókuszálok.

1 Lásd például: Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015); Kappanyos András, *Túl a sövényen* (Budapest: BTK Irodalomtudományi Intézet, 2021).

2 Kappanyos András, „Was übersetzbar ist und was nicht", *Hungarian Studies* 17, 2. sz. (2003): 223–230.

A színnevek és a színeket jelölő összetett szerkezetek jelentésstilisztikája Kosztolányi lírájában

Mivel bizonyos vagyok abban, hogy felesleges lenne hosszasabban érvelni amellett, hogy Kosztolányi költészetében különösen jelentős szerepe van a színeknek, a színneveknek, hadd idézzem most csak Babits Mihály egyik idetartozó gondolatát. Nem a tekintélyelv alapján, hanem azért, mert szemléletesen és nagyon tömören megfogalmazza, mit is jelentenek a színek a költő lírai életművében: Kosztolányi „a színek költője, melyek szimbólumerőt nyernek, megbabonáznak, lenyűgöznek…"[3] Mindennek alapján különösen indokoltnak tűnik annak a vizsgálata, hogy mennyiben fordíthatók vagy éppen mennyiben lefordíthatatlanok Kosztolányi színei – nem utolsósorban azért, mert a színmegnevezések, a színekkel kapcsolatos forrás- és célnyelvi szerkezetek összevetésének eredményei olyan tanulságokat ígérnek, amelyek a szóban forgó forrásnyelvi szövegelemek sajátos, egyedi stílushatásának és ezzel összefüggésben a szövegértelem létrejöttében betöltött szerepének feltárásához is fontos adalékokat szolgáltathatnak.

„Ami fordítható, és ami nem": *Mostan színes tintákról álmodom*

Mint arra Tolcsvai Nagy Gábor rámutat, a színekre épülő jelentéstan és poétika hozza létre a *Mostan színes tintákról álmodom* egyedi hatását is:

> a felsorolt színek a maguk tiszta, akontextuális, prototipikus jelentésükben entitásszerűen érvényesülnek, e minőségükben hoznak létre egyfajta színösszeállítást, majd ugyanezek a színek részben a hozzájuk kapcsolódó specifikáló jelzők, részben a távolabbi fogalmi összetevők (húgomnak, anyámnak, életem) által konvencionált és egyedi metaforikus kifejezésekké alakulnak. A nem tárgyi tárgyiasulása és egyben metaforizálódása, továbbá a színek felsorolása (a világ megismerése) és végül végtelenítése (a világ megismerhetetlensége) egyszerre reprezentálja a személyiség magabiztosságát és elbizonytalanodását: a színek csak a maguk nyelvi leképezésében jeleníthetők meg, ugyanakkor kísérlet történik a nézőpontszerkezetben a beszélői kiindulópontból való megragadásukra.[4]

Más szempontból, másképpen fogalmazva és tovább konkretizálva ezt a megállapítást azt mondhatjuk, hogy stilisztikai – ezzel együtt: poétikai és szeman-

3 Babits Mihály, „Az irodalom karácsonya", *Nyugat* 6 (1913): 1:81–85, 83.

4 Tolcsvai Nagy Gábor, „A metafora alakulástörténete a magyar lírai modernségben", in *Hang és szöveg: Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. Bednanics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, 26–61 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 45.

tikai – szempontból közelítve különösen releváns szövegstruktúra-tényező az, hogy a színek említése egyszerű színekkel és megnevezésekkel kezdődik (*sárga*, *bronzot*, *ezüstöt*, *zöldet*, *aranyat*), ezt követően azonban szerkezeti és/vagy szemantikai szempontból összetett kifejezésekkel, így nyelvi képekkel: szinesztéziákkal (*rikító*, *tréfás-lila*, *néma-szürke*), metaforákkal (*szemérmetes*, *szerelmes*, *szomorú-viola*) és hasonlatokkal (*kék is, de halvány, / akár a színes kapuablak árnya / augusztusi délkor a kapualján*, *vérszínűt, mint a mérges alkonyat*). A továbbiakban azt nézzük meg, hogy ezt a jelentéshálózatot, stilisztikai-szemantikai struktúrát mennyiben adja vissza a vizsgált fordítás.[5]

Mostan színes tintákról álmodom.
Legszebb a *sárga*. Sok-sok levelet
e tintával írnék egy kisleánynak,
egy kisleánynak, akit szeretek.
Krikszkrakszokat, japán betűket írnék
s egy kacskaringós, kedves madarat.
És akarok még sok másszínű tintát,
bronzot, ezüstöt, zöldet, aranyat,
és kellene még sok száz és ezer
és kellene még aztán millió:
tréfás-lila, bor-színű, néma-szürke,
szemérmetes, szerelmes, rikító,
és kellene *szomorú-viola*
és *téglabarna és kék is, de halvány,*
akár a színes kapuablak árnya
augusztusi délkor a kapualján.
És akarok még égő-pirosat,
vérszínűt, mint a mérges alkonyat
és akkor írnék, mindig-mindig írnék,
kékkel húgomnak, anyámnak *arannyal*.
arany-imát írnék az én anyámnak,
arany-tüzet, *arany*-szót, *mint a hajnal*.
És el nem unnám, egyre-egyre írnék
egy vén toronyba, szünes-szüntelen.
Oly boldog lennék, Istenem, de boldog.

Kiszínezném vele az életem.

Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten
Am schönsten find ich *Gelb* …ja, *gelb* ist fein;
möcht viele Briefe meiner Freundin schreiben,
die ich sehr liebe, ist sie auch noch klein.
Japanisch möcht ich schreiben, Krikelkrakel,
ein Vögelchen noch drauf mit Schnörkelstietz.
Doch will ich auch noch andre Farben haben!
Wie wär's, wenn ich auch *Braun* und *Grün* benütz
und *Gold* und *Silber*? Ja, noch tausend andre.
Millionen Farben sind es, die ich brauch,
schamhafte wie verliebte, grelle, graue,
natürlich *lustiges Lila, Weinrot* auch.
Ich brauche *Violett als Trauerfarbe,*
auch *Ziegelbraun und Himmelblau, das just*
so zart ist wie die Spiegelung im Fenster
der Eingangstür am Mittag im August.
Ich brauch auch *Purpurrot, das loht wie Feuer,*
das droht wie Blut bei Sonnenuntergang.
Dann schriebe ich: mit *Blau* an meine Schwester,
mit *Gold* an meine Mutter, seitenlang.
Ein *goldenes* Gebet würd ich ihr schreiben
mit Tinte, die wie *Morgenröte* brennt.
In einem alten Turme möcht ich sitzen,
wo ungestört ich nichts als schreiben könnt!
Ja, schreiben möcht ich. schreiben. Stund um Stund!

Mein Leben war auf einmal schön und bunt!

5 A magyar szöveg forrása: Kosztolányi Dezső, *Összes versei* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 125–126; a fordításé: Dezső Kosztolányi, „Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten", übers. Martin Remané, in *Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten*, Hg. Stephan Hermlin und Mihály György Vajda, 206–207 (Berlin–Weimar: Aufbau-Verlag, 1970).

Ha az egyszerű, azaz jelentésspecifikáció és képi jelentés nélküli színmegnevezéseket nézzük, első megközelítésben különösebben meglepő dolgot nem látunk, lexikai szinten ugyanis egyszerű, egyenértékű megfeleltetéseket találunk (*sárga – gelb, zöld – grün* stb.), kivételt jelent a *bronz* fordítása, ennek német nyelvi megfelelője a vizsgált szövegben a *braun* ('barna').

A lexikai szinten túllépve, azaz a szintagmák, illetve a mondat szintjén azonban már figyelemre méltó különbségek tűnnek elő. A fordításban a színnevek mondatbeli sorrendjének és szintaktikai kapcsolatainak megváltoztatásával színpárok képződnek. Először is párt alkot a két egyszerű, hétköznapinak nevezhető, és így a nyelvhasználat szintjén, egyúttal „logikailag" is összetartozó szín, a braun (barna) és a grün (zöld), és ugyancsak párt alkot a minden szempontból különlegesebb – a különlegességbe a stílushatást is beleértve – *Gold und Silber* (arany és ezüst). Ebben a konstellációban, szövegstruktúrában viszont már motiváltnak tűnik a potenciálisan kínálkozó, szó szerinti jelentést visszaadó *Bronze* felcserélése a 'barna' jelentésű *Braun*nal. A magyar nyelvű szöveg szabály nélküli, áradó felsorolásával, „rapszodikus füzérével"[6] szemben így, mondhatni, rendszerezett, logikai jellegű párok keletkeznek.

A színmegnevezések stilisztikai-szemantikai szempontból elkülönülő második csoportját a következő szövegrész tartalmazza:

> tréfás-lila, bor-színű, néma-szürke,
> szemérmetes, szerelmes, rikító,
> és kellene szomorú-viola
> és téglabarna és kék is, de halvány,
> akár a színes kapuablak árnya
> augusztusi délkor a kapualján.

Ha fordításstilisztikai szempontból összevetjük a forrásnyelvi és az annak megfelelő célnyelvi szövegrészlet megnevezéseit, több feltűnő, közelebbi vizsgálatra érdemes nyelvi kifejezést, szerkezetet találunk. A megfeleléseket az 1. táblázat mutatja be, ebben félkövérrel jelöltem azokat az elemeket, amelyeket most közelebbről vizsgálni kívánok.

6 Szűcs Tibor, „Színvallás német és olasz Kosztolányi-fordításokban", in *„Transfert nec mergitur": Albert Sándor 65. születésnapjának tiszteletére*, szerk. Bartha-Kovács Katalin, Gécseg Zsuzsanna, Kovács Eszter, Nagy Ágoston, Ocsovai Dóra és Szász Géza, 109–118 (Szeged: JATEPress Kiadó, 2014), 113.

Eredeti	Fordítás
tréfás-lila	***lustiges Lila***
bor-színű	***Weinrot***
néma-szürke	***graue***
szemérmetes	*schamhafte*
szerelmes	*verliebte*
rikító	***grelle***
szomorú-viola	***Violett als Trauerfarbe***
téglabarna	*Ziegelbraun*
és kék is, de halvány, *akár a színes kapuablak árnya* *augusztusi délkor a kapualján.*	*Himmelblau, das just* *so zart ist wie die Spiegelung im Fenster* *der Eingangstür am Mittag im August.*
égő-pirosat, ***vérszínűt, mint a mérges alkonyat***	***Purpurrot, das loht wie Feuer,*** ***das droht wie Blut bei Sonnenuntergang***

1. táblázat

Az érvényben lévő helyesírási szabályzat, szokás által felkínált variációs lehetőségek közötti választás vagy éppen a helyesírási szabályok tudatos megszegése számos lehetőséget kínál a nyelvhasználóknak arra, hogy stílusténye zőként használják fel a helyesírást.[7] A modern líra például kedveli a kötőjelezéssel létrehozott nagyobb szóegységeket, ismert példája ennek Babits Mihály *In Horatium* című versében a *soha-meg-nem-elégedés.* Kosztolányi versében is fontos stílusképző szerepe van a kötőjeles írásmóddal „szóösszetétellé minősített" neveknek, hapax legomenonoknak. Valójában tehát nemcsak helyesírási, hanem morfológiai, lexikológiai és stilisztikai jellemzőkről van itt szó, olyanokról, amelyeknek releváns poétikai szerepe van. Az újszerűség mellett az egyéni szóösszetételek félig összetapadt jellege is érzékelhetővé lesz a kötőjeles írásmód által ezekben a kifejezésekben: *tréfás-lila*, *néma-szürke, szomorú-viola.* A német fordítás ezeket az egyedi, poétikai szempontból különösen releváns jellemzőket nem adja vissza. A *tréfás-lila* megfelelője a szövegben a *lustiges Lila*, amely jelzős szószerkezetté alakítja az eredeti összetételt. A *néma-szürke* pusztán *'szürké'*-vé *(graue)* egyszerűsödik. A *szomorú-viola* egyéni szóösszetétel pedig hasonlattá bomlik: *Violett als Trauerfarbe* ('viola mint a gyász színe').

A *bor-színű* a kötőjeles írásmód ellenére nem illeszkedik a fent elemzett szavak sorába, tudniillik ez nem hapax legomenon, a *borszínű* régóta szótárazott kifejezés, tehát nem egy egyedi neologizmussal, hanem lényegében egy helyesírási változatról van szó. (Legalább zárójelben érdemes itt utalni a prototípuselméletre:

7 Vö. Szikszainé Nagy Irma, *Magyar stilisztika* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 545–564.

„perifé rikusan" beilleszkedhet a neologizmusok kategóriájába, éppen a kötőjeles írásmód miatt, ez a kifejezés is.) A szó jelentésszerkezete ugyanakkor különleges, érdemes a tüzetesebb elemzésre. A magyar nyelv szótára így adja meg a jelentéseket: „Aminek színe a boréhoz hasonló. *Borszínű szeszek, pálinkafélék. Borszínű vizelet.*"[8] Ugyanitt a *borszín* főnév jelentéséről ezt olvashatjuk: „Szín, milyen a boroké szokott lenni. *Világos, sárgás fehér borszín. Vörös, kástélyos*[9] *borszín.*" Vagyis a *borszínű* jelentése nem köthető egy színhez, a szó jelentése ebben az értelemben nyitott vagy kognitív szemantikai terminussal: „fuzzy", a *borszínű* sokféle színt jelölhet, mint ahogyan a borok színe is gyakorlatilag végtelen skálát fog át. Ez a fajta lezáratlanság, lehatárolhatatlanság pedig szoros összefüggésben van a vers egész jelentésszerkezetével, vagyis azzal a kettősséggel, két aktussal is, amelyekre Tolcsvai Nagy Gábor fent idézett tanulmányában[10] rámutat: egyfelől a színek felsorolása (a világ megismerése), másfelől végtelenítése (a világ megismerhetetlensége). A *borszínű* versbeli poétikai szerepének vizsgálata, elemzése során nemigen kerülhető meg legalább egy rövid utalás Homérosz sokat idézett *borszínű* jelzőjére. Mivel erről az intertextuális kapcsolatról egyfelől e dolgozat megszabott keretei sem engedik meg a részletezőbb fejtegetést, másfelől és főleg pedig azért, mert éppen az ezzel az írással is köszönteni kívánt Kappanyos Andrástól már rendelkezésünkre áll a homéroszi „előképről" egy, e dolgozat témája és szempontrendszere tekintetében is lényeges összefüggéseket kiemelő gondolatmenet, hadd idézzem ezt most, az elemzés találó és érdekes volta miatt remélhetőleg (a jelen esetben talán még inkább) megbocsátható módon egy kicsit hosszasabban:

> Homérosz borszínű tengerét hagyományosan a költőiség egyik esszenciális foglalatának tekintjük, és bizonyára sokan merültünk már emelkedett lélekkel és párás szemmel a messzeségbe az Égei-tenger vagy az Adria felett, hogy felfedezzük maguknak azt a bizonyos borszínt, míg végül meg is láttuk, és így átélhettük az európai kultúra három évezredes önazonosságának felemelő érzetét: ugyanazt láthatjuk, mint egykor Homérosz (akit egyébként egy párhuzamos gondolatmenetben vaknak képzelünk). Ennek a revelációnak az értékét nem ássa alá az az értesülés, hogy Homérosz korának a maihoz képest igen szegényes volt a színekre vonatkozó szókincse, egyáltalán nem volt szava például a kék színre, mivel a kor embere az égen kívül gyakorlatilag soha nem látott semmiféle kék tárgyat, így ennek a jelenségnek nem volt számára relevanciája. Pontosabban bizonyára láttak

8 Czuczor Gergely és Fogarasi János, *A magyar nyelv szótára*, 6 köt. (Pest: Emich Gusztáv, 1862), 1:758.

9 Kástélyos: „mondják a borról, mely zavaros, különösen vörhenyeges színű sem fehér, sem vörös, vagyis vörös és fehér színűből kevert bor (Schillerwein)". Uo.

10 Tolcsvai Nagy, „A metafora…", 45.

> például kék virágot, de csak a szemükkel, s nem az elméjükkel (legalábbis a kékséget) […] A borszínű tenger tehát nem a költői fantázia szárnyalásából, hanem (a mi kulturális kondícióink felől nézve) egy nyelvi-kulturális fogyatékosságból jött létre…[11]

A német szövegben a *Weinrot* ('borvörös') a *borszínű* fordítása, így az a fuzzy-jelleg, illetve az a jelentésbeli összetettség, amelyet fent igyekeztem vázolni, megszűnik, egy meglehetősen pontosan körülhatárolható, azonosítható szín szerepel a célnyelvi szövegben.

A *rikító* fordítása a vizsgált szövegben a *grelle*. A közelebbi vizsgálat első lépéseként tekintsük át most a *rikító* szó jelentésszerkezetét a képi jelentésre fókuszálva. A szó mai elsődleges jelentésében – mint ezt a nyelvhasználati arányok és ez értelmező kéziszótárak is igazolják – kétségtelenül színjelölő, például az ÉKsz.[12] szerint ez a szó jelentése: (pejoratív stílusárnyalattal) 'az ízlést sértően élénk színű", illetve (ritkán, irodalmi előfordulásban) 'élénken tarka'. Ugyanakkor valószínűnek tarthatjuk, hogy az idetartozó etimológiai-nyelvtörténeti ismeretekkel nem rendelkező befogadó számára is a szó jelentését és stílushatását nem kis mértékben befolyásolhatja az a tény (többé-kevésbé implicit tudás), hogy a *rikító* szó a *rí*, ríkat, *rikolt* szócsaládba tartozik, és eredetileg hangérzetre vonatkozott.[13] Ezt a kettősséget, amely első megközelítésben akár lefordíthatatlannak is tűnhetne, azaz a fogalmi („uzuális") és az etimológiából adódó képi jelentés kettősségét, egyidejű jelenlétét a német *grelle* pontosan adja vissza, ti. e szónak a magyarhoz hasonlóan egyaránt van színre és hangra vonatkozó jelentése, sőt a magyarral ellentétben ez a németben még szótározott is:

> *grell*
> 1. a) in unangenehmer Weise hell; blendend hell ('kellemetlenül fényes; vakítóan fényes')
> 1. b) (von Farben) in auffallender, dem Auge oft unangenehmer Weise hervorstechend; stark kontrastreich ('feltűnően, gyakran a szemet is bántóan, kiemelkedő, erős kontrasztú színek')
> 2. schrill, durchdringend laut ('éles, áthatóan hangos')[14]

A forrásnyelvi szövegben az alábbi két sor két színt tartalmaz:

11 Kappanyos, *Bajuszbögre…*, 224.
12 Pusztai Ferenc, főszerk., *Magyar értelmező kéziszótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003), 1148.
13 Gombocz Zoltán, „Képzettársulás és jelentésváltozás", *Magyar Nyelv* 7, 3. sz. (1911): 97–108, 104.
14 *Duden Wörterbuch*, 2022, Bibliographisches Institut GmbH, hozzáférés: 2022.03.10, https://www.duden.de/rechtschreibung/grell.

És akarok még *égő-pirosat,*
vérszínűt, mint a mérges alkonyat.

Az *égőpiros*at és a *vérszínű*t (természetesen) külön tartja számon a *Magyar értelmező kéziszótár* is:

égőpiros mn Nagyon élénk, telt piros.
vérszínű mn *vál* Aminek vérszíne van. | Vérvörös.[15]

A német fordítás egyszerűsít a színmegnevezésben, már csak egy szín, a Purpurrot jelenik meg, ugyanakkor a „hozzáadott" anaforikus halmozás (*das loht wie…*, *das droht wie*) és a hasonlat duplikálása összetettebb retorikai szerkezetet hoz létre:

Ich brauch auch *Purpurrot, das loht wie Feuer,*
das droht wie Blut bei Sonnenuntergang.

Stilisztikai szempontból az ismétlődés alakzatának szövegszervező szerepe határozza meg a következő egységet, ideértve – mivel a stílus a szövegértelem megformáltságból adódó összetevője[16] – természetesen a részlet jelentésszerkezetét is. Stílusképző szerepe mindenekelőtt a halmozásban megjelenő három nyelvi képnek van:

és akkor írnék, mindig-mindig írnék,
kékkel húgomnak, anyámnak arannyal,
arany-imát írnék az én anyámnak,
arany-tüzet, *arany*-szót, mint a hajnal.

Éppen ezért feltűnő, hogy ez az alakzat nem jelenik meg a fordításban:

Dann schriebe ich: mit Blau an meine Schwester,
mit Gold an meine Mutter, seitenlang.
Ein *goldenes* Gebet würd ich ihr schreiben
mit Tinte, die wie Morgenröte brennt.

15 Pusztai, *Magyar értelmező…*, 245, 1450.
16 Vö. Tolcsvai Nagy Gábor, *A magyar nyelv stilisztikája* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996).

Mérleg

A magyar szépirodalmi fordítások „behozatali és kiviteli" listáját összehasonlítva Kappanyos András a következőket írja:

> „Behozatali" listánk nem rosszabb az átlagnál: a német listát például Agatha Christie, a franciát Barbara Cartland vezeti. „Kiviteli" listánk azonban szinte meglepően magas minőséget képvisel: nincs benne lektűr, nincsenek másodvonalbeli, megtűrt műfajok. […] [T]őlünk éppen a legjobbat várják el, amit adni tudunk – mármint amit valóban át lehet adni rendkívüli fordítói nehézségek nélkül. Ha ez valóban csereüzlet lenne, akkor nagyon rosszul járnánk: mint az indiánok, akik a megélhetésüket biztosító földet adták el üveggyöngyökért. De szerencsére mi valójában nem adjuk oda Esterházyt és Kosztolányit: ők megmaradnak nekünk, ráadásul olyan eredetiségben, olyan kulturális beágyazottságban, amely mindenki más számára hozzáférhetetlen marad.[17]

Úgy vélem, a fenti vizsgálat tanulságai pontosan egybecsengnek Kappanyos András véleményével. Kosztolányi versszövegének a stílusban megnyilvánuló kulturális-nyelvi beágyazottsága olyan jelentéseket tesz számunkra hozzáférhetővé, amelyek a fordításban elérhetetlenek.

17 Kappanyos, *Túl a sövényen*, 260. Kiemelés tőlem: P. J.

Major Ágnes

⌘

A műfordítás mint stílusgyakorlat, avagy Babits Mihály modora

Babits Mihály műfordítói munkásságának különleges, mi több, rendhagyó darabja az 1920-ban megjelent *Pávatollak* című gyűjtemény,[1] mely kivételes abban az értelemben, hogy az alcímbe emelt műfajmegjelölő *Műfordítások* kifejezés ellenére sem teljesen egyértelmű, a kötet „valódi" műfordításokat vagy pedig „saját" verseket tartalmaz-e. Hogy nem utólagos értelmezői spekulációról, hanem a műfaji kategóriát érintő valós problémáról van szó, azt maga Babits erősíti meg a kötethez írt előszavában:

> Ez a legújabb verseskönyvem: csupa idegen vers. Mégis az én könyvem ez így együtt: Babits-könyv, semmi más. Nem „reprezentál" ez semmit, semmiféle „idegen költészetet." Legfeljebb a magam inaséveit: mert a zöme az inasévekből való. Egy részét csak azért merem műfordításnak nevezni, mert eredetinek nem merem. Mikor Dantét vagy Shakespeare-t fordítottam, a műfordítás minden igényeit ki akartam elégíteni. De ezeket a verseket *magamnak* csináltam. Tanultam rajtuk. Próbálgattam: ez a hang, az a hang hogy hangzik magyarul? Milyen lenne magyarul egy *ilyen* vers? A magyar vers volt a fontos, nem az angol vagy francia. Az én versem volt fontos, nem az „idegen költőé." Sokszor megváltoztattam a szöveget, egyszerűen azért, mert valami nekem – a magyarban – *máshogy jobban tetszett.* Tudatos félreértések vannak a versekben. […] Máskülönben is: sokszor fog az olvasó ráismerni egy-egy szóra, egy-egy fordulatra, mely a magam verseiből lopózott be ide; vagy itt jelent meg először (próbálgatva az effektust),

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a *Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása* című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

1 Babits Mihály, *Pávatollak: Műfordítások* (Budapest: Táltos kiadás, 1920).

> hogy aztán egy valóságos Babits-versben nyerjen végső helyet. Egy költői vázlatkönyv ez a könyv, stíltanulmányaim gyűjteménye.[2]

Babits tehát *saját* verseskönyvként hivatkozik a *Pávatollak*ra, s a fordítás helyett sokkal inkább a versírói stílustanulmányok fontosságára helyezi a hangsúlyt bevezetőjében. Ez persze szabadkozást is jelezhet, mellyel Babits akarva-akaratlanul (jegyezzük meg: valószínűbb, hogy akaratlanul) elébe megy a célnyelvi szövegek a forrásnyelvi eredetihez mért pontosságát számonkérő kritikáknak. Az sem mellékes tény, hogy a kötet 1920-as megjelenése ellenére jóval, akár tíz-tizenöt évvel korábban született fordításokat közöl, így az antológiát összeállító Babits már egy lezárt, s a Dante- és Shakespeare-fordításoktól jól elkülöníthető fordítói korszakról és felfogásról nyilatkozik.[3] Miközben „tudatos félreértésekről", szándékos változtatásokról ír, előszavának fókusza a fordítói praxisról szinte észrevétlenül kerül át a költői műhely aprómunkájára: Babits többek között amellett érvel, hogy a fordítás során olyan fogásokat sajátított el, olyan megoldásokat tudatosított magában, melyeket költői működésében tudott igazán kamatoztatni. A műfordítás mint cselekvés a fiatal Babitsnál tehát olyan tanulási folyamatként fogható fel, melynek legfőbb tétje a még éretlen költői nyelv csiszolása, a költői ízlés formálódása, s nem pedig az eredeti szöveggel fennálló viszony kérdése,[4] hiszen „a fiatal Babits számára a fordítás problematikáját alapvetően nem az eredeti szöveg pontos visszaadásának igénye jellemzi."[5] A *Pávatollak* darabjai nem rendeződnek tematikai egység(ek)be, kiválasztásuk valójában esetleges, nem jeleznek tudatosan átgondolt szerkesztői elveket. Babits mentegetőzése ennek is szólhat: ő maga is érzékeli, hogy válogatása híján van az egységességnek, s ahogyan Mátyus Norbert rámutat, a *Pávatollak*ban közzétett fordítások a pályakezdő költő irodalmi érdeklődésének kiforratlanságáról árulkodnak.[6]

Az előszóból idézett részlet is egyértelműen jelzi, hogy Babits műfordításfelfogása az ott körvonalazódónál jóval összetettebb. Egészen más koncepció alapján dolgozik például az említett, az eredeti és a fordítás közti pontosságot kitüntetett kérdésként érvényesítő Shakespeare- és Dante-fordításain, vagy akár a későbbi gyűjteményes köteteinek esetében (például a legismertebb, másokkal

2 Babits Mihály, „Előszó", in uo., 5–6. Kiemelések az eredetiben.

3 Mátyus Norbert, *Babits és Dante: Filológiai közelítés Babits Mihály* Pokol-*fordításához* (Budapest: Szent István Társulat, 2015), 32.

4 Szándékosan kerülöm a *hűség* kifejezést: Kappanyos András mutat rá, hogy a fordítástudományban meggyökeresedett *hűség* fogalmában morális színezet, míg a *szépség*ben esztétikai előítélet rejlik, s ezek helyett a *pontosság*, az *élményszerűség* és a *megfelelőség* terminusok használatát javasolja a műfordítások mércéjeként. Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 113.

5 Mátyus, *Babits és Dante…*, 36.

6 Uo., 35.

közösen összeállított *Eratóban*[7] és a *Romlás virágai*ban), melyeknél már tudatos szerkesztői elképzelés alapján rendezi el az általa fordított verseket.

Jelentős műfordítói teljesítménye ellenére Babits ritkán nyilatkozik önálló, a témának szentelt írásokban a műfordításról vallott elképzeléseiről.[8] A líra fordíthatóságáról például a *Magyar irodalom* című, főként a magyar irodalom világirodalomban betöltött szerepéről írt tanulmányában szól, s amikor kimondja, a „líra […] mindig lefordíthatatlan: és vannak lírikusok, *par excellence* fordíthatatlanok",[9] voltaképpen a *Pávatollak* bevezetésében megfogalmazottakat előlegezi meg. Szinte tálcán kínálja magát az az elemzői szempont, hogy megvizsgáljuk, a *Pávatollak* darabjai milyen mértékben tekinthetők műfordításnak vagy sokkal inkább átköltésnek, azonban a kötetet összeállító és koncepcióját összegző Babits meglátását szem előtt tartva a továbbiakban arra hozok néhány példát, hogy a Babits korai éveit jellemző versfordítói gyakorlat hogyan hathatott későbbi verseire. Mint azt Babits kiemeli, a hatás elsősorban a szavak, kifejezések és szófordulatok szintjén érhető tetten.

Elsőként vizsgáljunk meg egy olyan fordítást, mely azonnal egyértelművé teszi, mire is utal Babits, amikor arról ír, hogy bizonyos, a fordítás során használt kifejezések egy későbbi Babits-műben nyerik el „végső helyüket". Baudelaire *Un fantôme* című versét Babits 1905-ben fordítja *Kísértet* címmel. A négy nagyobb egységre tagolt költemény második, *Az illat* című szakaszának első versszaka így hangzik:

Szíttál-e néha halkan terjedő
tömjént, mely dómokon remegve száll át
vagy régi zacskó ó levenduláját,
szimattól inyenc élvre gerjedő?[10]

Rögtön az 1919-es *Szíttál-e lassú mérgeket?* című Babits-vers jut eszünkbe, mely egészen más kontextusban, egészen más retorikai célzattal teszi fel kérdését.[11]

7 Bár Babits neve egyedül szerepel az *Erato* címlapján, az antológia Szabó Lőrinc-fordításokat is közöl.

8 A téma összefoglalását lásd: Ajtay-Horváth Magda, „Babits Mihály műfordítás-szemlélete", *Modern Filológiai Közlemények* 5, 1. sz. (2003): 61–69.

9 Babits Mihály, „Magyar irodalom", in Babits Mihály, *Esszék, tanulmányok*, összegyűjt., s. a. r., utószó és jegyz. Balia György, 2 köt. Babits Mihály művei, 1:359–420 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 364. Kiemelés az eredetiben. Babits Shelley-t, Aranyt és Vörösmartyt nevezi meg lefordíthatatlan lírikusként, s hozzáteszi, e szerzők világirodalmi rangja nem a fordíthatóságuk függvénye.

10 [Charles] Baudelaire, „Kisértet", ford. Babits Mihály, in Babits, *Pávatollak*…, 12–14, 12–13.

11 „Szíttál-e lassú mérgeket, illatok átkait? / jaj, rosszabb, aki kába Szók mérgéből tudva szít / melyektől elzsibbad az ész, és megőrül a Tett – / ó, kárhozat, kiben a szó először született az ábrándokbahurkoló, álomharanghuzó, / biborszinű, tömjénszagú, trombitahangu szó." Babits Mihály, „Szíttál-e lassú mérgeket?", in Babits Mihály, *Összes versei 1907–1937*, Babits Mihály összegyűjtött munkái 1, 283 (Budapest: Athenaeum, 1937).

A francia eredetiben – az olvasó megszólítását követő – kérdés jóval hétköznapibb és prózaibb tónusú, hiszen itt a sokkal kevésbé túlesztétizált *lélegzetvétel*ről, *belégzés*ről van szó:

Lecteur, as-tu quelquefois *respiré*
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré?[12]

A „halkan terjedő", „remegve szálló" tömjénfüst és a régi levendulászacskó illata valóban könnyebben társítható a kevésbé határozott, sőt ösztönös tevékenységgel, a belégzéssel, s a későbbi Babits-versben épp azért működik igazán jól a régies *szíttál* ige használata, mert az átkos illatok és a kába Szók mérgének szívása egyéni döntés eredményeképp végigvitt, határozott cselekvést implikál („mérgéből tudva szítt"). A Babits-verset elsőként a *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című esszé részeként közölte a *Nyugat* 1919-ben – a dátum és a közlés kontextusa elsősorban közéleti-politikai szempontból izgalmas,[13] azonban a *Pávatollak* kiadásához közeli megjelenés arra is rámutat, hogy Babits ekkor már az évekkel korábbi műfordítói döntéseinek fényében is értékelhette a verset.

A következő példa Wordsworth *Az álomhoz (To Sleep)* című verse, melynek álmatlansággal küzdő, arra megoldást kereső beszélője az angol eredetiben – egyéb természeti képek mellett – *méhek*re *(bees)*, míg a Babits által fordított változatban *méheraj*ra gondol:

Juhnyájra, mely egyenként ballag át
egy szűk hídon… záporra, méherajra
és vízesésre… szél és habmorajra…
fehér sik égre… síma tóra… tág
mezőre… mindre gondoltam – s tovább
fekszem – álmatlan; – s már hajnali zajra
gyúl a gyümölcsös, zeng a bokrok alja
s az első méla kakukszó kiált.[14]

A szótagszám, illetve verselés is indokolja, hogy Babits a *méheraj*, nem pedig a *méhraj* mellett döntött, ugyanakkor a szóhasználat – tájszó lévén – a vidéki élet, a természetközeliség képzetét erősíti fel, amely a Wordsworth-mű esetében az

12 Charles Baudelaire, „Un fantôme", in Charles Baudelaire, *Les Fleur du Mal et autres poèmes*, chronologie et préf. Henri Lemaître, 64–66 (Paris: Garnier–Flammarion, 1964), 64. Kiemelés tőlem: M. Á.

13 A vers kiadástörténeti hátteréről és politikai kontextusairól lásd: Szénási Zoltán, „Politikai modernizációs kísérletek kudarcának költői konzekvenciái Babits *Szíttál-e lassú mérgeket?* című versében", *Híd* 83, 7. sz. (2019): 49–60.

14 [William] Wordsworth, „Az álomhoz", in Babits, *Pávatollak…*, 28.

eredeti kontextust szem előtt tartó és azt megerősítő fordítói döntés. A versíró Babitsnál alig találkozunk a *méhe* alakkal, 1930-ban megjelent *Csak egy kis méhe…* című versében azonban a főnév szintén fontos, másodlagos értelemmel felruházott kifejezéssé válik.[15] A költemény a Wordsworth-verssel ellentétben nem az elalvást, hanem az ébredést tematizálja, ekképpen a méh itt nem a nyugalom, hanem az izgalom képe lesz, mely a „lélek zengését, zsongását" illusztrálja:

Csak egy kis méhe
szállt lelkembe
s ujra zeng lelkem – zsong, mintha
örök hangszer lenne.[16]

A fordítás és a vers méhe-képe tehát különböző szemantikai szinteket aktivizál, ugyanakkor annyiban minden bizonnyal azonosak, hogy a nem városi létmódra utalva a *méhe* Babitsot „a vidéki élet nyelvi elemekkel való ábrázolásában" segíti – erre mutat rá Büky László, aki egy teljes tanulmányt szentel a *méheraj* összetett szó előfordulásainak a magyar irodalomban.[17]

A fenti Wordsworth-fordítást szándékosan idéztem hosszabban: a *méheraj*ra rímelő *habmoraj* is fontos szóösszetétel a versíró Babits számára. Ha Babits saját versszövegeit (de akár fordításait is) stilometriai kutatásnak vetnénk alá, a *hab* főnév jó eséllyel előkelő helyen végezne a legkedveltebb, a verseiben leggyakrabban használt szavak listáján. *Az álomhoz*-fordításban a *habmoraj* összetétel használata, ha nem is indokolatlan, mindenesetre merész választás: Babits az angol eredetitől *(fall of rivers, winds and seas)* kissé ellép, ám mégis következetesen jár el, már ami a saját fordítói gyakorlatát illeti. Gyakran fordítja ugyanis a *hullám*okat vagy a *tenger*t *hab*ként, az e főnévből képzett szóösszetételeket a verseiben is számtalan alkalommal használja, sőt a *hab* – látni fogjuk – egészen eredeti szóalkotások alapja lesz Babitsnál. *A lótusz-evők (The Lotos-Eaters)* című Tennyson-vers fordításában Babits jóval többször használja a *hab* szót különböző formában, mint ahogyan azt az eredeti szöveg megkívánná. Az eredetiben összesen háromszor fordul elő a *foam*, Babits fordításában pedig hétszer találkozunk a szóval, nem ritkán sajátos szóösszetételek formájában (*habsugár*, *habzaj*, *habfodor*).[18]

Vers és fordítás egymásra hatása figyelhető meg *A lótusz-evők*-fordítás és Babits 1911-ben keletkezett, az *Illusztrációk mindenféle könyvekhez* negyedik darabjában, a *Modern festmény*ben (a kéziraton szereplő cím: *Modern vázlat*), mely a *Babits*

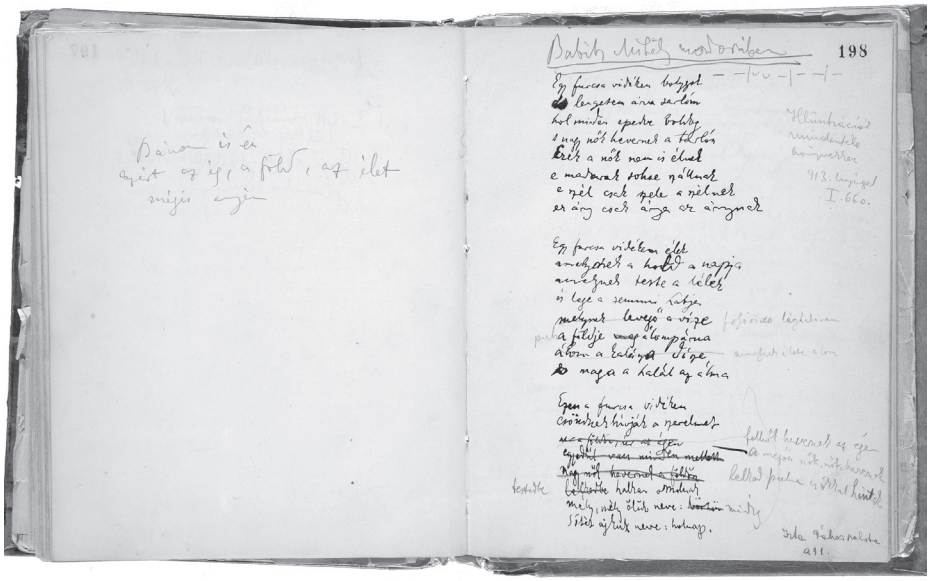
15 Említi még a *Dal, prózában* című versben: „Zsong, zsong, zsong, zsong – mézillat, érzed? pille száll és méhe rajz."

16 Babits Mihály, „Csak egy kis méhe…", in Babits, *Összes versei*, 411.

17 Büky László, „Méheraj", *Magyar Nyelvőr* 112, 3. sz. (1988): 326–329, 328.

18 Nem véletlen, hogy Babits a *Pávatollak* előszavában külön kitér *A lótusz-evők* fordítására, mely „egészen megtelt […] saját költészetem képzeletvilágával, a saját lelkem színeivel…". Babits, „Előszó", 5.

Mihály modorában alcímet viseli.[19] Nem lehet véletlen, hogy amikor Babits hozzáfog a versíráshoz, azt épp a Tennyson-vers fordításkézirat 3. fóliójának verzóján (OSZK Analekta 292/6) teszi, a két szöveg fizikai közelsége tehát tartalmi, szóhasználati döntéseket jelezhet. Ahogy említettem, Babits a fordításban több alkalommal használja a *hab* szót és különféle variánsait. A fólió verzóján található *Modern vázlat* lejegyzését azonban megszakítja: a második versszak negyedik, „és lege semmi habja" soránál abbahagyja az írást. A verset majd az *Angyalos könyv*ben folytatja, hogy a tisztázottnak szánt, fekete tintával írt költeményt később több ceruzás javítással lássa el. Így tesz a „melynek levegő a víze" sorral, melyet „folyóvize léghabáram"-ra javít:



OSZK Fond III/2356. 198. f. rektó

Végezetül kanyarodjunk vissza a *Pávatollak* előszavához, melyben Babits nem csak a fordításkor használt kifejezéseknek a későbbi versekbe építéséről, hanem ennek inverzéről, azaz a korábbi költemények egy-egy kifejezésének a fordításokban való felbukkanásáról tesz említést. Az utolsó példa nem a *Pávatollak*ból, ám még ugyanebből a fordítói korszakból való; 1913-ban egy olyan világirodalmi esemény történik, melyről a magyar olvasóközönség többek között Babitsnak köszönhetően értesül. A bengáli hindu költő, Rabindranáth Tagore irodalmi Nobel-díjat kap az *Áldozati énekek* (*Ghitanjali*, angolul *Song Offerings*) című

19 Első megjelenése: Babits Mihály, „Illusztrációk mindenféle könyvekhez: Modern festmény: B. M. modorában", *Nyugat* 6 (1913): 1:661–662.

kötetéért, ez alkalomból Babits pedig három írását fordítja angolból, Yeats után, melyeket a *Vasárnapi Újság* tesz közzé.[20] A *Ha tarka játékokat hozok eléd…* kezdetűben a következőket olvashatjuk: „Ha édességeket adok mohó kacsóidba, mindjárt tudom, miért van méz a virág kelyhében, és miért tellnek meg titkon édes lével a gyümölcsök – ha édességet adok mohó kacsód közé."[21] Yeats-nél, tehát a forrásszövegben *mohó kezek*ről van szó *(greedy hands)*: gyanakodhatunk, hogy a *kacsó* olyan megoldásra utal, mely Babits egy korábbi versében köszön vissza. Két olyan költeményről tudunk, melyben megjelenik a kifejezés, s mindkettő 1906–1907 körül keletkezett. Az *Egy dal* című versben „bársonybőr kacsók", az *Emléksorok egy pécsi uszodára* című versben „lanyha lánykacsó" olvasható. A szóhasználat mindkét költeményben a könnyedség, a játékosság attribútumává válik, s Babits hasonló potenciált láthatott meg a Tagore-fordításban (elég csak a fentebb kiragadott mondatot olvasnunk, hogy a kontextus világos legyen), ez pedig indokolttá tette a választást.

Számos további, egyértelműbb vagy épp véletlenszerűnek tűnő példát hozhatnánk arra, miként formálódott Babits költői nyelve a műfordításoknak köszönhetően (vagy fordítva). Az elmondása szerint pávatollakkal ékeskedő költő az 1920 előtti fordításait *magának csinálta*; előszavában tudatos és reflektív, a műfordítói munkásság egyedi korszakát (és saját poétikai fejlődését) objektíven elemző és értékelő költő képe bontakozik ki előttünk, aki mindazonáltal lerántja a leplet a költői műhely működéséről és rámutat a műfordítási praxis fontosságára.

20 Ennek előzménye, hogy Babits az angol nyelvű Tagore-kötetről (és a Kaposi Ferenc fordította *Fiorett*iről) ír a *Nyugat* számára ismertetést; Schöpflin épp a folyamatban lévő munka apropóján kéri fel Babitsot a fordításra. Lásd: Róna Judit, *Nap nap után: Babits Mihály életének kronológiája 1909–1914*, Babits-kronológia 2 (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Balassi Kiadó, 2013), 637. Az ismertetés: Babits Mihály, „Két szent", *Nyugat* 6 (1913): 2:733–736.

21 „Rabindranath Tagore verseiből", ford. Babits Mihály, *Vasárnapi Újság* 60, 48. sz. (1913): 949.

Szénási Zoltán

⌘

Az *Énekek éneke* vajon saját ének-e?

Kísérlet egy Babits-mű státuszának meghatározására

Énekek éneke címen, *Salamon király könyvéből* alcímmel Babits elsőként a *Nyugat* 1920. évi 23–24. számában közölte azt a verset, melynek státuszát (pontosabban, hogy saját műről, műfordításról vagy valami másról beszélhetünk-e) az alábbiakban szeretném megvizsgálni. Habár már az első megjelenésnél az alcím utal a forrásszövegre, mégis Babits 1920 végén mindkét alkalommal saját művei között jelenteti meg az *Énekek éneké*t, szerzőként a folyóiratpublikációban és a versesköteten is az ő neve van feltüntetve. Az olvasó, aki nyilván ráismer az ószövetségi könyv tematikájára és jellegzetes szóhasználatára, már ezeknek a szövegváltozatoknak az olvasásakor gyanakodhatott, hogy műfordításról, esetleg bibliai parafrázisról lehet szó. Az erotikus világköltészet klasszikusaiból szemléző *Erato* című antológia 1921-es megjelenésekor a műfordítás gyanúja látszólag be is igazolódott, de az *Énekek éneké*t Babits később felvette az 1928-as *Versek* kötetbe, majd az 1937-es életműkiadásba is. A kiadástörténeti adatok alapján a szöveg paratextusai (cím, alcím) ellenére sem tudjuk tehát biztosan eldönteni, hogy pontosan mi az *Énekek éneke* státusza, tehát megkerülhetetlen az alaposabb szövegvizsgálat.

Annak a dilemmának a feloldására vonatkozóan ugyanis, hogy a Babits neve alatt megjelent, később műfordításként is közölt *Énekek éneké*t fordításnak tekintsük-e, első megközelítésben nincsenek egyértelmű szempontjaink, hiszen maga a kulturális kontextus (kiadástörténet, interpretációs hagyomány) nem igazán nyújt ehhez segítséget számunkra.[1] Tegyük fel mégis, hogy az *Énekek éneke* műfordítás, és határozzuk meg azokat a kritériumokat, amelyek alapján mint műfordí-

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a *Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása* című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

1 Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 113.

tást mérlegre tehetjük. Kappanyos András fordítástudományi könyvében a műfordítás három mércéjét határozza meg: *megfelelőség*, *pontosság* és *élményszerűség*. A folyóiratban vagy a saját kötetben közölt, illetőleg a műfordítások között publikált szöveg nyelvi-költői *megfelelőség*ére vonatkozóan vajmi kevés kétség merülhet fel bennünk, már maga a szerző/fordító neve garancia arra, hogy magas esztétikai nívójú művet olvashatunk, bár a „verstani rendezettség" – amennyiben tényleg versfordításként fogjuk fel Babits művét – vagy általában a formai hűség az ószövetségi könyv ismeretében fel sem merül, ez azonban máris átvezet a másik kritérium vizsgálatához.

Bonyolultabb ugyanis a *pontosság* mércéjének való megfelelés kérdése. Kappanyos abból az axiómából indul ki, hogy a „fordítás […] valaminek a fordítása, azaz van eredetije". Az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat akkor tekinthető egyértelműnek, „ha a két szöveg nyelvi makrostruktúrái jelentős részben egybevágnak, fedésbe hozhatók."[2] Kappanyos értelmezése szerint ez az egybevágás nem a történetvezetés vagy a gondolatmenet szintjén kell, hogy megvalósuljon, hanem a mondatok és bekezdések szintjén kell, hogy megfeleljen a fordítás az eredetijének, ezen túl pedig az eredetiben meglévő nyelvi megnyilvánulásokat, azok sorrendjét és logikai rendjét is követnie kell. Ebből a szempontból vizsgálva Babits *Énekek éneke* című művét már több problémába ütközünk.

Ami ránézésre is nyilvánvaló: a Babits-szöveg nem feleltethető meg egy az egyben a nyolc fejezetből álló ószövetségi könyvnek, hiszen jóval rövidebb annál. A szerzői utasításként olvasható alcím elárulja ugyan a szöveg eredetét: *Salamon király könyvéből*, ez alapján azonban azt feltételezhetnénk, hogy a könyv egy pontosan meghatározható és szervesen összefüggő részét fordítja le Babits. Ezzel szemben a valóság az, hogy különböző részekből szerkeszti össze a „saját" szövegét, úgy, hogy majdnem minden mondata, tagmondata megfeleltethető az ószövetségi könyv egy-egy sorának. Az alábbiakban a Babits-szöveg mondatai, tagmondatai elé írt számok az ószövetségi könyv megfelelő locusát jelzik, az eltérő háttérszínnel szedett részeknek viszont nem találtam meg az eredetijeit az ószövetségi *Énekek énekében*.

Énekek éneke
Salamon király könyvéből

|**(4,1)** Szép vagy, ó szerelmesem, szép!|**(7,1)** Lábadat saru díszíti, ritka drága gyöngyű; tomporodnak kerülete mint a mesterek kezéből kikerült kösöntyű.|

|**(5,15)** Lábadszára mint aranyszín fundamentumon szökellő karcsú oszlop, márvány;|
|**(4,5)** a te két emlőd nyugalma mint a liliommezőkön legelő két bárány.|

2 Uo., 120.

|**(7,2)** Köldököd mint illatozó olajok nyomától síkos szép kerekded csésze;|
|**(5,14)** Hasad mint a zaffirokkal rakott elefánttetemnek drága tündöklése.|

|**(7,2)** Hasad mint a liliommal köröskörül megkerített dús gabonaasztag;|
karod ámbraszín pereccel, két kezed nehéz gyűrűkkel aranyosan gazdag.

|**(8,3)** Balkezed a fejem alatt, jobbkezeddel megölelgetsz, megcirógatsz, édes;|
|**(7,4)** nyakad mint a karcsú torony kimagaslik hasonlóan Libanon-hegyéhez.|

|**(4,4)** Nyakad mint a Dávid tornya;|**(4,11)** méz csepeg nyelved hegyéről; ínyed édességes;|
|**(4,2; 6,3)** fogaid mint most fürösztött tiszta, hófehér juhocskák; |ajakad tömjénes.|

|**(4,3)** Halántékod mint a sűrű selyem lomb közül kitetsző darab pomagránát;|
|**(7,4)** szemed mint a kék halastó;|arcod ékességeinek ki mondhatja számát? |

|**(8,6)** Tégy engem mint egy pecsétet a te kebeledre, mint egy bélyeget karodra,
mert kemény a szerelem mint a koporsó és erős|**(8,7)** mint nagy vizeknek sodra|

|**(7,11)** No szerelmem, gyere menjünk a mezőre, |**(7,13)** illatoznak künn a mandragórák|
|**(7,12)** már a szőllő is virágzik s kifakadtak|**(7,13)** ajtónk előtt|**(7,12)** a gyümölcshozó fák.|

Az első kérdés az, hogy pontosan hol is kell keresnünk az eredeti szöveghelyeket. Más szóval: milyen nyelvről is fordította Babits az *Énekek éneké*t? Az ószövetségi szöveg eredetileg héber nyelvű, s azt elég nagy biztonsággal kijelenthetjük, hogy Babits nem az eredeti nyelvről ültette át és kompilálta a fentebb jelzett szövegrészeket. Nyelvtudását ismerve a Bibliának két változata, a görög, azaz a *Septuaginta* vagy a latin, azaz a *Vulgata* jöhet szóba. Mivel nincsenek információink a fordítás körülményeiről, így a forrásnyelvre vonatkozóan sem, ezt a kérdést teljes biztonsággal eldönteni nem tudjuk, legfeljebb feltételezéseink lehetnek.

Ennek ellenére a latin nyelvű forrásszöveg mellett mégis szólhat érv, s ez elsősorban a két lehetséges „eredeti", a *Septuaginta* és a *Vulgata* Babits általi megítélésében keresendő. A héber nyelven írt Bibliát Kr. e. 300 körül fordították görögre, ezt nevezzük *Septuagintá*nak, a hellenisztikus kor egyik jelentős fordítási programja lehetett, és feltehetően a diaszpórában élő zsidók számára készült. Babits *Az európai irodalom történeté*ben azonban nem említi ezt a fordítást, az ószövetségről pedig saját világirodalmi koncepciójának tükrében kifejezetten negatívan nyilatkozik, s ebben a rövid jellemzésben felismerhetjük az *Énekek éneké*re történő utalást is:

> Az Ó Szövetség idegen számomra. A Mózes barbár regéiben, a család és üzlet patriarkális kapcsolataiban, a szerelmi könyvek sűrű érzékiségében, a Jób embertelen türelmében, a próféták dühkitöréseiben, az Istennel való

> nemzeti viszonyban, a *Prédikátor* cinikus szkepticizmusában egy magábavonult fajnak zárt és fülledt levegőjét érzem.[3]

Ezzel szemben Jeromost úgy méltatja, mint aki „egyesítette a zsidó és görög műveltséget. Lefordította a Bibliát latinra. Műve: a *Vulgata*, döntő hatással volt az egész világirodalomra."[4] Ha ez nem is különösebben erős érv amellett, hogy Babits feltehetően a latin nyelvű *Vulgatá*ból fordította és kompilálta a maga *Énekek énekét*, mégis elképzelhető, hogy a „világköltészeti" válogatásba az egyetlen nem európai szerzőtől származó művet annak világirodalmi rangú „eredetijéből" fordította.

Vessük tehát össze a babitsi *Énekek énekét* az egyik lehetséges „eredetivel", a Jeromos által fordított *Vulgata* szövegével. Az első hét sort a különböző bibliai szöveghelyekről a mondatok, tagmondatok szintjén Babits lényegében pontosan fordítja. Ezt követően a 8. sornak nincs megfelelője az ószövetségi könyvben, ez Babits hozzáköltésének tekinthető. Jelentősebb szerkesztői beavatkozást mutat viszont a 10. sor, melynek „eredetije" az Én 7,4, mely Babits fordításában így hangzik: „nyakad mint a karcsú torony kimagaslik hasonlóan Libanon-hegyéhez." A Vulgatában ezen a helyen a következő olvasható: „Collum tuum sicut turris eburnea; oculi tui sicut piscinae in Hesebon quae sunt in porta filiae multitudinis. Nasus tuus sicut turris Libani, quæ respicit contra Damascum".[5] Mint már a terjedelmi különbségből is látható, Babits ehelyütt meghúzta az eredeti szöveget, bizonyos részeket törölt, míg az „oculi tui sicut piscinae" részt a helyhatározó (in Hesebon) elhagyásával a 14. sor elejére szúrta be. A meghúzott latin szöveg végső soron tehát hiánytalanul megvan az eredetiben is („Collum tuum sicut […] turris Libani […]"). Babits azonban egyrészt beletette „kimagaslik" igét, melynek megfelelője a bibliai szövegben nincs meg, másrészt amíg a „nyak" hasonlata eredetileg az elefántcsonttorony (turris eburnea"), Babitsnál a Libanon-hegye, mely ebben az esetben pontatlan fordítás, bár nyilván szándékoltan az, két okból is: egyrészt a *Vulgatá*ban „turris Libani" szerepel, azaz „Libánus tornya", másrészt pedig a Bibliában ez a költői kép a (női) orr hasonlatául szolgál. Hogy mi motiválhatta Babitsot az átírás során, nem tudjuk. Az „elefántcsont torony" képének elhagyását talán a fogalom túlterhelt jelentése indokolhatta (a keresztény hagyományban Szűz Mária jelzője, a modernség korában pedig a – Babits kapcsán is gyakran emlegetett – valóságtól elvonuló művészhez kapcsolt szimbólum), a női orrnak a toronyhoz vagy hegyhez hasonlítása pedig meglehetősen bizarrul hathatott volna a (női) test szépségét megjelenítő modern költeményben.

3 Babits Mihály, *Az európai irodalom története* ([Budapest]: Auktor, 1997), 728, 114.

4 Uo., 133.

5 A revideált Károli-fordítás szerint: „A te nyakad, mint az elefánttetemből csinált torony; a te szemeid, mint a Hesbonbeli halastók, a sok népű kapunál; a te orrod hasonló a Libánus tornyához, mely néz Damaskus felé."

Néhány kisebb mellett még két jelentős változtatás figyelhető meg a Babits-szövegben. A 16. sor két szerelemre vonatkozó hasonlatot tartalmaz: „mert kemény a szerelem mint a koporsó és erős mint nagy vizeknek sodra." Az ószövetségi könyv vonatkoztatható részében (Én 8,6) viszont a következő olvasható: „quia fortis est ut mors dilectio, dura sicut infernus aemulatio: lampades eius lampades ignis atque flammarum."[6] A latinban két érzelemre vonatkozó szó hasonlata kerül egymás mellé, melyek jelentése azonban eltér egymástól; a *dilectio* a szeretetként vagy szerelemként a másikhoz fűződő tiszta vonzalom jelentésében értendő; míg az *aemulatio*ban benne rejlik a másikkal való versengés, rossz értelemben a féltékenység vagy az irigység. Babits azonban nemcsak összevonja a két hasonlítottat, hanem a hasonlatok képi elemeit is módosítja. A *Vulgatá*ban az elsőként említett „dilectio" jelzője a „fortis" *(erős)*, míg „aemulatio" a szó eleve negatív jelentését erősítve az „infernus" (azaz *pokoli)* jelzőt kapja, s kiegészítésképpen: „lámpái mint a tűznek és lángnak lámpásai". A „lampades eius lampades ignis atque flammarum" megjegyzést Babits teljesen elhagyja, ehelyett a szerelem érzékeltetésére az Én 8,7 szintén a szerelemre vonatkozó képét hozza előre: „Aquae multae non potuerunt extinguere", azaz „Sok víz el nem oltja". A vers utolsó szakasza, a 17–18. sorok – mint az fentebb látható volt – az Én 7,11–13 részleteit mozaikszerűen vágja össze. Ha a *Vulgata* alapján latinul rekonstruáljuk a szöveget, akkor a következő „eredeti" adható meg: „Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis. […] Mandragorae dederunt odorem / […] floruit vinea, si flores fructus parturiunt […] in portis nostris […]."

Ha megvizsgáljuk a Babits neve alatt (mint szerzőként vagy fordítóként) közreadott *Énekek éneké*nek a nyelvezetét, akkor azt tapasztaljuk, hogy az grammatikailag megfelel ugyan a 20. század eleji nyelvállapotnak, néhány szó azonban feltehetően már a kortársak számára is régiesnek hathatott, melyek helyett Babits választhatott volna „modernebb" kifejezéseket is. Ilyen például a 2. sorban a „tompor" *(csípő)* és „kösöntyű" *(nyaklánc)* szavak, a 3. sorban a „fundamentum" *(épület alapja)*, az 5. sorban az „elefánttetem" *(elefántcsont)* és a 12. sorban a „pomagránát" (*gránátalma)*. Mindez azért érdekes, mivel ezek a szavak megtalálhatók ugyanezeken a szöveghelyeken a Károli-féle bibliafordításban, mint ahogy a 17. sor mondatnyitó megszólítása is („No szerelmem") kísértetiesen hasonlít a vizsolyi Biblia megfeleltethető szöveghelyének szófordulatára. A vers 7. sorában azonban, mely az Én 7,2-vel azonosítható, Babits nem követi a Károli-fordítást, melyben feltehetően egy nyomdai hiba került erre a szöveghelyre, és a szerelmes nem kedvese hasát, hanem házát dicséri: „Az te házad mint az Liliomockal meg kerítetett gabona aztag".[7] Babits versbeszélője viszont *helyesen* udvarol: „Hasad mint a liliommal köröskörül megkerített dús gabonaasztag".

6 A revideált Károli-fordítás szerint: „mert erős a szeretet, mint a halál, kemény, mint a sír a buzgó szerelem; lángjai tűznek lángjai, az Úrnak lángjai."

7 A *Vulgatá*ban ehelyütt a következő olvasható: „Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis."

Ez azt bizonyítja, hogy nem egyszerűen a revideálatlan Károli Biblia adott szöveghelyeinek kompilált parafrázisát készíti el, hanem idegen nyelvű forrásszöveg alapján (is) dolgozott.

Ezek a fent jelzett egyezések azonban nyilvánvalóan nem véletlenek, jelzik azt, hogy Babits nemcsak ismerte Károli fordítását, de fel is használta. Hasonlóra találunk példát más műfordításai kapcsán is, Dante *Isteni színjáték*ának magyarra történő átültetése során jó néhány sort átvesz elődeitől, Arany Jánostól, Szász Károlytól és másoktól, és ezt Dante terziánáinak fordítására vonatkozóan meg is magyarázza: „Dante egy-egy terzináját oly talánynak érzem, melynek minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges",[8] éppen ezért ha egy-egy sornak már megszületett a véleménye szerint tökéletes megoldása, akkor – ahogy azt Shakespeare fordítása kapcsán kifejti – a fordítónak nemcsak joga, hanem kötelessége is átvenni az egyedül helyes megoldást.[9] Az *Énekek éneké*ben ugyan csak néhány szó és szókapcsolat jelzi azt a fordítástörténeti szöveghagyományt, melybe a vers be kíván lépni, ez mégis egybevág Babitsnak azzal fordítási alapelvével, melyet Mátyus Norbert a következőképpen foglal össze:

> egy jó fordítás számol az őt megelőző magyarítók teljesítményeivel, hogy a jövevény mű ne csupán az újdonság, hanem a nemzeti hagyományból való táplálkozás érzését is keltse. E két kritérium együttes érvényesítésének következménye, hogy minden fordításnak meg kell őriznie az elődei munkáiból a máig érvényes megoldásokat.[10]

A vers hosszú, trochaikus lejtésű sorai, kétsoros versszakai és többségében tiszta rímei pedig felidézik a régi magyar költészet hagyományát is.

Noha Babits valóban saját műként megírt és publikált verseibe is beleszövi az általa tisztelt költőelődei sorait, jellegzetes szóhasználatát, ez a fordításelméleti párhuzam, illetve az „eredeti" bibliai szöveg egy-egy részletének való *pontos* megfelelés mégis arrafelé billenti a mérleget, hogy az *Énekek éneké*t alapvetően fordításként fogjuk fel, pontosabban egyfajta fordításmontázsként, mely az eredetileg polifonikus műből – ahol nemcsak a vőlegény és a menyasszony szólamai hangzanak fel, hanem időnként a kórus hangjai is – egyszólamú szerelmes verset hoz létre. S ha megnézzük, hogy a szövegmontázsban összeszerkesztett mondatok az eredeti bibliai szövegben kihez tartoznak, akkor azt látjuk, hogy

8 Babits Mihály, „Dante fordítása: Műhelytanulmány", in Babits Mihály, *Esszék, tanulmányok*, kiad. Belia György, Babits Mihály művei, 2 köt., 1:269–289 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1978), 274.

9 Babits Mihály, „Könyvről könyvre: Shakespeare-fordítás", in Babits, *Esszék, tanulmányok*, 2:11–13, 12.

10 Mátyus Norbert, *Babits és Dante: Filológiai közelítés Babits Mihály* Pokol-*fordításához* (Budapest: Szent István Társulat, 2015), 131.

hagyományosan a menyasszonynak tulajdonított szólamból csaknem kétszer annyi kerül át Babits versébe, mint a vőlegényéből.

Kappanyos András fordításelméleti munkájában a műfordítás megítélésének kritériumai között értekezik az *élményszerűség* befogadói oldalról megragadható mércéjéről. Ennek kapcsán megállapítja: „A fordító [és – tegyük hozzá – a fordítást olvasó befogadó] elé tehát egy olyan szöveg kerül, amely az adott konstellációban rögzített és kanonizált, és amely a belső rendezettségi szinteken kívül immár gazdag külső kapcsolatokkal (hatástörténettel) is rendelkezik."[11] A kanonizáció az *Énekek éneke* esetében plusz jelentéstartalmat is hordoz, hiszen olyan szövegről van szó, mely egy vallási szövegkorpusz részeként nemcsak a világirodalmi kánon része, hanem egy vallási kánoné is. Ez a kánon pedig már az *Énekek éneke* ószövetségi szövegek közötti helyének kijelölésénél fogva (Salamonnak tulajdonítva a szerzőséget a bölcsességi könyvek közé helyezi) meghatározza a szöveg értelmezési irányát is. A másik testi szépségének dicséretében benne rejlő nemiséget felfüggeszti, és olyan allegorikus jelentésadást ír elő, mely Salamon és Sulamit nászát Jahve és Izrael, majd a keresztény tradícióban Krisztus és az egyház kapcsolatának leírására alkalmazza. Amikor tehát Babits lefordítja és elhelyezi a verset saját művei között, majd műfordításai közt, akkor a vallási kánonból a szöveget át- vagy visszahelyezi az irodalmi kánonba.

Az *Énekek éneke Erato*ban való közlésével Babits egészen radikális kánonműveletet hajt végre.[12] Egyrészről ugyanis a vers lefordítása és az antológiában való közreadása hasonló kánonváltást jelent, mint a *Jónás könyvé*nek parafrázisa, amellyel kapcsolatban Dávidházi Péter kiemeli, hogy az átköltés és az önálló műként való közlés következtében a babitsi *Jónás könyve* „megszűnt szent szöveg lenni, tehát a teológiai normáknak való megfelelése vagy meg nem felelése máshogy esik latba, s többé nem képezheti a megítélés egyetlen vagy akár leglényegesebb kritériumát."[13] Van azonban az *Énekek éneke* erotikus világköltészet remekei közé helyezésének egy másik következménye is, mely visszavezet az ószövetségi szöveg „eredeti" funkciójához és jelentéséhez. Néhány értelmező ugyanis, szemben a szöveg kialakult allegorikus jelentésével, úgy véli, hogy az nem elsődlegesen vallási szövegként keletkezett, hanem „éppenséggel a se nem elismert, sem nem intézményesült »szabad szerelem« húrját pengeti."[14] A maga korában a prófétai könyvek nyelvezetét kiforgató textus éppen olyan szubverzív

11 Kappanyos, *Bajuszbögre, lefordítatlan…*, 134.

12 Nem véletlen tehát, hogy a Magyarországra behozott példányok miatt ügyészi eljárás indult. Erről bővebben: Téglás János, „Az Erato kiadásának története – a születéstől az elkobzásig", in *Közelítések…: Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*, szerk. Nédli Balázs, Pientták Attila és Sipos Lajos, Babits kiskönyvtár, 315–332 (Szombathely: Savaria University Press, 2008).

13 Dávidházi Péter, „»És sorsot vetének«: A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében", in *Nyugat népe: Tanulmányok a nyugatról és koráról*, szerk. Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Kulcsár Szabó Ernő és Tverdota György, 361–387 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2009), 363.

14 André Lacocque, „Sulamit: Énekek éneke", in André Lacocque és Paul Ricœur, *Bibliai gondolkodás*, ford. Enyedi Jenő, 471–517 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003), 476.

volt,[15] mint az 1920-as években az erotikus antológia megjelenése a keresztény erkölcsiséget politikai értékrendjének részévé tevő hatalom számára.

Az *Énekek éneke* státuszát eldönteni tehát végső soron értelmezés kérdése. Babits fordítja ugyan az ószövetségi könyvet, de csak annak bizonyos részleteit, amelyből némi saját hozzáköltéssel önálló kompozíciót alkot. Mindezek alapján a vers helyet kell, hogy kapjon a Babits-versek kritikai kiadásában, mint ahogy feltehetően bekerül majd a műfordítások közé is. Legalább annyira érdekes azonban az a kánonművelet, amivel az erotikus világköltészet egyik klasszikusaként mintegy visszahelyezi az ókori szöveget eredeti jelentésének kontextusába. Az *Erato* fordításával kapcsolatban Babits pontosan tisztában volt azzal, hogy munkája mennyiben irritálja a korabeli magyar közerkölcsöket, erre legközelebbi barátai is rendre emlékeztették.[16] Mindezekkel együtt azt gondolom, az *Énekek éneke* fordítása és kompilációja egészen más célt szolgált, más fordítói programba illeszkedett, mint a *Pávatollak* kötetben kiadott korai műfordításai.

15 „A költőnő az *erószt* dicsőítendő merészel olyan nyelvet elfogadni, melyet a próféták és néhány pap hagyományosan Isten és a nép bensőséges viszonyainak metaforikus leírásaira használt." Uo., 492.

16 „Nem helyes amit csinált, a versek fordításával. Maga nem szabad, gyarló emberi perverzitásoknak és olcsó pikantériának eladja magát még a legszebb köntösben sem. Pénzért sem. Semmiért. Nem szabad, hogy haragudjon rám mert öszinte vagyok. Engem elszomoritott az ügy: A jövőben ha szabad lesz jobban fogok vigyázni magára kedves Halhatatlan." Ady Endréné Boncza Berta levele Babitsnak [Budapest, 1919. március 19.] Babits Mihály *levelezése, 1918–1919*, kiad. Sipos Lajos, Babits Mihály műveinek kritikai kiadása: Levelezés ([Budapest]: Argumentum Kiadó, 2011), 294; Róna Judit, *Nap nap után: Babits Mihály életének kronológiája: 1915–1920*, Babits-kronológia (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 652.

Káli Anita

⌘

From the puszta

Móricz Zsigmond és angol nyelvű fordításai

Határ Győző *A nemzeti hamistudat* című, fiktív párbeszédeket felvillantó, meglehetősen provokatív szövegében így nyilatkozik a magyar irodalom egyes művei, többek között Móricz Zsigmond fordíthatóságáról:

> Vagy mit mondjunk arról a szerencsétlenkezű választásról, hogy Karinthy kisregénye mellé a HÉT KRAJCÁR elbeszéléseit fordítsák franciára s dobják piacra; holott minden épelméjű irodalmár tudhatja (kommentálta ezt a félrefogást Beta professzor) –, hogy Móricz Zsigmond legyen bár óriás saját hazájában, termésének az a fő jellemzője, hogy öt kilométerrel a határon túl – érvénytelen…?![1]

Ugyanerre a jelenségre utal Mészöly Miklós is, amikor Móricz és Thomas Mann találkozásáról ír, ugyanis az anekdota szerint a német író ugyan olvasta az *Erdély*t, de nem igazán értette.[2] Mészöly egy másik írásában a magyar irodalom fordíthatóságával kapcsolatban fogalmazza meg kételyét a kis népek irodalmának közérthetőségéről.[3]

A mai olvasóban felmerülhet ugyanez a kérdés, Móriczcal összefüggésben pedig az, hogy műveinek kompozícióját, illetve a móriczi nyelvi modernségét miképpen mutatják be a fordítások. Nem maradnak-e a novellák és regények a magyar irodalomban és modernségben betöltött tagadhatatlan szerepük ellenére parlagon, azaz nem záródik-e Joó György, Bodri juhász és Kis János a magyar parasztok és juhászok tematikai érdekességének rezervátumába? Az itt megfo-

1 Határ Győző, „A nemzeti hamistudat", *Új Látóhatár* 38 (1987): 343–360, 346.
2 Mészöly Miklós, „Pattern és izoláció", in Mészöly Miklós, *A tágasság iskolája*, 89–102 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977).
3 Mészöly Miklós, „A mesterségről", in uo., 102–110.

galmazott kételyek ellenére az utóbbi évtizedben örvendetesen megszaporodtak a Móricz-művek fordításai. E fordításoknál és az angol nyelvű recepciónál – bár esetünkben egyelőre termékenyebbnek tűnik az íróról kialakított, illetve kialakuló képről beszélni – több összefüggésre szükséges figyelnünk. Az egyik Móricz hazai recepciója – különös tekintettel az 1947 utáni évtizedekre –, a másik az írói imázsteremtés, ezzel összefüggően pedig Móricz nyelvi modernségének kérdése a magyar irodalomban. Alapvető kérdéseim tehát ebben az összefüggésrendszerben arra vonatkoznak, hogy Móricz imázsteremtése hogyan alakítja ki Móricz értelmezési hagyományait (parasztíró, társadalomábrázoló, kritikai realista stb.), valamint az is felmerül, hogy e meghatározások a fordításokban hogyan hatnak a kulturális transzferre és meghatározza-e vagy determinálja-e a fordításokat, s végtére is az, hogy milyen viszonyrendszerben helyeződik el ezáltal Móricz Zsigmond az angol nyelvű irodalomban.

„és az egész falu csak álarc"

Természetesen nem szabad afelett sem elsiklanunk, hogy Móricz hangsúlyozta saját írói jegyeit, mondhatni az írói imázsteremtésnek, az írói stratégia létrehozásának mestere volt. Cséve Anna vezeti le ennek egy jellemző példáját az *Archívum és terep, írás és élet* című tanulmányában. A szöveg egyik kulcsfontosságú kérdése Móricz modernizmusának mikéntje, illetve – a fordításokban is döntő fontosságú – tájnyelvi, népnyelvi szavak és stílus felhasználásának módja:

> Prózája befogadta a paraszti beszédmód közönséges, vulgáris, nyílt beszédmódjait és „roncsolt" nyelvi mintáit, mely paradigmaváltó jelentőségűvé tette prózáját[4] mind az irodalmi modernség, mind a modernitás egésze horizontjából. […] Az elsajátított nyelv és falu bemutatása a művészi átdolgozás során elsődlegesen a személyes önkifejezés és individuális önteremtés eszközévé válik, később pedig, mint már megtalált poétikai forma, életműépítő írói *stratégiájává válik*.[5]

Móricz 1934-es *Napló*jában a következőket írja:

4 Balassa Péter, „Balassa Péter Móricz-szemináriuma: 1999–2000", in Balassa Péter, *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*, Balassa Péter művei, 162–211 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 167.

5 Cséve Anna, „Archívum és terep, írás és élet", *Helikon* 67 (2021): 303–320, 310. Az imázsteremtés bizonyos értelemben összefüggésbe hozható a kultuszképzés formáival is. Móricznak az írói kultuszokról (elsősorban Ady kultuszáról) vallott nézeteinek árnyalásához lásd: Major Ágnes, „»valódi s művirágok igen tarka fűzére«: Az *Ady koszorúja* antológia", in *Lennék valakié: Az Ady-kultusz és kisajátítási kísérletei 1906–2018*, szerk. Kappanyos András, munkatárs Major Ágnes, Reciti Konferenciakötetek 11, 289–300 (Budapest: Reciti, 2021), 298–299.

> Egész életemben az volt a bajom, hogy olyan dolgokról írtam, amit nem ismertem eléggé. Legtöbb sikerem azzal volt, hogy a parasztokról egészen új dolgokat mondtam el. Janka volt az egyetlen, aki nem hitt a parasztjaimban. Ő tudta, hogy *ezek nem parasztok, hanem én magam vagyok, és az egész falu csak álarc*. […] [N]ekem írás közben kisebb gondom is nagyobb volt annál, hogy a valóságos falut megírjam. Én sohasem tudtam egy lovat befogni, vagy egy ásót rendesen kézbe venni. Csak az írhatja meg alaposan a miliőt, aki abban a miliőben megfelelő hosszú időt töltött el, és tökéletesen megismeri a szerszámhasználatot. Ezzel együtt jár a nyelv s az élet.[6]

Erre az írói stratégiára nem pusztán a művekben, de az írói imázsformálásban is számos példája kínálkozik, gondoljunk például a Móricz születésnapja, illetve születési helye körüli bizonytalanságokra vagy családi legendáriumának és családtagjai regényesítésének létrehozására.[7]

A Móricz-recepció fő irányvonalait, a felmerülő problémákat megvilágító összefoglaló tanulmányok alapvető megállapításai a műveinek valóságábrázolására, valamint a szövegek és a tényleges valóság egymásnak megfeleltethetőségére vonatkoznak, amelyben megtalálhatjuk az említett írói stratégia hatását is. Szilágyi Zsófia figyelmeztet arra, hogy a Móricz-művek, nevezetesen *A boldog ember* értelmezését „a parasztábrázolás, a népiesség kliséje hosszú ideig […] tartotta fogva",[8] és más szempontú értelmezéseknek alig adott teret. Kulcsár-Szabó Ernő szintén hasonló jelenségre, a Móricz-olvasás egyoldalúvá válására hívja fel a figyelmet:

> A recepció így lassanként a rögvalóság és a szociális tények feltárására szegődött, országjáró, adatgyűjtő és -lejegyző (sőt azokat Gömbösnek föl is olvasó) Móricz alakját, pontosabban a hiteles megfigyelések életrajzi szubjektumát vonultatta fel az igaz irodalmi valóságábrázolás biztosítékául.[9]

Az 1947 utáni Móricz-képet természetesen nem lehet egyneműsíteni, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az író szövegeiből a társadalomábrázolás témája kiemelt szerepet kap, azaz az akkori irodalomértés normarendszerének megfelelően a művek szociális tartalmát emelik ki, valamelyest háttérbe szorítva az egyes művek páratlan formaérzékét és modernizmusát. Baranyai Norbert az

6 Móricz Zsigmond, *Naplók: 1930–1934*, szerk., előszó Cséve Anna (Budapest: Noran Kiadó, 2016), 569. Kiemelés tőlem: K. A.

7 Erről bővebben: Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 7–46.

8 Szilágyi Zsófia, „»…mingyárt az egész életüket«: a paraszti élet regénnyé alakítása Móricz *A boldog ember* című regényében", in *„De mi a népiesség…"*, szerk. Sallai Éva, Kölcsey füzetek 16, 107–120 (Budapest: Kölcsey Intézet, 2005), 115.

9 Kulcsár Szabó Ernő, „Tónus – szólam – affektus: A nyelvművészeti kérdés csapdái a Móricz-kutatásban", in *Móricz a jelenben*, szerk. Bengi László és Szilágyi Zsófia, 141–159 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015), 27.

Árvácska recepcióját részletesen elemezve rámutat arra, hogy a művészileg kialakított nyelvre és témára hogyan rakódik rá a kritikai realizmus, illetve az, hogy a móriczi prózapoétika értelmezése hogyan fordul át csak a referencialitást hangsúlyozó, sőt az *Árvácska* esetében a Horthy-korszak embertelenségét bemutató olvasásmódba. Czine Mihály 1957-ben ekképpen ír Móricz korai novelláiról, s bár Czine elengedhetetlen fontosságú a Móricz-kutatásban, e korai szövegének nyelvezete jól bemutatja az ötvenes évek Móricz-képét: „az anekdotizmus fölött az átfogó, teljes társadalomábrázolásra törő realizmus győzelme nem pusztán Móricz Zsigmond hallatlan művészi erőfeszítésének az eredménye."[10] Ebben az esetben Móricz prózájának egy adott szempontú értelmezése, más értelmezési szempontok partikulárissá nyilvánítása nem pusztán a realizmus sajátos értelmezéséből, a irodalom funkciójának meghatározásából fakad, hanem a politikai rendszer önaffirmációját is hivatott elősegíteni. Tehát a Móricz által megalkotott művészileg is sikeres írói stratégia ebben az esetben kifordulni látszik, a társadalmi tartalmat nem az esztétikai teljesítmény és megalkotott poétikafogalom felől tették értelmezhetővé, hanem éppen fordítva, s ez a jelenség, ha nem is végletesen, de bizonyosan rárakódott Móricz fordításaira.[11]

Móricz műveinek újraértelmezése azonban a kétezres évek elején megélénkült, felszínre kerültek új szempontok, és az utóbbi években folyamatosan jelennek meg a terjedelmes életmű eddig nem közölt szövegei. E művek ugyan nem okvetlenül sorolhatóak a szépirodalmi alkotások közé, az azonban tagadhatatlan, hogy pontosan Móricz írói gyakorlata okán nem pusztán az életút bővebb megismerése miatt lehet érdemes ezeket a szövegeket vizsgálni és a már ismert életművel együtt olvasni. Ugyanis e művek Móricznak az intertextualitáshoz, az írásmódok közötti összefüggéseihez és az íráshoz való viszonyának újraértelmezéséhez vezetnek. Példának hozhatjuk fel az író levelezését vagy a *Naplók* megjelent köteteit, illetve a *Tükör* című kilenckötetes szövegegyüttest, amely „Móricznak általában véve 1912-től a harmincas évekig jellemző jegyzetelési módja" volt.[12] A szövegkiadások és az újraolvasás magával hozta a Móricz-fordítások elkészülését, s hogy kapcsolatban áll-e az újrealizmussal az angol nyelvű irodalomban, egyelőre a kevés számú kritika és értelmezés alapján bizonytalan, de annyi azonban bizonyos, hogy a magyarországi, egyre felélénkülő Móricz-kutatás feltételezhetően hatással lesz Móricz idegen nyelvű befogadására is.

10 Czine Mihály, „A novellista Móricz Zsigmond első lépései", *Irodalomtörténeti Közlemények* 61 (1957): 297–311, 311.

11 Cséve, *Archívum…*, 313.

12 Cséve Anna, *Az írás gyeplője: Móricz Zsigmond szövegalakító gyakorlata* (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2005), 132.

Puli, paraszt, korpacibere

Móricz Zsigmond angol nyelvű fordításainak száma még nem haladja meg a német nyelvűeket, azonban az utóbbi években egyre több regény és novella angol változata készült el. Elsőként érdemes említeni a *Hungarian short stories: 19th and 20th centuries* című, Sőtér István előszavával készült kötetet, amelyben Móricz *Hét krajcár* és *Barbárok* műve szerepel. A *Barbárok* fordítása ebben a kötetben Gulyás Gyula munkája. Az a jelenség, hogy a recepció az író elbeszélőművészetében sokszor éppen a drámai sűrítettséget, a nyelvi dramaturgiát és a párbeszédek, jelenetek narratív szempontból is figyelemre méltó alkalmazását tartja művei legkiemelkedőbb jellemzőjének, már önmagában indokolja a párbeszédek fordításának megfigyelését. Az alábbiakban két részletre térek ki a *Barbárok* fordításaiból. Az első Gulyás Gyula munkája,[13] a második szöveg pedig George F. Cushing verziója.[14] Cushing kötete Móricz novelláiból válogatást közöl a *Hét krajcár*tól egészen a Csibe-novellákig. A két részlet elsősorban a juhászok beszédmódját, illetve a két juhász találkozásának rövid párbeszédét mutatja be.

The little dog, the poodle, cocked his ears, sniffed the air, and in the next minute began to bark viciously. "What's the matter?" the shepherd asked. But the poodle barked all the more. "Townsfolk?" the shepherd asked. The dog stopped barking for a few moments. "Plainsmen?" The dog began to bark again. "Well, then, what's troubling you?"	The little dog, the puli, pricked up his ears, sniffed and a moment later began to bark, baring his teeth. "What are they?" the shepherd said to him. The dog barked even more. "Town folk?" asked the shepherd. The dog was silent for a moment. "From the puszta?" The dog began to bark. "Then what's the matter with you?"

13 Zsigmond Móricz, „Barbarians", trans. Gyula Gulyás, in *Hungarian short stories: 19th and 20th Centuries*, 145–156 (Budapest: Corvina Kiadó, 1962).

14 Zsigmond Móricz, „Barbarians", in Zsigmond Móricz, *Seven Pennies and other short stories*, trans. George F. Cushing, 63–77 (Budapest: Corvina Kiadó, 1988).

Only the poodle did not give up, he continued to yelp as if somebody was mincing him with a knife. […] "Hallo." "Hallo yourself." The shepherd propped himself up on his elbow and took a look at the newcomers. Then he shouted to the dogs: "Get away from there!" At this the dogs snarled at each other in a somewhat friendlier way. One of the guests dismounted and approached with long waddling steps. "Good day to you." "Same to you."	Only the puli refused to give up; he whimpered as if the felt the chopper's knife. […] "Hey there!" "Hey you!" The sheperd raised himself on his elbow and watched them as they approached. He let out a roar, "Lie down and shut up!" At this the dogs bit each other slightly more amicably. One of the visitors had already dismounted and was approaching with long, waddling steps. "Good day to you!" "And to you."

A magyar szövegben éppen a párbeszédek tömörsége, illetve a sajátos népnyelvi megfogalmazások (mint pédlául „Aggyonisten", „fogaggyisten", „Iszkite", „Netehé") adják a novella témájához illeszkedve a nyelvi idegenséget, ismeretlenséget, illetve hozzájárulnak a nyelvi megformálásból kinövő addig kevéssé ábrázolt téma sikeres művészi megformálásához. Így a második rövid részlet, Cushing fordítása – Hey there!; Hey you! – több esetben közelebb állhat a két szereplő roncsolt nyelvéhez, az egyszerű szószerkezetek és ismétlések is könnyebben bemutatják azt a nyelvi létmódot, amely Móricz prózájának egyik jellegzetessége.

Külön érdemes megemlíteni a reáliák, mint például a *puszta* fordításának problémáját. A „puszta" szót a legtöbb Móricz-szövegben nem fordítják, egyfelől a „puszta" létező szóalak az angolban, másfelől azt a kiterjedt jelentésréteget, ami a magyar nyelvben e fogalomra rakódik – akárcsak Petőfi pusztája, a magyar Ugar, az Alföld stb. – szinte lehetetlen visszaadni az angol fogalmakkal. A *Barbárok*ban a puszta egyfelől mint területi zárvány, a *terra incognita* jelenik meg, másfelől épp elzártságánál fogva magával hozza azt a viselkedési és nyelvi, a közmegegyezéshez képest idegen normarendszert, amely miatt a szereplői barbárként tűnnek fel. A puszta fogalma Móricznál az *Úri muri*ban a „tengerpusztaság" főnévként is szerepel, amely szó jelentéstartománya többszörösen is visszaadhatatlan. A kifejezés feltételezhetően több magyar olvasóban felidézi Arany János *Toldi* című művét, esetleg a tengerként, végeláthatatlanul elnyúló alföldi táj képét. Bernard Adams *Úri muri*-fordításában a *tengerpusztaság* szót „desert"-ként ülteti át, tehát e lefordíthatatlannak tűnő fogalmat leegyszerűsítve használja a célnyelvben.

A *Tragédia* fordítása szintén Cushing munkája. Móricz művében az evés, az éhség, ehhez kapcsolódva pedig az ételek nevei kulcsfontosságúak az ösztönösség megjelenítésében. A tájnyelvi szavak, illetve a novella érzékiségét és Kis Já-

nos szinte animális létmódját bemutató motívuma alapján az evésre, ételekre vonatkozó fordításokra érdemes egy pillantást vetni. Móricz novellájában számos, a paraszti világot megjelenítő étel neve szerepel: korpacibere, krumplileves, köménymagos leves, meggycibere, lekvárcibere, habart levesek. Természetesen a novella ügyel arra is, hogy ezen egyszerű ételekkel szembeállítva a lakodalmas menü – mondhatni már-már az undorig hangsúlyozott – gazdagságát is bemutatja („sárga, zsíros húsleves", „[u]jjnyi vastag volt a tetején az a sárga zsír", töltött káposzta, „nagy darab húsok", „Ízes, tejfölös, töpörtős, kövér" túrós csusza, orja). Az olyan szavak, mint a népnyelvből kölcsönzött cibere- és köménymagos leves vagy az orja, bár tartalmukban pontosan fordítottak, a novella kompozícióban betöltött jelentőségüket mégis nehézkesen adják vissza. Például a „sour cream with bran" megnevezés a leves savanyú ízét ugyan visszaadja, a népnyelvi alak stilisztikai jelentősége azonban elhalványul.

Bernard Adams 1998-ban, majd a kétezres évek után számos Móricz-művet fordított (például a *Rab oroszlán*, *Az isten háta mögött*, az *Úri muri* és a *Rokonok*[15] címűeket). E regények közül a legkorábban a *Rokonok* jelent meg 1997-ben. Meglepő azonban, hogy a felsorolt könyveket az a magyarországi Corvina Kiadó adta és adja ki, mely magyar nyelvű klasszikusokat fordít idegen nyelvre, és a külföldi kritikák hiánya[16] arra enged következtetni, hogy angol nyelvterületen kevéssé ismertek. Azt mondhatnánk, hogy a fordítások nem az angol, amerikai olvasóközönség számára készültek, hanem a Magyarországon élő idegen nyelvű közönség esetleges igényeit igyekeztek kielégíteni. Erre enged következtetni az is, hogy nemrégiben Virginia L. Lewis – az ő fordításairól a későbbiekben lesz szó – lefordította *Az isten háta mögött* című regényt, nem találván angol nyelvű fordítást. Mindenesetre tény, hogy Móriczot több prominens szerzővel együtt fordították, így valamiféle kanonizációs igény mindenképpen kirajzolódik.

Adams fordításaiból az *Úri muri*t idézem, ugyanis talán épp a célközönségből eredő néhány nyelvi problémára hívom fel a figyelmet. A már idézett pusztafogalomhoz hasonlóan jelenik meg a „kocsma" kérdése. A reáliákat a fordító többnyire a forrásnyelvi formájában hagyja, például a pénznemeket, címeket, megszólításokat, sőt a teljes népdalokat is, s azokat jegyzetekkel látja el: „twenty-six krajcár",[17] pengős, „*Kezit csókolom, tekintetes uram*", she said in a sing-song tone, „a bit of millet, *kezit csókolom*, can we pick a bit of millet, *kezit csókolom*?"[18] Hasonló eljárást alkalmaz a Sárga Rózsa kocsma fordításánál, ami Móricznál korcsmaként szerepel, Adams fordítása pedig így hangzik: This was the *kocs-*

15 Adams *Rokonok*-fordításáról született kritika: Peter Sherwood, „The Translator's Plight", *Hungarian Quarterly* 50, no. 1. (2009): 141–146.

16 Jánossy Lajos recenziója a kötetről: „Land of swindlers", *Hungarian Literature Online*, hozzáférés: 2021.05.09, https://hlo.hu/portrait/land_of_swindlers.html.

17 Zsigmond Móricz, *Very Merry*, trans. Bernard Adams (Budapest: Corvina Kiadó, 2008), 15.

18 Uo., 27. Kiemelés az eredetiben.

ma.[19] A korcsma–kocsma szóalakok megkülönböztetése esetén a korcsma régies kifejezésében benne rejlik a mű jelentéséhez is fontosnak tűnő korcs hangalak, illetve a megjelenített hely archaizmusa, fejlődésképtelensége.

Egy hosszabb idézet az *Úri muri*ból:

– Májne Herren und Dámen... a legnevezetesebb hazafiak, gróf Karaffa és báró Haynau egészségére. Koccintottak s nevettek. […] – Volt egy lázadó, doktor Kossuth – mondta Zoltán rém komolyan, kezében a tele pohárral –, vasz für ajne foglalkozás is volt civilben? – Fiskális! – Million kartács és bomba! dreimal hoch und tausendmal hoch! Annak nem kívánok mást, csak hogy: éljen; éljen, elljen... A többi közül pedig: a nagyok és hősök közül, a Lobkovitz, Metternich, Moskovitz, Windischgritz és a többi főjeles... szívünk erre ámmenez... egy közülük vesszen meg... és a többit marja meg!!!... Hoch, hoch, hoch!... Oly kedves volt s oly mulatságos, és amellett oly jelentőséges itt az alföldi éjszaka tengerpusztaságában: koccintottak s ittak. *Szerelemnél jobb az álom,* *mert az álom nyugodalom,* *a szerelem... szívfájdalom...*	"*Meine Herren und Damen*… to the health of the most renowned patriots, Count Karaffa and Baron Haynau!" They clinked the glasses and laughed. […] "There was a rebel, Dr. Kossuth," said Zoltán in deadly earnest, full glass in hand. "What was his civilian profession, now?" "Lawyer!" "A million grape-shot and bombs! Three cheers and a thousand cheers! For him I want nothing but hurrah! hurrah! hurrah!… But for the rest: the great and the heroic, Lobkovitz, Metternich, Moskovitz, Windisgrätz and the rest of the crew… our hearts say amen to that… may one go rabid… and then bite the rest!… Hurrah! hurrah! hurrah!" So plesant he was, so amusing and the same time so meaningful there in the maritime of desert of the Alföld night; they clinked the glasses and drank. *Szerelemnél jobb az álom,* *mert az álom nyugodalom,* *a szerelem... szívfájdalom...*

Ez a részlet számos fordítási nehézségre mutat rá Móricz prózájával kapcsolatban. A szöveg a már említett tengerpusztaságon kívül a „fiskális" szót is egyszerűsítve fordítja, amely valóban jogvégzett személyt jelöl, ugyanakkor a német mondatrészletet követően a régies magyar szó jóval fontosabb retorikai szerepet kap. A német mondatok fordításának módja ugyanakkor megváltoztatja Móricz szövegét. Az első mondatban, amelyben a német helyesírásnak megfelelően történt, a fordítás megtartja az idegen nyelvet, azonban a továbbiakban teljesen hiányzik a német szöveg. Ebben a jelenetben azonban épp a többnyelvűség, a polifónia az egyik jelentésalkotó elem, és az 1849 utáni időszak német tisztviselőinek neveivel együtt emlegetve a fonetikusan leírt német szöveg épphogy komikus, ironikus hatást kelt, illetve a szöveg ritmikáját is kizökkenti a „hoch – hurrah" felcserélése.

19 Uo., 11.

A Móricz-fordítások közül szükséges Virginia L. Lewis munkáira kitérni, aki – angol nyelvterületen egyedüliként – az utóbbi években Móricz több regényét lefordította: *Az isten háta mögött (In the Godforsaken Hinterlands: A Tale of Provincial Hungary)*, *Sárarany (Gold in the Mud: A Hungarian Peasant Novel)*, illetve az *Árvácska (Orphalina)*. Lewis egyetemi professzor a Northern State Universityn (Dél-Dakota), elsősorban német és közép-kelet európai irodalmakkal foglalkozik. Fordításainak kiadástörténete meglehetősen kalandosan alakult, így érdemes néhány mondatban összefoglalni. Kutatómunkája során Lewis elsősorban a parasztság irodalmi megjelenésével – illetve a motívum globalitásával – foglalkozott, 2007-ben megjelent könyve is ezt a témát járja körül.[20] E kötetben ugyan Móricz még nem szerepel, azonban a téma alapos ismerete végül elvezette Móricz műveihez. A regényeket elsőként német fordításban olvasta, majd Móricz európaiságát és hatását hangsúlyozva Lewis az angol nyelvű fordításba kezdett, igaz, elsőként a német variánst használta. A német szöveg minőségét azonban elégtelennek találta, így a Móricz életében megjelent szövegváltozatokat átvizsgálva elkészítette a *Sárarany*-fordítást. A kötet kiadása azonban nehézségekbe ütközött: a New York Review of Books leginkább kortárs írókat akart közölni, a magyar Corvina sem érdeklődött, de a fordító mindenképpen elérhetővé akarta tenni Móricz műveit, így saját kiadót alapított Library Cat Publishing néven. Lewis egyetemi tanárként, illetve kutatóként is fontosnak véli, hogy szélesebb közönséggel ismertesse meg Móricz műveit, így konferenciákon is bemutatja Móricz írói munkásságát, például az *Úri muri*ról szóló tanulmányában[21] a puszta motívumát elemzi, mintegy kronotoposzként értelmezve a magyar pusztát, amely ellentétben áll a modernizáció képzetével.

Érdemes az alcímekre vetni egy-egy pillantást – *A Hungarian Peasant Novel* és *A Tale of Provincial Hungary*, illetve a *Sárarany*nál is erősen dominál a rurális, paraszti világ képe, holott olyan fordítóról beszélünk, aki a parasztság problémáit épphogy nem lokális problémaként kezeli, hanem a móriczi hősöket az egyetemes emberi problémák felől közelíti meg. Egy rövid nyilatkozata alapján érdekesnek tűnnek azok az állítások, amiket egyfelől Móricz európai irodalomban elfoglalt helyéről mond. Móriczot mint realista írót értelmezi – ami a mai realizmus újragondolásával együtt különösen izgalmas –, valamelyest Émile Zolához, Liviu Rebreanuhoz és Władisław Stanisław Reymonthoz hasonlíthatónak véli, kiemeli a szövegek etikai kontextusát, illetve azt a paradoxont, hogy például Turi Dani történetét egy „igazi paraszt" nem tudta volna megírni,[22] azaz tulajdonképpen a magyar modern (regény)nyelv és téma móriczi megalkotásáról

20 Virginia L. Lewis, *Globalizing the Peasant: Access to Land and the Possibility of Self-Realization* (Lanham: Lexington Books, 2007).

21 Virginia L. Lewis, *Nature and Negligence: Zsigmond Móricz's Portrayal of the puszta in* Úri muri, [kézirat].

22 Virginia Lewis közlése.

beszél, amely az alcímek ellenére is nagyon is kurrens szempontrendszerbe illeszti Móricz műveit.

A kortárs Móricz-recepcióról az alig néhány, angol nyelvterületen megjelent fordítás után egyelőre nehéz beszélni, a fordítások jellemzői azonban, főként, amelyek a reáliákat érintik, valamelyest egyértelművé teszik, hogy az életrajzi olvasat, illetve a paraszti, társadalmi téma továbbra is meghatározni látszik a Móricz-képet. A Móricz által létrehozott prózai modernség formaisága azonban, amelynek fontos eleme a népnyelvi, sokszor roncsolt beszéd, illetve a többszólamúság, az új fordításokban is egyre inkább megjelenni látszik, ezáltal a nemzetközi olvasóközönség számára is bemutathatóvá válik a 20. századi magyar modern próza egy része, s annak nem csak magyar tekintetben értett modernsége. Végül úgy fogalmazhatnánk, hogy reméljük, Móricz regényeit és novelláit úgy fordítják, hogy kiderüljön formai és tematikai modernsége, hasonlóképpen, mint amikor Bartóktól a *Román népi táncok* ugyanolyan mesterműként csendül fel a Carnegie Hallban, mint a Muzsikás együttessel a magyar Zeneakadémián.

Barna László

⌘

A boszorkánymester Tük(ö)re

Gottfried Keller *Spiegel, das Kätzchen* című novellája Szabó Lőrinc fordításában

Kappanyos professzor emberséges, közvetlen habitusa,
önzetlen és ösztönző gesztusai
megerősítettek abban az elhatározásomban,
hogy folytassam a kutatást. Hálásan köszönöm.

A hetvenes évektől a nemzetközi fordítástudományi diskurzusban egyre növekvő igény mutatkozik arra, hogy az addig alkalmazott nyelvészeti diszciplína kultúratudományos kérdésekre is választ adhasson. A hazai fordításoktatás képzési hálóterveiben a többi közt olyan, az irodalmi alkotások fordítását, azaz a kulturális fordítástudományt érintő oktatott tárgyak szerepelnek, mint *A műfordítás alapkérdései*, a *Fordítás és kulturális transzfer* és az *Interkulturális kommunikáció*. Tudomásom szerint hazai viszonylatban e szempontból egészen kivételes a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának az egyik programja, amely a Kulturális fordítástudomány nevet kapta, és amelyet Kappanyos András vezet. A belföldi fordításoktatási képzések tematikáinak jóval tekintélyesebb része csekély átfedéssel kifejezetten a fordítástudomány nyelvészeti aspektusaira, terminusaira és a szakszövegek fordításának módszereire terjed ki, hiszen a fordítóképzésen végzett hallgatók a munkaerőpiaci viszonyok miatt leginkább publicisztikai vagy szakszövegekkel találkoznak. Ezen okból nem volna célravezető számonkérni a hazai fordítóképzéseken az előbbi aszimmetriát, ám azt gondolom, fontos reflektálttá tenni a hallgatókban a különböző kulturális mintázatokat, beágyazottságot és láthatóvá tenni a műfordítási mechanizmusok összetettségét, konnotációs horizontjait.

A hazai kontextusban tehát – kevés kivétellel – csak az elmúlt évtizedben került előtérbe a kultúratudományos szemlélet a fordításelemzésben.[1] Jelen dolgozat Szabó Lőrinc prózafordítói munkásságából merített példákkal illusztrálja,

1 Itt a többi közt Kappanyos András akadémiai értekezéséből készített monográfiáját és annak folytatását, legújabb kötetét is szükséges megemlíteni: Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordí-*

hogy a szépirodalmi szövegek fordítása mennyivel összetettebb kompetenciákat vár el a fordítótól, mint az ismeretterjesztő, a publicisztikai vagy a szakszövegek fordítása. Ez az elvárás szoros összefüggésben van azzal a megállapítással, hogy egy-egy fordítói attitűd, eljárásmód, stratégia leírásához a nyelvészeti fordítástudomány terminológiáján túl a kulturális fordítástudomány kérdésirányaihoz szükséges fordulnia a fordításelemzőnek, ugyanis egy irodalmi alkotás fordítása sohasem csupán a kognitív adatok átkódolását jelenti, nem elegendő hozzá a szótár és a szintaxis.[2] Az irodalmi szövegek, tartozzanak azok a három műnem bármelyikéhez, nem csupán kognitív adatokat tartalmaznak, hanem poétikai funkciót is működtetnek. Nyilvánvalóan a líra területén a legproblémásabb a fordítás, ahol szinte minden esetben csak kompromisszumok árán ültethető át egy szöveg egy másik nyelvre a lexémák denzitása, azok egymáshoz való szemantikai relációi, a formai kötöttség, a hangzás stb. miatt,[3] de mint látni fogjuk, a prózai művek területén is megjelennek hasonló problémák, ha nem is oly koncentráltan, mint például Goethe *Über allen Gipfeln…* kezdetű[4] vagy Heine *Loreley* című[5] versének fordítása során. Következésképp talán nem oly illetlen belátni, hogy az irodalmi fordításokkal jobbára nem az alkalmazott nyelvészet fordításra specializálódott szakemberei, hanem a műfordítás iránt érdeklődő irodalomtudósok, modern filológusok és komparatisták foglalkoznak, illetve ők válnak a fentebb hivatkozott kulturális fordítástudomány kutatóivá.[6]

Klaudy Kinga mint a hazai nyelvészeti fordítástudomány egyik legjelentősebb kutatója egyik tanulmányában meghatározza, hogy a fordítás során az információ átadásának sikerességére épülő tipológia alapján három esetet különböztethetünk meg: 1) a fordításban más van, mint az eredetiben; 2) a fordításban több van, mint az eredetiben, 3) a fordításban kevesebb van, mint az eredetiben.[7] Ebből a szempontból leegyszerűsítve tulajdonképpen a kulturális fordítástudomány is a különbségekre, a hozzáadott és az elvett jelentésekre kíváncsi, csak a poétikai funkciót szem előtt tartva teszi megállapításait. Ráadá-

tatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer (Budapest: Balassi Kiadó, 2015); Kappanyos András, *Túl a sövényen* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021).

2 Kappanyos András, „A műfordítás mint extrémsport: Évike Tündérországban", *Studia Litteraria* 57, 1–2 sz. (2018): 111–130, 111. A nyelvészeti és a kulturális fordítástudomány viszonyát Kappanyos András a szervetlen és a szerves kémia viszonyához hasonlítja, lásd bővebben: Kappanyos, *Bajuszbögre…*, 24.

3 Lásd ehhez Kappanyos András és Nádasdy Ádám vitájának egy részét a versfordításról: Kappanyos András, „Szép hűtlenek és derék tramplik", *Jelenkor* 61 (2018): 883–887.

4 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tükörszínjátéka agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében* (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 296–325.

5 Barna László, „Heinrich Heine *Loreley* című költeménye Szabó Lőrinc fordításában", *Publicationes Universitatis Miskolcinensis: Sectio Philosophica* 20, 1. sz. (2016): 18–27.

6 Kappanyos, *Túl a sövényen*, 32.

7 Lásd bővebben: Klaudy Kinga, „A fordítási hibák értékelése az életben, a képzésben és a vizsgán", *Fordítástudomány* 7, 1. sz. (2005): 76–84.

sul ehhez kapcsolódik az a globális jelenség is, amely az eredeti irodalmi alkotás és annak interlingvális és interszemiotikus fordításszövegei körül már kialakult, s amellyel egy mű (újra)fordításakor a fordítónak számolnia kell: ezt a fenomént jelöli Sasvári Anna a *globális kultúrképzet* kifejezéssel,[8] s ez is azok közé a jelenségek közé tartozik, amelyeket a nyelvészeti diszciplínák nemigen szoktak vizsgálat tárgyává tenni.

*

Jelen dolgozat a rövid elméleti problémafelvetést követően egy Szabó Lőrinc fordította prózaszöveg főszereplője nevének és történetindító, majd narratívaalkotó közmondásának az elemzését veszi célba. Gottfried Keller *Spiegel, das Kätzchen* című elbeszélése 1856-ban jelent meg a *Die Leute von Seldwyla* című novellagyűjtemény záró alkotásaként.[9] Szabó Lőrinc fordítását *Tükör, a cica* címmel először 1941-ben publikálta önálló kötetben a Niels Kampmann Verlag,[10] majd 1957-ben a Magvetőnél szintén önálló kiadásban jelent meg a magyar verzió.[11] Szabó Lőrinc fordításai újrakiadásainál – ha nem is fordította újra, mindenesetre – korrigálta korábbi fordításszövegeit, nemcsak a versfordításait (ahol többször a mindenkori költői beszédmódjának tükröződéseként módosította a célnyelvi variánst), hanem az 1957-ben újra megjelent több prózafordítását is.

Kezdjük elemzésünket az elbeszélés főszereplőjének nevével, ami egyúttal a novella címében is szerepel. Eredetiben *Spiegel, das Kätzchen*, Szabó Lőrinc fordításában *Tükör, a cica*. A német nyelvű kultúrában a Spiegel vezetéknév elég ismertnek számít: Karl Spiegel, Edgar von Spiegel, Peter Spiegel vagy a német irodalmi hagyományban gondoljunk csak Charles De Coster *Thyl Ulenspiegel*ére, amelynek második magyar nyelvű kiadása éppen Szabó Lőrinc és Illyés Gyula fordításában jelent meg 1957-ben.[12] A Spiegel név tehát a német nyelvű tradícióban népszerű, nem úgy, mint a Tükör a magyar hagyományban. Lehetséges, hogy Szabó Lőrinc nem gondolt erre? Hogy a gyorsabb pénzhez jutás érdekében a fordítási munkáját nem fékezve, kevésbé tudatosan fordított jelen esetben? Hogy Kulcsár-Szabó Zoltán azon megállapítása, miszerint „Szabó Lőrinc fordítói stratégiáját elsősorban »elemző«, értelmező hajlama tünte-

8 Lásd ehhez jelen kötetben Sasvári Anna *A globális kultúrképzet-jelenség meghatározó szerepe a gyermekirodalmi fordításokban* című tanulmányát.

9 Gottfried Keller, „Spiegel, das Kätzchen", in Gottfried Keller, *Die Leute von Seldwyla: Erzählungen*, 447–523 (Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1856). Mivel Szabó Lőrinc hagyatékában nem található meg az a kötet, amelyből a fordítását végezte, ezt a kiadást használom.

10 Gottfried Keller, *Tükör, a cica*, ford. Szabó Lőrinc, Kazinczy könyvtár 3 (Berlin–Dahlem: Niels Kampmann Verlag, 1941).

11 Gottfried Keller, *Tükör, a cica*, ford. Szabó Lőrinc (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1957).

12 Charles De Coster, *Thyl Ulenspiegel*, ford. Illyés Gyula és Szabó Lőrinc (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957).

ti ki", itt nem helytálló?[13] Mielőtt válaszolnánk ezekre a kérdésekre, nézzük meg közelebbről ezt a cicát. Egyrészt már az elbeszélés harmadik bekezdésében találunk olyan mondatot, ahol a főszereplő külső tulajdonságaival magyarázza annak nevét:

> Spiegel, so war der Name des Kätzchens wegen seines glatten und glänzenden Pelzes, lebte so seine Tage heiter, zierlich und beschaulich dahin, in anständiger Wohlhabenheit und ohne Überhebung.[14]

> Tükör – sima és fénylő bundájáról ezt a nevet kapta a cica – így élte világát, vidáman, kecsesen és szemlélődően, tisztes jólétben és felfuvalkodottság nélkül.[15]

A fenti explicit névmagyarázó szöveghely miatt nemigen volt más lehetősége a műfordítónak, mint hogy szó szerint fordítsa a főszereplő tulajdonnevét. Másrészt fontos kiemelni, hogy a cselekmény elején megárvult „nemes és okos"[16] cica saját életben maradása érdekében szegődik a boszorkánymester Pineiss úrhoz, aki eteti őt. Cserébe, miután Pineiss felhizlalja Tükört, megölné, hogy megkaphassa a háját, amire különböző varázslatok elvégzéséhez van szüksége. Az anyátlan, éhes cica egy paktum keretében valóban felajánlja a boszorkánymesternek a háját, aki viszonzásul eteti is őt. A cselekmény során a meggömbölyödött Tükör életben maradásáért átejti a kapzsi Pineiss urat: megsúgja neki, hol találja azt a kincset, amitől valóban gazdag lesz, s még egy gyönyörű hölggyel is összehozza a boszorkánymestert, akire Pineiss oly féltékeny, hogy azon gondolkodik, bezárja-e örökre az egyik szobájába. Mikor a menyegző estéjén, a vacsora után beviszi a szobába a hölgyet, akkor változik át szörnyű beginává immár a felesége. Ezen a ponton válik nevetségessé a kapzsi, hiú és önző boszorkánymester, aki ráadásul – mint kiderül – egy boszorkányt vett feleségül, és szintén ezen a ponton válik egyértelművé az olvasó számára, hogy Tükör tükröt mutat Pineissnak a viselkedéséért. A „tükröt tart eléje" frazeologizmus az alábbi módokon van jelen a német és a magyar kommunikációban egyaránt:

13 Kulcsár-Szabó Zoltán, „Fordítás és (ön)értelmezés: A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban", *Tiszatáj* 62, 7. sz. (2008): 63–83, 64.

14 Keller, „Spiegel, das Kätzchen", 449.

15 Keller, *Tükör, a cica*, 1941, 8; Keller, *Tükör, a cica*, 1957, 6. Az első és a második magyar nyelvű kiadásban megegyezik a szöveghely.

16 Keller, *Tükör, a cica*, 1941, 12; Keller, *Tükör, a cica*, 1957, 9.

> jm den Spiegel vorhalten – tükröt tart eléje[17]
> j-m einen Spiegel vorhalten – j-m zeigen, welche schlechten Eigenschaften oder Fehler er hat[18]
> jm. den Spiegel vorhalten – fejére olvassa vkinek a hibáit[19]

Keller „[n]ovellagyűjteményei (»Die Leute von Seldwyla«, »Züricher Novellen« és »Das Sinngedicht«) a humorban és költészetben megtisztult realizmus eszközeivel tükröt tartanak mindenféle emberi gyengeség és fonákság elé, és az igazság, tetterő és életöröm eszményeit hirdetik."[20] Mindezek alapján belátható, hogy az értelmező fordító Szabó Lőrinc a főszereplő cica nevének esetében helyesen végzett *tükör*fordítást.

A következő példa a már említett cselekménykszervező közmondás, amely a novella első mondatában olvasható:

> Wenn ein Seldwyler einen schlechten Handel gemacht hat oder angeführt worden ist, so sagt man zu Seldwyla: *Er hat der Katze den Schmer abgekauft*! Dies Sprichwort ist zwar auch anderwärts gebräuchlich, aber nirgends hört man es so oft wie dort, was vielleicht daher rühren mag, daß es in dieser Stadt eine alte Sage gibt über den Ursprung und die Bedeutung dieses Sprichwortes.[21]

> Ha seldwylai ember rossz vásárt csinált vagy pórúl járt, azt mondják rá a földijei, hogy: *megvette a macska háját*. Ez a közmondás másutt is járja ugyan, de sehol sem hallani oly sűrűn, mint ott, még pedig alighanem azért, mert ebben a városban tudnak egy régi történetet e szállóige eredetéről és értelméről.[22]

> Ha seldwylai ember rossz vásárt csinált vagy póruljárt, azt mondják rá a földijei, hogy: *megvette a macska háját*. Ez a közmondás másutt is járja ugyan, de sehol sem hallani oly sűrűn, mint ott, mégpedig alighanem azért, mert ebben a városban tudnak egy régi történetet e szállóige eredetéről és értelméről.[23]

17 „Spiegel", in *Német–Magyar Nagyszótár*, szerk. Halász Előd, Földes Csaba és Uzonyi Pál (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014), 1471.
18 „Spiegel", in *Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Hg. Dieter Götz und Hans Wellmann (Berlin–München–Warschau–Wien–Zürich–New York: Langenscheidt, 2010), 405.
19 „Spiegel", in *Germanizmusok: 5000 német szólás és kifejezés*, szerk. Nádor Gabriella (Budapest: Terra, 1971), 191.
20 Keller, *Tükör, a cica*, 1957, 65.
21 Keller, „Spiegel, das Kätzchen", 447. Kiemelés tőlem: B. L.
22 Keller, *Tükör, a cica*, 1941, 7. Kiemelés tőlem: B. L.
23 Keller, *Tükör, a cica*, 1957, 5. Kiemelés tőlem: B. L.

Látható, hogy a hivatkozott szövegrész az 1941-es, Berlin–Dahlemnél megjelent kiadáshoz képest az 1956-os újrakiadásban csupán helyesírásában különbözik („pórúl járt" helyett „póruljárt", illetve „még pedig" helyett „mégpedig"), így a német közmondás mindkét fordításban azonos („megvette a macska háját"). A frazeologizmus tematikus szövegszervező funkciója vitathatatlan, hiszen a novella teljes cselekménye e közmondás tartalmára épül. Figyelemre méltó, hogy ez a közmondás a recens német nyelvű szólás- és közmondásgyűjtemények szókapcsolatai között sem található,[24] és magyar szólásként vagy közmondásként sincs jelen a kultúránkban. A frazeologizmusok fordítása ráadásul meglehetősen problematikus, ahogy Klaudy Kinga is írja:

> ritkán feladata a fordítónak a szó szerinti fordítás, a frazeologizmusokat (szólásokat, közmondásokat, állandósult szókapcsolatokat) pedig, melyekben az egész jelentése nem automatikusan áll össze az elemek jelentéséből, valójában nem is fordítjuk, inkább »megfeleltetjük«, azaz megkeressük azt a célnyelvi szólást, közmondást, amelyet a célnyelvi beszélők hasonló helyzetben használni szoktak.[25]

Irodalmi szövegben megjelenő frazeologizmus esetén – annak poétikai funkciója miatt – ez még problematikusabb, ilyenkor a kötött szókapcsolat átültetése extra terhet ró a fordítóra.[26] Szabó Lőrinc nem tehetett mást: felismerte a magyar nyelvben és kultúrában e közmondás ekvivalensének a hiányát, és szó szerint fordította azt, hiszen a forrásszövegben is a szavak adta faktuális jelentéséből indul ki a cselekmény, amely később – a mű elején *expressis verbis* megmagyarázott – metaforikus jelentésben teljesedik ki, nevesül hogy ha valaki megvette a macska háját, az rossz vásárt csinált vagy pórul járt. Forgács Tamás Akadémiai *Magyar szólások és közmondások szótárá*ban mégis van egy közmondás, amelynek egyértelmű kapcsolódása van az eddigiekhez:

> „minden hájjal megkent".
> 1. nagyon ravasz, agyafúrt, rafinált
> 2. tapasztalt, rutinos
> Régi hiedelmek varázserőt tulajdonítottak bizonyos állati zsírokból […] készült kenőcsöknek. Mivel úgy gondolták, főként boszorkányok kenik meg

24 Lásd ehhez például Phraseo, hozzáférés: 2022.05.01, www.phraseo.de; Redenstarten-Index, hozzáférés: 2022.05.01, www.redensarten-index.de.

25 Ezért okozott problémát számára például Dubrovin szótára orosz–magyar változatának elkészítése, s ezért járt el úgy, hogy az adott szócikkeket teljes ekvivalenciaként imitáló szótáraktól eltérően három oszlopos struktúrában közli. Az első oszlopban az orosz mondást, a másodikban a szó szerinti fordítást, a harmadikban pedig a magyar ekvivalenst adja meg Klaudy Kinga. Vö. Klaudy Kinga, „A frazeologizmusok szó szerinti fordításáról", *Magyar Nyelvőr* 112, 3. sz. (1988): 305–314, 305.

26 Vö. Barna László, „Kultúratudományos szemlélet a műfordításban", *Publicationes Universitatis Miskolcinensis: Sectio Philosophica* 24, 1. sz. (2020): 40–47, 42–43.

> ilyennel magukat, ezért a kifejezés eredeti jelentése 'rossz ember', s csak később változott meg a mai, kevésbé negatív irányba.[27]

Az elbeszélésben a boszorkánymester éppen varázsláshoz akarja felhasználni a cicahájat, s viselkedésének ábrázolására sem éppen használható a nemes, illetve a jóságos kifejezés. Szabó Lőrinc pedig felismerte, hogy vétek lenne ezt a magyar kulturális hagyományban létező és a forrásnyelvi szöveghelyhez kapcsolódó egybeesést kihasználatlanul hagyni a célnyelvi szövegében:

> [Pineiss úr] igazán minden hájjal megkent és alakoskodó ember volt.[28]

A német szóláshagyomány a dörzsölt, ravasz ember leírására nem használ a 'háj' lexémával összefüggő frazeologizmust. A fenti szókapcsolat megfelelőjeként a német kultúrában talán a „mit allen Wassern gewaschen sein" kifejezést említhetjük meg, amely azonban Keller számára már – a Schmer ('háj') lexéma megjelenése nélkül – nem fejezne ki adekvát kapcsolódást a narratívaalkotó közmondással. Keller így ábrázolja Pineisst:

> wer ein durchaus geriebener und verstellter Mensch war.[29]

A gerieben melléknév jelentése 'dörzsölt', a verstellt jelzőt pedig az 'alakoskodó', 'színlelő' szavakkal tudnánk magyarra fordítani. A műfordító tehát megérezte a szövegben ezt a kapcsolódási lehetőséget, és – mint láthatjuk – ki is használta azt a fordításszövegben.

A műfordító munkája során természetesen számtalan, első pillantásra sokszor meglepő vagy éppen idegenszerű fordítási döntést hoz, amivel azt az elérhetetlen, inkább teoretikus elvárást igyekszik legalább részlegesen teljesíteni, hogy a fordításszöveg a célnyelvi kultúra olvasójában ugyanolyan hatást váltson ki, mint az eredeti szöveg az eredeti olvasójában. Jelen tanulmány terjedelmi korlátjai miatt mindössze az előző két fordítási példával volt lehetőségem illusztrálni azt, hogy Szabó Lőrinc fordítói stratégiáját mégis az „»elemző«, értelmező hajlama tünteti ki",[30] ám bízom benne, hogy e két szöveghely fordításelemzése során meggyőzően mutathattam be, mennyire összetett, a poétikai funkciót és a kulturális mintázatokat is szem előtt tartó feladatai vannak egy műfordítónak, amelyek megjelenítésére és értékelésére a kulturális fordítástudomány területe kínál adekvát leírási módokat.

27 Forgács Tamás, szerk., *Magyar szólások és közmondások szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013), 130.
28 Keller, *Tükör, a cica*, 1941, 34; Keller, *Tükör, a cica*, 1957, 30.
29 Keller, „Spiegel, das Kätzchen", 480–481.
30 Kulcsár-Szabó, „Fordítás és (ön)értelmezés…", 64.

Benda Mihály

⌘

Tisztább értelmet adni a törzs szavainak

Mallarmé *Tombeau d'Edgar Poe* című versének három magyar fordításáról

Mallarmé költészetét későn kezdik el fordítani a magyar költők. Csak 1964-ben jelenik meg a mindmáig legteljesebb, Weöres Sándor fordításait tartalmazó Mallarmé-kötet. Előtte akad néhány szórványos próbálkozás, mint például Tóth Árpádnak a *Nyugat*ban megjelent *Ablakok*-fordítása[1] vagy Illyés Gyulának a 1942-es *A francia irodalom kincseshá*zában publikált *Tengeri szél* és *Edgar Poe sírja* című versfordításai. Ennek a megkésettségnek az okát az irodalomtudósok és a magyar költők is Mallarmé többértelmű, bonyolult nyelvével magyarázzák. A kisszámú fordítás ellenére az *Edgar Poe síremléké*nek három magyar változata is létezik. Az első, a már említett Illyés Gyula-fordítás, de a vers magyarra átültetésével megpróbálkozott Weöres Sándor és Somlyó György is. Tanulmányomban elsőként Mallarmé költészetének nyelvi jellemzőit tekintem át, majd néhány fordításelméletet nézek meg, Efim Etkindét, Antoine Bermanét és Henri Meschonnicét. A három elmélet eltérően ugyan, de termékeny módon értelmezi az eredeti és a fordított szöveg kapcsolatát. Ezután megvizsgálom a három magyar fordítás szövegét mint autonóm irodalmi műveket és viszonyukat az eredeti szöveggel.

Mallarmé szerint az egyéni tapasztalat elmondhatatlan, mivel minden gondolatnak létezik egy olyan mélysége, amelyet lehetetlen átadni a nyelv segítségével. A francia költő szerint a nyelv kétarcú: egyfelől nyers és felületes, másfelől azonban mélységet hordoz magában. Szerinte a nyelv e mélységét csak a költői nyelv érzi meg, s ezért egyedül a költői nyelv alkalmas a megélt tapasztalat értelmezésére és kommunikálására, melyekre pedig a mindennapi nyelv képtelen:

> elbeszélni, tanítani meg leírni, az sikerül, és habár mindenki szenvedett már attól, hogy megossza gondolatait, hogy csendben fogadjon és áttegyen a másik kezébe egy pénzdarabot, mégis az alapvető nyelvhaszná-

1 Stéphane Mallarmé, „Ablakok", ford. Tóth Árpád, *Nyugat* 10 (1917): 1:991–992.

> lat a kortárs írásokban, az irodalmat kivéve, megreked az általános tudósítás szintjén.[2]

Másrészt Mallarmé sajnálja, hogy a szavakban „nem az igazság ölt testet", és hogy a „nap" hangszíne sötét, az éjszakáé pedig „ragyogó",[3] azaz úgy gondolja, hogy a szavaknak hangalakjukban, a formájukban is jelezniük kellene, amire utalnak. A francia költő, akárcsak Platón Kratülosza, azt a nyelvet tartja tökéletesnek melyben a jelölő és a jelölt kapcsolata motivált, és a nyelvi jel vizuálisan és hangzásban egyaránt hasonlít az általa megjelölt fogalomra, pontosabban a dolog képzetére. Az ilyen értelemben vett tökéletes nyelv eszményét kívánja a költészetében is megvalósítani. Ezért is fordul a Littré által szerkesztett etimológiai szótárhoz is. Bizonyítékunk ugyan nincs arra nézvést, hogy a költőnek volt-e példánya ebből a szótárból, de Chassé szerint a Littré-féle etimológia meghatározó módon befolyásolta Mallarmé költeményei szavainak szelekciójában.[4] Chassé szerint Mallarmét elsősorban a görög és latin eredetű szavak érdekelték.[5]

Bátran mondhatjuk, hogy a francia költő lírájában a nyelvi közlés expresszivitása válik hangsúlyossá. Szerinte a versben a nyelv rendkívüli jelentőségre tesz szert; lényegivé válik. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy a szavaknak nem az a feladatuk, hogy megnevezzenek valamit, sem az, hogy megszólaltassanak valakit: önmagukért vannak. Ettől kezdve nem a költő beszél, hanem a nyelv beszéli önmagát. E nézőpontból a költészetet egyszerre látjuk magunk előtt, mint szavak hatalmas mindenségét, amelyben a szavak egymáshoz való viszonya, kombinációik, hatalmuk egységes és teljesen önálló térben nyilvánulnak meg. „A költő így a tiszta nyelvből hozza létre művét, s a nyelv a műben visszatér önnön lényegéhez. Nyelvi tárgyat teremt, ugyanúgy, ahogy a festő sem azt ábrázolja a színekkel, ami van, hanem a pontot keresi, ahol a színei megteremtik a létet."[6]

Mallarmé poétikájának rövid összefoglalójából kiderül, hogy lírájában a tartalom és a forma milyen nehezen szétválasztható, és milyen fontos szerepe van a versek hangzásának és vizualitásának. A líra lefordíthatatlanságának gondolata mögött is az az érv húzódik meg, hogy a lírában a jelentés és a forma nem különül el. Ezért is mondja Jakobson, hogy „a költészet, legyenek bár szabályai abszolútak vagy korlátozottak, meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán

2 Stéphane Mallarmé, „Crise de vers", in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. 2, 204–213 (Paris: Gallimard, 2003), 212.

3 Maurice Blanchot, „9. lábjegyzet: Közelítés az irodalmi térhez", ford. Kicsák Róbert, in Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005), 230–231.

4 „Ami meglepő Mallarmé költészetében, hogy a szavak nem kétértelműek, minden szónak csak egy pontos jelentése van. Ezt a jelentést megtudhatjuk Littrétől". Saját fordítás: B. M. Charles Chassé, *Les clés de Mallarmé* (Aubier: Éditions Montaigne, 1954), 161.

5 Uo., 36–37.

6 Maurice Blanchot, „Közelítés az irodalmi térhez", ford. Kicsák Róbert, in Blanchot, *Az irodalmi tér*, 24–32, 26.

teremtő áttétele lehetséges".[7] Jakobson mondatában nem nehéz felismerni Humboldt hatását, aki szerint a költészetnek titokzatos kapcsolata van a nyelvvel. Ezt a kapcsolatot a jelek és a hangok nem szétválasztható kombinációja hozza létre, mivel szerinte a költészet idioszinkráziás és szimbolikus.

Efim Etkind is úgy gondolja, hogy a költészetben nem tudjuk elkülöníteni a jelentést a hangzástól, a formától,[8] de szerinte nem lehetetlen a vers átültetése egy másik nyelvre. Véleménye szerint a költészetnek éppúgy, mint az emberi testnek vannak az élethez nélkülözhetetlen és az élethez nem szükséges részei. A lírai szöveg, akárcsak az emberi test, egy egész, amelynek az élethez szükséges részeit, nem tudjuk eltávolítani anélkül, hogy ne semmisítsük meg az egészet. Ez a párhuzam segít Etkindnek a fordítás és az újraalkotás definiálásához is. Úgy véli, hogy a költői fordításnak újra kell alkotnia az egészet, és létre kell hoznia egy másik, de nem másodlagos művet. „A legfőbb cél nem egy utánzat, egy tükörfordítás létrehozása, hanem egy egyenértékű mű megalkotása."[9] Szerinte úgy tudjuk legjobban lemérni a fordítás egyenértékűségét, ha megnézzük menynyire hűen adja vissza a fordítandó költemény „élethez nélkülözhetetlen csoportját". A fordítónak tehát, mielőtt belefogna a költemény fordításába, analízisnek kell alávetnie a költeményt, hogy megtalálja a vers „domináns elemeit".[10] A fordító ezután megpróbálja újraalkotni, a költeményt méghozzá úgy, hogy a legfőbb elemeket megőrzi, másokat pedig megváltoztat oly módon, hogy azok megfeleljenek a másik nyelvnek, a nemzeti tradíciónak és a kulturális különbségnek is.[11]

Etkind szerint a lefordítandó költeménynek elsősorban két elemét kell szem előtt tartani: a „művészi jellegét" és a „legfontosabb ellentéteket".[12] Meghatározása alapján a művészi jelleg az a hatás, amelyet a vers kivált az olvasójában, ezért úgy gondolja, hogy a fordításnak ugyanazt a hatást kell elérnie, mint az eredetinek. Jól látható, hogy Etkind ugyanúgy értelmezi a „művészi jelleget", mint Jakobson: a forma elsőbbsége miatt ugyancsak képtelenség a jelentést elválasztani a formától. Etkind szerint a költeményben előforduló „legfontosabb ellentétek" e párok között állnak fent: mondatszerkesztés és metrum, metrum és versritmus, hang és jelentés, a szó szerepe a mondatban és a verssorban elfoglalt helye, a költői tradíció és az alkotó újításai.[13] A fordítónak a vers ezen ellentéteiből nem csak egyet kell átmentenie a fordításba, hanem az összeset.[14]

7 Roman Jakobson, „Fordítás és nyelvészet", ford. munkaközösség, in Roman Jakobson, *Hang–Jel–Nyelv*, 372–382 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 381.

8 Efim Etkind, *Un art en crise: Essai poétique de la traduction poétique*, trad. Wladimir Troubetzkoy (Lausanne: L'Âge de l'Homme, 1982), X.

9 Uo., XV.

10 Ezt Etkind a fordítás művészetének első alapelveként emlegeti. Uo., 12.

11 Uo., XV.

12 Uo., 13.

13 Uo.

14 Uo.

Egy másik fordításelmélet, Antoine Bermané egyrészt „a fordítás saját játékterével",[15] másrészt „valódi szándékával" foglalkozik. Egyrészről azt szeretné tudni, hogy mi a fordítás, másrészt hogy merre tart, mi a célja. Berman kialakít egy ún. „fordítói etikettet", amely definiálja a fordítás hűségét, ennek segítségével aztán válaszolni tud arra a kérdésre, hogy mi a szándéka és a célja a fordításnak. A fordítói hűség szerinte két részből áll: egyrészt a fordítás valódi szándékából, másrészt az eredeti szöveg törvényéből. A fordítás valódi szándékát az alábbi szavakkal jellemzi: „nyitás, dialógus, kereszteződés, eltolódás *(décentrement)*".[16] Szerinte az különbözteti meg a rossz fordítást a jótól, hogy az előbbi „szisztematikusan tagadja az eredeti mű idegenségét, és ezt annak a továbbadhatóságával indokolja".[17] Berman szerint a fordítás valós szándéka tehát az, hogy tiszteletben tartja az eredeti szöveg szokatlanságát és másságát is.

A másik vonása a fordítói hűségnek az eredeti szöveg törvényeinek a respektálása, azaz „nem tükörfordítás, nem újjáalakítás, hanem odafigyelés a jelölők játékára".[18] Fontos kiemelni, hogy Berman fordításról szóló műveiben lényeges helyeken használja a *játék* szót. Szerinte a játékban, éppúgy, mint a fordításban, nagy szerepe van a kényszer és a kreativitás, a szabadság és a hűség együttes jelenlétéből fakadó feszültségnek. A *játék* szó tehát jól jellemzi Berman tézisét, miszerint a modern fordításelméletnek meg kell szabadulnia a hűség/szabadság bináris ellentététől, s egyesítenie kell őket egy etikai fogalomban.

A szöveg törvényeinek a tiszteletben tartása tehát fontos vonása Berman fordításetikájának, mert magában foglalja az idegen szöveg másságát. Ezért a fordítás elemzése fontos lépése magának a fordítás műveletének, ugyanis explicitté teszi az eredeti szöveg törvényeit oly módon, hogy megmutatja és leírja a fordítói maszkokat és az eredeti szöveg másságát. Így a fordítás elemzésének célja Berman szerint, hogy megmutassa és megszüntesse a fordítás „torzító rendszerét",[19] amelyet bizonyos fordítói törekvések okoznak.

Berman két támpontot ad annak az eldöntésére, hogy egy fordítás jó vagy rossz. Egyrészt fontosnak tartja a viszonyát az eredeti szöveggel, másrészt a fordításnak keresnie kell a költői autonómiát is. Így szerinte sem az eredetihez való hűség az egyedüli érvényes kritérium a fordítás során. Bermanhoz hasonlóan Henri Meschonnic is úgy véli, hogy a fordítást ugyanúgy megnyilatkozásként (irodalmi szövegként) olvashatjuk, mint a nem fordított művet; ez a szemlélet egyrészt megszünteti a fordítás és az eredeti közötti hagyományos rangkülönbséget, másrészt a fordítás esetében is az irodalmi művekben felismerhető

15 Antoine Berman, *La traduction de la lettre ou L'auberge du lointain* (Paris: Le Seuil, 1999), 69.
16 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* (Paris: Gallimard, 1984), 17.
17 Uo., 16.
18 Berman, *La traduction de la lettre…*, 14.
19 Uo., 49.

poétikai jegyek vizsgálatát javasolja a hűségeszmény számonkérése helyett.[20] Meschonnic ezt írja:

> Jó az a fordítás, amely ugyanúgy irodalmi mű vagy költemény, mint a fordítandó mű vagy költemény, és amely a szöveg poétikájával összefüggésben hozza létre saját poétikáját; a nyelv megoldásait a megnyilatkozás *(discours)* kérdéseivel helyettesíti olyannyira, hogy új kérdéseket hoz létre, ahogy a mű maga is ezt teszi; olyan fordítást, melynek egysége a szöveg, és az idegenséget mint másságot őrzi meg; saját eszközeivel saját történetiségét kínálja történetiségként.[21]

Mallarmé *Edgar Poe síremléke* című műve egy Amerikában kiadott Poe-emlékkönyv részére készült, ott is jelent meg 1876-ban. Az angol fordításhoz Sarah Helen Whitman amerikai költőnőnek maga a francia szerző nyújtott segítséget 1877-ben egy angol nyersfordítás és számos jegyzet révén, ahol a nyersfordítás bizonyos megoldásait kínálja. Mallarmé magyarázatai mögött nem nehéz felfedezni az arra irányuló költői intenciót, hogy az angolra fordított mű mintegy „tükrözze" a francia szavak „mélységét", másrészt jelzi a szonett bibliai allúzióit is.

Mallarmé *Edgar Poe síremléke* című versének első versszaka a költő alakját idézi fel, aki az ideális világ keresésére indul, és aki keresi a rendet a látható káoszban. Az első versszak második sora a költő attribútumaként jelöli meg a meztelen pallost,[22] amely az angyalra is utal, aki a Paradicsom kapuját őrzi, és aki a második versszak második sorában fel is tűnik. A pallos szó nemcsak a harci fegyvert jelöli, hanem a nyelvet, mint beszédet is. A nyugati kultúrában a pallos az arkangyal attribútuma, de megtaláljuk a *Jelenések könyvé*ben is (1.16): Krisztus szájából pallos tör elő, ami a legyőzhetetlen erőt és a villámként ható menynyei igazságot jelképezi.[23] A Mallarmé által használt Littré szótár is beszél a beszéd, a kijelentés pallosáról, szerinte az az ékesszólás hatalmát jelenti. Littré egy La Vallière-idézetet hoz példaként: „Nem az én hibám, hogy [Rousseau] kijelentése, amely nagy erejű, mint a pallos és mint a tűz, hatással volt kortársaira".[24]

20 Henri Meschonnic, „Fordításpoétika", ford. Józan Ildikó, in *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józan Ildikó, Jeney Éva és Hajdu Péter, 399–416 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007).

21 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 30. Idézi Józan Ildikó, „A szöveget hagyjuk megszólalni", in Józan Ildikó, *Mű, fordítás, történet*, 228–243 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 230.

22 A vers első változatában a „meztelen pallos" helyett a „meztelen himnusz" szerepelt, amely Charles Chassé szerint inkább Poe *Holló* című versét idézte fel és nem a költő alakját. (Chassé, *Les clés de Mallarmé…*,107.)

23 Hans Biedermann, *Szimbólumlexikon*, ford. Havas Lujza és Körber Ágnes (Budapest: Corvina Kiadó, 1996), 192.

24 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4 (Paris: Gallimard-Hachette, 1967), 101.

A bibliai metaforahálóhoz kapcsolható a *susciter* ige és a *hüdra* szó is. Az előbbi francia igét Mallarmé *to rouse*[25] szóval fordította le. Ez az angol ige nem csupán 'buzdít', 'ösztönöz' jelentésű, hanem 'ostorozni'-t is jelent. A *hüdra* pedig egyrészt utal a görög mitológiára, azaz a lernéi Hüdrára, másrészt felidézi az apokalipszis sárkányát is,[26] aki elsőként jön ki a tengerből.[27]

A második négysoros versszak megjeleníti Poe kortársait is, azokat az embereket, akik nem tudták értékelni és nem értették a nagy költőt. Ebben a versszakban jelenik meg a vers kulcsmondata is: „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" [Tiszta jelentést adni a törzs szavainak]. A *törzs* szó is többször megjelenik Mallarmé életművében. A *Les Dieux antiques* című írásában úgy magyarázza a görög, a római, az indiai és a perzsa mitológiai közötti hasonlóságokat, hogy „minden őse ezeknek a törzseknek […] együtt, ugyanazon a helyen élt".[28] Az idő múlásával és a törzsek szétválásával azonban, a régi jelentések teljesen vagy részben elhomályosultak: „addig, amíg az antik néptörzsek ugyanazon a helyen maradtak, nem fordult elő, hogy azokat a szavakat amelyeket egymás közt használtak, rosszul értették volna; de az idővel a törzsek szétszóródtak. […] Ezeknek a szavaknak jelentése pedig majdnem eltűnt".[29] A költő feladata, hogy előhívja, felidézze ezt a „tiszta, ősi nyelvet", amelytől a kortársai teljesen eltávolodtak.

A szonett két tercetjében Mallarmé panaszkodik a költő meg nem értettségére, és a kortársak lekicsinylésére, a sorsra, ami lesújtott rá. A vers első tercetjében a költő élete úgy jelenik meg, mint küzdelmes út az aljas ellenségei és a mennyei nagyság között, amit ő képvisel. Ez utóbbit Mallarmé az angol *ether* (éter, mennybolt) szóval magyarázta.[30] Az utolsó versszakban szintén Poe mennyei vonásait hangsúlyozza a francia költő azzal, hogy a gránit emlékművét úgy jellemzi, mintha egy távoli égitestről hullott volna le a bolygónkra.

Mallarmé versének rövid elemzéséből is kitetszik, hogy milyen fontos az etimológiai jelentés, és hogy a francia költő mindig nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a szavak rég elfeledett jelentéseit is életre hívja a költemény.

Illyés Gyula szerint a szimbolizmus egyik újítása a „mondattan újraszabása", és Mallarmé arra törekedett, hogy közönsége ne értse a verseit: „akarattal is »elhomályosította« igazi költeményeit, ha azokat barátai rögtön »megértették«".[31]

25 Chassé, *Les clés de Mallarmé…*, 108.

26 Lásd: Jacques Morel, „Le »Sortilège bu« et la Pentecôte: Note sur le »Tombeau d'Edgar Poe«", *Revue d'Histoire littéraire de la France* 83 (1983): 459–461, 460.

27 „Ekkor láttam, hogy a tengerből egy vadállat bukkan fel. Tíz szarva volt és hét feje, szarvain tíz korona, fejein meg istenkáromló nevek." („Szent János apostol jelenéseinek a könyve", ford. Dr. Kosztolányi István, in Biblia (Budapest: Szent István Társulat, 1991), 1415.

28 Stéphane Mallarmé, „Les Dieux antiques" in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, vol. 2., 1445–1571 (Paris: Gallimard, 2003), 1459.

29 Uo., 1456.

30 Chassé, *Les clés de Mallarmé…*, 114.

31 Illyés Gyula, „A szimbolizmus titka", in Illyés Gyula, *Iránytűvel*, 2 köt., 1:469–474 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 472.

Szavainak az első feladata, „hogy zenéljenek, hajlongjanak, mint a nád, csillogjanak, mint az ékszerek, vagy egyszerűen csak susogjanak és andalítsanak."[32]

Illyés *A francia irodalom kincsesháza* című antológiájában, ahol megjelent a fordítása, egyrészt felhívja a figyelmet arra, hogy milyen nehéz dolga van az írónak, aki Mallarmé-verset ültet át magyarra, másrészt hangsúlyozza a francia szonett expresszivitását is: „a vers magával ragad, mielőtt igazán megértenők, vagyis bizonyságot ad arról, hogy a világos értelem és érzelem nélkül is volna ereje szállni."[33] Illyés szerint Mallarmén és Verlaine-en kívül Valéry vitte tökélyre a vers expresszivitását, olyannyira, hogy például a nevezetes *Fileuse* olvastán az első élményünk maga a hangok muzsikája, s csak jóval később a szavak értelme: „Az eszköz látni sem engedi a tárgyat, a szépen festett tányér nem engedi magába a levest, a gomb érzi tartozéknak a kabátot."[34]

Illyés fordításában Mallarméhoz hasonlóan összekapcsolja a költő alakját az angyallal, így nem vesznek el az eredeti szonett biblikus allúziói. Viszont magyarításában kimarad a *susciter* ige 'ostoroz' jelárnyalata és a *törzs* szó is a második versszakból. Ez utóbbit az eredetitől eltérően, ahol „a költő tisztább értelmet a törzs szavainak" „az értelem oldja a nyelveket" szerkezet helyettesíti. Így az illyési fordítás azt sugallja, hogy talán egy nehezen megszólaló valakiről szól a vers, akinek az angyal segít megoldani a nyelvét. Később, mintegy magát korrigálva, újrafordítja a második versszak második sorát egy későbbi, *A törzs szavai (Az 1975. évi Finn-ugor Világkongresszusnak)* című versében. Ott ez a sor így szerepel: „Tisztább értelmet adni a törzs szavainak".[35]

Ugyanúgy elveszti titokzatosságát Illyés fordításában az első tercet „grief" szava, amelyet Mallarmé az angol változatban *struggle*-nek[36] fordít. Ezzel a 19. századi költő azt sugallja, hogy a szót egy már elfeledett etimológia alapján kell értelmezni. Littré a szónak mind a jelzői és mind a főnévi alakját a latin *gravis* alakra vezeti vissza: „amely ránehezedik az emberre, mint egy súly, hogy legyűrje".[37] Illyés indulatszóval („ó jaj") fordítja, és ezzel a Mallarmé költészetére oly jellemző személytelenséget szünteti meg, ráadásul két gondolatjel közé teszi, így erőszakot tesz a francia költő tipográfiáján is.

Weöres Sándor, időben a második fordítás készítője, 1959 tavaszán küldte el Fülep Lajosnak Mallarmé-fordításait. A fordítói munka ébresztette rá a belső rokonságra, amely Mallarméhoz fűzte. Ez a hatás nem tematikus vagy szövegszerű volt, hanem „önkibontó": „Saját irányát tudatosította, ösztönözte és mélyítette

32 Uo., 473.
33 Illyés Gyula, *A francia irodalom kincsesháza* (Budapest: Athenaeum, 1942), 342.
34 Illyés Gyula, „A költői nyelvről", in Illyés, *Iránytűvel*, 2:325–336, 334.
35 Illyés Gyula, „A törzs szavai", in Illyés Gyula, *Összegyűjtött versei*, 3 köt., 3:83–85 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993), 83.
36 Chassé, *Les clés de Mallarmé…*, 112.
37 Littré, *Dictionnaire de la langue française…*, 266.

el".[38] Weöres fordításában is megtaláljuk a bibliai utalásokat, de az ő megoldásából is hiányzik a Mallarmé-vers összefüggésében nyilvánvalóan negatív konnotációjú *törzs* szó, helyette a pozitív felhangú, a magyar költészetben nagyon is határozott jelentést hordozó *nép* szerepel, mint ezt Szávai János is megjegyzi a tanulmányában.[39] A két verssor jelentése így sajnos messze távolodik az eredetitől. Weöres szövegében: „Ők, mint hydra rándult egykor az angyalt hallva / Kitől a nép tisztább értelmű szót veszen." A magyar változatában tehát a költő/angyal nem 'ostorozza' a kortársait, csak 'felkelti', így a francia szó veszít a súlyából, és nem is illeszkedik a bibliai metaforahálóba. Illyéshez hasonlóan Weöres is indulatszóval fordítja a „ô grief" szerkezetet. Vele ellentétben azonban az első tercet első sora elé („Ó") és a végére is („de fáj") tesz egy indulatszót. Ezzel ő is személyesebbé teszi a francia verset.

Somlyó György szintén tudatában volt annak, milyen fontos a helyes szóválasztás a Mallarmé-versek fordításakor.[40] Az ő változatában ugyan szerepel a *törzs* szó, de összekapcsolódik a „tisztább csengés" kifejezéssel: „mely tisztább csengést ad a törzs szavainak". A *csengés* főnév az első versszakban szereplő kardot idézi fel. Somlyó nem a pallos szót társítja az angyalhoz, hanem a kardot, és így némiképp tompítja a vers biblikus utalásait. Tovább gyengíti a vers biblikus metaforahálóját, hogy a *hüdra* szó helyett egyszerűen a „szörny" szó szerepel, amely így nem idézi fel az Apokalipszis sárkányát, ráadásul nem domborítja ki Mallarmé vonzódását a görög szavakhoz. Így mondhatjuk, hogy Somlyó jelentősen átalakította a verset, hiszen a vers „idegenszerűségét" részben kiiktatta. Ráadásul a második négysoros („ők kérkedtek vele, hogy rontó bájitalt / ittak, míg zubogott a sötét maszlag árja") Petőfit is eszünkbe juttathatja.

A második versszak harmadik és negyedik sora, mint Mallarmé angol jegyzeteiből is kiderül, utalás arra, hogy Poe gyakran merített ihletet erős alkoholokból. A *noir mélange* a kritikusok szerint nem egyéb, mint a punch.[41] Illyésnél ez a sor „fekete habarék bolondító bürökje"-ként jelenik meg. Somlyó „rontó bájital"-ként fordítja, Weöresnél pedig „fekete habarék". Mind a három fordításból elvész a rejtett utalás Poe szenvedélybetegségére, és inkább mint csodás bájital jelenik meg, amely ihlethez segít.

Úgy érzem, az idegenszerűség mind a három változatból hiányzik. Illyés egyrészt hangutánzó szavakat használ (például *dörögték*, *üvölt*), másrészt alliterációt

38 Kenyeres Zoltán, Tündérsíp: Weöres Sándorról (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983), 126.

39 Szávai János, „Salut avagy a magyar Mallarmé", *Kalligram* 19, 3. sz. (2010): 84–87, 85.

40 Egyik írásában Thibaudet-t idézi Mallarmé lírája kapcsán: „*Mallarménál* […] a szó mindig valahogy profilban jelenik meg, valamely ritka jelentésében. Ahelyett, hogy mindent elmondana, amit el akar mondani, nem mond el mindent, amit el tudna mondani. […] Nála a szavak a divergenciák középpontjai, amelyekből szétsugárzik valamely zenei gondolat, nem zenei hangzást, hanem zenei gondolatot mondok, amely beleolvad az eszmék hullámzásaiba." Somlyó György, „Újrafordítás-kísérlet", *Holmi* 15 (2003): 1503–1508, 1506.

41 Chassé, *Les clés de Mallarmé…*, 112.

(„diadalmát dörögték"), hogy fokozza a vers expresszivitását, de ezáltal a pallossal harcoló költő sokkal erőteljesebben idézi fel a romantika költőideálját, mint Mallarméét. Weöres felkiáltó szava az első tercetben – ráadásul rímhelyzetben – szintén inkább a 19. század első felének a hagyományát juttatja eszünkbe, mint Mallarmé többértelmű szavakból építkező titokzatos nyelvét. Összességében elmondhatjuk, hogy az *Edgar Poe síremléke* című szonett három változata csak félig teljesíti a Meschonnic által lefektetett fordítási követelményeket. Többé-kevésbé elkapnak valamit az eredeti vers értelméből, de a vers idegensége teljesen elvész. Mallarmé szonettjét alapvetően a gondolatritmus, a szavak hangzósága és a történeti jelentésük határozza meg. Ugyanezt nem mondhatjuk el a három vizsgált fordításról. Ezek a magyar költők még nem alakították ki azt „a minden anyagszerűt kirekesztő, végletesen zárt, sokértelmű, utalásos-sugallatos versfajtát, amelybe begyakorolt versértő reflexeinkkel szinte lehetetlen behatolni."[42]

42 Lator László, „Lehet-e Mallarmét fordítani?", *Holmi* 8 (1996): 1728–1731, 1728.

Sohár Anikó

⌘

Ha nincs „nagy Originál”

Egy szokatlan fordításesemény ürügyén

Kappanyos András 60. születésnapjára

1999-ben megjelent az ismeretlen, ám akkor a szerepjáték[1] és fantasztikum terén az ezredfordulóig igen aktív, azóta eltűnt[2] Beneficium Kiadó gondozásában Neil Gaiman és Terry Pratchett *Good Omens* című regénye,[3] amely magyarul az *Elveszett próféciák* címet kapta.[4] A fordítást Horváth Norbert[5] készítette, Győrfi András és Hauck Ferenc szerkesztette, Papp Cseperke és Józsa Bernadett lektorálta. Ebben az időben még egyik szerző sem volt igazán ismert Magyarországon, mi több, Gaimannek ez volt az első magyarul megjelent írása, s még Pratchett-től sem jelent meg sok. A regény akkor megbukott, évekig 300 forintért árulták a remittendát a Könyvudvarban.

2010-ben újra megjelentette ugyanezt a fordítást az Agave Kiadó, majd kiadta 2013-ban, 2019-ben és 2021-ben is, 2019-től új szerkesztésben, felújított kiadásban, amelynek felelős szerkesztője Velkei Zoltán, szerkesztője Héjja Edit, korrektora Keszthelyi-Kiss Judit volt.[6] Az egykor senkinek sem kellő könyv azóta folyamatosan fogy, amihez a nagy sikerű tévésorozat mellett hozzájárulhatott a fordítás újraszerkesztése is, ezért érdemesnek tűnt a leíró fordítástudomány hagyományaihoz híven betűről betűre összevetni az eredeti és az újraszerkesztett fordítást a forrásszöveggel, figyelembe véve André Lefevere megállapítását, melyet

1 Ars Magica.
2 Alvó, nem megszűnt kiadó, vö. http://nektar.oszk.hu/kiadoi_adatok/?isbn=&publisher=kia.
3 Terry Pratchett and Neil Gaiman, *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* (London: Gollancz, 1990).
4 Terry Pratchett és Neil Gaiman, *Elveszett próféciák: Agnes Nutter boszorka szép és pontos próféciái*, ford. Horváth Norbert (Budapest: Beneficium Kiadó, 1999).
5 Horváth Norbert 1997-ben kezdett fordítani, mire megbízták a *Good Omens* fordításával, már féltucat regényt ültetett magyarra (vö. Horváth moly.hu adatlapját, hozzáférés: 2022.04.29, https://moly.hu/alkotok/horvath-norbert/forditasok.
6 Terry Pratchett és Neil Gaiman, *Elveszett próféciák: Agnes Nutter boszorka szép és pontos próféciái*, ford. Horváth Norbert (Budapest: Agave Kiadó, 2019).

Kappanyos András saját fordításában idéz: „Egy fordítást csak olyan ember tud megítélni, akinek nincs rá szüksége”,[7] s feltételezve, hogy a célszöveg közönsége a magyar változat alapján formál véleményt az alkotásról (gyakran elfeledkezve arról, hogy a szerző és a fordításért felelő csapat[8] közös művét véleményezik).

A regény hatszáznyolcvan szavas nyitófejezete számos fordítási problémával szolgál, s mint látni fogjuk, nem mindegyiket észlelte a fordítást létrehozó (két) csapat. Itt és most nincs módom kimerítő mikrotextuális elemzésre, ezért csak a bibliai kontextusra, a nevekre, az állandósult szókapcsolatokra, illetve a beszédigékre, a gördülékenység problémájára szorítkozom. Következzék tehát ez a rövid részlet angolul és magyarra fordítva, utóbbiban az új szerkesztést zárójelbe tettem a könnyebb összehasonlíthatóság végett, és jelöltem az új bekezdéseket is (‖). Vastag betűvel emeltem ki azokat a részeket, amelyekről egy műfordító szemináriumon – vagy egy alapos fordításkritikában – szót kell ejteni, mivel tipikusnak mondható jelenségek. Remélem, egyszer lesz lehetőségem ezeket végigelemezni.

In the beginning

It was a nice day.

All the days had been nice. There had been **rather** more than seven of them so far, and rain hadn't been invented yet. But clouds massing east of Eden **suggested that the** first thunderstorm **was on its way, and it was going to be a big one**.

The angel of the Eastern **g**ate put his wings over his head to shield himself from the first drops.

'I'm sorry,' he said politely. '**What was it you were saying**?'

'I ***said***, **that one went down** like a lead balloon,' said the serpent.

'Oh. Yes,' said the angel, whose name was **Aziraphale**.

'I think **it was** a bit of **overreaction**, to be honest,' said the serpent. 'I mean, first offence and everything. I can't see what's so bad about knowing the difference between good and **evil**, **anyway**.'

7 Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 140. (Eredeti: „translations can only be judged by people who have no need for them”.) André Lefevere, *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*, Approaches to translation studies (Assen: Van Gorcum, 1975), 3.

8 Az angol nyelvű szakirodalomban kezd elterjedni a *multiple translatorship* kifejezés, amely a megjelent fordítás létrehozásában résztvevők összességét fedi, nem csupán a fordító, hanem a kiadói szerkesztő, a kontrollszerkesztő, a szakmai lektor és a korrektor közös munkája értendő alatta (vö. Hanne Jansen and Anna Wegener „Multiple Translatorship”, in *Authorial and Editorial Voices…*, ed. Hanne Jansen and Anna Wegener, 1–38 [Montréal: Éditions québécoises de l'œuvre, collection Vita Traductiva, 2013]).

'It **must** ***be*** bad,' reasoned **Aziraphale**, **in the slightly concerned tones of one who can't** see it either, and is worrying about it, 'otherwise ***you*** wouldn't have been involved.'

'They just said, "Get up there and make some trouble,"' said the serpent, whose name was **Crawly**, although he was thinking of changing it **now**. **Crawly, he decided, was not** ***him***.

'Yes, but you're a demon. **I'm not sure if it's** actually **possible for you** to do good,' said **Aziraphale**. '**It's down to your basic**, you know, **nature**. **Nothing personal, you understand**.'

'You've got to admit it's a bit of pantomime, though,' said Crawly. 'I mean, pointing out the Tree and saying "**Don't Touch**" in **big** letters. Not **very subtle**, is it? **I mean, why not put it on top of a high mountain or a long way off? Makes you wonder what He's really planning.**'

'Best not to speculate, **really**,' said **Aziraphale**. 'You can't **second-guess** ineffability, I always say. There's Right and **there's Wrong**. If you do Wrong when you're told to do Right, you deserve to be punished. **Er**.'

They sat in embarrassed silence, watching the raindrops **bruise** the **first** flowers.

Eventually **Crawly** said, 'Didn't you have a flaming sword?'

'**Er**,' said the angel. A guilty expression passed across his face, and then came back and camped there.

'You did, didn't you?' said **Crawly**. 'It flamed like **anything**.'

'**Er**, well–'

'**It looked** very **impressive**, I thought.'

'Yes, but, **well**–'

'Lost it, have you?'

'Oh no! **No,** not exactly **lost**, more–'

'Well?'

Aziraphale looked wretched. 'If you must know,' he said, a trifle **testily**, 'I gave it away.'

Crawly stared **up** at him.

'Well, **I had to**,' said the angel, rubbing his **hands** distractedly. '**They looked** so cold, **poor things**, **and she's** expecting ***already***, **and what with the** ***vicious*** animals out there and the storm coming up, I thought**, well,** where's the harm, **so I just said**, look, **if** you come back **here there's going to be an almighty row**, but you might be needing this sword, so here it is, don't **bother to** thank me, just do **everyone** a **big** favour and **don't let the sun go down on you here**.'

He gave **Crawly** a worried grin.

'That was the best course, wasn't it?'

'**I'm not sure it's actually possible for you** to do evil,' said **Crawly** sarcastically. **Aziraphale** didn't notice **the tone**.

'Oh, I do hope so,' he said. 'I really do hope so. It's been worrying me all afternoon.'

They watched the rain for a while.

'Funny thing is, said **Crawly**, '***I* keep wondering** whether the apple thing wasn't **the right thing to do**, **as well**. A demon can get into real trouble, doing the **right thing**.' He nudged the angel. **'Funny if we both got it wrong**, eh? **Funny** if I did the **good** thing and you did the **bad** one, eh?'

'Not really,' said **Aziraphale**.

Crawly looked at the rain.

'No,' he said, sobering up. 'I suppose not.'

Slate-black curtains **tumbled** over Eden. Thunder **growled** among the hills. The animals, freshly named, cowered from the storm.

Far away, **in the dripping woods, something bright and fiery flickered** among the trees.

It was going to be a dark and stormy night.

Kezdetben

Szép nap volt.

Minden nap szép volt, és már több(;) mint hét telt el belőlük, az esőt pedig még nem találták föl (fel). Ám az Édentől keletre gyülekező fellegek **az első vihar ígéretét hozták**.

A Keleti **K**apu angyala feje fölé hajtogatta szárnyait, hogy megvédje magát az első cseppektől.

– Sajnálom – mondta udvariasan. – **Hol is tartottál**?

– Azt mondtam, úgy hullott le az égből, akár egy ólomléggömb (ólom léggömb) – mondta (felelte) a kígyó.

– Ah, igen – mondta (felelte) az angyal, akit **Azirafael**nak hívtak.

– Őszintén szólva én úgy gondolom, egy kicsit **túlreagálta a dolgot** – mondta (vélekedett) a kígyó. – Úgy értem, első vétség, meg minden. Nem értem, mi olyan rossz **abban, ha valaki** tudja(,) mi a különbség jó és rosszsz között.

– Rossznak ***kellett*** lennie – érvelt **Azirafael olyan hangon, mint aki maga** sem érti(,) és ez aggasztja **–,** máskülönben nem keveredtél volna bele**.**

– Csak annyit mondtak, „Menj föl oda és csinálj valami zűrt" („menj fel oda és keverj valami zűrt") – mondta (magyarázta) a kígyó, akit **Crawly**-nak hívtak, bár azon gondolkozott, hogy változtat rajta. (‖)**A Crawly nem igazán tetszett neki**.

– Igen, de te démon vagy. **Nem hiszem, hogy** éppenséggel **képes** lennél jót cselekedni – mondta (vélte) **Azirafael**. – Tudod, **ez az alaptermészeted**. **Nem bántásból mondtam** (mondom).

– El kell ismerned, **kicsit olyan, mint** a pantomim – mondta (vetette fel) **Crawly**. (‖)– Úgy értem, rámutatni a Fára és azt mondani (parancsolni) „**Ne Érintsd Meg**!” csupa nagybetűvel. Nem **valami kifinomult**, igaz? **Ennyi erővel kiírhatta volna egy távoli hegy legtetejére is. Nem győzök (rajta) töprengeni, vajon mire készül még**.

– Jobb nem spekulálni – mondta (jegyezte meg) **Azirafael**. – **Tudod**, én mindig azt mondom, nem **kérdőjelezheted meg** a felfoghatatlant. Van Jó és (van) Rossz. Ha Rosszat teszel, amikor azt mondják Jót cselekedj, akkor megérdemled a büntetést. Ühüm.

Zavart csöndben üldögéltek **egy darabig** (Egy darabig kínos csöndben üldögéltek,) és figyelték, ahogy az **első** esőcseppek **megtelepedtek** (megtelepednek) a virágok **szirmain**.

Végül **Crawly** szólalt meg. (‖)– Nem volt neked egy lángoló kardod?(-Volt neked egy lángoló kardod, nem?)

– Ühüm – mondta (válaszolta) az angyal. Bűntudatos kifejezés suhant át az arcán, majd visszatért(,) és tábort vert rajta.

– Volt, igaz? – mondta (kérdezte) **Crawly**. – Lángolt, mint **a fene (rosseb)**.

– Ühüm, nos…

– Szerintem nagyon **meggyőző volt**.

– Igen, de…

– Elvesztetted, ugye?

– Jaj, dehogy! Nem egészen, inkább…

– Nos? (Igen?)

Azirafael nyomorultul nézett ki. (Azirafael siralmas képet vágott.) (‖)– Ha tudni akarod – mondta (folytatta) végül kissé **idegesen** –, elajándékoztam.

Crawly rámeredt.

– Hát, úgy éreztem, muszáj – mondta (tette hozzá) az angyal szórakozottan dörzsölgetve a **kezeit**. – **Fáztak szegények**, **a nő** pedig máris (*máris*) állapotos **volt**, **nem is beszélve azokról a vad** állatokról odakint(,) meg a közelgő viharról. Azt gondoltam, **végül is** mit árthat. **Azt mondtam nekik**, nézzétek, **amikor** visszajöttök**, akkor itt nagyon hosszú sor fog állni**, de talán szükségetek lehet erre a kardra, tessék, ne is köszönjétek meg, csak tegyetek egy szívességet és **ne adjátok föl könnyen**.

Aggodalmas vigyorral **nézett Crawly**ra.

– Ez volt a legjobb megoldás, nem igaz?

– **Nem hiszem, hogy képes lennél** gonoszat cselekedni – mondta (jegyezte meg) **Crawly** szarkasztikusan. **Azirafael**nek nem tűnt föl.

– Ó, hát remélem is – sóhajtotta. – Igazán remélem. Egész délután ez aggasztott.

Egy ideig **csak** bámulták az esőt.

– **Mulatságos lenne** – szólalt meg **Crawly** –, **mert** én **azon gondolkoztam**, vajon ez az almás dolog nem **jó cselekedet volt-e**? (– Az a fura – szólalt meg Crawly –, hogy én meg azon gondolkoztam, vajon ez az almás dolog nem jó cselekedet volt-e?) Egy démon nagy zűrbe keveredhet, ha **jó dolgot** tesz – oldalba bökte (bökte oldalba) az angyalt. – **Mulatságos lenne, mi? Ha mindketten rosszul értettük volna**. Ha én **helyesen** cselekedtem, te pedig **helytelenül**, he? (Ha én jót cselekedtem, te pedig rosszat, he?)

– Nem igazán – mondta (szólt) **Azirafael**.

Crawly is az esőt **kezdte** nézni.

– Nem – mondta (válaszolt) kijózanodva. – Azt hiszem, (~~**tényleg**~~**)** nem.

Fekete fellegek **gomolyogtak** (az) Éden fölött. Mennydörgés **visszhangzott** a hegyek között, a frissen elnevezett állatok megbújtak a vihar elől.

Távol, **az esőáztatta** (eső áztatta) fák között **bizonytalan fényforrás pislákolt**.

Sötét és viharos éjszaka ígérkezett.

Első ránézésre is nyilvánvaló, hogy az átszerkesztés elsősorban a központozást és helyesírást javította, illetve egy-egy nyelvhelyességi[9] és szóhasználati (helyes–helytelen > jó–rossz), meg két fordítási hibát[10] korrigált, miközben létrehozott két rendellenes tördelést (az első két új bekezdésnek nincs szövegfunkciója), valamint számos funkció nélküli szó- és szórendváltoztatást is (például *fene* helyett *rosseb*, *oldalba bökte* helyett *bökte oldalba* stb.), miközben érintetlenül hagyta a széttördelt mondatokat, félrefordításokat, (egy kivétellel) a félreértelmezéseket és a csúsztatásokat. Tényleg úgy tűnik, hogy sok bába közt elvész a gyerek.

Mivel a jelenet az Édenkertben játszódik, nem sokkal a bűnbeesés után, a bibliai háttér adott: a teremtés hét napja, az angyal, a kígyó, az állatok elnevezése, a tiltott gyümölcs megevése, a kiűzetés, a lángoló pallos mind eltévesthetetlen utalások (1Móz 1–2). Ezért aztán a szövegösszefüggést ignoráló két leiterjakab meghökkentő: az első esetben *(Ennyi erővel kiírhatta volna egy távoli hegy legtetejére is)*, nem a tilalom kiírása, hanem maga a jó és a gonosz tudásának fája lehetett volna egy magas hegy csúcsán, vagy valahol jó messze, hiszen a tiltás elrekkentése szem elől pont a kívánttal ellenkező hatást érne el, míg a másodikban *(amikor visszajöttök, akkor itt nagyon hosszú sor fog állni)* az *almighty row*[11] félreértelmezése nem csupán csökkenti a komikumot, hanem felveti azt a kérdést is: kik fognak hosszú sorban állni? A frissen elnevezett állatok? Jó, a Biblia olvasása visszaszorulóban van, különösen a fantasy célközönségének számító ifjabb nemzedékek ismerik kevésbé, ennélfogva elképzelhető, hogy a fordítócsapat

9 Múlt helyett jelen idő: „figyelték, ahogy az első esőcseppek megtelepednek a virágok szirmain."

10 „Azirafael nyomorultul nézett ki" > „Azirafael siralmas képet vágott", illetve „Mulatságos lenne" > „Az a fura".

11 Ebben a mondatban kb. „isteni/istentelen veszekedés" jelentésben.

szándékosan hagyta ki ezeket az utalásokat, ennek azonban ellentmond, hogy így a magyar szöveg nehezen értelmezhető, s nem is vicces. Ráadásul a magyar műfordítás-hagyományban az intertextuális utalások fordítandók, s ha ez nem lehetséges, a veszteséget kompenzálni szokás, lehetőleg hasonló allúzióval, ami itt nem történt meg.[12]

Mindössze három név fordul elő ebben a részben, s mindhárom más bánásmódban részesül: egyet változatlan formában átvesz a magyar szöveg *(Crawly)*, egyet normalizál (*Aziraphale*>Azirafael), egyet pedig behelyettesítéssel honosít (*Eden*>Éden). Mivel a névfordításnak még nem alakult ki egységes szabálya,[13] a háromféleség önmagában nem kárhoztatandó, ám az, hogy épp a beszélő név marad angolul, szokatlan. Ennek feltehetően az az oka, hogy a kígyó már a bevezetést követő *Dramatis personae* listán új nevén, Crowley-ként szerepel, s a valódi angol családnév, valamint a hasonló hangzás megőrzése fontosabb szempont volt, mint a jelentésátvitel, hiába hangsúlyozza a név a kígyó egy jellegzetes tulajdonságát, csúszómászóságát. Az angyal nevének normalizálása, a bevett Rafael formához igazítása pedig ugyanazt a mentalitást tükrözi, amit Kappanyos a magyar fordítási hagyományban helytelenít, aminek kerülését határozottan javasolja, s ez nem más, mint a gördülékenység mindent felülíró kívánalma:

> fontos érdek, hogy valamelyest ellenálljunk a „gördülékenység" csábításának, amely a magyar fordítási hagyomány egyik súlyos tehertétele. Ennek következménye például az a máig is megfigyelhető kényszer, amely az eredeti szöveg szikár „mondta a nő – mondta a férfi" keretnarrációját erőszakkal implementált „fordult hozzá – vonta fel a szemöldökét – kiáltott fel meglepetten" típusú színezéssel dramatizálja, annulálva a szerzői szándékot, amely magukba a kimondott megnyilvánulásokba helyezi a drámaiságot. Szintén a „gördülékenység" igényének kiszolgálására szolgál a magyar olvasó számára esetleg idegen műveltséganyag szelektálása vagy leegyszerűsítése […].[14]

Mint láttuk, a műveltséganyag szelektálása megtörtént, ám az 1999-es fordítás törekszik arra, hogy a beszédigék egyszerűségét megőrizze,[15] annyira, hogy egy-

12 Szerencséje a fordítónak, hogy Edward Bulwer-Lytton *Paul Clifford*ját sosem adták ki magyarul, mert nem valószínű, hogy felismerte volna annak nyitómondatát a rész utolsó sorában, holott a brit kultúrában ez a melodramatikus, sallangos stílus emblematikus mondata.

13 Lásd: Vermes Albert Péter, „Proper names in translation: A relevance-theoretic analysis: A doktori iskolákban megvédett névtani témájú doktori disszertációk", *Névtani Értesítő* 27 (2005): 311–314; Farkas Tamás, „A tulajdonnevek fordíthatóságáról és napjaink fordítási hibáiról, közszók és tulajdonnevek példáján", *Névtani Értesítő* 29 (2007): 167–188; Sohár Anikó, „Fordítsam vagy ne? A tulajdonnevek kapcsán fölmerülő műfordítói dilemmákról a fantasztikus irodalom esetében", *Névtani Értesítő* 37 (2015): 33–47.

14 Kappanyos, *Bajuszbögre…*, 67.

15 21 said >19 mondta, mondtam, mondták.

szer még kérdő mondat után is *mond* áll. Az átszerkesztett szöveg ezt teljesen elveti, egyetlen *mond*ot hagy meg, a többit mind kicseréli valamilyen közlő igére,[16] a kérdő mondat után – helyesen – *kérdez*re, erősen hangsúlyozva ezzel az egyébként is mindentudó narrátor szerepét, érzékelhetően csökkentve maguknak a kijelentéseknek a súlyát, s egyben komikumát.

A bevezető rövidsége ellenére bővelkedik frazémákban, ezek közül csak kettőt emelek ki: az első a „*that one went down like a lead balloon*", amelynek jelentése „ez egyáltalán nem tetszett",[17] s ezért szó szerinti fordítása („úgy hullott le az égből, akár egy ólom léggömb") nélkülözi az értelmet is, a humort is, továbbá nem is illeszkedik a párbeszédbe, amiben a kígyó Isten ítéletét rosszallja. A „*don't let the sun go down on you here*" tagmondat látszólag ugyanígy járt, azonban feltehető, hogy itt a magyar szöveg („ne adjátok föl könnyen") *Az ember tragédiájá*nak leghíresebb mondatára utal, azaz megpróbálja pótolni az egyik korábban elveszített intertextuális utalást. Hogy mennyire helyénvaló egy jellegzetesen brit kontextusba Madách-utalást csempészni, erről Kappanyos hosszasan ír a kulturális hierarchia és a hihetőség szempontjai alapján.[18] Ez a megoldás mindennél ékesebben bizonyítja, mennyire jelen van a könyvkiadók és a nagyközönség által is elvárt, végig nem gondolt honosító attitűd a kortárs műfordításokban.

Úgy vélem, hogy ennek a résznek – s feltehetőleg az egész regénynek – a fordítása szemlélteti mindazt, ami a magyar fordítói hagyományban újragondolandó, s amit a műfordítóképzésben szem előtt kell tartanunk: a tapadás az eredetihez,[19] a felülstilizálás,[20] az önkényes elhagyás és/vagy betoldás,[21] a frazémák félreértése,[22] a stíluseszközök vagy a kontextus figyelmen kívül hagyása,[23] a kulturális transzfer minimalizálása mind olyan problémák, amelyek gondos oktatással kiküszöbölhetők. Kell ennél jobb indok az intézményes műfordítóképzés létrehozásához?

16 Sorrendben: felel, vélekedik, magyaráz, vél, felvet, megjegyez, megszólal, válaszol, folytat, hozzátesz, sóhajt, szól.

17 Cambridge Dictionary, hozzáférés: 2022.04.29, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/go-down-like-a-lead-balloon.

18 Kappanyos András, *Túl a sövényen* (Budapest: ELKH BTK Irodalomtudományi Intézet, 2021), 15–29.

19 'It looked very impressive, I thought.' > – Szerintem nagyon meggyőző volt.

20 clouds massing east of Eden > az Édentől keletre gyülekező fellegek,

21 the first thunderstorm was on its way, and it was going to be a big one > az első vihar ígéretét hozták; in the slightly concerned tones > olyan hangon; the raindrops bruise the first flowers > az első esőcseppek megtelepedtek a virágok szirmain.

22 Nothing personal, you understand. > Nem bántásból mondtam.

23 Slate-black curtains tumbled over Eden > Fekete fellegek gomolyogtak Éden fölött; Far away, in the dripping woods, something bright and fiery flickered among the trees. > Távol, az esőáztatta fák között bizonytalan fényforrás pislákolt.

Kiss Gábor Zoltán

⌘

Hazug kutyák, grúzok vagy rómaiak

A világépítés és a nyelv korlátai China Miéville *Embassytown*jában

A legjobb sci-fi és fantasy szövegek nyelvi szinten is képesek érzékeltetni a világaik, lényeik, technológiáik idegenségét. Nyelvi médiumról lévén szó, a sci-fi szöveg a nyelven keresztül fejezi ki az ábrázolt idegenséget, legjobb példái nyelvileg képesek elidegeníteni az olvasót. George R. R. Martin *(A Song of Ice and Fire)*, Jack Vance *(Dying Earth*-sorozat*)*, Gene Wolfe *(The Book of the New Sun)* vagy Pat Cadigan *(Synners)* a lexikális szinten megnyilvánuló nyelvi invenció révén érik el az említett hatást, Samuel Delany *(Babel-17)*, Ted Chiang *(Story of Your Life)*, Ann Leckie *(Ancillary Justice)*, Iain M. Banks *(Culture)*, Ian Watson *(The Embedding)* és mások pedig a technoblabla zsargon, a neologizmusok, latinizmusok és hapaxok mellett a nyelvről magáról is érdekes állításokat tesznek. China Miéville *Embassytown*ja (2011) egyértelműen ez utóbbi vonulathoz tartozik. Miéville regényében a nyelv kérdése áll a középpontban, és a felsoroltaknál talán fontosabb szerepet is kap. Az *Embassytown*ban a nyelvi szempont a kulturális, biológiai és kognitív idegenség érzékeltetésére hivatott, és a műfaj legjobb hagyományaihoz híven túlmutat a számunkra kifejezhetetőn, a nyelvünk határain túli felé.[1]

Az *Embassytown* nyelvelméleti egyvelege a nyelvi relativizmus hipotézisén, Saussure nyelvelméletén és más klasszikusokon alapul, melyek könnyen kiolvashatóak a szövegből. Olyasmiket állít, mint hogy a nyelv formálja a gondolkodást, a nyelv pedig a társadalom terméke, amely szorosan összefonódik a kultúrával.[2] Miéville azonban továbbmegy ennél, mivel a nyelvi jel önkényességéről szóló tézist forgatja ki egy olyan idegen nyelvet (a továbbiakban: a Nyelvet) feltételezve, amely a mienknél közvetlenebb kapcsolatot feltételez a jelölő és jelölt

1 András hívta fel a figyelmem annak idején a regényre, amit ezúton is köszönök neki. Az alábbiakban az akkori beszélgetésünkre utalok vissza.

2 Walter Benjamin hatása szintén egyértelmű, a könyv mottója is tőle származik. Walter Benjamin, „A nyelvről általában és az ember nyelvéről", in Walter Benjamin, *A szirének hallgatása*, ford. Szabó Csaba, 7–21 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

közt, sőt e kapcsolat értelme is kérdéses a számára. Miéville mindeközben „arra invitálja az olvasót, hogy eltűnődjön a nyelv, az értelem és az én közti összetett kapcsolatokon",[3] és a nyelvhasználók idegenségén.

A regény premisszái az első, *Proem* című szakaszában kerülnek kifejtésre a műfaj fent említett, lexikálisan túlterhelt módján. A távoli jövőben az emberiség Homo diaszpóraként már régen kirajzott az űrbe. Az űrutazás immár nem a csillagközi távolságokon, szökési sebességeken, Lagrange-pontokon és más távolság- és energiaalapú koncepciókon alapul, hanem a fizikai űr „alatti" *immer* közegén, amelyen keresztül a csillagközi forgalom zajlik. Avice, a regény főhőse és az események távolságtartó elbeszélője, *immerser*. Arra képezték ki, hogy képes legyen elviselni az *immer* émelyítő hatásait és navigálni a lehetetlen körülményei közepette. Saussure nyelvkoncepciója már itt, a regény elején megjelenik: „[a] legjobb, ha azt mondjuk, hogy az immer *alá- vagy fölérendelt*, átható, *alapot képez*, *langue*, melynek egy *parole*-ja a mi aktualitásunk, és így tovább."[4] Miéville más kifejezéseket is használ a *langue* és *parole* helyett, például az *immer* és a *manchmal* megkülönböztetését, és bár az általuk felvázolt perspektíva grandiózus, csillagközi távlatokat sejtet, a regény többnyire mégis a perifériku Arieka bolygó gyarmati nagykövetségén, Avice szülővárosában játszódik. Az Embassytown hivatalnokai a távoli hatalmi központ, a leginkább csak utalásszinten megjelenő Bremen utasításai szerint járnak el az őslakosokkal való kommunikáció és kereskedelem során, és sajátos eljárásrendet alakítanak ki a helyi körülményeknek megfelelően. Arieka termékei értékesek Bremen számára, amely nagy figyelmet fordít az őslakosokkal való kapcsolatokra, és speciális Követeket alkalmaz a velük folytatott kommunikáció során. És bár „[a] pedagógia, a receptivitás, a programozás és kriptográfia"[5] legmodernebb eszközeit alkalmazza, az ariekaiak nyelve számos problémát felvet, amelyeket képtelen maradéktalanul megoldani az idegen világokra szakosodott gyarmati nyelvészet eszközeivel.

Az első probléma az, hogy a Nyelv polivokális, ami az őslakos ariekei (helyi nevén Host) sajátos biologikumából következik. A Host két szájjal, egyszerre beszél (a második száj eredeti evolúciós szerepe riadójelek leadása volt), ráadásul nem is képes megérteni, zajként hallja a nem polivokális beszédet. A világukra érkező emberek egymással szoros empatikus kapcsolatban álló klónokat, nyelvi Követeket alkalmaznak a velük való kommunikáció során, akik egyúttal egy másik problémára is megoldással szolgálnak: a Nyelvet beszélőnek ugyanis, hogy a Host megértse, teljes mértékben azonosulnia kell azzal, amit kimond. Hogy érthető, sőt hallható legyen az ariekeiek számára, a Nyelvnek szüksége van egy mö-

3 Joseph P. Weakland, „»Forked Tongues«: Languages of Estrangement in China Miéville's *Embassytown*", *Science Fiction Studies* 42, no. 1 (2015): 78–98, 78.

4 „The best we can do is say that the immer *underlies* or *overlies*, *infuses*, is a *foundation*, is the *langue* of which our actuality is a *parole*, and so on." China Miéville, *Embassytown* (London: Pan Macmillan, 2011), 31. A regényből származó összes idézet a saját fordításom.

5 „a specialty crossbred from pedagogics, receptivity, programming and cryptography" (51)

göttes tudatra, amely valós ténynek tekinti a kimondottakat. A Követek biotechnológiájuk és neurológiai tréningjük révén elég empátiával rendelkeznek ahhoz, hogy egy hangon, egy tudatként beszéljenek az ariekiekkel.

A következő probléma szemiotikai, és tulajdonképpen ez áll a regény középpontjában. Az, hogy a Nyelv nem poliszémikus, a Nyelvben „[a] szavak nem jelentenek: ők maguk a referenciáik. Hogyan lehet, hogy érző lények és mégsincs szimbolikus nyelvük?"[6] – kérdi Avice nyelvész férje, teljes joggal, az őslakosokkal kapcsolatban. A jelölő és a jelölt közti kapcsolat a Nyelvben nem elvont, hanem szó szerinti, a jelölő szó szerint a jelölt. A Nyelv polivokális kifejezései, szószerintiségükből adódóan vokális hieroglifákként működnek, közvetlenül jelölik a jelöltjüket, azaz ha a szó maga nem utal egyenesen a megnevezett dologra, a dolog pedig a szóra, akkor a Host képtelen megérteni. A Host következésképpen nem tud hazudni, illetve a hazugság koncepciója maga lenyűgözi – hazugság alatt itt az elvont, nem faktuális, nem szó szerinti dolgokat értve, bármely szóképet, vagy sci-fibe illő toposzt. A Host számára ugyanígy a humor is ismeretlen; a többértelműségen, azonos alakúságon vagy elvont jelentésen alapuló pedig különösképpen. Egy távoli példával élve: Gary Larson egyik karikatúráján egy kutyát látunk, aki épp álmodik, felette buborékban valótlanságok, amiket nyilvánvalóan nem követett el. Gazdái felette állnak és az egyikük épp megjegyzi: „Edgar! Leave him be! […] Always best to let sleeping dogs lie." Míg számunkra egyértelmű az idióma értelme (jobb nem bolygatni a dolgot, mert csak nagyobb gondot okozunk vele) és a szó szerinti értelem különbségén alapuló poén (jobb hagyni a kutyát, hadd hazudjon), addig a Host csak az utóbbi, szó szerinti értelmet hallaná ki belőle. Az emberi Követek természetesen képesek hazudni, valótlanságokat állítani a Nyelven keresztül, a helyiek végtelen örömére, akik szó szerint extázisba esnek a Követek „virtuóz" nyelvhasználatától. A követség külön eseményeket, hazugságfesztiválokat szervez a helyiek gyönyörködtetésére, ahol a Követek triviális valótlanságokat mondanak ki, poliszémikus kijelentéseket tesznek a Nyelven keresztül, ami komoly izgalomba hozza az ariekeieket.

Az, hogy a Host esetében „a szemiotika hiánya a hazugságra való képtelenséghez vezet",[7] szükségessé teszi más, nyelvi kisegítő eszközök bevetését annak érdekében, hogy képes legyen a Nyelvben nem létező dolgokra utalni. A megoldás erre az, hogy bizonyos személyeket élő hasonlatként alkalmaznak a Nyelvben. A Követek a nyelvi transzfer során élő emberekkel játszatnak el összetett, elvont jeleneteket, akik ezáltal élő részévé válnak a Nyelvnek. Avice, a történet főszereplő elbeszélője, gyermekként megtette ezt a szolgálatot a Követeknek, és

6 „Words don't signify: they are their referents. How can they be sentient and not have symbolic language?" (80)

7 CD Covington, *The Signifier and the Signified: Semiotics and China Miéville's Embassytown*, Oct 9 (2019), https://www.tor.com/2019/10/09/the-signifier-and-the-signified-semiotics-and-china-mievilles-embassytown/.

azóta ő „a lány, akit bántottak a sötétben, és megette, amit adtak neki" (rövidebb változatában: „a lány, aki megette, amit adtak neki"). Avice hasonlata a fájdalom és alávetettség kifejezésére szolgáló, szó szerint élő szófordulat, míg máskor a nehézségeken való túljutás, a boldogulás (*making do*) kifejezésére szolgál a Nyelvben. Speciális helyzetekben, a megfelelő szótag hangsúlyozásával, a „potenciális változás" értelmében is használható Avice hasonlata, és ez utóbbi változat majd a regény végén válik dominánssá és nyer értelmet. A Követek máskor tárgyakat használnak fel hasonlatokként, melyeket átrendeznek, vagy átalakítanak annak érdekében, hogy az adott gondolatot kifejezzék. „A Nyelvben minden állítás igaz. Tehát szükségük van a hasonlatokra, hogy összehasonlíthassák a dolgokat, hogy igazzá tegyék mindazt, ami még nincsen meg, de ki kell mondaniuk."[8] Egy másik hasonlat számára márványmedencét építenek, feltöltik vízzel és kis halakkal, „a fiú [pedig], aki a halakkal úszott", kéthetente megmártózik benne, hogy szemléltesse a cselekvést, amit kifejez, a Host számára megfelelő igeidőben. A megértés a fentiek ellenére továbbra sem garantált, a Nyelv mindvégig megőrzi a titkait: soha nem egyértelmű, hogy az adott beszédhelyzetben mit fejez ki „a fiú, aki a halakkal úszott" beszédfordulat a Host számára. Helyénvalóságára csakis a Host reakcióiból következtethetünk. Ha megfelelő, a reakció enigmatikus és lényegében passzív; ha pedig nem az – és mint látni fogjuk, egy hasonló incidens lendíti előre a regény cselekményét –, a Host szélsőségesen, kiszámíthatatlanul reagál.

A Host képtelen elgondolni, következésképpen kimondani bizonyos dolgokat, így szüksége van élő hasonlatokra – cselekvéssorokra vagy példázatokra, melyek az eredeti, elvont jelentést egy megtörtént vagy rendszeresen ismétlődő eseménybe foglalják és megtörténtté, igazzá teszik. A valótlanságok kimondása, sőt, még csak elgondolása is lehetetlen a számára, elméje „allergikusan reagál" bármire, ami nem igaz. A Hazugságok fesztiválja, ahol a Követek triviális valótlanságokat sorolnak fel az ariekaiak gyönyörködtetésére – akik rendre elalélnek a „szédítő lehetetlenségek" hallatán –, a Nyelv határait feszegető események. A Host számára elgondolhatatlan tartományokat villantanak fel, bár soha nem mennek túl a puszta szórakoztatáson és nem válnak fenyegetővé. A Fesztiválokon az ariekaiak is megpróbálnak különböző valótlanságokat kimondani, bár rendre kudarcot vallanak, és a legvirtuózabbaknak is csak részben, bonyolult trükkök segítségével sikerül „hazudniuk". A Host nyaktörő nyelvi mutatványokra kényszerül, furcsa konstrukciókat használ, hogy előbb igazat mondjon, majd hirtelen ellentmondjon magának. A hazugság tisztán kognitív és nyelvi problémaként jelenik meg a számára, és mindvégig kérdéses, hogy van-e bármi morális vonatkozása. Ahogy az ariekaiak testbeszéde, úgy az erkölcsük is folyamatos rejtély marad Avice és az olvasó számára.

„A Host számára a beszéd [maga] volt a gondolat. Számukra ugyanolyan képtelenség volt, hogy egy beszélő olyasmit mondhat, állíthat, amiről tudja, hogy

8 „Everything in Language is a truth claim. So they need the similes to compare things to, to make true things that aren't there yet, that they need to say." (56)

nem igaz, mint számomra, hogy elhiszek valamit, amiről tudom, hogy nem igaz."[9] A Host számára a beszéd mögötti elme intencióinak közvetlen kapcsolatban kell állniuk a kimondottakkal, ráadásul a Követek esetében a két szimbiotikus elmének ugyanazt az intenciót kell képviselje, hogy a Host képes legyen megérteni a beszédüket. A regény konfliktusát ez utóbbi feltétel részleges megváltozása indítja el: színre lép egy új Követ, EzRa, aki a „hazugságaival" ekszta-tikus állapotba kergeti a Hostot, amely végül két frakcióra szakad: az egyik öncsonkítással, a hallószerve (szárnya) levágásával próbál megszabadulni az EzRa hangja iránti addikciójától, a másik pedig, a „hazugok klubja", kognitív szinten próbál úgy megváltozni, hogy bár hallja EzRa hangját, az ne legyen rá hatással.

EzRa, mint kiderül (és a cselekmény ettől a ponttól egyre gyorsuló iramban tart a végkifejlet felé), Bremen ügynöke, aki a kolónia titkolt elszakadási törekvéseit megelőlegezendő rúgta fel a status quót, nem várt következményekkel. Sajátos túszdráma alakul ki: az EzRa által nyelvfüggővé vált ariekeiek ostrom alá veszik a várost, elvonási tüneteik a kolóniát, magát a bolygót, majd a szélesebb, csillagközi létet (az *immeren* keresztüli utazást) is fenyegetik. A krízis megoldása ismét nyelvi, és Avice a kulcsfigurája: a lány, akit bántottak a sötétben és megette, amit adtak neki. Aki megette, amit adtak neki, majd megoldotta a dolgot minden nehézség ellenére. A megoldás előtt azonban meg kell értenie, hogy valahányszor az őslakosokra gondol, mindig a „saját poggyászunk kiméráit" érti alattuk *(chimeras of our own baggage)*, azaz a számára lehetséges és értelmes diribdarabokból felépített idegenekként érti az ariekeieket, akik mindeközben a saját, számunkra beláthatatlan világukban élnek, „polifonikusan dudorásznak" a „saját álmaikba merülve".

Valamivel később Avice fordítási problémaként[10] írja le a Hosttal kapcsolatos, a város és a Követek szempontjából egyre égetőbb kérdéseket. A hallószervüket lemetszó „süketek" egy számukra radikálisan új koncepció, a jelbeszéd (rámutatás, *referring*) révén próbálnak mentesülni a nyelvi drog hatása alól, és nem verbális úton jelölni. Ez utóbbiakra „zombikként" utal Avice, az ostromlott város lakói pedig George Romero-zombifilmeket néznek és archív híradófelvételként értik azokat, ahol (a rendező nevét félreértve) „grúzok vagy rómaiak" *(Georgian or Roman)* küzdenek a támadóikkal! Odáig itt nem mennék el, hogy a lefordíthatatlan szójátékok problémái, vagy általában véve a fordítás mennyiben kapcsolódik a Host, a Követek és Avice problémáihoz. A másik csoport, a „hazugok" frakciója nem a gesztusnyelv felé tapogatózik, hanem a Nyelvet próbálja alkalmassá tenni arra, hogy képes legyen valótlanságokat kifejezni és jelölni *(signifying)*. Ők így, a képes nyelvre való képességgel próbálnak mentesülni a képes nyelv iránti függőségtől. Avice hasonlata – a lány, akit bántottak a sötétben és megette, amit adtak neki – nyelvi horgonyként szolgál a valós és valótlan

9 „For Hosts, speech was thought. It was as nonsensical to them that a speaker could say, could claim, something it knew to be untrue as, to me, that I could believe something I knew to be untrue." (83)

10 „Sometimes translation stops you understanding." (Uo.)

egyszerre történő kimondásakor, amiből logikus, bár a Host számára szinte felfoghatatlan, misztikus módon az következik, hogy élő metaforává kell átalakulnia. Mint mondja, ha a hasonlatok jól végzik a dolgukat, akkor szükségképpen valami mássá válnak". Az *olyan vagy, mint*-től az *az vagy, aki*-ig vezető út, ahol az utóbbi belátás közvetlenül és öntudatlanul nő ki az előbbiből, a Host számára szinte járhatatlan. Avice át kell alakítsa a hasonlatát metaforává, és érthetővé kell tegye a Host számára, hogy ő maga azonos velük: Avice eddig *olyan* volt, mint a lány, aki megette, amit adtak neki, most viszont ő az, aki megette, amit adtak neki – sőt, a Host maga is azonos ezzel a lánnyal. A „when word is referent and lies are uncanny" állapotából a „thought and world [are] separated"-ba való átlépés számunkra, a valóságot valótlanságokkal kifejezni képes lények számára evidens és gördülékeny, a Host számára azonban a valóságról való gondolkodás átalakulását feltételezi, ami felér egy fájdalmas újjászületéssel. A váltás hirtelen megy végbe és Avice gyermekkori pénzpörgetős játékára emlékeztet: az érme az egyik pillanatban még pörög, a másikban pedig már áll és kétféle érzés viaskodik bennünk: a jutalomé és a veszteségé.[11] A Host elveszíti a Nyelvet, mentesül a nyelvi kolonializmus okozta függőségtől, és ujjászületik a kisbetűs nyelvben.

Anatómiai[12] és kulturális idegensége mellett a Host nyelve az, amellyel a regény többnyire foglalkozik, bár mindvégig érezhető, hogy rajta keresztül másról, az összemérhetetlenségről van szó, mintha két, egymásnak ellentmondó fizika létezne egymás mellett.[13] A Nyelv idegenségének érzékeltetésével a regény a saját nyelvünktől próbál elidegeníteni bennünket, ha csak pillanatokra is, miközben „lehetővé teszi számunkra, hogy szembesüljünk a nyelv különös anyagiságával és szinte mágikus hatékonyságával".[14] Az utóbbira csakis a nyelvi kommunikáció krízishelyzeteiben reflektálunk (és nem véletlenül egy hasonló helyzetről szól a regény), amikor ráébredünk a sérülékenységére, korlátaira, ineffektív voltára. Az *Embassytown* nyelvi világépítése egy olyan nem emberi nyelv lehetőségeivel való játék, amely számunkra elgondolhatatlan módon nélkülöz mindennemű poliszémiát és ambiguitást. A regénybeli Nyelv határai a történet előrehaladtával kitágulnak, szemiotizálódik, elveszíti szó szerintiségét és (kisbetűs) nyelvvé válik. Képessé válik a képes beszédre és így részévé válik a világán túli szélesebb, csillagközi gyarmati rendszernek. A regény világépítésének határai a nyelvről, a mi nyelvünkről való gondolkodásunk határai. A világépítés korlátairól szól, és azt állítja, hogy ezek a korlátok a sci-fi idioszinkráziáin túl alapvetően nyelviek és kifürkészhetetlenek.

11 „The face that showed and the word I'd reached when the motion stopped would combine to specify some reward or forfeit." (2)

12 Avice óvatosan csak „rovar-ló-korall-legyező dolgokként" írja le őket, máskor pedig így: „hűvös, érthetetlen jelenlétek[ként]". (Uo.)

13 *Between the Covers Podcast China Miéville: Embassytown*, hozzáférés: 2022.04.29, https://tinhouse.com/podcast/china-mieville-on-embassytown/.

14 Weakland, „»Forked Tongues«…", 78.

Toldi Éva

⌘

A transznyelvűség kihívásai

Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének fordításairól

Az irodalom és a nyelv – kihívás és elkülönböződés. Ez az állítás az 1960-as évek vajdasági magyar irodalmára, mind a korábbi helyi, regionális hagyományra, mind a magyarországi helyzetre vonatkoztatva, különösen érvényes. A költészetről és nyelvről való addigi elgondolás gyökeres megváltoztatásához elsősorban Domonkos István poétikája járult hozzá. Első kötetének címadó hosszúversét, a *Rátkát* a korabeli irodalmi ízlés olyan felforgatónak tartotta, hogy a verset közlő *Híd* folyóirat jobbnak látta, ha egy újvidéki egyetemi tanár jegyzetével együtt jelenteti meg. A tudós tanár a szertelen szabadvers asszociációzuhatagaival nem tud mit kezdeni, a barokkosan buja stílus visszafogását tartaná kívánatosnak, a fiatal költő szófordulataiban nyelvromlást vél felfedezni, és a nyelvművelés szabályai szerint helyesebb változatokat javasol.[1]

Nem kisebb feltűnést kelt Domonkos István, amikor 1971-ben Svédországból elküldi az *Új Symposion* szerkesztőségének *Kormányeltörésben* című versét, amelyben a korábbitól merőben eltérő versbeszéd valósul meg. „Lehetséges az, hogy a *Rátka* költője, legköltőibb költőnk írta ezt a verset? Milyen tragédia játszódott le itt üres szemünk előtt?"[2] – teszi fel a megdöbbentő kérdést Tolnai Ottó, aki még abban az évben válogatója lesz pályatársa verseinek, amely *Áthúzott versek* címmel jelenik meg.

A *Kormányeltörésben* keletkezése óta az irodalomtudományi diskurzus része. Nevezték Gastarbeiter-versnek, belelátták a délszláv háború megjóslását, értelmezték az egyéni, majd a kollektív identitás elvesztéseként. A létrejötte óta eltelt fél évszázad módosította értelmezéshorizontját, a kulturális kontextus mindenkor meghatározta felfogását. Kétségtelen azonban, hogy mára erőteljes identitásvesztés-narratívája mellett felerősödtek a migráns léthez köthető értelmezésréte-

1 Lásd: Szeli István, „Nem költői megjegyzések egy költeményre", *Híd* 6, 3. sz. (1962): 131–135.
2 Tolnai Ottó, „Delta 1.", *Új Symposion* (1986): 25.

gei. Nosztalgikus versbeszéde az elhagyott és az új életvalóság közti transzkulturális térhez köti. A *Kormányeltörésben* lírai énje transzlingvál, azaz magyarul is a migránsok nyelvén szólal meg, vagy ahogy Kappanyos András fogalmaz: „a beszélő nem az itthon maradottaknak habog a maga elveszettségéről, félig elveszett nyelvén, hanem az ottaniaknak".[3] Erre az imitatív gesztusra szövegszerűen is utal a lírai beszélő: „én imitálni vers". A lírai én a lecsupaszított nyelvet azonban a sajátjaként éli meg, s ezt az élményt a saját anyanyelv roncsoltságának tényével játssza egybe. Úgyhogy azok az értelmezők sem tévednek, akik a csetlő-botló, tragikomikus vershős rontott, hibás beszédmódját nyelvfelejtésnek, nyelvvesztésnek minősítik, akinek „eredeti nyelvét is csak megszorításokkal lehet magyarnak nevezni".[4] Ha a konkrét beszédszituációt vesszük alapul, leegyszerűsítve azt is kijelenthetjük, a lírai én azt mondja: az én anyanyelvem is ilyen, én is úgy beszélek magyarul, mint a nyelvefelejtettek.

Pontosabban nem mondja, hanem megmutatja, mert létrehozza a költészet terét, amelyet a megszólított drámainak és döbbenetesnek tart, egzisztenciális, a létezés egészére rákérdező versnek, amelybe igen erőteljesen beleíródik a – nyelvi – veszteségtapasztalat. A *Kormányeltörésben* a montázstechnika következtében kihagyásos mondatokból és szókapcsolatokból áll, amelyek kifejtetlenek. A szavak helyzeti energiáját, az ismétlődő motívumok és a refrén által keltett hálózatosságot használja jelentésképzésre.

A Domonkos-vers tizenkét fordítását a budapesti Országos Idegennyelvű Könyvtár és a Napkút Kiadó tette közzé 2015-ben. A vers angol, bolgár, észt, francia, lengyel, macedón, német, orosz, román, svéd, szerb és török nyelven jelent meg. Már a forrásszöveg nyelvéhez való hozzáférés is nehezített és félreértett, aminek a kultúra megértésére és közvetítésére is hatása van. Vizsgálatom nem terjed ki minden fordításra (csupán azokra, amelyekhez hozzáférésem van: szerb, német, angol, lengyel), sem az egész terjedelmes szövegkorpuszra, csupán néhány jellegzetes szöveghelyre.

A címnek kitüntetett helye van az irodalmi alkotásban. A fordításelmélet teoretikusai szerint „a műcímek szövegnek tekinthetők, mivel megfelelnek a szövegszerűség – a kohézió, a koherencia, a szándékoltság, az elfogadhatóság és a helyzetszerűség – kritériumainak".[5] A cím kommunikatív funkciókat hordoz, amelyek közül az expresszív és a felhívó a legerőteljesebb, azaz véleményt fejez ki, felkelti a figyelmet.

A *Kormányeltörésben* cím a magyar költészet kezdeteihez nyúl vissza, Balassi Bálint *Kilencedik: Kit az szeretőjével való haragjában szerzett* című versének nyol-

3 Kappanyos András, „A taxisofőr vakációja, or what you will", in *Domonkos-symposion*, szerk. Thomka Beáta, 29–44 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2006), 33.

4 Rácz Péter, „A műfordító eltört edény cserepeire lel", in Domonkos István, *Kormányeltörésben*, 5–6 (Budapest: Országos Idegennyelvű Könyvtár–Napkút Kiadó, 2015), 5.

5 Boldog Gyöngyi, „Célközönség és fordítói stratégiák: Esettanulmány", *Fordítástudomány* 11, 1. sz. (2009): 84–100, 92.

cadik versszakából való, amelyet Domonkos István a vers elé illeszt első mottóként. A paratextus az irodalmi hagyományt is mozgásba hozza, a 16. századi reneszánsz idődimenzióját vonja be az értelmezés terébe.

A fordítások többsége az eltört evezőlapát, az evezőnélküliség jelentését társítja a címhez. Judita Šalgo az egyetlen, aki nem a mottó harmadik sorát (Krme polomljene, azaz 'Eltört kormánnyal') teszi meg címnek szerb fordításában, hanem egy sokkal általánosabb kifejezést talál: *Havarija*. A *havária* mint idegen szó a magyar nyelvben is honos, jelentése a vers keletkezése körüli időkben 'hajókár, hajón való szállításból eredő kár',[6] manapság pedig 'szállítás során keletkező kár, szállítási kár, illetve tengeri hajókár, továbbá üzemi baleset, üzemzavar'.[7] Az online térben csőtörés jelentésben is használják. A szerbben általánosabb jelentése van, a hajókár mellett gép megrongálódását, üzemzavarát, sőt, általános értelemben kárt, balesetet, szerencsétlenséget jelent. Hogy nem egyszerű képlet a Domonkos-vers és fordíthatósága, azt a legismertebb szerb fordító, Sava Babić esszéjéből tudjuk, aki *Domonkos István csodája*[8] címmel olvasói tapasztalatát írja le. A vers ritmusa ragadta magával, inkább megsejtette, mint megértette a jelentését. Azt is megállapítja, hogy nyelvezete a külföldi vendégmunkásé. A verssel való első találkozása alkalmával felmerül benne a kérdés, hogy lefordítható-e egyáltalán. Kihívást jelent számára, állandóan visszatér hozzá:

> A nagy felkavaró és ösztönző élmények egyike valójában a *Kormányeltörésben* című poéma volt. De már maga a cím is titokzatos volt. Hogyan fordítani le? Mit jelent egyáltalán? Legjobb lenne a Brodolom (Hajótörés), de az egész költeményben nem találni egy pontot, egy utalást, amelyre egy ilyen megoldás legalább támaszkodhatna. Egy ilyen fordítás esetleg a költőt is megkárosítaná, mert a háttérben ott van olvasónk tudata: Pannontenger, nem létező hajó, aztán nem létező hajótörés, irónia, amely előre szétrombol minden üzenetet… Ezért döntöttem egy olyan megoldás mellett, amely nem eléggé jó ugyan, de legalább titokzatos: *S polomljenim volanom* (Törött kormánykerékkel). Később nagyon meglepett, amikor Judita Šalgo a *Havarija* (Havária) címet választotta. Azért, mert amikor erről gondolkodtam, ilyen cím egyáltalán eszembe sem jutott. Ma is úgy gondolom, hogy a *Havarija* munkacím, és nem elég jó ehhez a rendkívüli költeményhez, körülbelül olyan korlátozott jelentéssel bír, mint az „incidens" kifejezés a legutóbbi időben.

6 Bakos Ferenc, *Idegen szavak kéziszótára* (Budapest: Terra Kiadó, 1967).

7 Tolcsvai Nagy Gábor, *Idegen szavak szótára* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007).

8 Sava Babić, „Domonkos István csodája", *Ex Symposion*, hozzáférés: 2022.04.02, https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=domonkos-istvan-csodaja_174.

Sava Babić felteszi azt a kérdést, amit minden valamirevaló fordítónak meg kell válaszolnia:

> De miként hozott létre Domonkos egy ilyen nyelvet? Elengedhetetlenül elemezni kell, felkutatni, hogy mely pontokon hal el először a nyelv természetessége, hol vékonyodik el, repedezik, miként tűnik el. A nyelv roncsain, a hajótörés után, milyen az egyén élete, a nyelv által kifejezett érzelmi élet egésze. Domonkos költeményében úgy hozta létre ezt a nyelvet, hogy érthető módon saját nyelvéből, a magyarból indult ki. Próbálkozásaim, hogy hasonló úton induljak el, nem jártak kielégítő eredménnyel. Nem tudtam elég mélyre hatolni az eredeti szöveg nyelvi szabálytalanságaiba ahhoz, hogy azután ugyanezeken az elemeken építsem fel a művet az új nyelven – ezért felkértem a hungarológiai tanszék fiatal nyelvész munkatársnőjét (Láncz Irént), hogy legyen a segítségemre. Elkészített számomra egy kisebb tanulmányt azokról a nyelvi szabálytalanságokról, amelyekkel Domonkos élt versének megírásakor, tehát a szabványos irodalmi nyelvtől való improduktív, szisztematikus, következetes eltérésekről.[9]

A vers fordításáról végül is irodalompolitikai okokból lemond. Amikor Domonkos versének fordítási kérdéseiről beszél, Sava Babić nem reflektál arra a tényre, hogy Kenyeres Kovács Márta két alkalommal is jelentet meg rövid részletet a versből szerb nyelven, és fordításának a *Ja biti* (Én lenni) címet adja.[10]

Ennél is furcsább azonban az a tény, hogy Judita Šalgo *Havarija* címen közreadott fordításának megjelenése előtt, már 1972-ben az újvidéki *Polja* című, tekintélyes és szemléletmódjában az *Új Symposion*hoz közel álló irodalmi lapban megjelenik a *Kormányeltörésben* szerb nyelven, teljes egészében, Vickó Árpád fordításában,[11] erre azonban Sava Babić egyáltalán nem tér ki. Mi több, a későbbi recepció sem vesz tudomást róla.[12] Pedig több szempontból is figyelmet érdemel. Címmegoldása sem szokványos, a kormány szó paronima, erre játszik rá Vickó Árpád, amikor tükörfordításban adja meg: *U vlastolomstvu*. Valójában új szót alkot, amely nem létezik egyetlen szótárban sem, kitalált szó, fordítói lelemény. Értelmét a megfeneklettség, a zátonyrafutottság jelentéskörében kell keresni, ugyanakkor mondhatnánk hatalomtörésnek is. Ebben a szóban elsikkad valami – a háborgó tengeren hánykódó hajó –, ugyanakkor többletjelentéssel gazdagodik, benne vannak azok a hatalmi viszonyok is, amelyekről a vers be-

9 Uo. (Ennek kézirata sajnos nem maradt fenn.)

10 A *Dometi* (1979. 6.) és az *Ulaznica* című folyóiratban (1980. 71–72.).

11 Ištvan Domonkoš, „U vlastolomstvu", prev. Arpad Vicko, *Polja* (1972): 8–9.

12 A fordításnak két újraközlése is van: *Januarski ćilibar / Januári borostyán*, red. Arpad Vicko (Smederevo: Arka, 2003, 2009).

szél. Egy kissé eltávolodik Balassi-versbeli jelentésétől, s egy lépéssel közelebb kerül az 1970-es évek versszituációjához, s ha 'Hatalomtörés'-ként fordítanánk vissza magyarra, szintén nem járnánk messze a valóságtól.

Vickó Árpád, aki elsőként fordítja szerbre a verset, az *Új Symposion* folyóirat 1971. májusi számában megjelent szöveget veszi alapul, tehát az első változatot. A vers második közlése az *Áthúzott versek* című kötetben ugyanis több szöveghelyen eltér az eredetitől, méghozzá olyan szöveghelyeken, amelyek megváltoztatják, ellentétes jelentést adnak a szövegnek. Mintha nem lett volna a kötetnek valódi szöveggondozója. A vers 17. sora az első közlésben így hangzik: „ez nem lenni vers", a kötetben pedig: „ez lenni vers", különösebb magyarázat nélkül is világos, hogy ez hiba, az egész vers a vers tagadásának gondolatára épül. A folyóiratközlés 33–34. sora („én nem látni sehol határ / én látni új látóhatár") a kötetben összecsúszik: „én nem látni új látóhatár". A jelentés szempontjából lényeges még, hogy a folyóiratban a lírai én a következőképpen monologizál: „én nem lenni elég bátor", a kötetben azonban elmarad a tagadószó: „én lenni elég bátor". Ezek a szöveghelyek a versben vagy szó szerint ismétlődnek, a refrén eltérései teszik nyilvánvalóvá a szövegromlást, vagy a szövegkörnyezet mutat rá az elírásra, mint az utóbbi esetben: a lírai én többször említi saját gyávaságát. A vers tehát már első újraközlésekor jelentős szövegromláson esik át. Az ilyen jellegű nyomdahibák szinte bele vannak kódolva a szöveg agrammatikus versbeszédébe, a rontott nyelv szinte vonzza az elírásokat, amelyek a későbbi újraközlések alkalmával még inkább elszaporodnak.[13]

A többnyelvű műfordításkötet az *Áthúzott versek*ből való, szövegromlást mutató variánst teszi meg forrásszövegként. Az összehasonlító vizsgálat során viszont Vickó Árpád eredeti szöveg alapján készült műfordításának megoldásait is figyelembe veszem.

A kötet fordításaiban a szövegromlás következtében létesülő ellentétes jelentés mellé további hibák társulnak, amelyek nem a forrásszövegből eredeztethetőek, hanem a fordítói szövegértési hiányosságokból. Az alábbiakban egy ilyen példát mutatok be.

A magyar vers kiemelt szöveghelye így hangzik:

én menni külföld
mit munkaengedély
kofferban szalonna
két kiló kenyér

13 Az apróbb, csak prozódiát érintő hibákat, a kimaradt verssort, a betűhibákat, a vers tagolásának megváltoztatását nem soroljuk fel. Vadai István *Ex Symposion*-beli textológiai írásában részletesen foglalkozik velük. Lásd: Vadai István, „Lenni vagy nem lenni", *Ex Symposion*, hozzáférés: 2022.04.15, https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=lenni-vagy-nem-lenni_185.

Ez a négy sor négyszer tér vissza a versben, tehát egyáltalán nem mindegy, hogyan interpretálják. Judita Šalgo szerb fordításában:[14]

ja ići inostranstvo
mit dozvola za rad što treba
u kufer slanina
dva kila hleba

Azonnal szembeötlik, hogy a forrásszöveg első sorában megjelenő nyelvrontáson kívül a harmadik sorban népnyelvi szót használ (kofer helyett kufer), és a negyedik sort is hibás szerbséggel fordítja le, holott az említett két sor a magyarban nem rontott. Ami azonban a legfeltűnőbb, hogy a második sor kérdő névmását – „mit", azaz mit nekem, mit számít – nemcsak hogy nem értelmezi, hanem nem is ismeri fel, meghagyja eredeti alakjában. Azért is zavaró ez, mert a 'mit' szónak egyébként van értelme a szerbben: mítoszt jelent. A fordító mégis feltehetően meg akarja őrizni az eredeti szót, amelynek jelentése homályos vagy ismeretlen a számára, hiszen a szövegben másutt is ehhez a megoldáshoz folyamodik. A „tortúra-vita", bár szokatlan szóösszetétel, „vita" utótagja mégsem értelmezhetetlen. Judita Šalgo azonban megtartja eredeti alakjában, „tortura-vita"-ként fordítja, mintha a latin 'vita' (élet) szót vélné felfedezni benne. Nem valószínű, hogy magyar szót lát benne, magyar szavakat ugyanis másutt nem találunk a fordításban. A második sorban pedig a 'munkaengedély'-t túlmagyarázza: „dozvola za rad što treba", azaz 'munkaengedély, amely szükséges'. A kissé laza, korlátokat nem ismerő lírai én alakjába egyrészt a szövegromlás, másrészt a fordítói figyelmetlenség írja bele a szabálykövető kispolgár attitűdjét.

A német fordításban[15] Buda György fordító a magyar kérdő névmást német elöljárónak véli, így a vershős nem a munkaengedélyre fittyet hányva, hanem éppenséggel megszerzett munkaengedély birtokában megy külföldre („mit Arbeitsgenehmigung"). Megoldása akkor is meghökkentő, ha tudjuk, a szövegben van más német elöljáró is, „én érezni izé-virágok / ohne-szagát", olvassuk, a fordításban pedig „ich riechen Dingsblumen / mit ohne Duft". A Judita Šalgo szerb szövegében megtartott „mit" feltehetően nem a német elöljáróra vezethető vissza, hiszen az „izé-virágok"-nak nem „ohne", hanem „ohoh" szaguk van, a német nyelvre való utalás tehát teljesen kikopik belőle.

Az angol fordító, Owen Good, a „mit"-et szintén német elöljáróként fogja fel, dőlt betűvel érzékelteti is ezt, ráadásul szellemes, ahogyan belső rímként kezeli: „*mit* work permit".[16] Teljesen természetes, hogy az angolban léteznek „thingy-flowers'/*ohne*-smell". Ráadásul Domonkos versében van két angol szó is. A pszichi-

14 „Havarija", prev. Judita Šalgo, in Domonkos, *Kormányeltörésben*, 165–178.
15 „Das Ruder gebrochen", übers. Buda György, in Domonkos, *Kormányeltörésben*, 109–122.
16 „Rudderless", trans. Owen Good, in Domonkos, *Kormányeltörésben*, 25–38.

áter azt tanácsolja a vershősnek: „relex relex magyar", másutt pedig új „passeport"-ról esik szó. A fordító az első angol szóban nem javítja ki a hibát, mi több, másikkal helyettesíti. Így lesz a „relex relex"-ből „releks releks", a passeport viszont megmarad, de dőlt betűvel kiemelve. Hogy kompenzálja az angol szavakat, néhányat megtart az eredetiből, például a népnevet, a magyart, továbbá a kommunistát, azt, hogy proletár, proletariátus, valamint kollektív és privát. Eljárásában feltehetően az is vezette, hogy nem találta eléggé rontottnak fordítását.

A lengyel fordítók[17] Teresa Worowska fordítói szemináriumán ültették át a verset, majd munkájukat tovább folytatták Anna Górecka bevonásával, és a verssel való hosszas foglalkozás meghozta az eredményét. Elegánsan oldják meg a számukra homályos szöveghelyeket, a „mit munkaengedély" kérdését is, egyszerűen azt mondják helyette: „być gastarbeiter", azaz 'lenni vendégmunkás'. Megkerülik a szó szerinti fordítást, és ezzel nem fordítják ellentétébe a jelentést.

Egyedül Vickó Árpád az, aki a „mit munkaengedély" sort helyesen érti és fordítja le: „šta dozvola za rad", ami egyben a vers minden kötöttségtől mentes lírai énjének a világképébe is maradéktalanul beleillik. Vickó Árpád fordítása szó szerinti, a másik végponton Judita Šalgo fordítása áll, aki a rím kedvéért gyakran tér el a gondolati azonosságtól. Álljon itt erre egyetlen jellemző példa: a „nappal mutogatni / este tapogatni" sorokat ily módon adja vissza: „danju dičiti / noću skičiti". Nyilván olyan meggondolásból, hogy elegendő egyetlen ellentét, a nappalé és az estéé (amit meg is told, a nappal ellentéte nem az este, mint a forrásszövegben, hanem az éjszaka), a mutogatni–tapogatni rímpár esetében már elég csak a hangzásra összpontosítani, az erotikus tartalmat nem szükséges visszaadni, a szerbben tehát a lírai én nappal dicsér valakit (esetleg, ha a szerbben is rontott igealak szerepel: dicsekszik), éjjel sivalkodik.

A többjelentésű szavak természetüknél fogva előhívják a kevésbé bonyolult értelmezésből eredő leiterjakabokat is. A „marx fájni fog neki" sor német felfogásában Marxnak a foga fáj („marx schmerzen Zahn"), teljesen indokolatlanul. Mintha a fordító megfeledkezett volna róla, hogy a lírai beszélő csak korlátozott tudatú, vagy ahogy majd évtizedekkel később a Parti Nagy Lajos költészetében megjelenő vershőst nevezik: dilettáns beszélő, aki semmiképp sem zavarodott, gondolatmenete nem követhetetlen. A tizenhárom fordítás közül még csak egyben, Judita Šalgo szerb fordításában keveredik a jövő idejű ige és a főnév, nála is a fog fájdalmáról van szó („marksa zub boli"), Vickó Árpád nem érti félre a sort, szerb fordításában 'ez fájni fog marxnak' („boleti to marx"). Megállapítható, hogy Judita Šalgo fordítása sokkal szabadabban kezeli az eredetit, a prozódiát tartja elsődlegesnek, nem a jelentést, az ironikus kontextust emeli ki, míg Vickó Árpád a hiteles magyar szöveget jelentéshűen fordítja, sokkal kemé-

17 „Ze złamanym terem", przeł. Jystyna Musialska, Monika Pierzchała, Julia Wolin, Dorota Stronkowska, Anna Bytrim, Anna Balcewitcz, in Domonkos, *Kormányeltörésben*, 81–94.

nyebb felhangokkal, amelyben a társadalomkritikai él domborodik ki. Szó szerinti fordítása hiteles eljárásként működik.

Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének összehasonlító fordításelemzése a fenti néhány példában korántsem merül ki. Összességében azonban így is megállapítható, hogy nem a kulturális kontextus értelmezésének hiányosságai vezetnek hibához, hanem olyan fogyatékosságok, amelyek a transzlingválásból eredeztethetőek, a nyelvértés hiányosságaiból fakadnak. Sava Babić nem véletlenül óvatoskodott. A hibás beszédbe könnyebben kerül be téves vagy nem kellőképpen átgondolt fordítás, a fordító hajlamos ott is rontást és bonyolult összefüggéseket látni, ahol csupán a szó szerinti fordítás is eredményes lenne.

Kár, hogy a többnyelvű kötet koncepciója a szövegromlást mutató versváltozatra épül, és nem az első megjelenést vette alapul. Nem kellenek ahhoz mélyreható verstani meggondolások, hogy kiderüljön, melyik a hiteles szövegváltozat. Ennél is érthetetlenebb, hogy Domonkos István verseinek összegyűjtött kiadásában, az *Allegro bajbajó*ban a szerkesztők miért nem tekintettek el az ultima manus elvétől, annak ellenére, hogy ismerték a a textológus véleményét és a szerző közlési szokásait is.[18] Hasznosabb lett volna a textológiailag legjobbnak ítélt forrást figyelembe venni, és a Balassi-mottó elírását is javítani, utóbbi ugyanis nyilvánvalóan nem a szerző szándéka szerint való. Ha az *Áthúzott versek* kiadásáról megállapítható, hogy „az alkotói magatartás és a kiadói gyakorlat ellentétes mozgásáról beszéltünk",[19] bizton állíthatjuk, hogy ez az évek során mit sem változott. Ettől függetlenül, vagy éppen ennek ellenére, a vers megérdemelné, hogy elsődleges, eredeti, egyszeri és megismételhetetlen „hibátlanul rontott" formájában maradjon fenn az utókor számára, nemcsak fordításban, hanem eredetiben is.

18 Orcsik Roland, „Ráadás", in Domonkos István, *Allegro bajbajó* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2015).

19 Vadai, „Lenni vagy nem lenni".

Babos Orsolya

⌘

Fordítási problémák a spekulatív fikció területén

Bevezetés

Dolgozatomban a spekulatív fikció (melyet gyűjtőfogalomként használok a science fiction és fantasy művekre) fordításának neuralgikus pontjait, problémás aspektusait járom körül. Példáimat főként az angolról magyarra való fordításokból merítem. A fordítás során felmerülő kihívásokat intermediális merítésben vizsgálom, irodalmi szövegek mellett filmeket és videójátékokat is bevonva a fentebbi kérdések tárgyalásába. Az alábbiakban a forrásnyelvről célnyelvre, jelen esetben az angolról magyarra való fordítás nehézségeit, illetve esetleges problémáit szeretném megvizsgálni három részterületen: a nevek, a neologizmusok és a rövidítések, különösen a jelentéses mozaikszavak fordítása során. Mit kezdjünk az idegen tulajdonnevekkel? Hogyan tehetünk egy, a forrásnyelven jelentéssel rendelkező mozaikszót magyarul is jelentésessé? Mihez kezdhet a fordító az eredeti szövegében megjelenő neologizmusokkal? Mindezekre nem adható egyetlen érvényes válasz, mindig az adott kulturális-mediális kontextus mérlegelésével érhető el egy, remélhetőleg a befogadók számára is optimális, valamint a forrásához is a lehető legnagyobb mértékben hű eredmény.[1] Egyes általam bemutatott megoldások irányadóak lehetnek más, magyarul még nem elérhető alkotások részleteinek fordítása esetében, mások vita tárgyát képezhetik vagy egyenesen elrettentőek, de mindegyikből levonhatunk valamiféle tanulságot, melyek hasznosak lehetnek a művek elemzése során. Kiindulópontként a *Harry Potter*-univerzum nevei remek alapot szolgáltatnak néhány metódus felvezetéséhez és bemutatásához.

1 A SF és a fantasy fordításának általános problémáiról lásd Sohár Anikó hiánypótló tanulmányát: Sohár Anikó, „Importált kulturális javak: a populáris műfajok fordítása. Science fiction és fantasy", *Modern Filológiai Közlemények* 2, 1. sz. (2000): 5–13.

Tulajdonnevek, helynevek

A tulajdonnevek fordításának Vermes Albert Péter szerint négy alapvető műveletét különböztethetjük meg. *Átvitel:* az eredeti névforma megtartása. *Behelyettesítés:* 1. a fordítandó név alakjának a célnyelv jellemzőihez való igazítása (például Sibyl Trelawney helyett Sybill Trelawney), 2. az adott név célnyelvi megfelelővel való helyettesítése. *Szorosabb értelemben vett fordítás:* név vagy névrész lefordítása (például Jon Snow – Havas Jon, vagy Quirinus Quirrel – Quirinus Mógus. Az utóbbi esetben sikerült a squirrel–mókus szójátékot is átültetni magyarra, miközben a Mógus a mágusra való utalást is tartalmazza). *Modifikáció:* célja a fordítandó név érthetővé tétele az olvasó számára (például Severus Snape – Perselus Piton, amely név ugyanúgy hordozza a kígyófélékre és így a Mardekárházra való asszociációt, amellett, hogy egy, a történet szempontjából releváns mitológiai utalással is gazdagítja a nevet: Perszeusz megmenti Andromédát – Piton segít megmenteni a varázsvilágot.)[2]

Voldemort nagyúr eredeti nevét is átalakította a fordító, tisztán narratív okokból: Tom Marvolo Riddle-ből Tom Rowle Denem lett. A fő ok a második részben szereplő betűkirakós szójáték, azaz amikor Tom Denem a titkok kamrájában a levegőbe írja a nevének betűit, majd egy pálcaintéssel átrendezi őket „nevem Voldemort"-ra, felfedve valódi identitását. Az eredeti nevet más nyelveken is ehhez a jelenethez igazították, hogy az átrendezés során maradéktalanul kijöhessen a megfelelő mondat. A francia megfelelő: Tom Elvis Jedusor („Je suis Voldemort"), német: Tom Vorlost Riddle („Ist Lord Voldemort"), spanyol: Tom Sorvolo Ryddle („Soy Lord Voldemort") stb.[3] A magyar fordítás azért is találó, mivel Tom Denem éppen azért válik Voldemorttá, mert megtagadja mugli származását, és ezzel együtt nevét is: ő Tom, de nem, illetve többé már nem, mert új nevet és új sorsot választ magának. A fordítás mint közvetítő művelet során fontos, hogy a fordító a szavak konnotatív jelentését is megvizsgálja, és adott helyzetben ehhez igazodjon a kultúrák közötti jelentésátvitel során.[4] Az iskola nevét, a Hogwards-ot is megváltoztatta a fordító, hogy a magyar olvasók számára egyértelműbb és ismerősebb asszociációkat hordozzon. Az eredeti név tagjainak felcserélésével megkapjuk a 'warthog' (varacskos disznó) szót, míg a Roxfort

2 Lásd: Bartók Boglárka, „Varázslatos fordulatok: A tulajdonnevek fordításának metódusai J. K. Rowling *Harry Potter*-sorozatában", in *Szöveg, hagyomány, interpretáció*, szerk. Ádám Enikő, Barna László, Bartók Boglárka, Major Ágnes és Sándor Kitti, Pro Scientia Füzetek 4, 66–79 (Miskolc: Könyvműhely.hu, 2016); Vermes Albert Péter, *Proper Names in Translation: A Relevance-theoretic analysis*, PhD értekezés (Debrecen: Debreceni Egyetem, 1999), 112–113, https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/79819/de_402.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

3 Lásd: *This is how you say Lord Voldemort in 10 languages*, hozzáférés: 2019.06.20, https://www.indy100.com/article/lord-voldemort-10-languages-harry-potter-warner-brothers-translations-7815376.

4 Simingé Fenyő Sarolta, *A fordítás mint közvetítés* (Miskolc: Stúdium Kiadó, 2006), 31.

az 'Oxford' és a 'roquefort' sajt szavak keveredéséből jött létre,[5] valamint utal a 'fort'-ra, a kastély erődjellegére is, így bővebb asszociációkat hordoz, mint a forrásnyelvi megfelelője. Az átvitelt célszerű alkalmazni a nem beszélő nevek esetében, hogy ne járjunk úgy, mint pár évtizeddel ezelőtt, amikor a gyerekek csodálkoztak, amikor kiderült számukra, hogy Verne Gyula valójában nem magyar, hanem francia, becsületes neve pedig Jules Verne.

A *Trónok harcá*ban is szép számmal akadnak beszélő helynevek. Ezek némelyike tükörfordítással jött létre (Dragon Stone – Sárkánykő, Iron Islands – Vas-szigetek), mások pedig kisebb-nagyobb eltérésekkel, módosításokkal. Nézzük például a királyi székhelyet: King's Landing Királyvár néven vonult be a magyar olvasók és sorozatfogyasztók világába, pedig lehetne Királyrév is, mivel a *landing* kikötést is jelent, és az eredeti helynév utal a kontinens történelmében arra az eseményre, amikor I. Aegon Targaryen hajói ezen a helyen értek partot, és az uralkodó innen hódította meg később a hét királyságot. Ez a mellékjelentés, mint ahogy az is, hogy a város mellett található a kontinens egyik legnagyobb kikötője és flottája, elvész a magyar fordításban. Az északi Starkok hatalmi központja Winterfell. A szóösszetétel sok jelentésréteget hordoz és egyesít magában. A *winter* (tél) megadja a szükségszerűen fagyos alaphangulatot. A *fell* főnévként jelenthet nyersbőrt, szőrmét, ami szintén illik a Starkok vadászati és öltözködési szokásaihoz, hiszen vastag prémjeik melegen tartják őket a jeges éjszakákon is. Igeként jelent lehullást, bukást, ami utalhat a család jelmondatára, miszerint „közeleg a tél", illetve balvégzetére is, hiszen a Starkok sorai a történet előrehaladtával számottevően megritkulnak, és a család életben maradt tagjainak sorsa finoman szólva sem leányálom. Melléknévként 'könyörtelen' jelentést is hordoz, ami pedig az életmódjukból fakadó keménységükre, illetve az észak urainak járó törvénykezési és végrehajtói jogokra utalhat. A Deresként való fordítás a három felsorolt jelentésből kettőt, azaz a fagyos télre és a törvénykezésre utalót magában foglalja, így nagyon is találó magyarítás. A szimpla, azaz nem beszélő, illetve a hét királyság lakói számára is idegen helynevek átvitelként szerepelnek (Mereen, Penthos stb.).

A *Dragon Age* című szerepjátékban szerepelnek a Grey Wardenek, akik a harcosok egy különleges kasztját képezik és a játékban szürke kamarás néven tűnnek fel. Ezt elhibázott koncepciónak tartom, mivelhogy a *Warden* 'őr'-t is jelent – 'kamarás'-t (*chamberlain, groom*) pedig nem –, valamint közeli etimológiai rokonságban áll a *guardian* szóval, így abszolút kézenfekvő lett volna 'őrző'-nek fordítani, ami egyébként tökéletesen lefedi a tevékenységi körüket is. A *Dragon Age* világában játszódó regények fordítói mindezek fényében már Szürke Őrzőkként szerepeltetik őket.

A *Witcher*-játékok rajongói körében nagy port kavart a szóban forgó cím és egyben megnevezés magyarra *Vajá*kként való átültetése, olyannyira, hogy a köny-

5 Bartók, „Varázslatos fordulatok…", 70.

vek első fordítója, Kellermann Viktória 2015-ben egy, a BME-n rendezett konferencián előadást is tartott e tárgykörben. Az eset a kulturális különbségek, valamint a rajongói elvárások miatti fordítási nehézségek iskolapéldája. A probléma ott kezdődött, hogy az Andrzej Sapkowski *Wiedźmin*-történetei nyomán készített számítógépes játék – mivel elsősorban nemzetközi piacra szánták – az angol *The Witcher* címen került forgalomba. A rajongók tehát ezt szokták meg, így nevezték magukban a karaktert, illetve a szereplő is így utalt saját magára a játékban. A CD Projekt kiadó jóvoltából minőségi magyar szinkront is kapott a produktum, de a Witcher szót ott sem magyarították.[6] Az irodalmi mű fordításakor ugyanakkor az angol mint közvetítő nyelv használatát már semmi sem indokolta, hiszen a fordítást az eredeti nyelvről engedélyezték és arról is végezte a fordító. A kifejezés magyarítása során segítségül szolgálhattak a más nyelvekre való fordítás analógiái: a lengyel *wiedźmin* kifejezés a *wiedźma* (boszorkány) szóból származik. Németül a *Hexe* (boszorkány) szóból származó *Hexer* néven illetik, angolul pedig a 'witch' (boszorkány) szóból származó *witcher* a fisher, hunter mintájára jött létre. A magyarban a boszorkány szó csonkolásával előállított szavak ragozása problematikus (például boszorok), így ezt az opciót elvetette a fordító, végül pedig a Vaják mellett döntött, mert a „»vaják« szó hasonlít az eredetire (wiedzmin), sőt az angol fordításra is, ugyanakkor a Vajk nevet idézve ősi, magyar és kifejezetten férfias csengése van. És persze utal a főszereplő mágikus képességeire."[7] Ám a Dandelion személynév Kökörcsinre való fordítása megkérdőjelezhető, már csak azért is, mert a *dandelion* jelentése 'gyermekláncfű' vagy 'pitypang', nem pedig 'kökörcsin', és mivel vicces és bosszantó karakterről van szó a személyében (egy nárcisztikus, Don Juan-szerű nőcsábász bárd, aki mindig bajba keveri Geraltot), így még illett is volna hozzá ez a név.

William Gibson *Neuromancer* című cyberpunk regényének címét – amely egyébként egy személynév, a történet végén létrejött új mesterséges intelligencia neve – *Neurománc*nak fordították, lehetséges, hogy főként marketing-okokból, azon megfontolás alapján, hogy a románccal mindent el lehet adni, még science fictiont is. Ezt a magyarítást eléggé elhibázottnak tartom, legfőképpen azért, mert a „románcosítás" során elsikkad benne a lényeg: a *necromancer*, *nekromanta* mint a 'holtakat feltámasztó mágus' jelentése. Márpedig Neuromancer pontosan ezt csinálja: emberek tudatát digitalizálja, köztük a főszereplőét is, és feltölti őket a saját virtuális rendszerébe, ahol gyakorlatilag halhatatlanul tovább élhetnek a „mátrixban". Mivel tulajdonnévről van szó, a címet egyáltalán nem kellett volna lefordítani, de a *Neurománc*nál még a Neuromanta is jobb lett volna, mert közelebb áll az eredeti jelentéshez.

6 Lásd a *Witcher* intróját: „Ríviai Geralt volt a neve. Witcher volt, egy professzionális szörnyvadász […]." hozzáférés: 2019.06.19, https://www.youtube.com/watch?v=e4SSgnosuto.

7 Kellermann Viktória, „Vaják? Lengyel fantasy – magyar piacon", hozzáférés: 2019.06.19, https://www.academia.edu/12049147/Vaj%C3%A1k_Lengyel_fantasy_magyar_piacon.

Neologizmusok

A neologizmusok fejezik ki a spekulatív fikcióban azokat a tudományos-fantasztikus novumokat vagy egyszerűen fantasztikus tárgyakat, jelenségeket, képességeket, amelyekre – mivel nem léteznek – egyébként nincsen szavunk. Ezek létrejöhetnek szóösszetétel útján (Point of View Gun – szempontpuska) vagy a szerző saját leleményeként. Philip K. Dick alkotott két ilyen különleges szót, az egyik a *kipple*, amelyet Pék Zoltán találóan 'szuvat'-nak fordított. A szuvat az ember által elhagyott területeken egyre szaporodó lomokat, a növekvő entrópiát jelöli, magyarul a 'szuvasodás', illetve a 'kacat' szó juthat róla az eszünkbe. A *gibble* az *Időugrás a Marson* című regényében szerepel, ahol ez Manfred, egy autista kisfiú egyetlen szava, és szintén az entrópiát, a rothadást, enyészetet jelöli. Magyarul 'rucsok'-ként szerepel, amely a 'lucsok'-ra emlékeztet, ami hozza magával a tocsogás és a szétmállás képzetét.[8]

Egy másik érdekes szóösszetétel az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal*ból a 'hangulatorgona' (mood organ), amely egy hangulatállító és -befolyásoló eszköz, és az emberek mindennapjainak részét képezi. Ezzel programozzák az érzelmeiket a hatékonyságuk érdekében. Az összetétel első ránézésre tükörfordításnak tűnik – és valóban az is –, csakhogy így szükségszerűen elsikkad a forrásnyelvi *organ* szó 'szerv' jelentése, amely által az eszköz mesterséges szervként, azaz lételemként jelenik meg, még hátborzongatóbbá téve az egyébként sem túl rózsás alapfelállást.

Előfordul az is, hogy a fikciós világ másságának vagy jövőbeli eltérő helyzetének érzékeltetésére a szerző egészen új szociolektust vagy egy, abban a formában nem létező nyelvállapotot hoz létre, ezzel is valószerűbbé és hitelesebbé téve a történetének kulisszáit. Sok szlenget tartalmazó és meglehetősen nehezen érthető nyelvhasználattal találkozhatunk Anthony Burgess *Gépnarancs* című regényében. Ebben az esetben bekerül a képbe a kulturális idegenség faktora is, ugyanis a jövő fiataljainak nyelvét erősen uralják az orosz eredetű eltorzított alakú szavak és kifejezések, ami az oroszul nem beszélő olvasókat adott esetben folyamatos utánanézésre és szótárazásra sarkallhatja, bár egy idő után a legtöbb ilyen szó jelentését ki lehet következtetni a szövegkörnyezetből, pláne mivel a történet során újra meg újra ismétlődnek. Következzék egy mintarészlet:

> Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you

8 Philip K. Dick műveinek fordításáról lásd még: Sohár Anikó, „Négy Philip K. Dick-regény magyarul", *Fordítástudomány* 17, 1. sz. (2015): 78–95.

> could peet it with vellocet or synthemesc or drencrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one […].[9]

> Na, hát tejet lehetett ott kapni meg még valami mást. Szeszmérésre nem volt engedélyük, de törvény se volt még azok ellen az új véscsek ellen, amiket a jó öreg malakóba kevertek, úgyhogy pittyelhette az ember vellocettel, synthemesckel, drencrommal vagy akármi más vésccsel, amitől aztán csak ült ott magába zuhanva, és negyedóráig fixírozta horrorsón a Bógot meg az összes angyalokat és égi szenteket a bal cipője orrán, miközben fények robbantak a mózgjában. De késeket is lehetett keverni a tejbe, ahogy mondani szoktuk, és ha azt pittyelte az ember gyereke, mindjárt vöröset látott, és lilult a feje.[10]

Néhány példa a fentebbi bekezdésben, valamint a regény szövegében feltűnő szavakra és jelentéseikre: Droog – drúg – barát, rassoodock – galava – elme, mesto – mésztó – hely, skorry – szkóró – gyorsan/hamar, moloko – malakó – tej, vellocet, synthemesck, drencromm – drogok, veshch – véscs – dolog, horrorshow – horrorsó – jó, csodás, kiváló, Bog – Bóg – Isten, mozg – mózg – agy, to peet – pity – inni.

Mozaikszavak

Nagy kihívás a fikciós művekben megjelenő és gyakran novumokat takaró akronimákat az eredetijükéhez közelítő értelemmel, hangulattal felruházni. A nehézség ellenére bőven láthatunk erre pozitív példákat: PKD regényében, a *Palmer Eldritch három stigmájá*ban két különböző drog, a Can-D és a Chew-Z versengenek egymással a fogyasztókért (valójában a fogyasztók lelkéért). A magyar fordításban a Can-D megfelelője a Dra-Zs, amely sikeresen megtartja az eredeti 'cukorka' jelentést. A Chew-Z-ből, ami a rágást és ezáltal a rágógumit idézi (aminek a rágása végső soron hiábavaló tevékenység, hiszen nem étel, ezért táplálékul sem szolgál), pedig Ét-R lett, ami a kábító, negatív hatásra utalhat, valamint az éterire, mint valami illuzórikus, ugyanakkor fantasztikus, felsőbb hatalomtól származó dologra (amilyennek a szert terjesztői láttatni kívánják).

9 Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (New York: Norton, 2001), 1.
10 Anthony Burgess, *Gépnarancs*, ford. Gy. Horváth László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2014), 1.

Philip K. Dick *VALIS* című regényében szerepel a címadó entitás (Vast Active Living Intelligence System), amely egy műholdon keresztül próbál kommunikálni a kiválasztottakkal és megvilágosodást hozni a számukra, hogy megdönthessék a rendőrállam szigorú diktatúráját, amelyben élnek. A fordítás némi modifikációval: Végtelen Aktív Létező Intelligens Struktúra.

A *Fallout* című poszt-apokaliptikus játéksorozat klasszikus részeinek színvonalas magyar fordítása készült. A második részben az a fő küldetésünk, hogy éhező és betegségek sújtotta törzsünk számára megszerezzük a G.E.C.K.-et. (Garden of Eden Creation Kit), ami gyakorlatilag egy aktatáska nagyságú talajjavító készlet, ami minden bizonnyal vetőmagokat is tartalmaz. A fordításban ezt az eszközt végül É.L.E.T.-ként ültették át (mint Édenkert Létrehozást Elősegítő Táska), ami tökéletesen tükrözi megtalálásának fontosságát. Volt javaslat a G.E.K.K.-re is (a Gondviselés Éden Kert Készlete), ami elég erőltetetten hangzik, viszont őrzi a gekkóra mint a senkiföldje jellemző állatára utaló jelentésárnyalatot. A játék egy másik fontos rövidítése a F.E.V. (Forced Evolutonary Virus), amely szaporodásképtelen mutánsokat hoz létre az emberekből, és a magyarításban Felgyorsított Evolúciós Vírusként szerepel, ami megint csak megtartja a forrásnyelvi verzió jelentéstartalmát.[11]

A *Mass Effect* trilógiában a galaxis elit titkosügynökei a SPECTRE-k között tömörülnek (Special Tactics and Reconnaissance – szó szerint speciális harcászati és felderítő osztag). Magyarul a különítmény a FANTOM nevet kapta (Fellegvári Analitikai és Taktikai Osztag, Megbízott), amely szintén tartalmazza az összes eredeti jelentésárnyalatot, kiegészítve azzal az információval, hogy a tagokat ténylegesen a fellegvári tanács bízza meg, azaz nevezi ki a feladatuk ellátására, körültekintő mérlegelés után. A leleméný azért is nagyszerű, mert a *spectre* jelentése 'kísértet', 'szellem', amelyekhez szinonimaként és hangulatában is elég közel áll a magyarban rég meghonosodott 'fantom' szó.

Az *Én, a Robot* című filmben tűnt fel először VIKI (Virtuális Interaktív Kinetikus Intelligencia), akinek a nevét nem sokkal később az io-tec cég új virtuális asszisztense vette fel, „akivel Sirihez, Amazon Alexá-hoz vagy a Google Assistant-hoz hasonlóan beszélhetünk, kérdezhetünk tőle és feladatokat adhatunk neki. VIKI-vel kommunikálva egyszerűen irányíthatjuk okosotthonunkat hangvezérlés segítségével."[12]

11 Az alábbi honlapon beleláthatunk a fordítás egyes állomásaiba: hozzáférés: 2019. június 18., https://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9021746. A trilógia fordításának általános honlapja: http://www.c3.hu/~frc/fallout2/index.html.

12 Szabó Nikoletta, „Ki vagy mi az a VIKI?", hozzáférés: 2019.06.18, https://io-tec.hu/2019/03/28/ki-vagy-mi-az-a-viki/.

Konklúzió

A fentebbiekből is kitűnik, hogy a spekulatív fikció fordítóinak számos összetett problémával kell szembenézniük, akár a nevek, akár a novumok vagy rövidítések honosítása területén, de kellő körültekintéssel és kreativitással általában áthidalhatók a nyelvi, nyelvtani vagy szociokulturális különbségek is úgy, hogy ezáltal ne csorbuljon a fordított szöveg értelme és minősége a forrásnyelvi alapműéhez képest. A nem létező szavak, mesés nevek fordítása gyakran igényel játékosságot vagy hosszas ötletelést, illetve szinonimakeresést, a különböző nyelvekre való fordítások sokszínűsége pedig további árnyalatokkal gazdagíthatja az alapmű értelmezési horizontját.

Marko Čudić

⌘

A fordítás(tudomány) humora és méltósága

A hatvanéves Kappanyos András köszöntése

Kappanyos Andrást immár tíz éve, egy újvidéki konferencián ismertem meg személyesen. Az első igazán intenzív közös időtöltésünk viszont egy Bányai Éva által szervezett bukaresti hungarológiai-irodalomtudományi konferencián volt, 2014 decemberében. Később többször is találkoztam vele a Belgrád–Újvidék–Budapest tengelyen: még a Covid-járvány előtt, 2019 novemberében részt vett a Belgrádi Hungarológiai Tanszék 25 éves fennállása alkalmából rendezett konferenciánkon. Minden alkalommal rengeteget beszélgettünk, vitatkoztunk. Ennek egyik oka talán abban rejlik, hogy van egy titkos kapocs, amely összeköt bennünket: a műfordítás iránti érdeklődésünk.

Mint oly sok más, néhány évvel idősebb kolléga, és egyben mester esetében – akár íróról, akár tudósról vagy a kettő hibridjéről van szó, akiknek először a műveit ismertem meg, és csak jóval később találkoztam velük hús-vér valóságukban – bevallom, kissé tartottam az élő Kappanyostól is: attól féltem, hogy a vaslogikával strukturált, sokszor sziporkázóan szellemes, ironikus tanulmányok-esszék, vitairatok mögött valami egészen másmilyen, talán szigorú és mogorva, barátságtalan, emberkerülő, netán kissé hiú professzorember áll (gondoljunk csak Jonathan Swift vagy oly sok más szatirikus író személyére).

Kappanyos András esetében szerencsére nem így volt: gondolat, cselekvés és karakter manapság már ritka egységét fedezhetjük fel személyiségében. S bár az irónia és az önirónia az egyik legerősebb fegyvere, nem áll távol tőle a finoman adagolt dicséret iránti fogékonyság sem: emlékszem, az említett bukaresti konferencián éppen tőle kaptam életem egyik legnagyobb szakmai dicséretét, amelyről ráadásul nem én, hanem inkább a szüleim tehetnek: András szerint az, hogy kétnyelvű vagyok, egyfajta szuperképesség. Nos hát ideje köszönettel írásban viszonoznom ezt a szóbeli dicséretet. Mi lenne tehát Kappanyos András szuperképessége? Szerintem az, hogy képes úgy beszélni, előadni komplex fordításelméleti, fordításfilozófiai kérdésekről, mint hogyha azok a világ legegyszerűbb, legkézzelfoghatóbb, leginkább magától értetődő dolgai lennének. Ám

teszi ezt úgy, hogy az előadási, gondolatkifejtési folyamat során legkevésbé sem bagatellizálja, és még véletlenül sem banalizálja ezeket az alapvető nyelvészeti, irodalomtudományi és bölcseleti problémákat. Vagy máshogyan, egyszerűbben fogalmazva: András született tanárember, akinek nincs szüksége vetítőkre, táblázatokra, grafikonokra, PPT-prezentációkra ahhoz, hogy színes és lebilincselő legyen. Feltételezem, ugyanolyan módon ad elő a PhD-hallgatóknak és a nemzedékéhez tartozó szakembereknek, mint a tegnap idekerült elsőéveseknek.

Mint nagy elődei, Wittgenstein vagy Derrida, Kappanyos is szinte gyermekes naivitással áll a megfejthetetlen titok, az emberi nyelv előtt, de még a nem-emberi, a fiktív, a sci-fikben és fantasykben előbukkanó nyelvek előtt is. Ám ezek mögött a gyermeki (rá)csodálkozások mögött András esetében félelmetes filológiai, bölcseleti, irodalmi, nyelvészeti, poétikai alapokon nyugvó tárgyi tudás, műveltség áll, olyan műveltség, amely alkalmazható és alkalmazandó is.

Olyan tudás ez, amely tiszteli az elődöket, de nem futamodik meg attól, hogy időről időre meg kellene kísérelni meghaladni, kijavítani őket. Ilyen megfontolás állhatott a mögött a nagy döntés mögött is, amikor egy projekt keretében, projektvezetőként Kappanyos András úgy határozott, hogy többedmagával újrafordítja Joyce *Ulysses*ét, ily módon joggal vonva kétségbe egy addig megkérdőjezhetetlen tekintély, Szentkuthy Miklós Joyce-fordításának aktualitását, nyelvi és művészi relevanciáját. És ezzel, most már világosan látjuk, egy ma már tömegesnek mondható újrafordítási trendet indított el a kortárs magyar irodalomban: rámutatott arra, hogy jó dolog, szép dolog az elődök óriási vállán állni, ám ez a váll sokszor roskatag, sérült, instabil, fájdalmas váll is lehet. Kappanyos András és csapata bebizonyította, hogy Szentkuthy, a nagy elődd, egész egyszerűen sok helyen nem értette Joyce-t nyelvileg sem, hogy az utalásokról ne is beszéljünk – gyakran nem önhibából, hanem azért is, mert a Joyce-szakirodalom és a kritikai kiadások sorozata akkoriban még nem volt ilyen gazdag és ennyire hozzáférhető. A Kappanyos vezette (újra)fordító-csapat rámutatott arra, hogy nincsenek és nem kell, hogy létezzenek „szent tehenek" a műfordítások, műfordítók között, bármekkora formátumú szerzőkről is legyen szó.

Ha ezt a Joyce-újrafordítási projektet Kappanyos egyik *magnum opus*ának kiáltanánk ki, talán valahol igazunk lehetne, ugyanakkor igazságtalanok lennénk az immár hatvanadik életévét betöltő szerzőnk, szaktársunk, barátunk többi művét illetően, amelyeknek egyik fő üzenete, hozadéka az, hogy rámutatnak arra, hogy nemcsak a nyelvészeti felfogású fordításelmélet, hanem a fordításpoétika, sőt, a fordításfilozófia is igenis fontos tudományos diszciplína lehet. Éppen ezért ezt a szöveget itt most berekesztem, mert a bőség zavara miatt nem tudom, melyik művét méltathatnám még. Ráadásul a köszöntő szövegek mindig valami összegzésre késztetnek, márpedig szerintem még nagyon nem jött el az ideje az összegzésnek András esetében. A következő több tíz éves méltatásra is kell maradnia valami jó kis anyagnak…

Isten éltessen sokáig, kedves András, további jó erőt, egészséget, jó munkát kívánok Neked!

KÉTSÉGES EGYSÉG

Szörényi László

⌘

Ars photographica, avagy egy olyan neolatin–angol–magyar krimi, amely bizonyos tekintetben hasonlít a *Fotó Háber* című filmre

Kappanyos Andrásnak baráti szeretettel,
valamint hálával az ő rendkívül nélkülözhetetlen munkálkodásaiért,
főleg Joyce művészetével kapcsolatban.

XIII. Leó pápa 1867-ben írt egy verset, amelyben a fényképezés művészetét, vagy mondhatjuk úgy is, hogy a fényképezést mint művészetet dicsőíti. Idézzük előbb latinul, majd Csicsáky Imre magyar fordításában:

ARS PHOTOGRAPHICA
MDCCCLXVII.

Expressa solis spiculo
Nitens imago, quam bene
Frontis decus, vim luminum
Refers et oris gratiam.

O mira virtus ingeni,
Novumque monstrum! Imaginem
Naturae Apelles aemulus
Non pulchriorem pingeret.

FÉNYKÉPÍRÁS
1867.

A napsugárnak rajza, lám
Tisztán mutatja s mily hiven
Az arczot, a szép homlokot,
A szem tüzét s szép ajkakat!

Oh! ész csodás erője, új
Csoda! Bizony Apelles, a
Természet versenytársa sem
Festhetné szebben képeit.[1]

James Joyce a *Dublini emberek [Dubliners]* utolsó előtti darabjában, vagyis a *Kegyelem [Grace]* című elbeszélésben utal erre a versre, amikor is a Mr. Cunningham nevű szereplő – aki megpróbálja barátaival szervezett kisded összeesküvésébe bevonni a protestáns eredetű Kernan urat, vagyis elcipelni egy jezsuita lelkigyakorlatra – bemelegítésül elkezd a pápákról mesélni a kocsmai vécélépcsőről lezuhanva kissé megsérült, betegeskedő és eretnekgyanús barátjának. XIII. Leóról így beszél:

> Helyeseltek. Mr. Cunningham folytatta:
> – Nem tudom, tudjátok-e, hogy Leó pápa nagy tudós volt és költő.
> – Erélyes arcéle volt – gondolkozott el Mr. Kernan.
> – Igen – mélázott Mr. Cunningham –, latin versekben jeleskedett.
> – Valóban? – kérdezte Mr. Fogarty.
> […]
> – Emlékszem – folytatta Mr. Cunningham –, hogy olvastam Leó pápától egy költeményt a fényképezés feltalálására. Természetesen latinul.
> – A fényképezésre! – kiáltott fel Mr. Kernan.
> – Igen – mondta Mr. Cunningham.
> Ő is megízlelte italát.
> – Na, gondoljátok csak el – gondolta el Mr. M'Coy –, hát nem csoda a fénykép, ha mélyen belegondolsz?
> – Na igen – mondta Mr. Power – nagy szellemeknek szemük van a csodákra.
> – Amint a költő mondja: Egytestvér a lángész az őrülettel – idézte Mr. Fogarty.

1 XIII. Leó pápa, *Összes* költeményei (Carmina et in B. Virginem Mariam flosculi.), ford. Csicsáky Imre (Temesvár: Csanád-Egyházmegyei Könyvnyomda, 1903), 104–105; Csicsáky kétnyelvű kiadása-fordítása, amely Alleram Gyula terjedelmes bevezető tanulmányát és elemzését is tartalmazza, a pápa verseinek eredeti kiadását követte: Leonis XIII P., *M. Carmina* (Udine: 1885). Ezért a latin vers és a fordítás előtt is ott áll az eredeti kiadásban kapott sorszáma, a 11-es. Megjegyzendő, hogy a pápa kisebb számban ugyan, de írt olasz nyelven is verseket, és néha latin verseit olasz változatban is elkészítette. Ezek közül Rosty Kálmán jezsuita tanár és költő fordította le a Ricorso alla Vergine nella tentazione című, 1863-ban írott költeményt. Vö. Timár Kálmán, *Rosty Kálmán S. J. élete és műfordításai: Születésének százéves évfordulójára*, Pannonia 5 (Kalocsa: Árpád Rt., 1932), 19.

Korábbi, az ifjúság számára készült magyar fordítását lásd: XIII. Leo pápa, *Költeményei*, ford. és bev. Greksa Kázmér (Eger: Blay István, 1897); vö. még ugyanezen szerző és fordító tanulmányát: Greksa Kázmér, „XIII. Leó pápa és a művelődés", *Egri Cisztercita Gimnázium Évkönyve* (1893): 40–68.

> Mr. Kernan láthatóan viaskodott lelkében. Kétségbeesetten kapkodott a protestáns teológia után, hogy bizonyos tüskés problémák megoldására segítséget találjon.
> […]"[2]

Az általam hozzáfért angol nyelvű kiadás gondozói, illetve a kommentárok szerzői közlik egyrészt – mégpedig Robert M. Adams fordításában – a pápa latin versét, másrészt viszont azt mondják, ugyanezen fordítóra hivatkozva, hogy a vers nem ékköve sem a latin verselésnek, sem a tudományos belátásnak. A versfordítás így hangzik:

The Art of Photography (A. D. 1867)

Drawn by the sun's bright pencil,
How well, O glistening stencil,
You express the brow's fine grace,
Eyes' sparkle, and beauty of face.
O marvelous might of mind,
New prodigy! A design
Beyond the contrival
Of Apelles, Nature's rival.[3]

A fotográfiáról szóló versről alkotott lekicsinylő ítélet még azelőtt keletkezett, hogy – elsősorban a kiváló és iskolaalapító, sőt tudományszak-alapító, illetve megújító leuveni professzor, Jozef IJsewijn (1932–1998) fellépett volna, és mai napig kanonikusnak tekinthető, a neolatin filológiába bevezető kézikönyvében nem összegezte úgy a saját és a szakma véleményét, hogy a humanista író-költő-pápák közül méltán tekinthető Enea Silvio Piccolomini, azaz II. Pius utódjának, a 19. századi és 20. század eleji neolatin költők sorában pedig Gioacchino Peccinek, azaz XIII. Leónak ott van a helye Giovanni Pascoli mellett.[4] Sőt, ami az őskeresztény kor óta folyton meg-megújuló latin himnuszköltészetet illeti, annak is kiváló művelője volt.[5]

2 James Joyce, *Dublini emberek*, ford. Papp Zoltán, a verseket ford. Gergely Ágnes, utószó, jegyz. Kappanyos András (Budapest: Orpheus Kiadói Kft., 2000), 144–146; Kappanyos András jegyzeteiben megjegyzi az említett, a fényképezést dicsőítő versről, hogy Cunningham kijelentése „valós".

3 James Joyce, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, eds. Robert Scholes and A. Walton Litz (Harrisonburg, Virginia: Penguin Books, 1983), 497–498; vö. Robert M. Adams, *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's „Ulysses"* (New York: Oxford University Press, 1962), 178–179.

4 Jozef IJsewijn, *Companion to Neo-Latin Studies: Part I: History and Diffusion of Neo-Latin Literature* (Leuven: Leuven University Press and Peeters Press, 1990), 42, 65.

5 Jozef IJsewijn and Dirk Sacré, *Companion to Neo-Latin Studies: Part II.: Literary, Linguistic, Philological and Editorial Questions* (Leuven: Leuven University Press, 1998), 105.

Ami viszont a pápa-költőnek a modern technika és egy technicizált művészet iránti érdeklődését illeti, azt már a maga korában is sokra becsülték. Például Andrew D. Miller – noha természetesen tudja, hogy Herman Melville *On the Photograph of a Corps Commander* című verse egy évvel megelőzte XIII. Leó költeményét – mégis felismeri, hogy a pápa rövid ódája a legelső, amelyben a költő fölismeri a fényképben azt a metafizikai médiumot, amely képes arra, hogy feltárja ábrázolt alanyainak a szellemi természetét. Tehát tulajdonképpen a fotográfia félig szent természetét mutatja ki a vers, ráadásul úgy, hogy a görög és a római egyház számára is ezt egy felhasználható médiumnak tartja. Mint tudjuk, Leó volt ráadásul az az első pápa, aki a hangfelvételek készítését is fölkarolta – meg is maradt a hangja fonográfon –, sőt ő volt a legelső pápa, aki le is filmeztette magát 1898-ban. Ez a fényképes vers tehát úgy funkcionál, mint ennek az új médiumnak a megáldása, megszentelése.[6]

Ami pedig az új művészetek közül magát a fényképezést illeti, a pápa olyan nagyra becsülte ezt az új művészetet, hogy – midőn a vatikáni paloták múzeumi részlegének azt a folyosóját újíttatta fel, amelyet „Gyertatartós folyosó"-nak (Galleria dei Candelabri) hívnak – új freskókkal díszíttette a mennyezetet, amelyek között a második és harmadik teremben helyet foglalnak olyan képek, amelyeket Domenico Torti (1830–1890) festett, és ezek közül egyik a művészetek allegóriáját jeleníti meg. Ezen a seccón – először a művészettörténetben – a művészetek közé bebocsátást nyert a fotóművészet is, amelyet ráadásul egy olyan angyal képvisel, aki hátradőlve a magasba emel egy hatalmas méretű fényképezőgépet, amely megfelel Daguerre-Giroux 1839-ben alkotott masinájának.[7]

Mindenesetre ha volt is, akinek tetszett a szabad művészetek ilyen megszaporítása, a Szent Péter térre özönlő olasz zarándokok tömege előtt inkább növelte a pápától való szent rettegést az, hogy még fényképeket is készíttetett magáról. Ugyanis meg voltak győződve, hogy neki „gonosz" szeme van, azaz „szemmel verő" (jettatore)![8]

Angliában és az Egyesült Államokban egyaránt örömmel fordították a pápa ódáját, mindig mellékelve a latin eredetit is. Elsőként 1886-ból találtam egy kétnyelvű kötetet, amelyet a woodstocki jezsuita szerzetesi főiskola novíciusai fordítottak (ez a Woodstock Marylandben van, tehát a pápa ártatlan a későbbi fesztivál szervezésében).

6 Andrew D. Miller, *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representation of Photographs from the 19th Century to the Present* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 22–24.

7 *Il Restauro della Galleria dei Candelabri nei Musei Vaticani*, News-Art: Notizie dal mondo dell'Arte, 2016, hozzáférés: 2022.05.27, https://news-art.it/news/la-galleria-dei-candelabri-in-vaticano-e-tornata-a-risplend.htm; vö. Ferdinando Buranelli, *I tempi nuovi: Leone XIII. e la Galleria dei Candelabri*, hozzáférés: 2022.05.27, https://www.youtube.com/watch?v=sODXqPIu348.

8 Heinz K. Henisch and Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839–1914: Images and Attittudes* (Pennsylvania: Pennsylvania University Press and University Park, 1994), 433.

On a Photograph

SUN-WROUGHT image! All may see
Bright and beaming writ in thee
Gracious features, thought-crowned brow,
Eyes with living light aglow.

Modern wit is master here:
Not Apelles, Nature's peer,
Could with truer pencil trace
Thy unlabored, clear-cut grace.[9]

A következőt Walter W. Skeat tisztelendő fordította tíz év múlva, Angliában – a latin címet és szöveget közli, angol fordításának nem ad címet, mert azt gondolta, mindenki tud latinul, legalábbis Oxfordban.

'Bright picture, drawn by Phoebus' beam,
How faithfully dost thou retrace
The forehead's breadth, the eye's bright gleam,
The smiling lip's enchanting grace!'

'O wondrous art, invention new!
Earth's latest marvel! Surely ne'er
Apelles, Nature's rival, drew
A portrait with minuter care!'[10]

Végül 1898-ban a másik híres egyetem sem akart lemaradni a fordítói versenyben, mivel F. T. Mott, a cambridge-i természettudós Alfred Russel Wallace barátja, lefordította neki a pápa versét.

O portrait, bright and wonderful!
Wrought by the sun-god's pencil true;
What grace of feature, glance of eye!
The soul itself beams out from you.

9 Leonis XIII. Pont. Maximi, *Carmina*, Anglice interpretati sunt Sodales Soc. Jesu in Collegio Woodstochiano, In *Foederatis Septentrionalis Americae Statibus* (Baltimore: Typis et expensis Joan. Murphy ejusque Soc., MDCCCLXXXVI), 98–99.

10 Walter W. Skeat, *A student's pastime, being a select series of articles reprinted from „Notes and Queries"* (Oxford: Clarendon Press, 1896), 334–335.

New marvel of a marvellous age!
Apelles old, whose art 'twas said
Rivalled reality, than this
Had never limned a lovelier head.[11]

Mi, magyarok különösen hálásak lehetünk XIII. Leónak, hiszen közvetve az ő révén megismerkedhetünk – ha van hozzá kedvünk – I. Ferenc József császár és király 16 éves korában készített rajzával, amely angolul *The Juggler*, magyarul *A zsonglőr* címet viseli, és az uralkodó azért engedte meg ennek reprodukálását és közlését az Angliában kiadott Royal Charity Albumnak, mivel ezt a luxus képeskönyvet, a spanyol infánsnő kezdeményezésére, a latin *Charitas* főcímmel azért adták ki, hogy minél több gazdag arisztokrata vagy más nábob vásárolja meg, és a befolyt összeget a szegények segélyezésére fordítsák. A spanyol infánsnő, Amália anyja volt a bajor Izabella hercegnőnek, aki viszont unokahúga volt Ferenc József feleségének, Erzsébet királynőnek. Izabella kérte fel a pápát, hogy legyen szíves hozzájárulni valamivel a jótékony célhoz, és ő megengedte, hiszen az albumban úgyis sok fénykép van – részben reprodukciók –, hogy újra közöljék az *Ars photographicá*t. Ennek a kiadásnak a céljára új angol fordítás is készült.

O shining image clear,
Expressed in sunrays bright,
How wondrously before us here,
Thou bring'st the power of light.

O marvel of man's thought!
New portent! With so fair a grace
Even Apelles' brush could not
Present us Nature's face.[12]

A legújabb művészettörténeti szakirodalom rendkívül nagyra értékeli az *Ars photographicá*t. Andrew D. Miller például szóvá teszi, hogy az angol fordítások, köztük még a legkitűnőbb, T. H. Henry-féle sem adja vissza igazán a költő által szándékolt jelentést! Ugyanis hogyha a latin „frontis decus, vim luminum / refers, et oris gratiam"-ot úgy fordítjuk, mint ahogyan ő, vagyis „deep-vauted brain and sparkling eyes / and lip's fine chiseling", akkor a szándékolt jelentéssel a fordító szükségtelenül a mimézis jelentésmezejét szuggerálja a megértéshez, különösen a „chiseling"-gel, aminek a latin megfelelője a „scalprum" len-

11 Alfred Russel Wallace, *The Wonderful Century, Its Successes and Its Failures* (London–New York–Cambridge: Swan Sonnenschein et Co.–Dodd, Mead and Co.–Cambridge University Press, 1898).

12 W. T. Stead, ed., *The Review of Reviews* (London: The Review of Reviews, vol. VI. July–Dec., 1892), 77–79.

ne, az pedig ebben a szövegösszefüggésben semmi mást nem jelenthet mint a 'képfaragók és kőfaragók által használt véső'-t. Márpedig ha így fordítjuk, érthetetlenné válik, hogy vajon a „homlok", az „erő" és a „száj" a fényképen miképpen festődhetnek le a Nap által. Ugyanis a fotográfia kifejezi ezeket a minőségeket emberi kezek közreműködése nélkül. Ezért mondhatja azt Leó, hogy a fotó felülmúlja Apellész legendás festményeit, amennyiben róla mondták azt, hogy a festők közül ő volt, aki elsőként gyakorolhatta a „tromp-l'oeil" fogását (más kifejezést használva, optikai trükkjét), viszont a fotográfia nem azonos ezzel, nem olyan becsapás, ami a szemnek szólna. Ellenben mivel a pápa versében a Nap sugara alkotja meg a képet, vagyis az égből jövő varázserejű hatás, amely Miller szerint azonos a fotográfia azon döntő eredetével, amelyet az „egek mágiájának" nevezett a fotográfia nagy úttörője és első teoretikusa, az utazó, régész, asszirológus Fox Talbot (1800–1877). Azt sugallja tehát a vers, hogy a fotográfia valamiképpen olyan művészet, amit nem is ember alkotott, hanem valami olyan hatalom vagy létező, amely önteremtő. Görögösen ezt úgy lehet nevezni, hogy a fotográfia „acheiropoeticus" médium – azaz nem emberkéz alkotta művészi kifejezés. Miller hozzáteszi azt is, hogy ezt a különlegességet korábban csodás ereklyeként tisztelt szentképeknek tulajdonították, mint például a Barcelona melletti Monserratban őrzött Fekete Madonnát. Ezt a jelzőt kiérdemelte a Torinóban őrzött Szent Lepel is. A pápa tehát nem kevesebbre céloz ebben a versben, mint hogy az igazi „vera-icona", vagyis a hű arckép azonos a fotográfiával. Annyira az, hogy még a szent relikviák erejét is fölülmúlja. Tehát az igazságok művészete, nem pedig az utánzásé. A költőnek, aki felfedezheti és megmutathatja ezt az erőt tehát olyannak kell lennie, mint amilyennek például Cicerót tartotta Whitman: olyan igazságos szónoknak, akinek beszédjével az a célja, hogy a hallgatóit egy nagyobb igazságra döbbentse rá. Összefoglalólag Leó olyan beszélőként zengi el ódáját, mint aki egyrészt hírül ad valamit, másrészt olvas valamit, harmadrészt védelmezi és bemutatja az eddigiekhez képest kimagasló értékét. Tehát mintegy megkereszteli a fotográfiát, amely tulajdonképpen magának a Teremtésnek műhelyéből származó hitmagyarázat.[13]

Itt tulajdonképpen befejezhetnénk a fotós ódával való foglalatoskodást, ám két dolgot még jeleznünk kell. Az egyik az, hogy az itt megismert összefüggések, illetve a művészetről alkotott és az elemzett versből kifejthető poétikai gondola-

13 Miller, *Poetry, Photography, Ekphrasis…*, 25–29. XIII. Leó teológus kortásai között azonban akadt olyan is, aki lekicsinyelte és jelentéktelennek tartotta a pápa költői életművének legnagyobb részét, ám mégis talált egy olyan verset, mégpedig az *Epistola ad Fabricium Rufum* című költői levelet, amelyet a pápa 1900 végén, a 19. század utolsó napjaiban írt, és amely a lehető legerőteljesebben és nagy benyomást keltve festegeti azokat a szörnyűségeket, amelyeket az akkor éppen kimúló évszázad zúdított az emberiségre. Hozzáteszi azonban, hogy a most hajnalló 20. század biztosan jobb lesz. Vö. Chas. Chandler, „A Poet-prelate: Pope Leo XIII." [recenzió H. T. Henry *Poems of Pope Leo XIII.* című fordításkötetéről], *The American Journal of Theology* 7, no. 2 (1903): 362–364. A szerzőnek, úgy látszik, nem sok érzéke volt ahhoz, hogy művészet és technikai újítás között lehetséges pozitív összefüggés is.

tok később is a legnagyobb mértékben izgatják Joyce-ot. Elég arra utalni, hogy az *Ifjúkori önarckép [A Portrait of the Artist as a Young Man]* – mint közismert – egy némileg átalakított Ovidius-mottóval kezdődik, még a számmal jelzett legelső fejezet előtt. Ez nem egyéb mint a *Metamorphoses* VIII. könyvéből a 188. sor; Joyce annyi változtatást tesz, hogy elhagyja a sor elején álló „Dixit" szót, és ezért meg persze azért is, mert szeretett játszani a torzított-átalakított idézetekkel, nagybetűre változtatja az „et" szó „e"-jét. Így tehát ha az ember összeveti az eredeti, Ovidiusnál található szövegösszefüggést és az itteni csonkított sort és a rákövetkező regényt, akkor láthatja, hogy így merőben mást jelent a két dolog, amelyek mégis összefüggnek. Ovidiusnál arról van szó, hogy szegény Daedalus menekülni akar Krétáról, hiszen eddig ugyan kiszolgálta Minos összes őrült parancsát, és mivel a gumi még nem volt föltalálva, ezért általa fabrikált fa-nőbe bújtatta a derék királynőt, hogy kellő hatékonysággal randevúzhassék a bikával, a labirintus is felépült, hulltak szépen a legények, mint a legyek, úgyhogy ezért újabb művészetet talál ki, vagyis nem a fotót, hanem a repülést. (Mint tudjuk, ennek sem lett jó vége a fiára nézve.) Joyce-nál viszont arról van szó, hogy elunta a latin–görög szakot, valamint a teológiát és filozófiát, és elhatározta, hogy író lesz, otthagyva Írországot. Számára az Írás olyan új művészet, mint lett Daguerre után a fényképezés, és ennek ő lesz a megteremtője, ha törik, ha szakad, vagy zuhan, mint Ikarosz a tengerben.[14]

A másik összefüggés, amit érdemes tovább vizsgálni: a *Grace*-ben felléptetett, fényképről szóló vers viszonya a *Dubliners* többi novellájához, illetve az ott szerepeltetett képekhez. Hiszen feltűnnek fényképek először az *Evelin*ben, azután *A Little Cloud*ban, majd – mivel a *Grace* végül is nem lett a kötetzáró novella – ott a fénykép a *The Dead*ben is. A fotótörténész Graham Smith fölveti ezt a problémát, azonban beéri azzal, hogy az egyes, egymással mintegy párbeszédre bírható fénykép-említéseket egy fő dolog köti össze, hogy valamennyien az emlékezet letéteményesei. Szerintem ez a kiindulópont elfogadható, de magyarázatul nem elégséges.[15]

14 Vö. Stephen Rojcewicz, „James Joyce's Dedalus: Transformations of Ovid, Vergil and Plato", *Delos* 32 (2017): 67–70. Joyce fentebb érintett poétikai fogásait részletesen tárgyalja egy másik svájci szerző is, lásd: Fritz Senn, „The Challange: »ignotas animum«: An Old-fashioned Close Guessing at a Borrowed Structure", *James Joyce Quarterly* 16, no. ½ (1978–1979): 123–134.

15 Graham Smith, *'Light That Dances in the Mind': Photographs and Memory in the Writings of E. M. Forster and his Contemporaries* (Bern: Peter Lang, 2007), 158–163.

Porkoláb Tibor

⌘

„Adieu, génie!"

Petőfi *Úti levelei* a *Honderű*ben

Közismert, hogy Petőfi Sándor rendkívül tudatosan formálja szerzői imázsát, sőt kivételes hatékonysággal képes felmutatni és propagálni (időben persze módosuló, ellentmondásoktól sem mentes) énkép-kollekcióját. Ez a koncepciózus arculatépítés és -hirdetés gyakran olyan nyelvi és nem-nyelvi gesztusokra alapozódik, amelyek látványosan ignorálják, olykor tagadják az irodalmi és társadalmi szokás-, szabály- és hagyományrendeket. Nem meglepő, hogy az egykorú kritika – Horváth János megállapítását idézve – „az irodalmi illemtan, a modor-konvenciók, a műveltségi álarcok védelmezőjeként támadta az azokkal mitsem törődő Petőfit".[1] Az *Úti levelek Kerényi Frigyeshez* (gyűjtő)című „levélformában írt naplójegyzetek"[2] nem csupán azért alkalmasak Petőfi normasértéseinek vizsgálatára, mert e szövegegyüttesben direkt módon érvényesülhet a szerző „provokatív offenzivitása",[3] hanem azért is, mert olyan korabeli kontrollszövegek állnak az értelmező rendelkezésére, amelyek lehetőséget kínálnak a megsértett (megsérteni vélt) normák bemérésére. A *Honderű* ugyanis a *Hazánk*ban 1847 augusztusától folytatásokban megjelenő *Úti levelek* szemelvényes és kommentált újraközlésében[4] találja fel a nyilvánosság számára felkínált és botrányosnak tekintett Petőfi-énkép diszkreditálásának hatásos eszközét. A „geniális óriásmű" „szebb helyeit" a lap *Ökörszem*-rovata adja közre „*rettentő* például"[5] – minden bizonnyal Zerffi Gusztáv válogatásában és (hol lábjegyzetes, hol szövegközi) szerkesztői megjegyzéseivel:

1 Horváth János, „A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése", in Horváth János, *Tanulmányok*, 2:7–220 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1997), 64–65.

2 Petőfi Sándor, *Vegyes művei: Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások*, kiad. V. Nyilassy Vilma és Kiss József, Petőfi Sándor összes művei 5 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956), 208.

3 Margócsy István, *Petőfi Sándor: Kísérlet*, Klasszikusaink (Budapest: Korona Kiadó, 1999), 67.

4 *Honderű* 5 (1847): 2:220, 279–280, 299, 360, 498–499.

5 *Honderű* 5 (1847): 2:220.

1847. szeptember 14-én az első és második levél, október 5-én és 12-én a nyolcadik levél, november 2-án a tizedik levél, december 21-én az utolsó négy levél kerül terítékre. A *Pesti Hírlap* „élcelődik is a Honderűvel"[6] az utánnyomások miatt:

> A' Honderü még él, de csak ollyformán, mint fagyöngy, 's más efféle parasyt természetü növények. Legközelebb azon divatot kapta fel, hogy Petőfi' levelei közül a' mellyik neki megtetszik, utánnyomatja a' »Hazánkból« 's hogy tettének ürügyet adjon, ugy tetteti a' gonosz, mintha ő neki azok nem tetszenének. Pedig dehogy nem tetszenek, hiszen épen azért közli e' leveleket, hogy olvasóinak is legyen valahára karácsonja.[7]

E közleménysorozatot egészíti ki a *Honderű Irodalmi ABC*-rovatának október 19-én megjelenő XLV. része,[8] amely jórészt az *Úti levelek* normasértéseire alapozva rajzolja meg Petőfi miniportréját.

Nehezen lenne cáfolható, hogy „a lángeszü(!) P. úr"-at[9] célzó *Úti levelek*-kommentárok gyakran megrekednek a szarkasztikus elmésség, a kiüresedő irónia szintjén. Jól példázza ezt az a szerkesztői megjegyzés, amely az első levél – Kerényit „kedves barátom"-ként megszólító – nyitó bekezdéséhez kapcsolódik. Az idézett Petőfi-szövegrész: „Iparkodni fogok legalább, hogy a nélkül is unalmas falusi magányodat leveleimmel még unalmasabbá ne tegyem." E szövegrészt követő kommentár: „Ezen iparkodás igen czéltalan iparkodás leend, mert irónak minden iparkodása mellett sem fog sikerülni czélját, mely után iparkodik, elérni… Némely ember az unalmat árnyékul hordja magával, ha nap nem süt is."[10] Bár a szövegközlés e módja által ambicionált szövegpárbajt olykor már-már infantilis riposztok zárják (textus: „Ebből az a tanulság, hogy nem megyek a külföldre, szó sincs róla, hogy menjek." – metatextus: „Kár, hogy nem megy – ott legalább egy kis finomulást kaphatna; – tán kiköszörültetnének a szögletek."[11]), mégiscsak elhamarkodott következtetés lenne az *Ökörszem*-rovat e közleménysorozatát abba a hagyományos irodalom- és sajtótörténeti narratívába illeszteni, amely szerint a beszűkült és marginális *Honderű* kitartó és öncélú heveséggel támadja a korszakos tehetségű és jelentőségű Petőfit. Ha az értelmező emancipálódni igyekszik e homogenizáló narratíva hatása alól,[12] arra is figyelmes

6 Martinkó András, *A prózaíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése*, Irodalomtörténeti könyvtár 17 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 267.

7 *Pesti Hírlap*, 1847. okt. 31., 244.

8 *Honderű* 5 (1847): 2:314–315.

9 *Honderű* 5 (1847): 2:279.

10 *Honderű* 5 (1847): 2:220.

11 *Honderű* 5 (1847): 2:279.

12 Ennek fontosságára például Korompay H. János hívja fel a figyelmet: Korompay H. János, *A „jellemzetes" irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Irodalomtudomány és kritika (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998), 372–373. Lásd még Kaszap-Asztalos Emese doktori értekezését (*A művészet enthusiastája: Petrichevich Horváth Lázár: Egy pályakép kultúratudomá-*

lehet, hogy a *Honderű* kommentárjainak jelentős része nem tekinthető pusztán a gúny és az irónia obligát, olykor szembetűnően ellaposodó megnyilvánulásának. Olyan Petőfi-szöveghelyekre mutatnak rá ugyanis, amelyek a „jóizlés, a szépműtan' daczára"[13] tűnnek fel a nyomtatott nyilvánosságban. Érthető tehát, hogy a lap – a nyolcadik levél felvezetéseként – az *Úti levelek*et közreadó *Hazánk* felelősségére is kitér:

> Ismét legeslegelső(?) költőink' egyikének *genialitását*(?) kell egész gloriájában olvasóinknak felmutatnunk. A genialitas módnélkül hasonlít egy sörpinczér' póriasságához, és egy csikós' durva betyárságán fölülemelkedni nem bír. – E *genialitás*(?) rendkivül alkalmatos arra, hogy a *müveltek*(!) között tetszésnek örvendjen, mely elválaszthatlan kísérője valódi érdemnek. – Ez óriási *genialitás*(?) corpus delictijét *Hazánk'*-ban találjuk, s valóban meg nem foghatjuk, *micsoda közönség'* számára szerkeszti lapját a szerkesztő úr, hogy nem szégyeli egy ily magát genialisnak tartó(!) irász' korcs szüleményeit nyilvánossá tenni. – E szájasságok még csak egy durva *priváttársaságra* sincsenek számítva, mennyivel kevésbé a *nyilvánosság* számára, melyet ilyes minden jobbérzetet meggyalázó czikk által nem kellene mystificálni. E czikkben oly nyelv és hang uralkodik, hogy – de hadd beszéljen maga a lángeszü(!) P. úr.[14]

A két részletben, szinte teljes terjedelmében újraközölt nyolcadik levélhez csatolt utolsó lábjegyzet ismét csak szóba hozza az *Úti levelek*nek nyilvánosságot biztosító *Hazánk* vétkes felelőtlenségét:

> Végre nem hallgathatjuk el roszallásunkat 'Hazánk' szerkesztője' irányában, hogy ily handabandázásokat ki mer nyomatni! Mi lesz irodalmunkból, ha irók ily hangon kezdenek ordítani – hetvenkedni – lármázni. *Valamirevaló* szerkesztő ezt nem türheti – mert ily hangon nem irók – de még kocsisok sem szoktak cselédszobájokban nyelveskedni; – vagy tán irodalmunkat valamivel alábbvalónak akarjuk tekinteni, mint akármely cselédszobát?!... Ezen észrevételeket tehát tenni kötelességünkben állt. Tán a hetvenkedő P. úr valahára megjózanodik – s a vigyázatlan szerkesztő úr, ki P.' hagymázbeszédeit nyilvánosság elé bocsátja – jövőre vigyázatosb leend.[15]

nyos perspektívái [Budapest: PPKE BTK, 2018]), amely nagy módszertani tudatossággal fordul szembe a Petőfi-centrikus (nem ritkán kultikus retorikát működtető) közelítésmóddal.

13 *Honderű* 5 (1847): 2:299.

14 *Honderű* 5 (1847): 2:279.

15 *Honderű* 5 (1847): 2:299.

Pedig a *Hazánk* számos változtatással adja közre az *Úti levelek*et, azaz a kéziratos szövegforrás (a szerző által Kovács Pál szerkesztőnek elküldött autográf) és a nyomtatott szövegforrás (a periodika-közlemény) eltérő szövegállapotokat rögzít. E szövegforrások összevetésével[16] a korrekciók tendenciája világosan kirajzolódik: az olvasók, köztük a *Honderű* redaktorai már egy némileg megtisztított, finomított szöveggel találkozhatnak a nyomtatott nyilvánosságban. Kovács Pál nagyon is tisztában lehet az *Úti levelek* provokatív jellegével, potenciálisan szubverzív hatásával: a módosítások egy részét (jó néhány személynév kihúzását, illetve helyettesítését) ő maga kezdeményezi – ahogy ez Petőfi fennmaradt (válasz)leveléből kiderül:

> Édes Palim! Kaptam leveledet, s többek közt azt a tanulságot merítettem belőle, hogy kisebb-nagyobb mértékben minden szerkesztő gyáva. Ebadta, mikor én egy becsületes embert sem bántok, csak a haszontalan, pimasz csőcseléket, s te félsz ezek neveit kitenni lapodba!

A tiltakozni látszó szerző végül – az igényelt honorárium azonnali „utnak bocsátása" fejében – mégiscsak hozzájárul a szerkesztői beavatkozáshoz: „Ezen esetben megengedem, hogy kihagyd leveleimből azok neveit, kiket megsérteni rettegsz, iszonyodol."[17] Ám a változtatások nem korlátozódnak a névkihagyásokra. A második levélből nem csupán a kigúnyolt pályatársak (Hazucha Ferenc, Zerffi Gusztáv, Petrichevich Horváth Lázár és Császár Ferenc), valamint a jász és a kun kerületek főkapitányának (Szluha Imre) nevei hiányoznak, hanem azok a szövegrészek is, amelyek a klérus képmutatását veszik célba. A gyorsszekéren együtt utazók enumerációja („egy borkereskedő zsidó, egy erdélyi szász kalmár, egy lengyel katonatiszt, s egy tót születésű pápista pap, csinos, fiatal hugával!… a minek vallja tisztelendő uram a hölgyet. Nem ütközöm meg benne, mert hisz az közönséges dolog, hogy minden reverendának van valami szép fiatal szoknya rokona. Gyönyörű kompánia!") így rövidül meg a *Hazánk*ban: „egy borkereskedő zsidó, egy erdélyi szász kalmár, egy lengyel katonatiszt, 's egy pap, csinos fiatal hugával… Gyönyörü kompánia!" A papi cölibátus megsértését sejteti e levél – a *Hazánk*ból ugyancsak hiányzó – zárlata is: „A fogadóban csak két szoba van; az egyiket én, a szász és a lengyel foglaltuk el, a másikat pedig tisztelendő úr, szeretetre méltó hugával. Jó éjszakát, jó mulatást kivánok!"[18] Mivel a *Hazánk* szerkesztője ilyen léptékű szövegcsonkításra – legalábbis a fent idézett levelezés alapján – nem rendelkezik szerzői felhatalmazással, feltételezhető a cenzori törlés. Ugyancsak szerkesztői és/vagy cen-

16 Erről lásd a kritikai kiadás jegyzetanyagát: Petőfi, *Vegyes művei…*, 208–216.

17 Petőfi Sándor, *Levelezése*, kiad. V. Nyilassy Vilma és Kiss József, Petőfi Sándor összes művei 7 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 80.

18 Petőfi, *Vegyes művei…*, 45–46. *Hazánk*, 1847. aug. 28., 407.

zori beavatkozás eredménye lehet néhány további, szembetűnően provokatív szöveghely módosítása is: e sértőnek, megvetőnek, tiszteletlennek vélt kifejezések („oda lépett hozzám egy ember... akarom mondani egy német"; „valami Preczenheimé", „esküvési hókusz-pókusznak") megszelídítve („akarom mondani egy német ember"; herczeg Preczenheimé", „esküvési szertartásnak") jelennek meg a lapban.[19]

Bár a *Hazánk* hasábjain Petőfi levelei némileg veszítenek felforgató potenciáljukból, még moderált változatukban is feltűnő gyakorisággal lépik át az elvárhatóság, az illendőség és a tolerálhatóság korabeli határait. E határsértéseket, amelyekkel a levélíró mintha szisztematikusan igyekezne tágítani a nyilvános megszólalás legitim keretein, a *Honderű* póriasságként, betyárságként, hetvenkedésként, szájasságként, handabandázásként, hagymázbeszédként ítéli el és utasítja ki az irodalmi nyilvánosságból. Innen nézve az önmagát a korláttalan (és korlátozhatatlan) lángész pozíciójába emelő „P. úr" provokatív gesztusai az irodalom egész intézményrendszerét veszélyeztetik. A bírálatok negligálása például kifejezetten fenyegető megnyilvánulás – nagyon is érthető tehát, hogy a szerkesztői kommentárok már az első levél Kerényi melletti kiállását a kritika apológiájának a kontextusába helyezik:

> Ugyanott azt kérdik a jó baráttól: „Olvastad mit ír felőled a Szépirodalmi Szemle? ha eddig nem olvastad, ezután se bántsd; nem érdemes rá, hogy véredet rontsd vele." Megfordítva, Gevatter Handschuhmacher! a kritika vértisztító szer, s legfölebb hiu, elbizott rosz poéták' gyomrát rontja meg, kik nem birják az igazság' csipős nedvét megemészteni! „Vagy olvasd el bátran, nem hiszem hogy *olyan ostobaság* (?) egy pillanatra is fölháborítana." Ezek aztán azok a mi nagy poetastereink, ezek az ő szellemdús antikritikáik!![20]

Az alföldi kocsmárosok szarkasztikus karakterrajzát („Ha kérsz tőle valamit, azt mondja, hogy nincs, vagy hogy ő biz azért nem rak tüzet.") ugyancsak a kritikaellenesség kritikájába fordítja át a kapcsolódó lábjegyzet: „Magyar költő is van, ki épen ugy tesz. Nem ír ő okosat – a világért sem! – Ha még úgy czáfolja is a józan kritika, nem józanodik biz ő meg. Nem. Azért sem! Hiszi, hogy a daróczosság – lángeszüség, pedig: botból nem lesz borotva – ex trunco non fit Mercurius."[21] A szerzői imázsát a zseni-énkép jegyében formáló Petőfi kritika-

19 Petőfi, *Vegyes művei…*, 61, 65, 72. *Hazánk*, 1847. szept. 30., 463; 1847. okt. 5., 478; 1847. nov. 18., 548.

20 *Honderű* 5 (1847): 2:220.

21 *Honderű* 5 (1847): 2:280. A példamondást „non ex quovis trunco fit Mercurius" változatban lásd: Kovács Pál, *Magyar Példa, és Köz Mondási* (Győr: 1794), 13; Ballagi Mór, *Magyar példabeszédek, közmondások és szójárások gyüjteménye*, 2 köt. (Szarvas: 1850), 1:60. Értelmezése: „betű szerént ezt teszi: nem minden tőkéből hornyolhat a' képfaragó Mercurius' félisten' képét, eleink pedig így fordíták: nem minden botból leszen borotva; de vallyon millyen botból lehet borotva?

ellenessége azonban még a zseniesztétikákra épülő kritikaelmélet felől nézve is határsértésnek tekinthető. Az ifjú költő – ahogy ezt Hász-Fehér Katalin megállapítja – egyfelől „nem várta meg e külső elismerést, másfelől nemcsak a zsenire vonatkozóan, hanem a teljes irodalomrendszerre kiterjesztve vonta kétségbe, sőt ironikus, indulatos, humoros kijelentésekkel általában rombolta a kritika tekintélyét".[22]

A Petőfi-uralta irodalmi nyilvánosságban ugyan „a *népszerűség* válik legitimáló erővé a kritika értékítélete helyett",[23] ám ez a legkevésbé sem tartóztatja vissza az *Úti levelek* szerzőjét személyes értékítéleteinek közvetlen kinyilvánításától. A kritikusoknál is jobban megvetett, a „töröknél, tatárnál és sáskánál" is irtózatosabb „rosz poéták" előszámlálása („Sujánszky Antaltól kezdve holmi Benevölgyieken és B… P… ken keresztül le egész C… F… ig") még akkor is irritáló eljárás, ha a megszégyenített pályatársak neveinek egy része a *Hazánk*ban csak monogramokkal jelenhet meg. A lábjegyzetes reakció nem is marad el: „A lángeszü P. úr ezek' sorából magát kifelejté, – pedig P. úr ezeknél sokkal roszabb – mert ezek lángeszüségüket senkire sem akarják tukmálni, holott P. úr, ezt a leggyermekiesb modorban tenni erőlködik."[24] A szerkesztői kommentárok nem csupán a kihívó ítéleteket, de az ítélethirdetés módját is kifogásolják. Az egyébként is öntelt deklarációt („Rosz kritikusaimnak ugy bocsásson meg az isten, a mint én megbocsátok; de a rosz poétának se én, se az isten meg nem bocsátunk.") botrányos profanitása teszi végképp tűrhetetlenné: „»Sem én – sem az Isten« csak minden gőg nélkül. Előbb jő P. úr, aztán az úr Isten?"[25] A *Honderű* az *Úti levelek* radikális rekanonizációs műveleteit, irodalmi kegyeletsértéseit sem hagyja szó nélkül – bár ez esetekben a leghatásosabbnak vélt kommentár éppen a kommentárról való retorikus lemondás. A „tulbuzgó barátai" által a nemzetre tukmált és „másodrendü tehetség"-ként leértékelt Kisfaludy Károlyról tett nyilatkozathoz például a következő lábjegyzet kapcsolódik: „Az egész K-ról elmondott itélet oly *párvista* modoru, hogy nem tartjuk érdemesnek megcsillagozni."[26] Az idézett szövegrészt olykor lakonikus szerkesztői kérdés zárja:

nem mondhatná é inkább: Nem minden faderék termett deli képfaszobroknak". Ivánszky Antal, *Stylistica avagy jóizlésü és szépérzésü irásmód: Első osztály: Az irásmódnak közönséges tulajdonságairól* (Buda: 1837), 76.

22 Hász-Fehér Katalin, „A dilettantizmus kérdése a 19. század közepének kritikáiban: (Rossz költők társasága II.)", *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* 32 (2016): 79–118, 89.

23 Milbacher Róbert, *„…földben állasz mély gyököddel…": A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és* pórias *hagyományának vázlata*, Doktori mestermunkák (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 128.

24 *Honderű* 5 (1847): 2:280. A monogramok Bangó Péter és Császár Ferenc neveit sejtetik.

25 *Honderű* 5 (1847): 2:280.

26 *Honderű* 5 (1847): 2:299.

> »Ha ásítni találsz – mond más levelében P. ur, Hazánk' leggeniálisabb levelezője (lásd Hazánk' 141. sz.), ne ásíts valami tulságosan nagyszerüt, mert le talál esni az állkapczád, és ez igen kellemetlen dolog. Tapasztalásból tudom, azon korból, mikor még az *ugynevezett* classikai becsü magyar müveket is olvastam, melyektől *isten ójon* minden jó lelket.« Kell-e ehhez commentár?[27]

A *Honderű* tehát – „a józan kritika" elutasítása mellett – a szélsőséges tekintélyellenességben, az irodalmi hagyományrendek radikális felforgatásában ismeri fel Petőfi arculatépítésének egyik legveszélyesebb tendenciáját. Ezt jelzi az *Irodalmi ABC*-rovat *Petőfi Sándor*-(szó)cikke is, amelyben kiemelt helyet kap az *Úti levelek* bálványromboló hevülete elleni tiltakozás: „Az érdemteljes irókról […] e fiatal ember leszaggatja borostyánaikat, hogy azokat saját *szerény* (?) halántékira füzze […] O ti szánatraméltó Kisfaludy Károlyok és Goethék, kik P. úr által mir nichts dir nichts semmitérő költőkké bélyegeztettek!" A miniportré szerzője (a Severus álnév minden bizonnyal Zerffi Gusztávot rejti) nem csupán Petőfi „határtalan elbizottságát", „kiállhatlan arrogancziáját" kéri számon, de „lyrai tehetségét" is elismeri. A „talentommal bíró" azonban „nagy kárt" tehet „valamely irodalomban", ha a tehetségét az „izléstelenségnek" rendeli alá, és ha „egész csoport követőket von maga után gyalázatosságainak posványába". A „Vahot úr' kegyelméből a mi irodalmi hadunk' vezérévé avanciroztatott" Petőfi éppen ilyen „előbajnok"-ként válik a kritika kitüntetett célpontjává.[28]

Mivel az olvasóközönségnek felkínált Petőfi-énkép „kizárja bármiféle követésnek, kölcsönzésnek, sőt még a reminiszcenciának a leghalványabb lehetőségét is",[29] a lángész-titulus és -státusz elvitatására irányuló argumentációkban fontos szerepet kap az irodalmi orzás vádja. Az *Úti levelek*-kommentárokból sem hiányzik ez az erősnek vélt argumentum. Így a híres mezőtúri lóvásárokat és az intézményesült lólopásokat felemlegető szövegrész egyik mondatához („Különös, hogy a magyar szeret ugyan mindent lopni, de legjobban szereti a lólopást.") a várt automatizmussal kapcsolódik az ismert plágiumvádakra utaló lábjegyzet: „Ezt P. úr' költeményeiből rég tudjuk. Nem nézi ő igen – honi portéka-e, vagy külföldi; ha használható, biz ellopja ő, és mint a magáét adja ki!"[30] E vádakat néhány hónappal korábban maga a *Honderű* is szaporítja azzal, hogy az *Ökörszem*-rovatban közzé teszi Ypsilon (azaz Szemere Miklós) levelét „a hozzácsatolt *corpus delictivel* együtt". E példatárban olyan „elsajátítások" sorakoznak, amelyek – a gyűjtő és a szerkesztők reményei szerint – „Pe-

27 *Honderű* 5 (1847): 2:498.
28 *Honderű* 5 (1847): 2:314–315.
29 Milbacher Róbert, „Plágiumvádak Petőfi ellen", in Milbacher Róbert, *Bábel agoráján: Esszék, tanulmányok a nemzeti irodalomról*, Pannónia könyvek, 207–224 (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2015), 207.
30 *Honderű* 5 (1847): 2:280.

tőfy eredetiségét méltán kétségbe hozzák".[31] Az *Úti levelek* szemelvényes újraközlésével a *Honderű* leszámolni látszik azzal az illúzióval, amely szerint „a lángeszü(!) P. úr" a kritika segítségével a helyes útra vezérelhető. A szerkesztői kommentárok metsző iróniája, könyörtelen szarkazmusa annak a felismerésnek a következménye, hogy ez a nagy formátumú eltévelyedés immár végérvényesnek tekinthető. Ahogy a sorozatot záró levélcitátum üzeni lemondó elköszönéssel: „Adieu, génie!"[32]

31 *Honderű* 5 (1847): 2:79. A Petőfit ért plágiumvádakról lásd: Milbacher, „Plágiumvádak…".
32 *Hazánk*, 1847. nov. 25., 559; *Honderű* 5 (1847): 2:499.

Csörsz Rumen István

⌘

Arany János és Angyal Bandi

I.

Arany János születése előtt tizenegy esztendővel, 1806-ban halt meg Ónody András, vagy ahogy országszerte ismerték: Angyal Bandi, a lovas betyár (1760–1805/1806). A róla szóló ballada ellenére nem fogságban hunyt el, hanem otthon, betegség következtében.[1] Ezt nemcsak amiatt említem, mert a fikció (esetünkben: folklorikus ismeretek) és a tárgyi valóság közt gyakran tapasztalunk ellentétet. A betyárhagyományra különösen jellemzőek a túlzások, az újraírt toposzok, akár az összekeveredő hősök. Küllős Imola például kikutatta, hogy Ónody ál- és hírnevét kölcsönvéve 1807-ben az ország túlsó végén, Somogyban is felbukkant egy Angyal Bandi álnevű betyár (Horváth András), ráadásul kegyetlen gyilkosságok és ütlegelések árnyékolták a nevét.[2] A balladák nem róla szólnak, hanem az északi vármegyékben élő, nemesi származású, iskolázott álnévrokonról. A betyár álneve pedig Itáliából származhatott át Magyarországra, hiszen épp a 18. században élt egy Angiolillo ('angyalka') álnevű nápolyi betyár, Angelo Duca, aki ezt persze nemcsak keresztneve nyomán használta, hanem azért is, mert állítólag valóban szétosztotta a szegények közt a zsákmányát. Tekintve, hogy az olasz közkultúra emlékei ekkoriban többféleképp eljuthattak hazánkba, akár az észak-itáliai laktanyák magyar katonasága révén,[3] nem meglepő egy ilyen átvétel.

* Készült az *Arany János kritikai kiadás* NKFI-pályázat keretében.

1 Küllős Imola, *Betyárok könyve*, Néprajzi kiskönyvtár (Budapest: Mezőgazdasági Kiadó, 1988), 88.

2 Uo., 34–35.

3 Erről nemrég egy kis tanulmányt is írtam: Csörsz Rumen István, „Itália alulnézetben: Magyar katonák közköltészeti emlékei Észak-Itáliából (1760–1825)", in *Olasz–magyar művelődési kapcsolatok a 18. században*, szerk. Dóbék Ágnes, Reciti konferenciakötetek 14, 81–202 (Budapest: Reciti, 2022).

Szintén Küllős Imola figyelte meg, hogy a Bandi név az átlagosnál gyakoribb a betyárok körében. Olyannyira, hogy a 19. század végi Patkó Bandi keresztneve még csak nem is András volt: a dunántúli Patkó fivérek, Jancsi és Pista közösen birtokolták a kultikus álnevet.[4] Jó eséllyel épp az Angyal Bandi-ponyvák hatására. Hozzátehetjük, a Bandi becenév a *bandita* (szintén olasz gyökerű) szót is rejti, tehát tökéletes egy rablóvezér jelölésére. Ezt a nyelvi összefüggést Arany János is számontarthatta, bár nála nem a betyárok viselik ezt a nevet – ők inkább Pisták[5] –, hanem esendő, mihaszna figurák, mint Kósza Bandi (*A falu bolondja*, 1850), illetve Bóka Bandi (*Bóka Bandi*, 1877–1880 között).

Angyal Bandi kultusza végigkíséri a 19. század első felét. A régi szöveg számos ponyvakiadást ért meg, de kéziratos másolatait is ismerjük a 19. század első évtizedeiből.[6] Erdélyi János szintén felvette a *Népdalok és mondák* I. kötetébe (1846),[7] így az értelmiségi olvasók körében még intenzívebben elterjedhetett. Csaplovics János *Ethnographiai értekezés Magyarországról* című írása (1822) név szerint említi a betyárt,[8] akárcsak Ipolyi Arnold *Magyar Mythologiá*ja (1854).[9]

Hogy Aranynak pontosan mi volt a véleménye az Angyal Bandi-balladáról, nem tudjuk, mert részletesen sose elemezte. Közvetlenül belőle táplálkozó vagy valamely motívumot innen merítő saját művét se ismerjük. Valószínűleg elsődlegesen ponyváról ismerte a dalt, még ha hallotta énekelve is (lásd alább). Bár nem tudjuk biztosan, melyik kiadás forgott a kezében (ezekben az Angyal Bandi-ballada mellett mindig más dalokat is közöltek), de talán árulkodó a kései, *Haja, haja, hagyma-haja* kezdetű dalocskáját (1877) sugalmazó ponyvavers, amely épp egy keltezetlen Angyal Bandi-füzetben jelent meg *Haja, haja, magam raja* kezdettel.[10] További, e ponyvákon kiadott dalszövegekkel és azok variánsaival a versidom-tanulmányban és a *Dalgyűjtemény*ben is találkozunk, persze egyik adat sem tökéletesen bizonyító erejű. Arany azonban egy helyütt maga állítja, hogy ponyván (is) találkozott Angyal Bandival. *A lacikonyha* című „Vásári kép"-ének (1850) egyik jelenetében egy ponyvaárust láthatunk, mellette az aggodalmas szatócsokat, akik rablótámadástól tartanak, holott az alábbi betyárok immár csak papíron garázdálkodnak, nevezetesen a szomszéd árus kínálatában:

4 Küllős, *Betyárok könyve*, 35–36.

5 Részben feltehetőleg az Arany által 1851-ben kiadott Fábián Pista-ballada hatására.

6 Az Angyal Bandi-ballada 1850 előtti változatairól és variánsrendszeréről önálló tanulmányt tervezek a közeljövőben, készülő ponyvamonográfiám keretében. Ehhez előzetesen lásd a kéziratos másolatok elemzését: Küllős Imola, „Balladaszüzsék és -típusok legrégibb kéziratos feljegyzései" [2004], in Küllős Imola, *Közkézen, közszájon, köztudatban: Folklorisztikai tanulmányok*, 105–130 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012), 126–128.

7 *Népdalok és mondák*, A Kisfaludy-társaság megbizásából szerkeszti és kiadja Erdélyi János, Magyar népköltési gyüjtemény (Pest: Beimel József, 1846), 192–194.

8 Gyulai Ágost jegyzete, vö. Kodály Zoltán és Gyulai Ágost, közzét., *Arany János népdalgyűjteménye* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952), 139.

9 Uo.

10 Arany versét lásd például AJÖM I, 379. A ponyvadal kiadása: Csörsz Rumen István, kiad., *Magyar világi ponyvairodalom 1700–1820: I. Lírai dalok és versek*, ReTextum 8 (Budapest: Reciti, 2018), 89. sz.

De »Angyal Bandit meg »Zöld Marci«, »Sobri«,
Sehogyse látszanak ritkulni, fogyni,
Sokan pislognak széjjel a ponyvárul:[11]

Arany ismerhette a ponyvakultúrán fanyalgó irodalmárok felsorolásait is, amelyekben az Angyal Bandi-história többször helyet kapott (Czuczor Gergely, Kecskeméthy Csapó Dániel stb.).[12] A vers után tizenegy évvel írt mondata viszont arra figyelmeztet, hogy közel sem tekintette egyformának a magyar betyárponyvákat. Az újabbakat jócskán lejjebb értékelte a századelő termésénél, közülük is kiemelve a *Fehér László*-balladát (szintén ponyvakiadásban terjedt 1838 óta), amelyet másutt is értékes alkotásnak ítélt a silány verselés ellenére:[13]

> Népdal-költészetünk folyvást termel: de népi balladáink forrása, úgy látszik, kiapadt. Egy-két zsiványkaland mindössze, a mi még népünket érdekli: a hitregés, a hősi, a történeti népmúzsa hallgat. De még a betyárrománc is sülyedő irányt látszik venni: a Sobri-félék sehogy sem állják meg a versenyt az Angyal B., Barna Péter históriával, hogy Fehér Lászlót ne is említsem.[14]

Az első két ponyvaballada még Arany születése idején terjedt el,[15] mindkettőt dallammal is ismerte, s bekerültek az 1874-ben összeírt kottás *Dalgyűjtemény*ébe, onnan pedig Bartalus István jóvoltából a nagyközönség is találkozhatott velük a *Magyar Népdalok: Egyetemes Gyűjtemény* I. kötetében, zongorakísérettel.[16] Barna Péter balladájából Aranyé az egyetlen ismert kottás változat a 19. századból (egy jellegzetesen 18. századi dallammal), míg Angyal Bandiét többen többféleképp feljegyezték. Ezekre később még visszatérünk.

11 Arany János, *Kisebb költemények*, s. a. r. Voinovich Géza, Arany János összes művei 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951), 102–105, 103. A továbbiakban: AJÖM I.

12 A kontextusról közköltészeti nézőpontból: Csörsz Rumen István, *A kesergő nimfától a fonóházi dalokig: Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800)*, Irodalomtudomány és kritika: Tanulmányok (Budapest: Universitas Kiadó, 2016), 389–391.

13 Erről bővebben: Csörsz Rumen István, „»népdalunk után indulva…«: Arany János nép- és közköltési mintáiból", *Napút* 19, 6. sz. (2017): 181–198, 182–183.

14 Arany János, *Régi dán balladák;* első megj. *Szépirodalmi Figyelő* (1861); kritikai kiadás: Arany János, *Prózai művek 2: 1860–1881*, s. a. r. Németh G. Béla, Arany János összes művei 11 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 20–25, 21. A továbbiakban: AJÖM XI.

15 Forráskiadásukat a ReTextum *Magyar világi ponyvairodalom* alsorozatában tervezem. A két szöveg modern szövegkiadása: Csörsz Rumen István, vál., Küllős Imola, műfaji bevezetők, *Világi énekek és versek 1700–1848: Válogatás*, A magyar költészet kincsestára 97, 21–22. sz., 29–32 (Budapest: Unikornis Kiadó, 2001).

16 *Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény*, A Kisfaludy-társaság megbízásából gyűjtötte, s énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István, Első kötet (Budapest: Tettyey Nándor és társa bizománya, 1873), 5. sz. (Barna Péter); Második kötet (Pest: Tettyey Nándor és társa bizománya, 1875), 8. sz. (Angyal Bandi; közvetlenül előtte a Bátkán gyűjtött dallam is, 7. sz., majd a Brassai-féle harmadik, 9. sz., ezekről lásd alább).

Angyal Bandit elsősorban a ballada kezdősora segítségével emlegeti Arany. A nagykőrösi jó barát, Szász Károly *Trencséni Csák* című költői beszélyéről szóló, kissé epésre sikeredett kritikában (1861) például a betyárdal kezdete, pontosabban a benne rögzült írói-énekszerzői kiszólás tükröződik:

> A szólam néha frivol, mint a fönebb idézett helyen, mikor Csák levágja Dávidot s ez (vagy ki?) vissza akarja tartóztatni: „Máté, megállj! *elment eszed?*" S Máté feleli: „Nem az!" – Vagy (183. I.) szerző felkiáltása Lászlóhoz, ki megölte öccsét: „Látod, gyilkos Kain!"… (Lám megmondtam Angyal Bandi…)[17]

Gyulai Pálhoz szóló, 1854. január 21-én Nagykőrösről írt levelébe hasonlóképp, már kissé proverbiálisan szőtte bele az idézetet:

> Hogy a te reményed… akarom mondani: *regényed* buxit, azaz megbukott, végtelenül sajnálom. Megmondtam, Angyalbandi, ne menj az alföldre! […] Aztán meg „Vita brevis, ars longa" e pedant mondatot, barátom, forditsd meg, hogy hosszu életű légy *e földön,* az az tartsd szem előtt: *„ars brevis,* vita longa", mert ha egy beszélyt „hónapokig" irsz, felkopik az állad. A jó tanács énrám is rám férne.[18]

Érdekes, hogy a másik klasszikus betyár-ponyvaballadából is idéz egy nagykőrösi levelében, 1852. október 1-jén, Tompa Mihálynak:

> Vagy, mint a Barna Péter historiájában (Népdalok I. 381. l.) bővebben megolvashatod:
> „Nem jó föld ez pajtás, nem jó itten lakni,
> Mert… … …"
> A költészet legalább bajosan fog e földben felvirágzani: a világtörténet ellenkezőt tanit.[19]

A ponyva kezdősora másnál is helyet kap, például a rátámadó Vajda Jánosnál. Nem kizárt, hogy épp a *Koszorú*ban pár héttel azelőtt megjelent Szász-kritika ponyvaidézetét vágja vissza Aranynak:

17 Arany János, „*Trencséni Csák* [kritika]", első megj. *Szépirodalmi Figyelő* 1 (1861), három folytatásban. Kritikai kiadás: AJÖM XI, 82–98, 97.

18 Arany János, *Levelezése II: 1852–1856*, s. a. r. Sáfrán Györgyi, Arany János összes művei 16 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 593. levél, 381–384, 382. A továbbiakban: AJÖM XVI.

19 Uo., 407. levél, 97–99, 98–99.

> eszünkbe jut az olyan mezei ember, akit fölcsalnak a sikos szalonba, aztán ott észrevévén, hogy nem jó helyen jár, törtet kifelé, de zavarában nem leli az ajtót, nekimegy a tükörnek, földönt mindent, rátipor mindenre, s azt hiszi, hogy most az egész világ őt neveti, az is ki soha nem is látta, nem is ösmeri. Lám, megmondtam, Angyal Bandi stb.[20]

Küllős Imola már régen felhívta a figyelmet az Angyal Bandi-ballada kezdősorának proverbiummá válására. Ez sok egyéb mellett a ponyvakultúra intenzív köznyelvi hatását tükrözi.[21] Arany fenti megnyilatkozásai a levélszövegekben így nemcsak a betyárballada ismeretéről tanúskodnak (amit a versidom-tanulmány és a *Dalgyűjtemény* egyértelműen igazol), hanem arról is, hogy ezt a másodlagos jelentést éppúgy hozzárendelte, sőt terjesztette. Mai szavainkkal így mondhatnánk: 'én [előre] szóltam, hogy baj lesz'; 'járt utat a járatlanért el ne hagyj'. Sőt: 'mindenki a maga szerencséjének a kovácsa'.

Arany természetesen tudott az Angyal Bandit hősként választó irodalmi művekről. Feltehetőleg az 1812-ben színre vitt színjátékról is hallott, amely Balog István társulatának sikerdarabjaként országosan terjedt. Bizonyára a debreceni vándorszínészek körében sem volt ismeretlen, akikkel a kollégium elhagyása után rótta az utakat Thália oltalma alatt. Pór Anna felveti, hogy a ponyvaballada végső szövege akár a színmű hatására is alakulhatott, ezt jelenleg nem tudjuk bizonyítani.[22] A betyár halála után fél évszázaddal keletkezett népies elbeszélő költeményről, Tóth Ede *Angyal Bandi*járól (1856) Arany ugyancsak értesült, például a *Hölgyfutár* 1856. május 28-ai számából, ahol saját *Kisebb költeményei* recenziójának egyik folytatását és Tóth művének egy részletét szinte szomszédos lapokon olvashatta. Már pár héttel korábban, Szász Károly leveléből is tudhatott róla, aki versenytársa volt Tóthnak:

> Salamon ugyan is azt irja nekem hogy Tomori majus 1sőjén nagy majálist rendez, melyen a többi irodalommal nehány kőrösi tanár s köz[tük] te is ott lesz hogy az általa kitüzött jutalom költői beszélyei közül a jobbak felolvastatván, a társaság sanctionálja a bírák ítéletét. Előre is köszönöm hogy te az én Hedvigemre szavazandottál, mert remélem hogy ugy lesz, Mentovich irja hogy ő is pályázott. Tudom Tóth Endre is, az ő már rég kihiresztelt Angyal Bandijával. De én remélem, hogy mind ezeket legyőzöm.[23]

20 *Csatár*, 1861. április 21., 6. sz. A *Kispuskatűz* című rovatból idézi AJÖM XI, 707.

21 Küllős, *Betyárok könyve*, 88–89, egy közelebbről meg nem jelölt 1877-es bácskai közmondásadat említésével.

22 Pór Anna, *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*, Irodalomtörténeti füzetek 86 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 53–55.

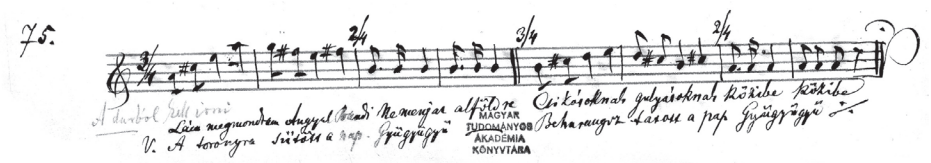
23 Szász Károly – Aranynak (Kézdivásárhely, 1856. május 1.). AJÖM XVI, 793. levél, 693–649, 693.

Tóth Endre műve láthatólag Arany és Petőfi hatása alatt keletkezett, *Toldi*-frázisok és egyéb, kevésbé eredeti elemek tarkítják. Fontosabbak a közköltészeti mottók és intarziák, amelyek a korszak ekkor már nyomtatásból (ponyváról, kalendáriumból, de főleg Erdélyi János köteteiből) ismerhető szövegeiből származnak – egy későbbi elemzés ezek recepcióját nagyban árnyalhatja. Nézőpontunkból ez a mű most csak azért érdemelt figyelmet, mert az Angyal Bandi-kultusz 1850-es évekbeli új hullámát jelzi, akárcsak Ipolyi Arnold szavai a *Magyar Mythologia* (1854) hősi fejezetében. Arany idézetei és metrikai áthallásai egyáltalán nem légüres térben idézték meg ekkor a nemesi származású lovas betyár alakját és a róla szóló dalt.

II.

Az Angyal Bandi-ballada nem csupán tartalmi szempontból volt fontos Arany számára, sokkal inkább formai okokból. A tanulmány második felében ehhez szeretnék bemutatni néhány adalékot.

Mint már említettem, Arany énekelt formában is ismerte a híres dalt. Az 1874-ben, gyermek- és ifjúkori emlékei nyomán Bartalus István kérésére összeírt *Dalgyűjtemény* I. 75. tétele a népdalok között mutatja be az Angyal Bandi-balladát, egyetlen szakasszal, majd egy másik szöveget is idéz, amely e dallamra éneklendő:



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

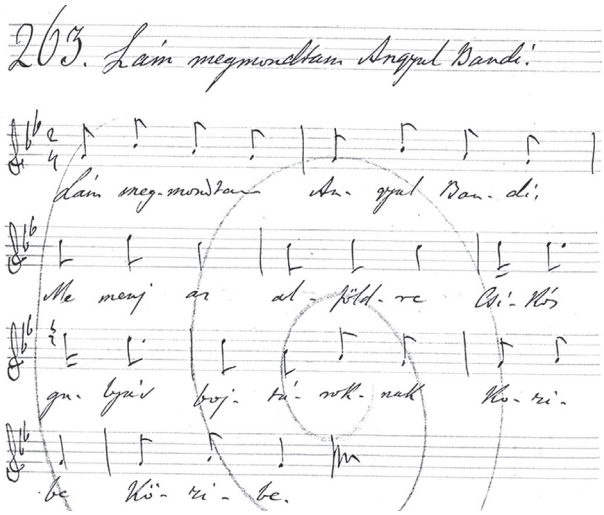
Lám megmondtam Angyal Bandi Ne menj az alföldre
Csikósoknak gulyásoknak közibe közibe

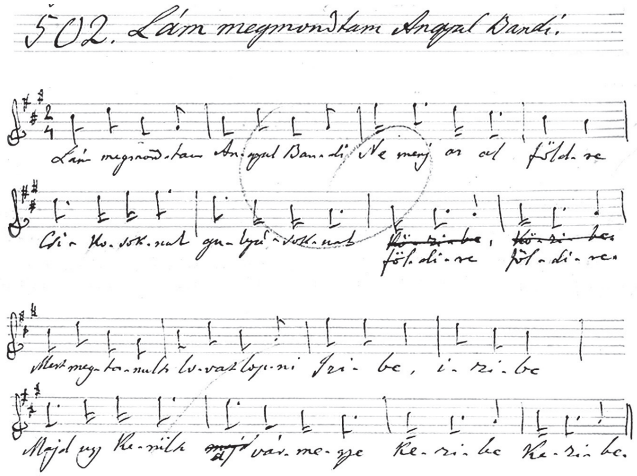
v.

A toronyra sütött a nap Gyügyügyű *gyügyügyű*
Beharangoztatott a pap Gyűgyőgyű *gyűgyőgyű*.[24]

24 A kottás kézirat régi kiadásában a fotómásolat számozatlan lapokon szerepel, a zenei és szövegjegyzetek külön olvashatók. Vö. Kodály és Gyulai, közzét., *Arany János népdalgyűjteménye*, 29 (szövegközlés), 68 (zenei jegyzetek), 138–139 (szövegjegyzetek).

Az Angyal Bandi-ballada 19. századi dallamai között ez a változat egyedinek számít mind a váltakozó ütem (amellyel Arany talán a rubato előadást igyekezett a kottában érzékeltetni), mind a dallamív miatt. A népi gyűjtések közt sem találunk Arany dallamával egyezőt az Angyal Bandi-variánsok között.[25] A többi melódia e szöveggel egy másik dallamcsaládba tartozik, melynek elemzése most nem lehet feladatunk.[26]





25 A BTK Zenetudományi Intézetének hangarchívumában például: https://zti.hungaricana.hu/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJBbmd5YWwgQmFuZGkifQ&page=1 (hozzáférés: 2022.06.03).

26 Bartalus István kéziratában (1860–1880-as évek; BTK Zenetudományi Intézet könyvtára, k. j. n.) például a többi, más helyekről származó dallamvariánsok mind szabályos 2/4-es lüktetésűek, többségükhöz népi variánsokat is könnyen illeszthetünk. I. 502. sz. (Almási Sámuel 1834-es kéziratáról másolva), II. 263. sz. (Bátka). Arany kéziratából vett másolat, az eredeti váltakozó ütemmel: I. 6. sz.

Az alternatívaként megadott szöveggel társuló dalok (*A toronyra sütött a nap* stb.) csak álruhás 14-esek, valójában 8 szótagú verssorokból állnak, a 6-os félsor pedig réjákból áll, ahogy Aranynál is, például: „Besüt a nap a templomba, *ihaja, csuhaja*".[27] Az Angyal Bandi-ballada ezzel szemben mindig 14 szótagú, kétsoros szakaszokból áll, esetenként páronként összekapcsolva, ha egy négysoros dallamra énekelték, mert erre is van népzenei adat. Ilyenkor *aabb* rímek zárják a sorokat, de a népi gyakorlatban ez nem tűnik kirívó esetnek.

A ponyvaszövegek énekelt verziói a 18–19. században sem lehettek egységesek, a későbbi népzenegyűjtések pedig kifejezetten arra utalnak, hogy e szövegekhez tájanként más és más dallamot társítottak. Ez azzal függhet össze, hogy az írott verzióhoz viszonylag sokan hozzáfértek (akár 20–30 kiadásban, évtizedeken át), ám a szövegeket kezdetben nem a szájhagyományból ismerték, hanem akár olvasva énekelhették, de mindenképp a nyomtatványról tanulták. A műfaj egyik ősformáját adó Barna Péter-balladát például a 20. századi népzenei gyűjtések szerint sehol nem énekelték az Arany által lejegyzett dallamra, hanem más 2×12-es vagy 4×6-os típusdallamokat használtak.[28] Nem kizárt tehát, hogy erre a ritkább dallamra is csak „ráhúzták" Nagyszalontán vagy Debrecenben, bár meglepő módon ez a típus a népzenei gyűjtésekből csak a Dunántúlról és a Felföldről ismert. A hiányzó láncszemek miatt ez nehezen vizsgálható, de annyi már látszik, hogy Arany változatát a mezőnyben atipikusnak tarthatjuk.

A magyar nemzeti versidom című, 1856-ban írt tanulmányában Arany a 14 szótagú nagysor felbontásának hagyományát mutatja be négy olyan szövegpéldával, amelyekben a 6-os félsor 3+3 osztású. Itt a betyárballada igen előkelő társaságba kerül, hiszen Amade László és Arany egy-egy saját versidézete olvasható mellettük:

> *e) 14 szótagút*, mely elég használt alak, mind az irodalomban, mind a népnél:
>
> A szép fényes | katonának || gyöngy arany | élete,
> Csillog villog | minden felől || jó vitéz | fegyvere.
> (Amade.)
>
> Lám megmondtam | Angyal Bandi || ne menj az | alföldre.
> (Népdal.)

27 *Felsőireg* (Tolna), lányok. Gyűjtő Bartók Béla, 1906. Kodály-Rend 8041. Az adatot a *Dalgyűjtemény* készülő új kritikai kiadásának zenei jegyzetéből kölcsönöztem, Rudasné Bajcsay Márta, †Paksa Katalin és Domokos Mária jóvoltából.

28 A BTK Zenetudományi Intézet hangtárában például rendkívül nagy dallamtípusbeli szórással találkozunk, vö. https://zti.hungaricana.hu/hu/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJzemVnXHUwMGU5bnkgYmFybmEgcFx1MDBlOXRlciAoYmFybmEgcFx1MDBlOXRlcikifQ (hozzáférés: 2022.06.03).

Hová, hová | édes férjem || megyek a | csatába.
(Rozgonyiné, nálam)[29]

Említhetné Vörösmarty Mihály ifjúkori, 1822-ben írt versét is *(Angyal Bandihoz)*, amely a balladahőst az ének jellemző versformájában szólítja meg (a páros sorok ismétlését hozzáképzelhetjük):

A' kinek nincsen barátja
Mennyekben,
Az kereshet menedéket
Poklokban:
Hát ne búsúlj, Bandi pajtás,
Lesz szállás)
Majd ha Péter nem fogad be,
Sátánnál.[30]

Az 1852-ben írt *Rozgonyiné* említése nagyon fontos adalék Arany részéről (a tanulmányban alig idéz saját versből). Ebben a költeményben mintegy ötvözi a példatárban idézett régi 8+6-osok tartalmi-motivikus részleteit is. Az alábbi Arany-sorok mögött egyszerre bújik meg Angyal Bandi cifra öltözetének leírása és az annak modelljeként szolgáló korábbi, 18. századi katonadicsérők, amelyek Amade *Toborzó*jának szabad átköltéseként évtizedekig uralták a műfajt:[31]

Gyöngyös arany fejkötőjét
Sisakkal borítja,
Karcsu fűzött selyem vállát
Páncélba szorítja;
Kardot is köt: bársony övre
Gyémántos fogantyút,
Pici piros csizmáira
Szép ezüst sarkantyút.

Csalogatja csemegével
Muci paripáját;
Lebke szellő lebegteti
Tengerzöld ruháját […][33]

Tzifra Bunda válla hegyét
nyomíttya, nyomíttya,
A' sallangja lába fejét
boríttya, boríttya[32]

29 Arany János, *Prózai művek 1: Eredeti szépprózai művek, szépprózai fordítások, kisebb cikkek, tanulmányok, iskolai jegyzetek*, s. a. r. Keresztury Mária, Arany János összes művei 10 (Budapest Akadémiai Kiadó, 1962), 239.

30 Vörösmarty Mihály, *Kisebb költemények I. (1826-ig)*, s. a. r. Horváth Károly, Vörösmarty Mihály összes művei 1 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 270. sz.

31 Bővebben: Csörsz Rumen István és Küllős Imola, s. a. r., *Közköltészet 3/A: Történelem és társadalom*, Régi magyar költők tára: XVIII. század 14 (Budapest: Universitas Kiadó–EditioPrinceps Kiadó, 2013), a katonadalok fejezetében, műfaji előzményekkel együtt.

32 *Az alföldre menendő Angyal Bandi notája* (é. n.) OSZK 803.101. Első, 4. versszak.

33 *Rozgonyiné* (1852); AJÖM I. 174–177, 175.

Az első idézett szakasz egyik rímpárját néhány hónappal később a *Török Bálint* (1853. január 21.) nyitó szakaszában is megvillantja a költő:

Izabella királyné Budában
Azt se tudja, hova lesz buvában:
Két ellenség két felől szorítja,
Szívét a gond száz felől borítja.[34]

Szintén betyáros és balladás tónusú (vö. Rózsa Sándor, Szabó Vilma), de mindenképp régies ez a sorpár a *Rozgonyiné* vége felé: „Maga Murad ezt a dolgot / nem veszi tréfára".[35] Arany ezt nem a *Toldi*ból emelte át, hanem ifjúkori olvasmányaiból.

Már Kodály Zoltán észrevette, hogy költőnk ugyancsak 1850-es évekbeli, *Két éles kard* című félbehagyott versében is a 8+6-os sortípust használja, az Angyal Bandi-ponyvaszövegre jellemző ismétlésekkel:

Marciánus büszke császár
Adaját nem fizeti:
Mennek hozzá kemény szóval
Etele követi.
»Az adót te, gyáva császár,
Megadjad, megadjad!
Te uradtól, Etelétől,
Meg se is tagadjad.«

Hallja császár a parancsot,
Jő megyen fel s alá;
Teszi magát mintha nem is
Hallaná, hallaná…[36]

Ez a komplex allúzió-bokor, a barokkos-mesterkedő szókincs és a ponyváról jól ismert versforma a közönség számára is világossá tette, hogy a középkori történetnek hangsúlyozottan későbbi, mesévé váló olvasatát kapja kézhez.

Hasonlóképp ismétlődő szavakat használ *Az ünneprontók* (1877) első szakaszában, ahol két-két 8-as sorhoz kapcsolódik egy-egy 6-os:

34 Uo., 183–187, 183.
35 Uo., 176 (73–74. sor).
36 Arany János, *Zsengék, töredékek, rögtönzések*, s. a. r. Voinovich Géza, Arany János összes művei 6 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952), 33.

Zendűl, kondul szent harangszó,
Csengve, búgva messze hangzó:
„Imára! imára!"
Jámbor népe a kis helynek
Halkan lépve gyűlnek, mennek
Imára, imára.[37]

Talán az sem véletlen, hogy Amade *Toborzó*ját és állítólag a *Rozgonyiné*t is zenével látta el Arany, az előbbi egy 1849-es aktualitást kapott népies műdal adaptációja, az utóbbi elveszett.[38] A 14-es sort jól énekelhetőnek tartotta – s voltaképp ugyanennyi szótagból gazdálkodott az angol-skót mintákat követő *Sir Patrick Spens*-fordítás (1853) és *A walesi bárdok* (1857/1863) ezzel sok szálon összefüggő versformájában, amelyet *Chevy Chase*-formának is szokás hívni.[39] Kicsit tágabban szemlélve: Aranynak az Angyal Bandi-ballada és más 14-esek már gyerekkorától a fülében lehettek, s az angolszász formát is óhatatlanul kapcsolatba hozta ezekkel.

Végül emlékezzünk vissza: a *Dalgyűjtemény* az Angyal Bandi-nótához nem egyenletes nyolcadokat rendel, hanem az 1–2. ütem *ionicus a minore* jellegű, a 3–4. pedig *anapestus*, bár magyaros nyújtásokkal. Így az első félsor mindig hosszabb két negyeddel, mint a szimmetrikus dallamokban, ahol a 2+2 ütem azonos időtartamot jelöl. Márpedig ha ez a dallam (pontosabban neszme) járt Arany fülében a *Rozgonyiné* vagy a *Két éles kard* írása közben, akkor ezek is így énekelhetők:

◡ ◡ – – | ◡ ◡ – – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ –

Ho – vá, ho – vá, é – des fér – jem? Me – gyek a csa – tá – ba

Ez még akkor sem mellékes, ha tovább szaporítja a versidom-tanulmányban megbúvó, zenei eredetű ellentmondások számát, a klasszikus verstan és az énekelt szimultán vers kettős szabályrendszerét követve.

37 Új kritikai kiadás: Arany János, *Kisebb költemények 3. (1860–1882)*, kiad. S. Varga Pál, Arany János munkái (Budapest: Universitas Kiadó–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2019), 110. sz., 225–228, 225. Csak az első két strófa ilyen szótagszámú, s egy fogalmazvány tanúsága szerint ezeket még az 1850-es években írta Arany. Uo., 816.

38 Ezekről bővebben lásd: Csörsz Rumen István, „A dalnok búja »új, méltóbb kobozzal«: Arany János énekköltészeti programja és saját dallamai", in *A kísérletező Arany*, szerk. Gyapay László (Budapest: Universitas Kiadó, 2022), [megjelenés előtt].

39 Vö. Csörsz Rumen István, „»amint húrjába csap«", in *Kősziklára építve: Írások Dávidházi Péter tiszteletére / Built Upon His Rock: Writings in Honour of Péter Dávidházi*, szerk. Panka Dániel, Pikli Natália és Ruttkay Veronika, 54–60 (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 2018).

Fekete Norbert

⌘

Hölgyjutalom

Az Akadémia tudománynépszerűsítést szolgáló pályadíjának története

Tanulmányomban az Akadémia 1859 és 1874 között fennálló Magyar Hölgyek díjának, vagyis a Hölgyjutalomnak a történetét vizsgálom meg. A szakirodalom által kevésbé sikeresnek értékelt, de a magyar tudományosság fejlődéséhez hozzájáruló díj több szempontból is érdeklődésre tarthat számot az Akadémia által kezelt pályadíjak közül.[1] Különlegessége egyrészt abban állt, hogy a hazai tudományos fejlődést szem előtt tartó hölgyek adományaiból létrehozott Magyar Hölgyek Alapítványa szolgáltatta a működéshez szükséges tőkét; másrészt az akadémiai szakkönyvkiadás történetének fontos állomásaként értelmezhető, mivel a kiírt pályakérdések segítségével a tudós testület olyan munkákat rendelt meg, melyek a tudománynépszerűsítést szolgálták. A 19. század második felére Nyugat-Európában az olcsó, népszerű kiadványok segítségével történő ismeretterjesztés már eredményes társadalmi és tudományos mozgalommá, illetve a könyvpiac egyik fejlődő területévé vált.[2] Magyarországon azonban ez a törekvés még kezdetleges volt, annak ellenére, hogy a testület 1831-es *Alaprajzá*ban és ennek 1869-es megújításában, az *Alapszabály*ban rögzített egyik fő célkitűzés is ez volt.[3] A lemaradás oka az eltérő társadalmi és gazdasági viszonyokon túl, hogy az MTA

* A tanulmány a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium támogatásával valósult meg.

1 Fekete Gézáné, *A Magyar Tudományos Akadémia jutalomdíjai: 1859–1900*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei 36 (Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 2000), 15; Gábori Kovács József, „Arany János és az akadémiai jutalomtételek", in *„Hazám tudósi, könyvet nagy nevének!": Arany János pályájának művelődéstörténeti olvasatai*, szerk. Cieger András, 265–288 (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Országos Széchényi Könyvtár–Universitas Könyvkiadó, 2017), 268–269.

2 James A. Secord, *Visions of Science: Books and Readers at the Dawn of the Victorian Age* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 1–23.

3 *A' Magyar Tudós Társaság alaprajza és rendszabásai* (Pest: Trattner-Károlyi, 1831), 6; „A Magyar Tudományos Akadémia Alapszabályai", *Akadémiai Almanach* 9 (1869): 106–118, 107.

annak ellenére ragaszkodott a tudományos szakkönyvek pályázati úton történő létrehozásához, hogy az ezt tárgyaló akadémiai bizottság már 1859-ben megfogalmazta azt a lesújtó véleményt, mely szerint a jutalomkérdések rendszere avítt, és sem Magyarországon, sem külföldön nem eredményes, melyet jól mutat, hogy a nyertes munkák nagy részét meg sem jelentették.[4] Tanulmányomban először arra keresem a választ, hogy a Hölgyjutalom milyen körülmények között jött létre; másodszor miként integrálódott a tudós testület jutalmazó rendszerébe; végül pedig a tudománynépszerűsítés területén mennyire tudta betölteni funkcióját.

Honleányok a tudománynépszerűsítés szolgálatában

Az Akadémia a szabadságharc bukását követően korlátozott körülmények között működhetett, viszont 1858-tól kezdve visszakapta régebbi autonómiáját.[5] Az MTA az újraindulást követően igyekezett behozni az évtizedes korlátozottságból eredő lemaradását. A tudományos intézmény létrehozása is filantróp, elsősorban tudománypártoló adományoknak volt köszönhető, és ez nem változott a későbbi évtizedekben sem: az Akadémia céljait támogató adományok sokáig nagy segítséget jelentettek az intézmény működéséhez.[6] Többek között az Akadémia jutalomtételei számára is ilyen alapítványok és felajánlások jelentették a fedezetet és az alaptőkét.[7] Az MTA által az 1880-as évek végén készített kimutatás alapján látható, hogy a nők 1859 előtt kevés kivételtől eltekintve nem szerepeltek az adományozók között.[8] 1859-ben viszont megjelent a listákon a Magyar Hölgyek Alapítványa, melynek tagjai nemcsak a jutalomra, hanem az Akadémia alaptőkéjére és palotájára is adakoztak. 1859-ben összesen 7615 forintot ajánlottak fel a tudós testület javára. A hölgyek felajánlása ösztönzően hatott a honleányokra, és ezt követően rendszeresebbé váltak a nőktől származó adományok.

Az 1859-ben az Alapítvány által létrehozott Hölgyjutalom fő célkitűzése a tudománynépszerűsítés és a tudománypártolás volt, de a tudományos munkák írásában a hölgyek nem vettek részt. A nők a tudomány világához azáltal kapcsolódhattak, hogy a tudománypártolásra összegeket ajánlottak fel. A nemzet tudósait, a tudás terjesztésének propagálását, illetve a társadalom kevésbé szerencsés rétegeinek korszerű tudáshoz való juttatását segítő filantróp tevékenység

4 *Bizottmányi Jelentés a Tudom. kézikönyvek ügyében*, Pest, 1859. dec. 10., Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Régi Akadémiai Levéltár (a továbbiakban: MTA KIK, Kt, RAL) 550/59.

5 Pach Zsigmond Pál és Vörös Antal, szerk., *A Magyar Tudományos Akadémia másfél évszázada: 1825–1975* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975), 87–90.

6 Uo., 90–91.

7 Gábori Kovács, „Arany…", 266–273.

8 *Alapítványok, adományok és hagyományok az Akadémia részére (Kimutatás 1825–1888)*, MTA KIK, Kt, RAL K 1620/1; *Adományok és adakozások 1826–1880*, MTA KIK, Kt, RAL K 1620/2; „A Magyar Tudományos Akadémia nagyobb alapítói 1916. december 31-ig", *Akadémiai Almanach* 57 (1918): 165–177.

tökéletesen illeszkedett a honleányi szerepkörhöz.[9] A hölgyek képviselői nem vettek részt a díjnak mint intézménynek a kialakításában, hanem az Akadémiával való együttműködést az orvos és nyelvész Almási Balogh Pállal, az MTA rendes tagjának közreműködésével végezték. A tudományok népszerűsítése iránt aktívan érdeklődő akadémikus tárgyalt a hölgyek nevében a tudós testület különböző fórumaival és intézte az Alapítvánnyal kapcsolatos szervezési feladatokat.[10]

A hölgyek a tudománynépszerűsítés érdekében a filantróp szerep mellett reprezentációs feladatokat is elláttak. Ez felfedezhető abban a szimbolikus gesztusban is, hogy az ügy támogatására összesen negyvennyolc hölgy állt össze, ezzel utalva a levert szabadságharcra. Továbbá a hölgyek névsorából látható, hogy olyan döntően arisztokrata nők találhatók közöttük, akiknek férjeik vagy férfi rokonaik tevékeny részt vállaltak 1848–49 eseményeiben. A támogatók között találjuk gr. Batthyány Lajosné Zichy Antóniát vagy gr. Andrássy Gyuláné Kendeffy Katinkát is. A reprezentáció egy másik fokát képviselte az Akadémia által összeállított kéziratos *Aranykönyv*,[11] amely egyrészt hangsúlyozta a hölgyek hazafias tettét azáltal, hogy felsorolta, kik voltak azok, akik a célért a tízéves kötelezettségvállalási időszakban (1859–1868) évente három aranyat adakoztak. Másrészt az *Aranykönyv* az Akadémia hivatali iratainak egyike, amelyből nyomon lehet követni, hogy kik azok, akik eleget tettek a fizetési vállalásuknak.

Az *Aranykönyv* mellékleteként fennmaradt levelek alapján látható, hogy a hölgyek nem minden esetben teljesítették a befizetést. Gr. Kuun-Gyulay Kornélia 1866-os leveléből kiderül, hogy fizetési kötelezettségére „pár év olta nem lévén arra fölszolitva" egészen megfeledkezett, de hangsúlyozza, hogy elmaradásait anyagi helyzetének rendeződését követően pótolja.[12] A grófnő azonban az *Aranykönyv* tanulsága szerint a ciklus további éveiben sem rendezte tartozását. Esete nem egyedülálló, mint ahogyan arra az *Aranykönyv* alapján készített táblázat is rámutat.

Év	1859	1860	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868
Létszám	48	46	48	51	51	50	48	46	45	45
Nem fizetett	0	3	4	6	10	11	15	24	27	38
Elhunyt	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0

1. táblázat: A Hölgyalapítvány taglétszámának változása 1859–1868

9 Bozsoki Petra, „Bővülő értelmiségi női szereprepertoár a 19. századi Magyarországon: A Kánya Emília-féle honleányi szerepváltozatról", *Irodalomismeret* 20, 3. sz. (2019), 19–54, 46.

10 Almási Balogh Pál, *A' női akadémiai díj ügyében: Második előadás*, Pest, 1859. máj. 21., in *Aranykönyv: Névsora azon Nagyméltóságú, méltóságos és nagyságos Asszonyságoknak, kik 1859-től bezárólag 1868-ig évenkénti három aranyat köteleztek az Akadémiai Női Díjra, melynek tárgya népszerű tudományos kézikönyvek pályázat utján előállítása*, MTA KIK, Kt, RAL K 1622.

11 *Aranykönyv*.

12 Gr. Kuun-Gyulay Kornélia Ismeretlennek, Pest, 1863. nov. 3., MTA KIK, Kt, RAL K 1622.

Összességében elmondható, hogy a hölgyek a kötelezettségvállalási időszak előrehaladtával kevésbé teljesítették vállalásukat, sőt 1866-tól kezdve 1868-ig több mint 50%-uk nem fizetett. Az 1868. március 20-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve is megemlíti, hogy a hölgyek „igen hanyagul" fizették be tartozásukat.[13] A fizetési hajlandóságot azonban több tényező is befolyásolta: egyrészt a felszólítások elmaradása; másrészt az alapítványtevők anyagi helyzetének megváltozása; harmadrészt az alapító tagok halála; végül negyedszer a ki nem osztott díjak miatt az MTA kellő tőkével rendelkezett, így a be nem fizetett összeg kevésbé hiányzott a jutalom életben tartásához.[14] Azok a halálozási adatok, melyek a testület tudomására jutottak, az *Aranykönyv*be is bekerültek, és az ebből adódó létszámcsökkenést az Akadémia igyekezett új hölgyek bevonásával kezelni.[15] A táblázatból látható, hogy a hölgyek létszáma 1859 és 1868 közötti ingadozott, de átlagosan tartotta a negyvennyolc főt.

A díj integrálódása az Akadémia jutalmi rendszerébe

Az Akadémia kezdetektől azt a gyakorlatot követte, hogy a hiányzó magyar nyelvű kézi- és szakkönyveket nyílt pályázatok, kitűzött jutalomkérdések és pályadíjak segítségével rendeli meg a szerzőktől. A gyakorlat nem volt idegen Európa más országaitól sem, viszont a magyar viszonyok között a jutalomtételek vegyes eredményekhez vezettek, és nem lehetett hatékonynak mondani őket.[16] A Hölgyjutalom esetében a népszerű, ismeretterjesztő munkák létrehozását célozták meg pályázati úton, amely lehetővé tette volna, hogy az új tudományos eredmények széles közönséghez jussanak el. A hölgyek felajánlása azonban több változáson is keresztülment, mire megtalálta helyét a jutalmak rendszerében.

Az alapítók első tervében az MTA belső, ösztönző díjának szánták a felajánlást, és a tudós testület heti üléseiben felolvasott előadásokat jutalmazták volna így, melyre a hölgyek évente 78 aranyat tűztek volna ki. A pályadíjakat az elnök által kijelölt hétfős bizottság bírálta volna el, és a díjat az összes ülésen osztották volna ki. A díjazott munkákat az Akadémia valamelyik folyóiratának erre a célra indított sorozatában jelentették volna meg.[17]

13 „[Igazgatósági ülés, 1868. márc. 20.]", *Akadémiai Értesítő*, 2, 6. sz. (1868): 104–110, 105.

14 Arany János, „Jegyzőkönyve [1867. jan. 18.]", in Arany János, *Hivatali iratok 2.: Akadémiai évek (1859–77)*, kiad. Gergely Pál, Arany János Összes Művei 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), 196.

15 *Kivonat, a M. T. Akadémia 1867. jun 3-án tartott kis ülése jegyzőkönyvéből*, MTA, KIK, Kt, RAL K 1622; „[Összes ülés, 1867. jún. 3.]", *Akadémiai Értesítő* 2, 9. sz. (1867): 169–172, 172.

16 Szántó György Tibor, *Fejezetek az akadémiai könyv- és folyóiratkiadás történetéből*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei 11(86) (Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1983), 12–13.

17 *Hölgyek Díja a' magyar tudományos Akadémia munkálkodásinak előmozdítására*, MTA KIK, Kt, RAL 150/1859.

Az 1859. február 28-i összes ülésén a hölgyek képviselője, Almási Balogh előterjesztette az alapítók javaslatát. Az MTA örömmel fogadta a felajánlást, és az ügy véleményezésére bizottságot állított fel, melyet Deák Ferenc vezetett.[18] A bizottság 1859. április 10-i jelentésében hangsúlyozta: nem ért egyet azzal, hogy csak az Akadémia tagjai nyerhessék el a díjat.[19] Az ügy az 1859. április 16-i összes ülés elé került, ahol az a döntés született, hogy az Akadémiának kötelessége a jutalom kezelése, ugyanakkor a testület tagjai lemondtak arról, hogy a díj csak az ő köreikre szorítkozzon, és olyanért jutalmazza meg őket, melyet tisztségükből kifolyólag kötelességük elvégezni. Az Akadémia javaslatában a „hazai tehetségeket kivétel nélkül hívja fel pályázásra". Felkérték br. Eötvös József alelnököt, hogy Almási Baloghgal és a hölgyekkel egyeztetve más közhasznú célt keressenek.[20]

Az *Aranykönyv*ben fennmaradt a díj Almási Balogh 1859. május 21-i, a hölgyekkel és az Akadémiával egyeztetett végleges koncepciója. Balogh hangsúlyozza, hogy a hölgyek által felajánlott összeget „a' haza oltárán" a „szellemi míveltség emelésének s' a' szív nemesítésének leghatalmasb" eszközére „a' közhasznu ismeretek" terjesztésére kívánják fordítani.[21] A tudományok terjesztésére nemzetközi példát is hoz Lord Henry Brougham személyében, aki 1825-ben kifejtette, hogy a tudománynépszerűsítés olcsó, ismeretterjesztő kiadványok segítségével széles körben megvalósítható társadalmi státusztól és életkortól függetlenül.[22] Az ismeretterjesztés érdekében 1826-ban megalapította a Society for the Diffusion of Useful Knowledge (SDUK) elnevezésű társaságot.[23] 1826–1846 között az ismeretterjesztés érdekében a SDUK különböző könyvsorozatokat, illetve folyóiratokat alapított, melyek közül kiemelkedik a *The Library of Useful Knowledge* című könyvciklus, amely mindössze 6 pennys, 32 oldalas értekezésekben mutatta be a legújabb tudományos eredményeket közérthető formában a matematikától a botanikáig. A sorozat darabjai a kezdeti években 20–25.000 példányban is elkeltek. Az SDUK az 1840-es évekre anyagilag túlvállalta magát, amely végül a megszűnéséhez vezetett, viszont Angliában ösztönzőleg hatott más társaságokra és kiadókra, amelyek az ismeretterjesztés felkarolását tűzték ki célul.[24] A SDUK

18 „[Összes ülés, 1859. febr. 2.]", *Akadémiai Értesítő: Nyelv, Philosophia, Történet- és Törvénytudományi osztályok* 1, 3. sz. (1859): 279–280.

19 *Bizottmányi Jelentés az Akadémiai Nődíj Ügyében*, Pest, 1859. ápr. 10., MTA KIK, Kt, RAL 257/1859.

20 „[Összes ülés, 1859. ápr 16.]", *Akadémiai Értesítő* 19, 6. sz. (1859): 527–528; Br. Eötvös József Ismeretlennek, dátum nélkül, MTA KIK, Kt, RAL 150/1859.

21 Almási Balogh, *A' női…*

22 Uo.; Henry Brougham, *Practical Observations Upon the Education of People Addressed to the Working Classes and Their Employers* (London: Richard Taylor, 1825).

23 Harold Smith, *The Society for the Diffusion of Useful Knowledge, 1826–1846: A Social and Bibliographical Evaluation* (Halifax: Dalhousie University Press, 1974), 46–47.

24 Rosemary Ashton, „Society for the Diffusion of Useful Knowledge", in *Oxford Dictionary of National Bibliography*, ed. Colin Mathew, hozzáférés: 2022.02.12, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/59807.

példáját Almási Balogh már korábban, 1841-ben bemutatta a *Pesti Hirlap* hasábjain, és megfontolásra ajánlotta egy hasonló hazai társaság megalapításához.[25] Akkori felvetésére Fáy András válaszolt, aki felhívta a figyelmét arra, hogy magyar viszonyok között a köznép körében végzett tudományos ismeretterjesztést a könyvkiadási és kereskedelmi viszonyok, az olvasóközönség igényei és anyagi lehetőségei, valamint a megfelelő írók hiánya miatt még nem lehet eredményesen megvalósítani.[26] A koncepciót azonban Almási Balogh csak félretette, és a Hölgyjutalom kapcsán módosítva újra felelevenítette. A tudományos ismeretterjesztésre vonatkozó fokozódó igényt sikeresen kapcsolta össze a honleányi filantrópiával, mely szerinte az egyetlen módja annak, hogy a nők is eredményesen kapcsolódhassanak a tudományos élethez.[27] Mindez lehetővé tette azt, hogy a társadalmi elit egy részének összefogásával lehetőség kínálkozzon Magyarországon a tudomány népszerűsítésére. Az SDUK példájából kiindulva Almási Balogh a Hölgyjutalom célkitűzéseiként a következőket jelöli meg: „szükség, hogy a' tudományos ismeretek polgártársainknál meghonosittassanak", hogy a „tudományok különféle ágazatai megismerését lehetőleg könnyűvé tegyék" és „tehetséges munkára buzdíttassanak", miközben az elnyerhető díjra való törekvés fontos motivációs erővel hat a szerzőkre.[28]

Almási Balogh sorra veszi a pályamunkákkal kapcsolatos legfontosabb elvárásokat: a műveknek tükrözniük kell az adott tudományterület naprakész ismeretét, ugyanakkor nyelvileg „népszerű, csinos és correct" munkákat várnak, mert csak így felelhet meg a hozzá fűzött elvárásoknak, hogy „a' tudományos ismeretek megkedveltetése által, az olvasó és tudásvágyó közönség száma, nyomvást szaporitassék".[29] A hölgyek az Akadémiára bízzák azt is, hogy melyik évben mely tématerületekhez írjanak ki díjakat, hiszen a tudós testület rendelkezik azzal a kompetenciával, amellyel megítélhető, hogy mely témák „sürgetőbbek". Ennek érdekében az MTA tudományos osztályainak szükséges felállítaniuk egy bizottságot, mely egy elnökből és két tagból áll, akik minden év végén javaslatot tesznek a kidolgozandó tárgyakra. A következő évre javasolt témákról az akadémiai összes ülésben hoznának közös döntést az osztályok küldöttségei alapján. Almási Balogh és a hölgyek összesen negyven témakört határoztak meg az első tíz évre. A listához az Akadémia a jutalomdíj fennállása során igyekezett ragaszkodni, mert a kitűzött témakörök hiányt szenvedtek a minőségi népszerű

25 Almási Balogh Pál, „Felszólítás egy hasznos ismereteket terjesztő társaság ügyében", *Pesti Hírlap*, 1841. jan. 6., 14–15.

26 Fáy András, „Észrevételek Almási Balogh Pál úr hasznos ismereteket terjesztő társaság ügyében kelt felszólítására", *Pesti Hírlap*, 1841. febr. 20., 119–120.

27 Almási Balogh Pál, „A nők mint a társadalmi élet tényezői", *Családi Kör*, 1860. okt. 14., 1–3; okt. 21., 20–22, 20; okt. 28., 33–35; nov. 4., 49–51.

28 Uo.

29 Uo.

könyvekből.[30] A negyven témakörből összesen huszonhárom tartozott a matematika és a természettudományok körébe, mely rámutat arra, hogy e tudományok eredményeinek népszerűsítése tekinthető a díj egyik kiemelkedő céljának és ezeknek tulajdonították a legnagyobb presztízst.[31]

A jutalom odaítélésének módját is szabályozták, mely szerint a beérkezett jeligés pályaműveket az Akadémia bírálati gyakorlatához igazodva három szakértő tagnak küldik ki véleményadás végett, akik a szempontoknak leginkább megfelelő munkát javasolják az adott év jutalmára. Amennyiben nem érkezik be megfelelő minőségű mű, akkor a következő évre újra kihirdethették a témát. A küldöttség kompetenciája volt eldönteni azt is, hogy több pályázó között megosztható-e a jutalom vagy sem. A jutalom összegéhez csatolni kívánták a kamatozás végett kiadandó összeg kamatait is.[32] A hölgyek arról is rendelkeztek, hogy a kijelölt negyven tárgyat közös sorozatban és cím alatt, olcsó, de „csinos alakban" és „könnyen olvasható nyomtatásban", fametszetekkel ellátva kívánják kiadni mint akadémiai kiadványokat. A hölgyek rendelkeztek arról is, hogy ha a könyvek eladása hasznot hajt, akkor a nyereséget tőkésítik és azt egy új tízéves ciklushoz használják fel.[33]

Az *Aranykönyv* koncepciója átkerült az Akadémia Ügyrendjébe, ahol a jutalomtételekkel és díjakkal részletesen foglalkoztak. E szerint a felajánlott évi 144 aranyat az MTA 300 aranyra egészítette ki annak reményében, hogy sikerül évenként négy különböző témába tartozó, eredeti, népszerű nyelven írt kézikönyvet megjutalmazni és kiadni. A jutalmazott pályamunkák tulajdonjoga az Akadémiát illette, aki igyekezett azt lehetőségei szerint kiadni.[34]

A Hölgyjutalom eredményei

Az Akadémia által kijelölt bírálóknak két kritikusi szempontot kellett érvényesítenie a bírálataik során: egyrészt, hogy a pályaművek mennyire felelnek meg a népszerű, ismeretterjesztő kézikönyvek igényeinek; másrészt az ezzel kapcsolatos nyelvi és stiláris szempontoknak eleget tesz-e a munka.[35] A Hölgyjutalom megengedte, hogy idegen nyelvű munkát a szerző átdolgozzon, de fordításokat és

30 Uo.
31 Vö. Gábori Kovács József, „A tudományágak korszakban feltételezett rangsora Arany János titoknoksága idején", *Irodalmi Szemle* 60, 9. sz. (2017): 41–62.
32 Almási Balogh, „A' női…".
33 Uo.
34 „A M. T. Akadémia Ügyrende", *Akadémiai Almanach* 4 (1865): 137–180, 164.
35 [Lónyai Menyhért, *Bírálat*], 1861. szept. 1., MTA KIK, Kt, RAL 581/1860.

kivonatolt munkákat nem fogadtak el.[36] A díj elvárásait a pályázók a legtöbb esetben nem tudták betartani, ami a jutalomtételek eredménytelenségéhez vezetett.

Év	Összes kitűzött	Újonnan kitűzött	Kiosztott	Ki nem osztott	Eredménytelen
1860	4	4	2	2	0
1861	4	4	1	1	2
1863	11	8	1	1	9
1864	7	0	1	1	5
1865	7	0	0	2	5
1868	7	4	1	3	3
1869	5	5	2	3	0
1870	2	1	0	1	1
1871	7	4	2	4	1
1872	1	1	1	0	0
1873	2	0	0	2	0
1874	2	0	0	1	1
Összesen	59	31	11	21	27

2. táblázat: A Hölgyjutalom eredményei 1860–1874

A fenti táblázatban összegeztem Fekete Gézáné a Hölgyjutalomhoz kapcsolódó adatait,[37] melyekből látható, hogy az 1860–1874 közötti ciklusban összesen ötvenkilenc jutalomtételt hirdettek meg: huszonhét esetben a kiírt pályázatok eredménytelenek maradtak, míg huszonegy alkalommal a bíráló bizottságok egyetlen pályázót sem tartottak méltónak a díjra. A kudarcot az MTA úgy kezelte, hogy több esetben újra kitűzte a sikertelen, a pályázati munkák minősége vagy az érdeklődés hiánya miatt eredménytelen kérdéseket.[38] Az újrahirdetések többnyire nem változtták be a hozzájuk fűződő reményeket, és a jutalomkérdések torlódását okozták. A legsikertelenebb évnek 1863 tekinthető, amikor a meghirdetett tizenegy pályatétel közül kilenc eredménytelen lett, egyet nem osztottak ki, míg egy sikeresnek bizonyult. A ciklus nehézségei ellenére sikerült harminc-egy különböző jutalomtételt kihirdetni, melyek közül huszonhárom megfeleltet-

36 Fábián Gábor, *Vélemény az 1860-ik évi női díjért pályázó "Római irodalom története" czimű két műről*, Arad, 1860. júl. 30., MTA KIK, Kt, RAL 455/1860.

37 Feketéné, *A Magyar…*, 15–23.

38 Arany János, „Jegyzőkönyve [1866. nov. 30.]", in Arany, *Hivatali iratok…*, 186–187, 186.

hető az Almási Balogh által ismertetett negyven témának.[39] Fontos eredménynek tekinthető, hogy a jutalmazott munkák mind megjelentek, így cáfolva rá arra az akadémiai vélekedésre, hogy a nyertes munkákat többnyire nem adták ki. A kézikönyvek közül hat a pályamunkáknak létrehozott sorozatban, a *Tudományok Csarnoká*ban jelent meg, viszont a másik öt külön az MTA kiadásában látott napvilágot általában az eredményhirdetést követően egy-két vagy három éven belül. A jutalmazott művek a korszak népszerű tudományágait mutatták be kézikönyv formájában a mechanikától a meteorológián át a közgazdaságtanig.[40]

Az Akadémia érzékelte a pályázatok sikertelenségét, mely szinte már a kezdetektől jelentkezett, és ennek érdekében igyekezett beavatkozni. 1863. július 1-i összes ülés kiemelte, hogy az 1861-es és az 1863-as pályázati évek kevés sikerrel zárultak, ezért felkérték a Hölgyalapítvánnyal foglalkozó bizottságot és Almási Baloghot, hogy derítsék ki az okokat.[41] A Gebhardt Ferenc és Szalay László rendes tagokból álló bizottság 1864. január 19-én jelentést tett, melyben megállapították, hogy a sikertelenség nem a díj szabályaiban keresendő, hanem abban, hogy „a minden oldalu tudományosság még mindig igen lassu fejlődésében rejlik". Újabb jutalomtételek kihirdetését nem javasolták, mivel a jelentés idején is tizenegy pályázat volt kihirdetve. A bizottság ismerteti Almási Balogh javaslatát, mely a jutalmat nyert munkák sajtóbeli ismertetésére vonatkozott.[42] A sajtóban történő reklám és könyvismertetések hiánya arra mutat, hogy a Hölgyalapítvány által megcélzott közönség kevésbé értesült a sorozat létéről. Balogh javasolta, hogy a hölgyeknek is tiszteletpéldányokat küldjenek.[43] Ennek létére Emmich Gusztáv, a *Tudományok Csarnoka* könyvsorozat kiadója is utal 1864. márc 5-i levelében: „a hölgyek diját nyert pályamunkákból, minden kötetből 50–50 példányt bocsátottam át ingyen, kiosztásra, a mi nálam tetemes összeget képez."[44] Mindez azt jelenti, hogy a bizottság tiszteletpéldányokra vonatkozó javaslatait megfogadták. Az 1867. január 29-i nagygyűlés alkalmával rögzítették, hogy az Emmichkel kötött szerződés módosítandó: a nyertes művek árát ívenként 10 krajcárban szabták meg a kelendőség elősegítésért.[45] Az Akadémia számára előnytelen volt a kiadóval kötött szerződés, mely szerint a tíz év alatt el nem kelt könyvekért az MTA-nak kárpótolnia kellett őt. A vállalkozó láthatóan számolt azzal, hogy az ismeretterjesztő könyvek valószínűleg kevésbé lesznek értékesíthetők a hazai

39 Feketéné, *A Magyar…*, 15–23.

40 Uo.

41 „Huszonötödik (összes) ülés július 1-én 1863.", in *A Magyar Tudományos Akadémia jegyzőkönyvei* (1861): 104–105.

42 A Nagygyűlésnek Gebhardt Ferencz r. tag, jegyezte Szalay [László], Pest, 1864. jan. 19., MTA KIK, Kt, RAL 393/1864.

43 Uo.

44 Emmich Gusztáv a MTA elnökségének, Pest, 1864. márc. 5., MTA KIK, Kt, RAL 620/1864.

45 „[Nagygyűlés, 1867. jan. 29.]", *Akadémiai Értesítő* 1, 2. sz. (1867): 39–45, 42–43.

könyvpiacon. Amikor az Akadémia helyette az Athenaeummal akart szerződést kötni, akkor hangsúlyozták ennek a pontnak az elhagyását.[46]

1868-ban a tudós testület lehetővé tette, hogy a díj összegét megemeljék,[47] majd 1869-ben arról határozott, hogy a nyereményt 500 aranyra növeli, amelyre a fedezetet a ki nem adott pályamunkákra összegyűlt és azóta kamatozott pénzösszeg jelentette.[48] Az összeg emelésén kívül az 1866. november 30-i ülésen Toldy Ferenc azt javasolta, hogy a ki nem adott jutalmakhoz tartozó kérdéseket „megbízás útján" teljesítsék, úgy, hogy szakértőkkel íratnák meg a kézikönyveket, de erről a Hölgyjutalmi Bizottság végül nem hozott döntést.[49]

Összességében elmondható, hogy az Akadémia nem szervezte át radikálisan a Magyar Hölgyek díját, hanem kisebb módosításokkal igyekezett a hatékonyságát növelni, mellyel csak korlátozott eredményeket tudott elérni. Ugyanakkor érzékelték, hogy a díj finanszírozása akadályba ütközhet, mivel a hölgyek által tett befizetések 1868-ban gyakorlatilag leálltak, viszont a kevés nyertes pályamű miatt az alapítványnak egyelőre nem volt sok kiadása. 1870. május 24-én a nagygyűlés utasította a Hölgyalapítványi Bizottságot, hogy vizsgálják át a működésüket, bevételeiket, kiadásaikat és a nyomdákkal kötött szerződéseiket.[50] Az 1871. május 19-i igazgatósági ülés már azt fogalmazza meg, hogy a Hölgyjutalom „rendbehozása halaszthatatlanul szükséges".[51] A pénzügyi problémákkal párhuzamosan merült fel az ismeretterjesztés ügyének rendezése is. Ezt Toldy fogalmazta meg, aki áttekintette, hogy az ügy szükségességét az Akadémián mindig kimondták, s jelentek meg népszerű munkák, viszont a problémát érdemben nem rendezték.[52] A Csengery Antal másodelnök által vezetett 1872. január 22-i összes ülés figyelembe vette Toldy indítványát, és határozott egy állandó bizottság felállításáról a kézikönyvek kiadására, melynek költségeit az MTA és a Hölgyalapítvány kereteiből kívánták rendezni. Az újonnan felállítandó Könyvkiadó Bizottság és Könyvkiadó Vállalat önálló, az igazgató tanács által felügyelt költségvetéssel rendelkező intézmények lettek az Akadémián belül.[53] 1875-től a Könyvkiadó Vállalat már igénybe vehette a Hölgyalapítvány forrásait, mely egyet jelentett a díj és a hozzá kötődő alapítvány megszűnésével.[54]

46 Arany János, „Jegyzőkönyve [1866. nov. 30.]", in Arany, *Hivatali iratok…*, 186–187, 186; Arany János, „Jegyzőkönyve [1869. ápr. 9.]", in Arany, *Hivatali iratok…*, 322–323, 322.

47 „A M. T. Akadémia Ügyrende", *Akadémiai Almanach* 7, 1. sz. (1868): 119–171, 151–153.

48 „[Nagygyűlés, 1869. ápr. 13.]", *Akadémiai Értesítő* 3, 8. sz. (1869): 75–83, 80. Vö. Arany János, „Jegyzőkönyve [1869. ápr. 9.]", in Arany, *Hivatali iratok…*, 322–323, 323.

49 Arany János, „Jegyzőkönyve [1866. nov. 30.]", in Arany, *Hivatali iratok…*, 186-187, 186.

50 „[Nagygyűlés, 1870. máj. 24.], *Akadémiai Értesítő* 4, 12. sz. (1870): 159–165, 160.

51 „[Igazgatósági ülés, 1871. máj. 19.]", *Akadémiai Értesítő* 5, 10. sz. (1871): 170–177, 173.

52 „[Összes ülés, 1870. okt. 31.]", *Akadémiai Értesítő* 4, 15. sz. (1870): 234–245, 239.

53 „[Összes ülés, 1872. jan. 22.]", *Akadémiai Értesítő* 6, 2. sz. (1872): 37–39, 37–38.

54 „[Igazgatósági ülés, 1875. jan. 24.]", *Akadémiai Értesítő* 9, 2. sz. (1875): 11–20, 18.

Merre tovább tudománynépszerűsítés?

A Hölgyjutalom történetével arra a folyamatra mutattam rá, hogy az Akadémia jutalmazási rendszere az 1860–70-es években már nem képes kielégíteni az ismeretterjesztés igényeit. A Magyar Hölgyek díja mint jutalomtétel a tudós társaság újraindulásával, a Brougham-féle koncepciót alapul véve fogalmazódott meg, és a filantróp arisztokrata honleányok, illetve a testület tudósainak összefogásával valósult meg. Az MTA komolyan foglalkozott a díjjal, és igyekezett hatékonyabbá tenni a működését, de erőfeszítéseik ellenére a testület arra kényszerült, hogy a jutalmazási rendszer avítt struktúrái helyett új intézményeket – a Könyvkiadó Bizottságot és a Könyvkiadó Vállalatot – hozzanak létre, melyek átgondoltabb szervezettel és önálló költségvetéssel biztosítani tudták az ismeretterjesztő könyvek kiadását.

Angyalosi Gergely

⌘

Daimón

A hatvanéves Kappanyos Andrásnak

Szókratészt állítólag sohasem hagyta el a *daimón*ja; igaz, csak kritikus helyzetekben hallatta a hangját. (Egy folyamatosan fecsegő daimón maga lenne a rémálom.) Az egyszerű filoszoknak persze nincs ilyen kísérőjük, de ahogy az évtizedek során megfigyeltem, a legtöbbünknek van egy „ciceronénk", akit talán egész életünkben követünk. Egy olyan figura, akitől nem tudunk, de nem is akarunk megszabadulni. Akinek a művein és életén keresztül artikuláljuk a világot akarva-akaratlan. Ez nem intellektuális értelemben vett „szerelem" (gondoljunk csak Sartre viszonyára Flaubert-hez); csupán megkerülhetetlen közvetítő köztünk és a világ között. Kappanyos Andrásnak valószínűleg ilyen a Joyce névvel jelölhető mikrokozmosz – talán megírja egyszer, hogy miért alakult így.

Az én közvetítőmet Roland Barthes-nak hívják. Ezelőtt majd negyven évvel, Barthes halálát követően az akkori *Kritika* szerkesztősége kegyesen hozzájárult, hogy írhassak róla egy nekrológot. Fiatal korom ellenére nem voltam teljesen naiv, mégis meglepett, hogy még ezt a nyúlfarknyi szöveget is cenzúrázták. (S ami még jobban dühített, a tartalomjegyzékben „Ronald"-nak titulálták). Pedig Barthes-nak ekkor már megjelent néhány írása és egy vékony kis kötete is magyarul, valamint „hivatalos helyen" is tudták, hogy szimpatizál a marxizmussal. Ez persze akkoriban nem volt feltétlenül jó ajánlólevél, hiszen a szimpatizánsok feltehetőleg egy másféle marxizmust képviseltek, mint amelyik nálunk elfogadható volt, és puszta létükkel is azt bizonyították, hogy ezt az eszmerendszert is többféleképpen lehet értelmezni.

Két mondatot mégis átmentenék ide ebből a kicsit esetlen próbálkozásomból. „Soha sem lehetett kiszámítani, milyen fordulat következik emberi, írói, tudósi magatartásában. Szellemi nyitottsága tette képessé a megújulásra." „Olyan ember volt, aki az igazságot »töredékek« és »kitérők« segítségével érzi megközelíthetőnek, s aki az erkölcs lényegének az interperszonális viszonyokban szerveződő alá- és fölérendeltségi viszonyok kijátszását tartja." Ezeket a megállapításokat

most is találónak vélem. A kiszámíthatatlanságot persze erősebben éreztük akkoriban, hiszen egy éppen lezárult életről és életműről volt szó, amelyről tizedannyit sem tudtunk, mint ma, három teljes biográfiával és könyvtárnyi kommentárral gazdagabban. A történeti nézőpont magától értetődően láttat okokat és okozatokat, célokat és kerülőutakat egy élet és egy munkásság szövetében, s ezáltal éppen a fordulatok *eseményjellegét* közömbösíti vagy semmisíti meg akaratlanul is. Ami a szellemi nyitottságot illeti, Barthes kétségtelenül korának egyik nagy befogadó és integráló figurája volt. Nehéz lenne mindazt felsorolni, ami az évek során kisebb-nagyobb mértékben beépült szellemi alkatába, ahogy ő maga szokta emlegetni, a „kultúrájába". Magyarul kissé fellengzősnek hat, ha valaki saját kultúrájáról beszél; ha ez franciául és Barthes szájából hangzik el, éppen ennek az ellenkezőjét sugallja. Azt jelenti, hogy kivétel nélkül minden ember kultúrája *idiomatikus*, azaz korlátolt és véges, ugyanakkor belsőleg szinte átláthatatlanul plurális. Vagyis nem tudom mindazt megnevezni, ami részét képezi az „én" kultúrámnak; azt viszont igen, ami nem tartozik hozzá.

Az egyén kultúrájának működésmódját (mint annyi más mindent is) Barthes a nyelv működéséhez hasonlóan gondolta el. A nyelvet pedig egyáltalán nem a szabadság birodalmának, hanem sokkal inkább korlátozások és kényszerek szövevényének látta. Sokakat megbotránkoztató, de inkább provokatív célú kijelentése, amelyet a Collège de France-on tartott székfoglalója alkalmával mondott el, a nyelvet egyenesen „fasisztának" minősítette – amennyiben a fasizmus nem abban áll, ha megtiltanak nekünk valamit, hanem abban, ha kényszerítenek valamire. Márpedig a nyelv minden pillanatban arra kényszerít bennünket, hogy olyasmit mondjunk, amit „nem akartunk". Saját kultúráját tehát korántsem tartotta annyira nyitottnak és befogadónak, mint azt hihetnők. Inkább csak azt szívta magába, amit ezen belül működtetni tudott. Barthes „valóságos pióca" volt, ahogy egyik közeli tanítványa, Tzvetan Todorov mondta (akitől mellesleg az orosz formalistákról szerzett információkat). De nem csak az éppen aktuális, „újdonságnak" számító jelenségek keltették fel a figyelmét. Az avantgárd iránti vonzódása mindig párban járt a régebbi korok irodalma iránti érdeklődéssel. Gyakran félreértik azt a híressé vált megkülönböztetést, amelyet az *S/Z* című, egy Balzac-novellát elemző könyvében vezetett be. „Írhatónak" nevezte saját történelmi jelenének irodalmát, illetve annak bizonyos tendenciáit, „olvashatónak" pedig a klasszikussá vált alkotásokat. Az utóbbihoz befogadói oldalról az „öröm" *(plaisir)*, az előbbihez a „gyönyör" *(jouissance)* kategóriáját rendelte. Ezek az inkább tapogatózó megkülönböztetések azonban egyáltalán nem jelentettek értékhierarchiát; említett könyvének tárgyául sem véletlenül választott egy 19. századi klasszikus elbeszélést. Utolsó éveiben született feljegyzéseinek egyikében, Chateaubriand olvasása közben hangot is ad kételyeinek: „lehet, hogy a Modernek nem elég tehetségesek?" Van részigazsága tanítványának, Antoine Compagnonnak, amikor mesterét az „Anti-Modernek" közé sorolja.

Barthes „helyiértékét" a múlt század francia gondolkodástörténetében több irányból is be lehet mérni. Az egyik lehetőség az, ha a munkásságát összevetjük az előző generáció legnagyobb hatású alakjáéval, akinek a művei számára is rendkívül fontosak voltak, vagyis Sartre-éval. Barthes „marxizmusa" élete végéig sartre-i színezetű volt: szinte szimbolikusnak tekinthető, hogy ugyanabban az évben távoztak az életből. A filozófus egyik legvitatottabb elgondolását, a társadalmi elkötelezettségnek az irodalomra (és általában a művészetre) való kiterjesztését lényegében Barthes is elfogadta. Ám sokkal összetettebb, és a mű specifikus létmódjának megfelelőbb koncepciót alakított ki. Ha Sartre azt kérdezte, hogy „mi az irodalom?", Barthes inkább azt, hogy „mi az írás?". Az írás, az écriture sajátos barthes-i fogalma lehetővé tette, hogy az írástudók felelősségét ne a politikai ideológia, hanem az irodalmi *formák* területére helyezze át. Az író felelőssége csupán az általa részben választott, részben kialakított nyelvi formákon keresztül tehető mérlegre. Sartre szellemi örökségét tehát úgy vitte tovább a saját területén, hogy már az ötvenes években megteremtette a saját mozgásterét hozzá képest (*Az írás nulla foka*, 1953).

Kétségkívül a formák iránti érdeklődése magyarázza, hogy bekapcsolódik a strukturalizmus ekkor kialakuló irányzatába, és néhány éven belül egyik protagonistájaként emlegetik. Tiphaine Samoyault, a legutóbbi életrajz szerzője ezt így foglalja össze: „Barthes megérti, hogy többé nem lehet a felszín és a mélység terminusaiban gondolkodni. Struktúrákat választani annyit jelent, hogy rábízzuk magunkat a felületekre, és a felületek permutációira. Az értelem többé nem egy megfejtésre váró rejtély, hanem a jelek mozgása *(déplacement)* során konstruálódik." Ezen a területen is meg kell birkóznia egy apafigurával: Lévi-Strauss, a strukturalizmus „pápája" nem mindig nézi jó szemmel, hogy Barthes eljut a bináris logika mindenhatóságának megkérdőjelezéséhez, vagyis a többféle lehetséges strukturalizmus gondolatához. Azt sem szereti, hogy nagyszabású mítoszkutatásaiból kiindulva Barthes megírja a *Mitológiák* szikrázóan szellemes kisesszéit (1957), amelyekben saját korának és társadalmának „mítoszait" elemzi. Megint csak tovább kell lépnie, mégpedig a hatvanas években egyre nagyobb hangsúlyt nyerő jelelmélet, azaz a szemiotika vagy szemiológia területére. Maga Barthes inkább az utóbbi elnevezést használja, amivel azt kívánja kifejezni, hogy mindenfajta jelhasználatot a *logosz*, vagyis a nyelv segítségével tudunk csupán megközelíteni. Ennek a tájékozódásnak a terméke *A szemiológia elemei* című tanulmány, illetve *A divat rendszere,* amellyel tudományos karrierje követelményeinek tesz eleget.

Éppen a divatról szóló könyv teszi láthatóvá, hogy Barthes kényelmetlenül érzi magát a szigorú tudományosság imitációjának gúnyájában. Esszéírói munkássága hihetetlenül kibővül a hatvanas-hetvenes években, és mindig tartogat meglepetéseket. Az 1968-as mozgalmak évében készül el a *Sade, Fourier, Loyola* című kötettel – az összefüggés a politikai eseményekkel, ha nem is kibogozhatatlan, de legalább is rejtélyes. Azután következik a Japán-könyv, *A jelek bi-*

rodalma, amely előtt még a szigorú (és Barthes-ot nem túlságosan kedvelő) mester, Lévi-Strauss is fejet hajt (1970). Áttér a töredékes írásmódra; fragmentumokban írja meg saját fragmentáltságát a *Roland Barthes Roland Barthes-ról* lapjain (1975). Megjelenteti pályájának legnépszerűbb művét (*Beszédtöredékek a szerelemről*, 1977). Annak ellenére, hogy a tágabb olvasói körökben egyre inkább írónak, mint tudósnak tekintik, elnyeri a francia tudományosság legnagyobb elismerését: a Collège de France professzora lesz. Röviddel ezután éri az a magánéleti csapás, amelytől egész életében rettegett: a Mama elvesztése. A gyászt utolsó könyvében, a *Világoskamrá*ban változtatja írássá, ebben a majdnem-regény eszszében, amely ugyanakkor a fotográfia jelenségének nagyon különös esztétikai, sőt filozófiai megközelítése is. Három évadnyi előadássorozatra marad ideje még a végzetes baleset előtt. Áradnak a hallgatók a Collège épületébe. Ezt már magam is tanúsíthatom; *A Semleges* címet viselő előadásokon a központi terembe nem férők számára az oldalsó helyiségekben kihangosítják a professzor szavait. Barthes nem tagadja meg magát: személyiségének és gyönyörű beszédhangjának vonzerejével lebilincseli hallgatóit; még azokat is, akik a „tudomány" legújabb eredményeiből kívánnak részesülni. Elképesztően invenciózus és személyes előadásmódjával még azt is a maga javára tudja fordítani, hogy a formálisan értett tudományosságtól eltávolodik ugyan, de nem lép át a szépirodalom területére. *A regény előkészítése* – nem véletlenül ez az utolsó kurzus címe; a mintakép Proust. Úgy írni, mint Proust, de *ma*: ezt a vágyálmát többször is megfogalmazta. Megírta volna-e a regényt, ha nem éri halálos baleset? S vajon *olvasható* vagy *írható* mű lett volna, ha megszületik? Többekkel együtt azt gondolom, hogy a fikcionalitás Barthes számára az ígéret földje volt, amelyre sohasem léphetett. De a regényakarás, vagy a regény felé irányuló törekvés lenyűgöző előadásokat és írásokat eredményezhetett volna. Goethe mondta Winckelmannról, hogy „az ember nem tanul, ha őt olvassa, de válik valamivé". Ezt a valamivé válást élhették át, akik őt hallgathatták az utolsó években. S talán ezt az élményt keresik azok is, akik őt választják „ciceronének".

Deczki Sarolta

⌘

A tárgyak furcsa élete

Öcsi

Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy öcsi. Pontosabban: Öcsi, a kistesó. A fából készült golyó, akinek volt hat nagyobb testvére. Hat szép, súlyos, gömbölyű acélgolyó. Hármuk oldalán egy csík, másik hármukon két csík. Összetartó család voltak, és a kis fagolyó volt mindenki kedvence. Öcsi. Szeretettel vették körbe mind, amikor becsomagolták őket a gyöngyvászonból varrt tartójukba, és rájuk húzták a cipzárt. Ilyenkor el is aludtak rögtön, s álmukban átölelték egymást, Öcsi pedig ott nyugodott a testvérsereg közepén.

A kocsmáros, akinek a tulajdonában voltak, nagyon megbecsülte őket. Már csak azért is, mert tudta, hogy ha bármelyik darabnak is baja esik, nem lehet pótolni. És egyébként is régi vágású úr volt, aki nem dobott ki valamit rögtön, ha valami baja lett, hanem nekiállt megjavítani, amikor volt egy kis ideje. Ha pedig nem volt reparálható, akkor kitalálta, hogyan lehet még hasznosítani, így aztán meglepő dolgokkal lehetett nála találkozni. Persze, ócska lábosba mindenki szokott muskátlit, vagy urambocsá', rózsát ültetni, de ahhoz kinek van türelme, hogy használt műanyag flakonok tetejéből apró lámpaburákat vágjon ki, rádolgozza őket egy égősorra, amely színesen világít bele a hosszúra nyúló éjszakákba?

A nehéz acélgolyók boldogan gurultak a minden este beköszöntő fényárban. Először Öcsi ugrott ki a játékos kezéből, fürgén és tettre készen, aztán követte a hat testvér, súlyosan és méltóságteljesen. Már a játékos kézfogásán érezték, hogy mire lehet tőle számítani; képes lesz-e akár csak megközelíteni is a dobással a kistesót. Meg aztán ők sem voltak mindig jó passzban, ha olyanjuk volt, juszt se gurultak közelebb, még ha rutinos kézzel találkoztak is. Máskor meg úgy gurultak, mint a kezes bárány, és még a gyakorlatlan, idétlen játékosnak is segítettek. Egymást persze mindig szemmel tartották, arra gondosan figyeltek, hogy sose essenek túl messzire.

S persze, szükség is volt erre, hiszen ahogy fogyott a kocsmáros söre, és ahogy gyúltak a fények, úgy vált egyre bizonytalanabbá a vendégek keze. Ide-oda gurították a golyókat, és szegény Öcsi együttérzően nézte, hogyan perdülnek ki a testvérei a részeg alakok kezéből. Sajnálta őket, de azt is tudta, hogy éppen azért olyan nehezek és kemények, hogy ellenálljanak mindennek.

Még annak is, amikor nagy ritkán verekedés tör ki. Sajnos, megesett néha, hogy valaki egyszer csak felkapott egy acélgolyót, és azzal támadt a másikra. A többiek szorongva nézték a jelenetet, noha tudták, hogy semmi bántódása nem lesz a testvérüknek. Hálistennek, mindig akadt egy józanabb vendég, aki lefogta a támadót, vagy ha nem, akkor maga a kocsmáros került elő a pult mögül, mérgesen és kiabálva. Ettől aztán mindenki megjuhászodott, senki sem mert kockáztatni egy komolyabb konfliktust a testes és vérmes férfival.

Voltak, akik már évtizedek óta játszották, mások újonnan kapcsolódtak bele. Gurult az Öcsi, gurultak utána a tesók, hol közelebb, hol távolabb landoltak. Sosem fáradtak bele, sosem unták meg. Azt a pillanatot pedig különösen szerették, amikor elengedték őket. Amikor még érezték a tenyér melegét magukon, de már szálltak a levegőben, és még nem lehetett látni, hová is esnek. Olyan volt ez a pillanat, mint amikor felszáll a repülőgép, és éppen elhagyja a kifutópályát. Az egyik pillanatban még a földön gurul, a másikban pedig elrugaszkodik tőle, és energikusan betör az idegen elembe, a levegőbe. Így estek az acélgolyók is, egyik a másik után, külön-külön, de minden játék vége az volt, hogy újra együtt voltak.

Volt, hogy órákon keresztül játszottak velük, máskor hétszámra elő sem vették őket. De mindenki tudta, hogy a kocsma sarkában, egy polcon ott vannak, a társasjátékok és több pakli kártya mellett, néhány ronda műanyag bábu társaságában.

Aztán egyszer hiába keresték Öcsit. Valaki eldobta, és többé nem találták. Keresték mindenfelé, és senki sem értette, hová repülhetett, hiszen nem volt nagy az udvar. Mintha a föld nyelte volna el.

A testvérek azonnal megérezték, hogy baj történt. Ott feküdtek még egymás mellett a földön, arra várva, hogy kezdődjön a játék. De már tudták, hogy vége.

A kocsmáros bosszúsan dörmögött valamit, amikor mondták neki, hogy mi történt, és aznap hamarabb bezárt. Másnap kora reggel módszeresen nekiállt keresni a kis fagolyót, de hiába. Szokásával ellentétben legurított egy kupica pálinkát, és szomorúan nézte a gyöngyvászon tartóban a hat acélgolyót. A család legendás pétanque-készlete. Az apja hozta Marseilles-ből, a szép, fiatal francia feleségével együtt, aki azonnal megszerette Budapestet. Életük végéig, amíg erejük bírta, játszottak velük, aztán az anya halála után az öreg ünnepélyesen átadta a készletet a fiának.

A kocsmáros kitöltött magának még egy pálinkát. Hosszan elnézett valamerre, majd lehajtotta a fejét. Aztán megrázta magát, és a hat acélgolyót kirakta a pult szélére, egyenlő távolságra egymástól. Mindegyiket egy puha darab rongyra tette, hogy ne guruljanak el. Gurultak már eleget.

Este, amikor már bekapcsolta a fényeket, néha meg-megsimogatta egyiket-másikat. A vendégek tudták, hogy bárki találja is meg Öcsit, egész nap és éjjel azt ihat, amit akar.

Zwiebelkuchen

Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy vágódeszka. Termetes, szép, nagy darab, keményfából készült. Greta és Horst még akkor vették, amikor közös háztartásba költöztek Bad Krozingenben. Onnantól kezdve folyamatosan használták, hetente többször is. Greta minden áldott szombat este rajta vágta fel a hagymát a Zwiebelkuchenhez, amit minden áldott vasárnap magukkal vittek kirándulni. Hol kisebb, hol nagyobb darabot csinált, attól függően, hogy a gyerekek otthon voltak-e.

A vágódeszka ötven éven keresztül figyelte, ahogy szombat esténként Greta fölé hajol, és könnyezik a hagymától. Látta ezt az arcot huszonéves lányként, érett nőként és idős asszonyként. Látta, ahogyan a barázdák megjelennek ezen a mindig csöndesen mosolygó arcon, mélyülnek, árkolódnak, szalad bennük a hagyma szagától kisarjadt könnycsepp. Azt azonban sem Greta, sem a vágódeszka nem vette észre, hogy az arc ráncai és a fa erezete elkezdtek egyre jobban hasonlítani egymásra. Nem feltűnően persze, de ha valaki jobban megnézte volna, feltűnhetett volna neki, hogy néhány jellegzetes vonal átmásolódott az arcról a fára, vagy a fáról az arcra.

Senki sem tudná megmondani, hány Zwiebelkuchen sült az együtt töltött évtizedek alatt, és Greta mindemellett hányszor aprított húst, petrezselyemzöldet, fokhagymát, répát és egyéb zöldségeket a deszkán. Mely valóságos ujjongásban tört ki, ha meghallotta, hogy csikordul az egyre jobban szoruló konyhafiók, és a kés valósággal kiugrik belőle, egyenesen az asszony kezébe, aki néha fent rajta egyet, mielőtt használni kezdte.

Aztán a kés elkezdett ugrálni, pattogni a fán, valósággal táncolt rajta, a vágódeszka pedig boldogan sóhajtozott. Az is előfordult, hogy használat után a háziasszony ott felejtette rajta, ha éppen más, sürgős dolga akadt. A fém és a fa erre várt csak, hosszú napok, sokszor hetek után, valósággal rezgett körülöttük a levegő. Greta néha csodálkozott is, mitől ilyen meleg ennek a késnek a nyele.

Zwiebelkuchen sült akkor is, amikor a család összegyűlt a régi házban Horst temetése után. Greta ezután is minden szombaton sütött egyet, és vasárnap magával vitt egy-két szeletet az egyre jobban rövidülő sétákra. Ami nem fogyott el, azt odaadta a főtér környékén őgyelgő hajléktalanoknak. Egyre betegebb volt már, de nem akart sose kórházba menni. Aztán egyszer csak nem vette fel a telefont.

Ennyi időre az elmúlt ötven évben sosem volt távol egymástól a kés és a vágódeszka. A fiók zárva maradt, a romlandó élelmiszereket kidobálták, és senkinek nem jutott eszébe főzni többé a konyhában. Aztán egyszer csak furcsa emberek

érkeztek, egy testes, rosszul öltözött férfi és a tarka ruhákban pompázó felesége, akik széles gesztusokkal beszéltek valamilyen egzotikusnak tűnő nyelven. Úgy tűnik, gyorsan sikerült megállapodni az örökösökkel, mert azok hamarosan nekiláttak összepakolni.

Másnap jött a furgon, mindent felhajigáltak rá, amire a gyerekeknek nem volt szükségük, és elindult valamerre. A kés és a vágódeszka külön-külön dobozokba kerültek, és éppoly ijedtek voltak, mint a többiek: a fazekak, az evőeszközök, a régi varrógép, a kerti szerszámok és a rég lakója nélkül maradt kutyaól. Hosszú út után egy raktárba dobálták őket, majd egyik dobozt a másik után pakolták be egy régi piros Opelbe, és vitték őket a Zsibogóba eladni.

Egy ócska pokrócra pakolták ki Greta dolgait, keverve őket máshonnan származó holmikkal. A vágódeszkát egy nagy fazéknak támasztották neki, innen valamelyest fel tudta mérni, hová is kerültek. Szédült, szorongás fogta el, sokkot kapott ettől a zsibongástól, a zajoktól, a szagoktól, a rengeteg embertől és tárgytól, és ettől a furcsa nyelvtől. Egy tőlük nem messze álló bódéból dőlt a lángos és a fokhagyma szaga, ez távolról emlékeztette a Zwiebelkuchenre, és ettől kicsit megnyugodott.

Jöttek-mentek az emberek a pokróc előtt, a pár nagy hangon kínálta a portékáját. Néha megállt előttük valaki, mustrálgatta a régi jó német holmikat, de alig vásároltak. Aztán egyszer csak megállt egy ócska bakancs a pokróc előtt, benne egy alacsony, vékony kis emberkével, aki pálinka- és lángosszagot árasztott. Az árus rögtön biztatni kezdte, hogy nézzen szét, válogasson, kiváló az áru, tartós, masszív holmi ez mind, csak fogja meg! Ilyen kanalakat máma má' nem csinálnak, és nézze meg ezt a vágódeszkát! Embert lehet vele ölni! Ez egy életet kiszolgál!

A szagoktól amúgy is kissé kótyagos deszka büszkén kihúzta magát, és már nyúlt is érte a kis ember. Felvette, forgatta, még meg is kopogtatta. Hümmögött, és rákérdezett, mennyiért adják. A telekre kéne. Aztán nézelődött még, félrerakott egypár kanalat, villát, poharat, bögrét, és – a vágódeszka szíve majd kiugrott a helyéből – a kést! Az ő kését! Megkérdezte még egyszer, hogy akkor ezt az összeset mire tartják, és elkezdtek alkudozni. De csak úgy, a hangulat kedvéért, hiszen meg is állapodtak hamar, és a cingár férfi – egyébként Sanyi - elkezdte bepakolni a holmit a hátizsákjába.

Beszállt az öreg autójába, és elindult kifelé a városból. Egy éve halt meg az édesanyja Balmazújvárosban, eladta a házát, és abból vett egy kis telket nyaralóval a Keleti főcsatornánál. Meg is állapodtak ebben már rég, amikor a férfi elkezdett hetente többször kijárni hozzá Debrecenből, hogy ápolja, aztán az utolsó hónapokban oda is költözött hozzá. Egy ismerőse szólt, hogy tud eladó telket, neki is arra van a környéken. Azt is berendezve adták el, ahogyan ő az anyja házát, de pár holmira még szüksége volt, ezért is nézett be a Zsibogóba.

Útközben még beugrott egy boltba kenyérért, kolbászért, krumpliért, hagymáért, szalonnáért, meg persze sörért, és felhívta a cimboráját, hogy ha ráér, ugorjon át, házavatót tartanak. Amikor megérkezett, gyorsan elöblítette a szer-

zett holmikat, és már kapta is elő a vágódeszkát, hagymát, krumplit, kolbászt, szalonnát aprított. A kés és a deszka boldogan dolgoztak, és mintha kis szikrák pattantak volna ki köztük. Sanyi, amint végzett a konyhai munkával, szaladt ki tüzet gyújtani a bogrács alá, főzni, és eszébe sem jutott elpakolni maga után. Még másnap is csak őgyelgett másnaposan a konyhában, csak vasárnap estefelé, indulás előtt mosogatott el.

Aztán a következő hét pénteken ez újra megismétlődött, majd aztán újra. Amikor Sanyi pár év múlva nyugdíjba ment, téliesítette a kis házat, és alig járt be a lakásába, a Tócóskertbe. Boldogan főzött magára meg az arra tévedő cimboráira, akikkel néha eliszogattak horgászás közben, előtt meg után. Megszerette a vágódeszkát, nagy becsben tartotta, néha olajjal is bekente, a kést is rendszeresen élezte.

Egyszer, az egyik barátja, aki évekig Németországban dolgozott, mesélt neki a sváb konyháról, és hogy ő azóta is rendszeresen megsüti magának azt a hagymás lepényt, hol ezt, hol azt ad még hozzá, attól függ, mi van otthon. Hagyma mindig van. Bólogattak, az mindig van. Akkor csináljunk egyet, megsül, míg a kerítést itt befoltozzuk! Legalább, látod, hogy kell. Jóvan, nem bánom, csak igyunk előtte egy jó pálinkát!

Ugrált a kés a deszkán, esett szét a hagyma, csorogtak Sanyi könnyei. Míg sült a Zwiebelkuchen, a két férfi megfoltozta a kerítést, legurítottak néhány pálinkát, és persze mindent ott hagytak maguk után szanaszét a konyhában. Aztán gyakran sült még hagymás, kolbászos, szalonnás, fokhagymás, mikor milyen lepény, amikor éppen elfogyott a kenyér, és Sanyinak nem volt kedve boltba menni.

Talpfák Konyáron

Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy betonból öntött vasúti talpfa. A Konyár–Pocsaj–Esztár közötti vasútvonalon feküdt évtizedek óta. A régi időkben, amikor még zsúfolásig telt vonatokon ingáztak az emberek dolgozni, naponta többször is átrobogtak rajta a szerelvények. Ilyenkor minden porcikájukban remegtek a sínek és a talpfák, valóságos eksztázis volt ez számukra. Várták, izgultak, hogy mikor jön a vonat – de a vonat persze mindig késett. Többet lehetett izgulni, és annál boldogabban átadni magukat a nagy, közös mámornak.

A talpfának ez volt minden kapcsolata a külvilággal, ez a remegés. Süketnek és vaknak született, nem hallott, nem látott semmit, csak a nyomást érezte. Érezte néha a fagyot, az esőt, a napsütést és a szelet, ezek hol jól, hol rosszul estek neki. Azt hitte, egyedül van a világon a sínnel és a robogással, ő az egyetlen talpfa a világon. Ettől már egészen fiatalon depressziósnak kezdte érezni magát, és az egyetlen öröm az életében a remegés volt. Meg a napsütés, az jólesett neki, melengette, és néha könnyű nyári záporokat is élvezte.

Csakhogy egyszer rosszra fordultak a dolgok. Egyre kevesebben jártak be dolgozni a városba, csökkentették a járatszámot, majd egy miniszterelnök vég-

leg meg is szüntette a szárnyvonalat. Innentől kezdve az összes talpfa búskomorságra esett, de ők legalább tudtak beszélgetni egymással.

A süketnéma talpfa viszont valóságos élőhalott állapotba került. Egy ideig várt még, aztán elhatározta, hogy feladja. Nincs értelme áltatni magát. Itt a vége. Kezdődik az örök magány. Tudta, hogy a betonkeverő hosszú élettel ajándékozta meg, és keservesek lesznek az elkövetkező évszázadok.

Teltek-múltak a hónapok, az évek, benőtte a gaz a síneket, és még kevesebben jártak be a városba dolgozni, most már a buszjáratokat is ritkították.

De egyszer csak Tótjóskának, a konyári polgármester komájának támadt egy ötlete. Éppen eleredt az eső, amikor a rendszám nélküli zsiguliján hazafelé tartott a szőlőből, és amint hazaért, azon kapatosan felhívta a polgármestert. „Te, Tibikém bazmeg, majd elnyel a sár, amikor jövök haza a szőlőből. De tudod, mi jutott eszembe? Felszedjük a síneket, és lefektetjük a talpfákat az útra. Van kint bőven, a közmunkások felszedik, leteszik, oszt meg van oldva. Nem fog erre járni vonat már sose. A sógorod a vasútnál dolgozik, nem? Na, beszéld meg vele, kap egy demizson szilvát, jó erősre főztem, ettől még a halott is feltámad! te is kapol belőle, ugorj át, éppen kolbászt süt az asszony, csak rendbe teszem magam, mert tiszta sár vagyok, baszod!”

Így aztán egyszer csak megjelentek a közmunkások a sínek mellett. Elkezdték felszedni, és egy teherautó platójára hajigálni a talpfákat.

A süketnéma ebből mindaddig nem érzett semmit, míg rá nem került a sor. Arra riadt fel, hogy erős, durva kezek ráncigálják, kimozdítják a sok évtizedes helyéből, felemelik, és lerakják valahová. És ekkor hirtelen úgy érezte, hogy szétszakad a boldogságtól: alatta, fölötte és mellette mindkét oldalon szintén talpfák voltak! az övéi! Nem volt egyedül többé! Érezte a többiek melegét, szeretetét, és ez sokkal nagyobb boldogsággal töltötte el, mint a rajta átrobogó vonatok.

A közmunkások elhajtottak a teherautóval addig a bekötőútig, ami a faluból vezet ki a földek felé, és elkezdték egymás mellé, jó szorosan, lerakni a talpfákat a földre.

A süketnéma talpfa mintha megfiatalodott volna, olyan virgoncnak érezte magát, tele volt várakozásteli feszültséggel. Nem tudta, mi történik, csak azt érezte, hogy egymás után pakolják le őket a platóról, és egyszer csak rá került a sor. A szíve majd kiugrott a helyéből. És egyszer csak lerakták! És igen, érezte maga mellett szorosan a másik talpfát, majd pár perc múlva érkezett a következő is. Ketten voltak mellette immár, mindkét oldalán szorosan. Érezte a testüket, azok lüktetéseit, hőmérsékletét, nedvességét vagy szárazságát.

Úgy érezte, mintha a mennyországba került volna. Az állandó boldogságtól a szíve is gyorsabban vert, és mintha folyton ki lett volna pirulva, szinte sugározta a melegséget.

Mindenesetre a katicák, lepkék és madarak éppen rá szerettek leszállni, ha éppen arra volt útjuk, és meg akartak pihenni kicsit.

Sarankó Márta

⌘

Kanyarodás(s)nap(p)

– Ady –

Ady pank, sorsa pán
S apás Adynk ropna
Adynk nappor ássa
S páros nap Adynak

Sorsnap: apánk Ady
Ady sorsa: papánnk
Adynak sáspor-nap
S adys napok páran

Sok adys párnanap
Adynak: pá, napsors
Nos, Ady-app sarkán
S napos parká' Ady

Paránk: S.O.S. Ady-nap
S adys párna-napok
Na, sok Ady-nap s pár
Parkános nap, s Ady

Pár sós nap Adynak
S parkános Ady-nap
Ady-nap, sonkás rap
Sok nap: Ady s párna

S.O.S. pár nap Adynak
Napok s párna s Ady
Adys párna, kosnap
Sok Ady-nap s pár na

Adys nap, parkános
S Ady-napra sok pán
Ady-kánon, PR-pasas
Sok, na, pár adys nap

Sors: Ady-napnak pá
Ady apánk napsors
Apánk-Ady-sorsnap
Pán sors: Ady a pank

– bis 120 –

Adass, árny koppan
Anakondás Spy-rap
Anyák, padsor s nap
Anyák-sors: nap, pad
Anyáknap s padsor
Anyás sonka, drapp
Appos nyársadnak
Arany pap s kondás
Aranykos s dán pap
Aranyos NDK-s pápa
Arányossan kappd
Aranysappkás don
Aranysonkás pap :D
Árnyas napok s pad
Árnyas padok s nap
Dán kanyar: saspop
Dán nyarak: pop, sas
Dán pap, s kanyarós
Dán sas nyara: kopp
Dános app s kanyar
Drapp kanyon sása
Drapp sonkás anya
Kassán roppd, anya
Kondás-rap ASAP (NY)
Korda Sanyás nap (P)
NY – parkos adásnap
NY kaprosan sápad
NY – ronda saspapák
Na, NYPD sor kapása
Naná, spray kapdos
Nádas (N. P.) york pasa
Nádas P. nyakas pór
Nap! S.O.S.! Pad, árnyak…
Nap, árnyak, sós pad
Napod a Paks-nyárs
Napod: nyár s sapka
Napos nyársad kap
Nappa s kornyadás
NDK-s aranyásó pap
No randy-app, sáska
Nos, a NYPD ás, kapar
Nos, NYPD kaparása
Nos, Dr. Pápa nyakas
Nyár: sas padon kap
Nyarad sonkás pap
Nyarak: nádas s pop
Nyáron sapka s pad
Pad s sonkaparány
Padon nyárssapka
Padon sapka, nyárs
Padsapka nyárson
Paks nyárson apad
Paks nyáron – s a pad
Paks: a padon nyárs
Pakson nyárs apad
Pán pasas kornyad
Pandanyak-sors: pá!
Pankos árnyas pad
Pap, nád s aranykos
Papádnak sorsa: NY
Papnak anyád sors
Pardon, nyakas sáp
Pardon, pasas, nyák
Pop s kanyar: Nádas
Pop s nádaskanyar
Popnyarak: dán sas
Poprád, Kassa, nnya
Ronda sapkás Y-nap
S a ponpás nyarak :D
S anyáknap dropsa
S anyánk ordas pap
S aranykondás pap
S aranykoppanás :D
S dán nyaras appok
S kányapadsor-nap
S kanyaros dán app
S kanyaros pán pad
S kapd: arányos nap
S kondás pap nyara
S korpás pad annya
S Nádas nyara: kopp
S nádas pop-nyarak
S nyakad-roppanás
S nyár apad Pakson
S nyarad koppanás
S Paks nyáron apad
S panda nyársa kop
S pandanyak-páros
S papánk aranyos :D
S parány pandakos
S parány, sanda pók
S sanyarkodná', pap?
S sok parány panda
S yard koppanása
S.O.S., pad, nyakpárna
Sanda appok s árny
Sándor nyakas pap
Sanyarkodás-nap (P)
Sapkás yard napon
Sáros pandanyak :P
Sarp-adásnapok, NY
Sas, kánya, ppardon
Sás, nyakad roppan
Sas-árnyad koppan
Sáska pora a NYPD-n
SD: appok árnyasan
SD: arany koppanás
SD-appnak arányos
Sonkanyárs, papad
Sonkás dara? Nyapp!
Sonkás pap nyara :D
Sony-park, adásnap
Sors: anyádnak pap
Sors-app anyádnak
Sorsnap: pá, nyakad
Sors: pá, pandanyak
Sós nyakpárna, pad
Sprayk adásnapon
Y. dán pasasnak rop
Yard, pap, sas, kánon

– neved ha van –

Dr. Nyakas Paposán
Dr. Panyókás N. Pasa
Dr. Papokássy Anna
Dr. Papossan Kánya
Dr. Pap-Sannay Ákos
Dr. Sapkanap Ányos
Dr. Sapkás Napanyó
Dr. Sason-Pap Kánya
Nap-Paskay Sándor
Nassay-Pap Konrád
Padoss-Nyár Panka
Pap-Nyakas Sándor
Pasay Pank Sándor
Sarpandy Sopánka

– csak még egy utóirat –

ps. Akad napos nyár
ps. Anyáknapra DOS
ps. Aranyos pandák
ps. Arányosan kapd
ps. Kanyarodásnap
ps. Kardos pán anya
ps. Napkanyarodás
ps. Nyakad napórás
ps. Nyarakon sápad
ps. Padkán aranysó
ps. Sanda parányok
ps. Sapkádon arany
ps. Sok panda árnya
pps. NASA Day korán

HÓDolat

Egyezzünk ki döntetlenben,
avagy egy költői verseny dokumentumai

Ahhoz, hogy az olvasó megértse, miről is szól az itt közölt (minden elfogultság nélkül állíthatóan világirodalmi rangú és talán csak a wartburgi dalnokversenyhez mérhető) költői párbaj, meg kell osztanunk néhány alapvető információt. A Modern magyar irodalmi osztály több tagja, így „kedves vezetőnk" is életvitelszerűen Újpesthez kötődik, amelynek (rajta kívül, persze) nevezetességei közé tartoznak a Népszigeten élő hódok. Így aztán a hód szinte az osztály totemállatává vált, és rendszeresen megosztjuk egymással a hódos híreket. Az egyik ilyen esetből, amikor 2016-ban Lettország második legnagyobb városában egy férfit séta közben hód támadott meg, az osztály levelezésében először rövidprózában realizálódó, majd versformába átcsapó szövegfolyam-párbeszéd bontakozott ki. A páratlan dokumentum első ízben kerül a nyilvánosság elé.

⌘

András futni indult, akkor még nem sejtette, hogy végzetes napra ébredt reggel. Egy hód állta el az útját, megállt. Becéző szavakkal illette. Kutyája ekkor már gyáván megfutamodott. Ő nem. Ekkor a hód a lábába harapott. A Modern Magyar Irodalmi Osztályra gondolt. Felrémlett drága kollégái arca. Jaj, így meghalni, gondolta. Mi lesz velük. Mi lesz a modernséggel? Az igazgató és az átsorolandó ifjak jutottak eszébe, minden erejét összeszedte és kivánszorgott a közútig…

(Sz. Á.)

⌘

A vérhód csúnyán elszámította magát: puhány filoszt akart zsákmányolni, nem tudván, hogy a Modern Magyar Irodalmi Osztály vezetője csak 24 danos, fekete öves karatemester lehet, akit szigorúan titkos felkészítése során a vérhódok elleni harcra külön kiképeztek. Így aztán a támadásba lendülő állat pillanatok alatt

vert helyzetben találja magát. Kénytelen azzal vezekelni, hogy Kappanyosék háztartásában elvégzi az apróbb tennivalókat. Azóta is ő szolgálja fel az Osztályvezetőnél a reggeli kávét. (Sőt, a rossz nyelvek szerint könyörtelen gazdája tanulmányírásra kívánja fogni, konkurenciát képezvén így Pomogáts macskáinak.)

(A. G.)

blues a hódharapásról

kedves (osztály)vezetőnknek dedikálom

a hód foga ha seggbe mar
az fájni fog apa
hát jól ügyelj ha arra futsz
hol épül hódtanya
emlékezz arra hogy a lett
megszívta de nagyon
mert nem hitt neki a haver
se a karhatalom
a hód foga ha seggbe… na!
ezt mondtam már ugye
légy óvatos ha arra futsz
a lábad szedd vazze

(Sz. Z.)

⌘

a hódolat, a hódolat
különös lény a hódolat
azt hiszi minden hódolat
mindenkiről hogy hódolat

furcsa állat a hód
azt hiszi minden hód
ha jön egy másik hód
az nem igazi hód

álmodban hódolj mit tehess
vizek mellett sápad az éjjel
nem hódfarokkal csak ebével
korán indul a szemfüles

(S. M.)

Lett és hód párbeszéde

Lett:
Kedvelem a hódokat,
dúl bennem a hódolat.

Hódot látni jó dolog,
csakis ennek hódolok.

Hódot látni boldogság,
fülig ér a hódoltság.

Hód:
Kedvelem a letteket,
a haragom tettetett.

Nem érti e buta lett,
nadrágja is odalett.

Tettetett a haragom:
csak a lábát harapom.
(K. A.)

pro sciencia hodicorum

feleim szebb mi lehet e széles föld felett
mint verset írni vérhódokról kora reggelen?
összegyűjtjük műveinket s majd könyv hirdeti
a hódok a mi világunk cuki szörnyei
osztályszinten hódolunk a hódológiának
új tudományt alapítunk szép hungáriának
(Sz. Z.)

⌘

gyáva népség a hód,
ha jön a széder
menekülnek szerteszéjjel,
ahogy a zsidók ki Egyiptomból
úgy ők a Népszigetről

míg rotyogott a jó hallé
a parton színüket se látni
fák helyett maceszt rágcsálni
foguk nem fűlt
helyük volt hűlt
(D. S.)

⌘

hol vót, nem vót egy lábod
ha nem hótt a hód
húzz el onnan, hó
hogy kiteljen a hód.
(F. Gy.)

⌘

Óh, te csalfa Robin Hód,
hova tetted vértedet,
ez az asszony sérteget,
óh, te csalfa Robin Hód.

Óh, te böszme Robin Hód,
feszélyezed létemet,
soha meg nem értelek,
óh, te böszme Robin Hód

– így szóla bölcs Lett Elek,
miközben a matróna
szajkózza, hogy: rettenet!

Elbúsult bölcs Lett Elek,
nem számíthat a Hódra
hősi halált tettetett.
(V. A.)

⌘

hó, hát hol itt a hód, holt hódrágta hasábok hevernek halomba'
(F. Gy.)

Köztudott, hogy Babits Mihály is kötődik Újpesthez, s a hagyatékában (OSZK Fond/III/1969/146) van egy kézírásos fogalmazvány, elég jól olvasható, ami egyértelműen a *Theosofikus énekek* Indusának továbbírása. Én úgy tippelem, 1912 és '13 telén születhetett, de ami ennél érdekesebb, hogy a dedikációja így szól: A kis Simone-nak. Egyébként egy Franciaországba küldött boríték belsejére írva találtam, a címzett nem olvasható, de ha a verset megnézitek, akkor elég valószínű, kinek, kiknek küldhette Babits.
Na, de akkor itt a vers:

A híd alatt ha hó maradt, a hód harap
a híd alatt hófalat, a jég alatt,
a híd alatt, ha hód maradt a jég alatt,
a híd alatt a jég alatt, holt hód kapar,
a híd alatt hódárny matat, a jég alatt,
a Megyeri híd és a Népsziget alatt
a fenti murván esti sétát megzavarni
egy óriási hódárny arca villanik,
egy hódnak óriási arca tartja fenn
szemöldökével a koraesti rémületet,
s szemöldökét folyvást mozgatva meg-megrántja egy újpesti sétáló nadrágja szárát.
Ki csörrent mint a vekker, más sikít mint a kő,
nem fagyott busára halász, a hullámban szökő.
Ho-hó…, ho-hó…, ho-hó…, ho-hó…, holt hód surran
csendben siklik a sziget partjainál, utad
a pengeéles hódfogak villanásán
láthatod. Vak vagy? Mit nézel ostobán?
Az óriási hódfogak… brrr, jaj ne má'. –
Ki érti meg ma énekem, Beauvoir?
S ki tudja, mert én nem tudom, hogy mit jelent?
S ki hiszi el, hogy jártam, jártam odalent?
Hogy jártam ott, hol a hód lakik a szigetnél,
és láttam azt a hódfogat és szemöldökét,
amelynek ütemére a sétáló kebel
piheg… Én jártam ott.
És nem rémültem el.

(Sz. Z.)

Tabula gratulatoria

A. Molnár Ferenc
Bartók István
Bezeczky Gábor
Darab Ágnes
Dobó Gábor
Draskóczy Eszter
Fenyő D. György
Fűzfa Balázs
Gréczi-Zsoldos Enikő
Gyapay László
Harkai Vass Éva
Hites Sándor
Horváth-Márjánovics Diána
Hoványi Márton
Ignácz Ádám
Józan Ildikó
Kapusi Angéla
Kecskeméti Gábor
Kemény István
Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár-Szabó Zoltán
Lengyel Réka
Ludmán Katalin
Mészáros Zsolt
Mohl Györgyi
Muntag Vince
Oláh Tamás
Orbán Jolán
Róna Judit
Sági Varga Kinga
Sári B. László
Schäffer Anett
Széchenyi Ágnes
Szilágyi Emőke Rita
Török Zsuzsa
Tüskés Anna
Veres András
Vincze Tímea
Z. Varga Zoltán