

A SZŐNYEG VISSZÁJA

A SPANYOL NYELVŰ IRODALMAK
ÉS A FORDÍTÁS

A SZŐNYEG VISSZÁJA

A SPANYOL NYELVŰ IRODALMAK ÉS A FORDÍTÁS

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

PALIMPSZESZT

2009

Szerkesztette

MENCZEL GABRIELLA

VÉGH DÁNIEL

A szövegeket gondozta:

SIKI ÁGNES

SZALAI ZSUZSANNA

Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Budapest, 2009

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke



Megjelent az ELTE EHÖK
és az ELTE BTK HÖK támogatásával

Minden jog fenntartva.
Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz
a kiadó előzetes hozzájárulása szükséges.

© Szerzők, Fordítók

© Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2009

ISBN 978-963-88192-0-8

ISSN 1789-4557

TARTALOM

Előszó	6
A fordítás peremén: Río de la Plata-i partvonalak és útkereszteződések Julio Prieto	8
A hős fordító. Parabola és fordítás Józan Ildikó	17
Egy Pierre Ménard-i verzió: Tàpies művészkönyvei Kutasy Mercédesz	29
Zenei diskurzus Alejo Carpentier <i>Embervadászat</i> című elbeszélésében Skrapits Melinda	33
A lefordított identitás. Merlin Grófnője, a <i>Mis doce primeros años</i>, és a <i>Viaje a La Habana</i> Orbán Eszter	42
Luis Martín-Santos, a <i>fordító</i>. Thomas Mann tra(nsz)dukciója a <i>Tiempo de silencio</i> című regényben Kovács Pál	50
Az <i>Un revólver para Mack</i> megírása és átírása. Az argentin detektívregény két <i>Don Quijote</i>-i változata Eija Horváth Faller	61
Malinche, a tolmács: az értelmezett értelmező Lantos Adriána	72
Apokrif magyar <i>Don Quijoték</i> a XIX. században Végh Dániel	79
Lorca magyarul – Lorca Magyarországon Katona Eszter	89
Kubalától Kertészig. Több mint száz év magyar műfordításai Spanyolországban (1887-2007) Cserhádi Éva	95
A <i>Nyugat</i> és a spanyol irodalom Baldangin Börte Csilla	103
A spanyol-magyar műfordítások repertórium – első lépések Iván Aller Ares	107

Előszó

„Pierre Ménard öröksége”

„...egyik nyelvről a másikra lefordítani valamit, kivéve a nyelvek két királynőjét: a görögöt és a latint, szakasztott olyan, mintha visszajáról nézné az ember a flamand szőnyegeket; igaz ugyan, hogy úgy is látszanak az alakok, de tele van szálakkal, ezek elhomályosítják őket, s korántsem oly tiszták, világosak, mint a szőnyeg színe felől. Aki könnyű nyelvből fordít, nem erőlteti meg sem szellemét, sem nyelvkészségét, éppoly kevésbé, mintha másolna.” (Cervantes: *Don Quijote*. Ford. Benyhe János. Budapest, Európa, 2005. II. kötet, 645-646) Ezzel a mottóval hirdettük meg a VI. Budapesti Nemzetközi Hispanisztikai Konferenciát, amelyet 2008. május 28-30. között rendeztünk a budapesti Cervantes Intézetben [Instituto Cervantes de Budapest]. A több mint nyolcvan előadó között az ELTE BTK Spanyol Tanszékén működő Hispanisztikai Tudományos Diákkör tagjai is lehetőséget kaptak, hogy nemzetközi porondon is bemutatkozzanak. A tanulmányokat a konferencia plenáris szekciójának két előadója, valamint az ország több egyetemének fiatal doktorai, doktoranduszai és végzős hallgatói készítették és/vagy fordították. A budapesti Cervantes Intézet [Instituto Cervantes de Budapest] Ernesto Sábato Könyvtárának munkatársa pedig a spanyol-magyar műfordítások repertóriumának kezdeti munkálatairól számol be.

Már a nyitó tanulmányok is jelzik, hogy a legfőbb elméleti alapvetés a borgeses fel-fogás mentén fogalmazódik meg, a tanulmányok csaknem fele voltaképpen nem más, mint a „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” c. szövegéhez fűzött lábjegyzet, ha nem éppen a szöveg elemzése alapján megfogalmazódni látszó fordítás-konceptió (Józan Ildikó írása). Julio Prieto a nyelvi idegenszerűség, fordítás és fordítás problémáit járja körül a Río de la Plata vidékéhez kötődő két irodalmi „különc” példáján keresztül. A *Don Quijote* magyar recepciójáról Végh Dániel, García Lorca magyarországi befogadásáról Katona Eszter, a spanyol nyelvű irodalom jelenlétéről a Nyugat folyóiratban Baldangin Börte Csilla dolgozatában olvashatunk, a magyar irodalom spanyolországi fogadtatásáról pedig Cserhádi Éva számol be. Az intertextualitás jelensége mint a fordítás egyik lehetséges értelmezése Kovács Pál elemzésének a tárgya, amikor Luis Martín-Santos regényéről ír. A többszörös identitású író, Pablo Urbányi regényének két verzióját a genette-i transztextualitás-elmélet alapvetései mentén Horváth Eija veti össze. Az európai és amerikai spanyol nyelvű irodalmi szövegek és fordításaik kapcsolata mellett kiemelt hangsúlyt kapnak az interszemiotikus megközelítések is (képzőművészet, zene): Kutasy Mercédesz kép és szöveg viszonyát értelmezi Antoni Tàpies koncepciója alapján, Skrapits Melinda pedig zenei és nyelvi diskurzus kapcsolatát vizsgálja Alejo Carpentier kisregényében. Ilyen módon a fordítás mint a határok átlépésének egyik eszköze értelmeződik, konkrét és átvitt értelemben egyaránt (például, Merlin Grófnő az irodalmi kódok sajátos módon inverz fordításáról illetve újraírásáról Orbán Eszter értekezik). A traduttore/traditore (fordító/áruló) amerikai archetípusának, a Malinche-mítosznak újraértelmezéseit Lantos Adriána tárja elénk. Az *intérprete* (tolmács, fordító, értelmező jelentésű) spanyol szó összetettsége nem egy tanulmánynak témája, amely sajnos magyarul csak lábjegyzetekkel vagy kötőjeles szóösszetételekkel adható meg.

Fordításelméleti tapasztalatunk minden bizonnyal gazdagításra szorul, s bár az elmúlt években meg is valósult számos e hiány pótlását célzó törekvés, ehhez szeretne ez a szerény kötet is hozzájárulni oly módon, hogy fordítás és irodalom összetett viszonyrendszeréhez szerteágazó kritériumok mentén közelít.

Az eredetileg spanyol nyelven íródott tanulmányok lefordítására az ELTE EHÖK pályázati támogatásának köszönhetően nyílt lehetőség, amely ezzel a kulturális közvetítés élményét biztosította több fiatal kutatójelölt (Dömötör Andrea, Jánossy Gergely, Kanosy Katalin, Rácz Erzsébet, Szalai Zsuzsanna, Szolcsányi Ákos és Zelei Dávid) első szárnypróbálgatásaihoz. Örömmel bocsátom útjára a hallgatók kezdeményezésére indult, és elsősorban az ő munkájukat dicsérő sorozat immár harmadik darabját.

Menczel Gabriella

A fordítás peremén: Río de la Plata¹-i partvonalak és útkereszteződések

JULIO PRIETO

I.

„Poétafő hull a kosárba,
ez a fordítás, semmi más,
majomrikács, kanárilárma,
hullagyalázás, nem vitás.”²

Vladimir Nabokov „Az *Anyegin* fordítása közben” című 1955-ös költeményének kezdősorai rendkívül sötét képet sugallnak a fordításról. Nabokov szerint minden fordítás helyrehozhatatlan veszteségekkel jár, és a fordítás legfőbb áldozata a költészet. A költészet fordítása, hogy Nabokov művét idézzük, „felhívás lefejezésre”, amelynek gyászos eredménye a költő levágott feje – valami élettelen, fakó és formátlan –, mely az eredeti nyelv törzséről szakadt le. Vagy Goyával szólva: a fordítás álma kísérteteket szül. A fordítás-szkeptikusnak nevezhető iskola, melynek kiemelkedő képviselője Nabokov, e kilátások tudatában a szó szerintenség mellett mint egyfajta kisebbik rossz mellett áll ki: mivel a fordítás a kellem elkerülhetetlen veszteségével jár együtt, a fordító feladata nem több, mint hogy a lehető leghívebben vigye át az eredeti szöveg *értelmét*, teljesen lemondva arról, hogy visszaadja poétikai, ritmikai vagy zenei hatását.

Mármost ha a fordítás problémákat vet fel, nyilvánvaló, hogy a problémák, lehetséges megoldásaik és a vonatkozó elméleti megközelítések palettája a szóban forgó szövegek jellege szerint változik. Közhelyszámba megy a fordításelméletekben, hogy ez a bizonyos probléma az, ami miatt megkülönböztethetünk fordítást és műfordítást: egy mosógép használati útmutatójának lefordítása (eltekintve attól, hogy tapasztalataink szerint a háztartási gépek kézikönyveinek fordításai általában olvashatatlanok) alapvetően nem vet fel komolyabb problémákat elméleti szempontból, és ugyanez mondható el egy sor sajtó-, szak- vagy tudományos szövegről is. E szövegtípusok (legtöbbszörrel minden nap találkozunk) fordítására egész iparág alakult ki, s ettől függ a korunkra oly jellemző kulturális, gazdasági és szemiotikai forgalom – rövidítve „globalizáció”-nak szokás hívni – akadálymentes áramlása. A fordításipartól gyanúm szerint a kongresszuson megvitatott kérdések tekintélyes hányada alapvetően idegen.

¹ Buenos Aires és Montevideo, Argentína és Uruguay a Paraguay és Paraná folyók közös, hatalmas tölcésértorkolatának két oldalán elhelyezkedő fővárosának összefonódó kultúrájának metaforája a Río de la Plata néven emlegetett torkolatvidék. Az eredetiben a „perem” szó helyén álló „margin” jelenthet „űrűgy”-et is. (A ford.)

² Eredetiben: „What is translation? On a platter / A poet's pale and glaring head, / A parrot's screech, a monkey's chatter, / And profanation of the dead.” (531) A magyar változat a *Lolita* 1987-ben megjelent Békés Pál fordította magyar kiadásának utószavának mottójaként áll. (Nabokov: *Lolita*. Budapest, Árkádia, é.n., 335) A továbbiakban az egyéb módon nem jelölt magyar változatok a fordító munkái.

Miben nyilvánul meg tehát a műfordítás problematikája? Mi az, ami miatt nem érvényes az *Ulysses* vagy a *De rerum natura* esetében az, ami érvényes a mosogépek kézikönyvével vagy a sport-tudósításokkal kapcsolatban? A probléma számos felvethető aspektusa közül csupán arra fogok koncentrálni, amely azzal a történeti nyommal van összefüggésben, ami az irodalmi diszkurzus sajátja. A föltevést a következőképp lehetne megfogalmazni: az irodalmi szöveg szavai történetileg „cinkelték” – a kifejezésnek abban az értelmében, ami az elektromos töltés hordozóelemére utal, és a szerencsejátékból ismert értelmében is, ahol a kifejezés azt jelenti, hogy a kockák „trükkösek”. Az irodalmi szó maga is „trükkös”: olyan történetileg meghatározott elektromos töltést hordoz, amit az adott nyelv irodalmi hagyománya jelöl ki. Minél nagyobb mértékben határozható meg nyelvészeti eszközökkel a szavak történetisége, annál nagyobb az elektromos töltéshez hasonlóan felhalmozódó idő: azon távolságok egyike, amit a legnehezebben hidal át a fordítás. A költészet esetében, ahol a szavak történetisége a lehető legsűrűbb, a probléma tovább súlyosbodik: a költői szó idővel telített, és semmi mást nem olyan nehéz megérteni (és ezáltal lefordítani is), mint az időt. Talán ebben, és nem az egyedül a költészetre jellemzőnek tartott érzéki hatások (rítmus, zeneiség, paronomázia) nyelvek közötti átvitelében gyökerezik a költészet fordításában rejlő nehézség. A költői szó olyan, mint a jéghegy: leginkább jelentésszerű része az, ami nem látható – a járulékos jelentések tömege, amely látható csúcsa alatt recseg-ropog. A gyakorlatilag megoldhatatlan probléma, amellyel a fordítás szembenéz, a következő: hogyan vihető át a konnotációk láthatatlan tömege *anélkül, hogy látható legyen a másik nyelvbe való átvitel közben* – vagyis a probléma nem más, mint a szó történeti kiterjedésének egyszerre láthatóvá és láthatatlanná tétele. E súlyos problémán csak a következő rezignált megállapítás kerekedhet felül: a költészet fordítása esetében a szó saját történetiségének súlya alatt *leomlik*. Matthias Claudius, a német költő a következő zseniális szójátékkal fejezte ki ezt: „Wer übersetzt, der untersetzt” (STEINER, 235). Vagyis: aki valamit az egyik nyelvből a másikba átvizsgál, lefordít; aki viszont túlfordít, felfordít, azaz lerombol.

Különös módon ez a fajta kölcsönös kizárás fordítás és költészet között a fordításelméletek skálájának másik végpontjánál is megtalálható. Walter Benjamin „A műfordító feladata” (1923) című alapvető esszéjében megállapítja: „a fordító feladata is sajátosan önállóan tekinthető s pontosan megkülönböztethető a költőtől” (BENJAMIN, 79).³

Ha mindezidáig a fordítással együttjáró veszteséget hangsúlyoztuk, s ezt szkeptikus vagy melankolikus iskolának neveztük, Benjamin a „sorok közötti” (86) fordításról megalkotott elméletét, mely azt kutatja, ami a fordításban nyereség és reveláció lehet, utopisztikus vagy messianisztikus elméletnek hívhatnánk. Amikor ugyanis Benjamin radikálisan megkülönbözteti a költőt és a fordítót feladatát, éppen azért teszi ezt, mivel fordításfelfogása szerint a fordító feladata magasabb rendű. Benjamin fordításelmélete gyakorlatilag pontról pontra ellentétes Nabokovéval: ahol az orosz születésű író lefokozást és alacsonyabbrendűséget lát, a német gondolkodó felemelkedést és magasságot talál: „a fordításban az eredeti a nyelv mintegy magaslatibb, tisztább légkörébe emelkedik, ahol természetesen nem élhet tartósan, [...] ám legalább utal erre a szintre, [...] a nyelvek előre meghatározott, egyelőre mégis megtagadtatott kibékülésének és betelje-

³ Tandori Dezső fordítását a spanyol szövegkörnyezethez igazítottam. (A ford.)

sülésének birodalmára” (78). Ha Nabokov számára a fordítás *önpusztításnak* (és különösen a „halottak meggyalázásának”) bizonyul, Benjaminnál a fordítás az eljövendő élettel és a túlvilággal kapcsolatos: fordítani [übersetzen] a szó szoros értelmében nem más, mint az irodalmi mű túlélését [überleben] biztosítani. Etimológiai értelemben a fordítás – *übersetzen, trans-ducere* – volna az, ami a túlpartra átvisz, vagyis ami lehetővé teszi, hogy átkeljük a feledés és a halál folyóján. Diakron oldalról nézve pedig a fordítás „túlvilága” tulajdonképpen a szöveg mint életforma átalakuló megújulása (metamorfózis), amely, a biológiai metaforát továbbszöve, a fordításnak – mint az állandóan változó környezethez való időbeli adaptációnak – köszönhetően képes a túlélésre. Ebben az értelemben a fordító feladata az irodalomtörténészéhez hasonlatos. Másfelől, a szinkron oldalról szemlélve a fordítás túlvilága magában foglalja azt a messianisztikus odafordulást is, amely megengedi, hogy Benjamin a fordítást egy lépcsőfokkal a költészet fölött helyezze el, mint olyan irodalmi módot, amelyben lehetővé válik, hogy előbukkanjon a „tisza nyelv” (82), az az implicit szubsztrátum, amelyben minden nyelv rokon.

Benjamin elmélete tehát a fordítás termékeny vonatkozását hangsúlyozza. A német nyelvbe Luther és Hölderlin fordításaival bevezetett idegenséget mint gazdagodást említi: „a német nyelv határait tágította” (84). Végső soron a fordításelméleteknek ez az igenlő vagy optimista ága az eredeti javításának lehetőségét feltételezi – Benjamin lát-noki változatában minél jobb az eredeti szöveg, annál több lehetőség mutatkozik a fordításban tovább javítani rajta. A fordítás produktivitásának eszméje termékeny talajra talált a Río de la Plata-i irodalomban. Eltekintve a benjamini elmélet messianisztikus hangvételétől, és haladó szellemben eltávolodva a „hűség” horizontjától, ez az eszme egy sor olyan írói elképzelést rokonít, amelyekben a fordítás az irodalmi rendszer lebontásának és újrafelosztásának eszközeként működik.

II.

„Az argentin író és a hagyomány” (1955) című esszéjében Borges az argentin és latin-amerikai kultúra olyan elméletét állítja fel, mely a periféria produktivitásán alapszik. A perifériát olyan térként értelmezi, mely heterodox olvasási képességéből kiindulva képes a nyugati hagyományba új életet lehelni. Borges javaslata nagy vonalakban olyan kultúraelmélet, mely három fogalom: hagyomány [tradición], fordítás [traducción] és ferdítés [traición] összekapcsolásán [confabulación] alapszik. Az olvasás mint *hűtlen kezelés* vagyis hűtlen fordítás elmélete áthatja Borges írásait, és termékeny áthelyezésekben [traslado] gazdag. Az olyan szövegek, mint „Averroës nyomozása”, „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője”, „A Homérosz-fordítások” vagy a „Márk evangéliuma” a tévedés, az eltévelyedés, a félreértelmezés vagy akár a fordítás lehetetlenségének produktivitását aknázzák ki, a szkeptikus és utópikus fordításelméletek malmára hajtva a vizet. „Ensayo autobiográfico” [Önéletrajzi esszé] (1970) című szövegében – mely önmagában is érdekes a fordítás szempontjából, mivel eredetileg angolul írta fordítójával, Norman Thomas de Giovannival közösen, és spanyolul a jóváhagyása nélkül jelent meg – Borges felidéz egy megvilágító erejű anekdotát: beszámol róla, hogy mivel gyerekkorában először angol fordításban olvasta a *Don Quijotét*, amikor először olvasta az eredetit,

Cervantes spanyolsága „rossz fordításnak” tűnt számára. Ebben az anekdotában összegződik Borges írásművészete. És valóban a „rossz” fordítás fogalma hatja át a Borges előtti és Borges utáni argentin irodalmi hagyományt.

E hagyomány megalapozó gesztusa az apokrif idézet gyakorlata Sarmientónál, amit Borges folytat és a „szándékos anakronizmus és a téves tulajdonítások technikájával” (BORGES 1998, 43) tökéletesít, amint a „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című szövegében megfogalmazza. Úgy tűnhet, hogy a „rossz” vagy ferdítő fordítás gyakorlata a hispán-amerikai kultúra poszt-koloniális fordulata kedvezett: Sarmiento *Recuerdos de provincia* [Vidéki emlékek] (1850) című művében az eredetit nem tisztelő olvasás gyakorlatát mint „az európai szellem az eltérő színpalak megkövetelte változtatásokkal amerikai szellemre történő lefordítását” (SARMIENTO, 173) írja le. A fordítás ferdítő oldala tehát ahelyett, hogy hidat verne két nyelv közé, inkább olyan hídnak bizonyul, mely egy másik, saját nyelvű változathoz: a saját hagyomány elidegenedéséhez vezet. Oda-vissza út helyett, melynek eredménye az idegen nyelviség sajátá tétele volna, ez a *heterotopikus* fordításmód csak odaúttal számol: olyan odaúttal, amely más területre, a kreatív fordításaktussal idegenné tett saját nyelvbe vagy hagyományba „tér vissza”.

Borges írásművészete szemlélteti azt az intenzitást, amellyel a Río de la Plata-i vidéken meggyökereztek azok a fordítás peremének termékenységét vizsgáló felvetések, amelyek a modern korban először a német romantikában csíráztak ki. A Schlegel testvérek, Novalis, Hölderlin és maga Goethe az *imitatio* eszméjét mint egyfajta alkotóerőt porolják le, melynek egyik legkiválóbb kifejezésformáját éppen a fordításban látják, felemelve ezáltal a fordítást *parergon*-, azaz másodlagos vagy szolgai diszkurzus-állapotából az alkotás és az irodalmi eredetiség szférájába.⁴ Friedrich Schlegel számára „minden fordítás a nyelv eredeti alkotása. Csak a fordító a nyelv igazi művésze” (SCHLEGEL 1958/XVIII, 71). Novalis megfigyelései a másik Schlegel, August Wilhelm Shakespeare-fordításai kapcsán – „a német Shakespeare most jobb, mint az angol” (632) – Borges angol *Don Quijotéval* kapcsolatos vonzalmára emlékeztetnek. Friedrich Schlegel szerint Németország 1798-ban a kritikai gondolkodás szempontjából „befejezetlen” (SCHLEGEL 1988, 107) jellege miatt volt érdekes, és azon belül is amiatt a történeti időszak miatt, amit úgy ír le, mint „a fordítás művészetének valódi *korszaka*” (SCHLEGEL 1958/XVI, 64). A német romantikusok klasszikus hagyománnyal kapcsolatos pozíciója és a mód, ahogy az antikvitáshoz fűződő viszonyukat a fordítás közvetítésével rendezik el, figyelemre méltó párhuzamokat mutat Argentína és Latin-Amerika nyugati hagyománnyal kapcsolatos helyzetével és azzal a kulturális közvetítésmóddal, amit Borges vet fel az „Argentín író és a hagyomány” című esszéjében.

Hogy milyen mértékben ferdíti Borges a romantikus fordításelméletet, „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című elbeszélésében érhető tetten, amely egyik legnyugtalanítóbb példázata az olvasásról – és különösen a fordítás negatív termékenységéről. Nem véletlen, hogy a történet szerint egy Novalis-töredék ihlette Pierre Ménard-t arra, hogy a *Don Quijote* néhány részletét szó szerint reprodukálja az eredeti, de egyszersmind mégis idegen nyelven. Cervantes spanyolsága ugyanis kétszeresen is idegen, egyrészt az időbeli áthelyezés (a XVII-ből a XX. századba) miatt, másrészt a vállalkozás értelmi szerzője, a francia író spanyolhoz képest idegen nyelve okán. Mármost Pierre Ménard

⁴ A „parergon” fogalmával kapcsolatban lásd KANT, 43 és DERRIDA, 19-168.

vállalkozásában az a nyugtalanító, hogy kétélű játékba kezd, amennyiben a mintáját meghaladni képes fordítás eredetiségének romantikus témáját ugyanakkor az abszurdumig redukálja, vagyis azt a nyilvánvalóan ellenkező elképzelést igenli, mely szerint a fordítás lehetetlen, mivel lehetetlen az ismétlés. Pierre Ménard „fordításának” terve ördögien eredeti és egyszersmind mélységesen meddő, avagy fordításelméleti kifejezésekkel élve: legalább annyira osztja a benjamin utópisztikus inspirációt, mint a nabokovi rezignációt. A fordító feladata, mely abban áll, hogy egy halottat más nyelven és más időben szólaltasson meg, olyan különös hasbeszélőképesség vagy marionett-játék, amely nem különbözik túlságosan attól az esztelenségtől, hogy egy bizonyos Cervantes nevezetű halott saját nyelvét mint más korszakban idegent szólaltasson meg valaki. A fordítás mindkét esetben az olvasás implicit metaforáját veti fel, mely szerint az olvasás mindig az adott nyelven írottak lefordítása egy „másik” nyelvre, ami valójában ugyanaz, csak másik időpillanatban. Végeredményben Borges olyan paradox vagy abszurd – de az emberi lélektől elválaszthatatlan – gyakorlatot ír le, mint az, akire Quevedo utal, amikor így ír: „E békés sivatagba visszahúzódtam / alig néhány, de bölcs könyvvel karomban / hol az elhunytakkal érintkezésben élek / és szemeimmel hallom, mit a holtak beszélnek.”⁵

Borges (és mint oly sokan előtte és utána: Sarmiento, Darío, Paz, Lezama, Carpentier) a saját többnyelvűségének köszönhetően újítja meg a latin-amerikai irodalmat: fordításaival, és azzal, hogy képes más irodalmi hagyományokat magába szívni. Épp ellentétes Roberto Arlt helyzete, amit Ricardo Piglia így jellemez: „amikor Arlt bevallja, hogy rossz író, nem mást mond, mint hogy abból kiindulva ír, amit olvasott, pontosabban, amit képes volt elolvasni. Így azok a »szörnyű spanyol fordítások« (amikről Bianco beszél) alkotják azt a tükröt, amelyben Arlt írásművészete azokra a »mintákra« talál (Sue, Dosztojevszkij, Ponson stb), amelyeket előszeretettel olvas” (26-27). Arlt írásaiban hagyomány [tradición], fordítás [traducción] és fordítás [traición] szintén szorosan kapcsolódnak össze, de eltérő módon, mint Borgesnél: nem mint olvasási befogadóképesség, hanem mint nyelvi deficit. Mint olyan bevándorlók gyermeke, akik törve beszéltek a spanyolra, és tekintettel arra, hogy hivatalos oktatásban nem részesült, Arlt-nak azzal a sajátos kihívással kellett szembenéznie, miként férhet az irodalomhoz anélkül, hogy – ha nem is anyanyelvén, de – más nyelveken olvasni és fordítani tudna.

Arlt esete megerősíti Steiner tézisé, mely szerint a fordítás nem föltétlenül valami olyan, ami „két vagy több nyelv között történik” (STEINER, 243). Irodalmi vállalkozása a „tört hollandóság” (ARLT é.n., 60) elképzelésével volna összefoglalható, amit a *Saverio, el cruel* [Saverio, a kegyetlen] című színművének első (és kiadatlan) változatának egyik szereplője a hűtlen fordítás eszméjének a nyelvtanra történő áthelyezéseként, és a saját nyelv idegen nyelvként való működtetésekként határoz meg. Arlt írása szembehelyezkedik a hagyománnyal, amikor a fordítás peremét megfordítja, ami a saját elidegenítésével, a saját nyelvén belüli idegen nyelvre való fordítással jár. Az arlti nyelv idegenszerűség utáni vágya a *döbbenet* hatásának felkeltésére irányul, és az idegen kifejezések magába olvasztásában nyilvánul meg, vagyis abban, hogy előszeretettel spékeli meg prózáját idegen nyelvű, *lefordítatlan* szavakkal, legyen szó vulgarizmusokról vagy meg nem honosodott szakkifejezésekről, azaz a kultizmusok (az elegáns regiszterben elfogadott

⁵ „Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos, pero doctos libros juntos / vivo con el comercio de difuntos / y con mis ojos oigo hablar los muertos” (QUEVEDO, 253).

idegen kifejezések) ellentettjeiről. A lefordíthatlan szavak az idegen nyelvű kifejezések helytelen leírásától az invenciózus elsajátításig terjedő skálán helyezhetők el, nagyjából a *Saverio, el cruel* első változatának „gud-bai” (51)-a és a *Los siete locos* következő mondata között: „lelke úgy robbanna szét, mint egy *shrapnell*” (60).

Fordítás [traducción] és ferdtítés [traición] a „rossz” írás olyan területén társulnak Arltnál, amelynek nagy hagyománya [tradición] alakult ki a Río de la Plata-i irodalomban. Ennek szemléltetéseképp még két példát ismertetek röviden a következőkben a *félrefordítás* Río de la Plata-i gyakorlatából. Maga az a tény, hogy a lengyel Witold Gombrowicz, aki annak ellenére, hogy több mint húsz évet élt Argentínában, egész életművét lengyelül írta meg, argentin íróként is olvasható – hiszen olyan szerzők mint Piglia, Aira vagy Saer kétségkívül így olvassák –, e hagyomány érvényességéről tanúskodik. Ha Borges számára a *gaucho*-irodalom legjobb példája William Hudson *The Purple Landje* (1885) – angol nyelvű, Uruguayban keletkezett regény –, akkor egyáltalán nem meglepő, hogy Gombrowicz *Ferdydurke* és *Transzatlantik* (1953) című regényeit, vagy a *Naplót* (1953-69) és más hasonló műveket az argentin irodalom részének tartsanak. Valójában éppen ez a perverzció a *Ferdydurke* spanyol fordításában – melyben a szerző aktívan közreműködött, noha nem tudott spanyolul –, hiszen voltaképp ez jelöli ki Gombrowicz helyét az argentin irodalomban. A *Ferdydurke* (a lengyel eredeti 1937 körül íródott) lefordításának különleges körülményei lehetővé tették Gombrowicz számára, hogy tíz évvel később és spanyolul játsszon el a gondoltattal, hogy korai esztétikáját aktualizálja. A Buenos Aires-i *Rex* kávéház emeletén barátai, élükön a kubai Virgilio Piñerával, láttak hozzá a regény spanyolra fordításához. A szövegben kétségkívül tettenérhető Gombrowicz nyelvi leleményének számos példája: bővelkedik lexikai mutációkban, azaz helytelen szóképzésekben (az „extrañeza” szó „extrañez” lesz, az „asco” pedig „asqueroso”), és neologizmusokban, mint például a „fachalfarra” vagy a „cuculeito” (amelyek Gombrowicz számára jobban hangzottak, mint a „facha” vagy a „culo”). Ebben a fordításban megfigyelhető, amint az éretlen gombrowiczi diszkurzust Piñera abszurd inspirációi és kubai nyelvváltozata termékenyítik meg – oly módon, hogy például az argentin „autók” [autos] helyett kubai „kocsikat” [carros] hoz forgalomba. Azaz a *Ferdydurke* eminensen argentin regény, amennyiben olyan lengyel regény, amelyet Buenos Aires-i és karibi nyelvi színekkel kevert spanyol nyelvre fordítottak le. A „rossz” fordítás, az éretlenség és a nemzeti diszlokáció ez esetben megfigyelhető összekapcsolódása Friedrich Schlegel a romantikus Németország „befejezetlen”-ségével kapcsolatos megjegyzésére emlékeztet. Az 1947-es Argentína hasonló szituációt kínált fel: ideális terepet egy új „alkotó fordítás korszaka” számára.

A nyelven belüli és nemzetek feletti transláció e perverz vonulata Néstor Perlongher esetében éri el tetőpontját. „Neobarroso transplatino” -nak ⁶ nevezett poétikája többszörösen merít a mélyrétegek és határterületek szlengjeiből (portuñol, argó, homoszexuálisok tolvajnyelve stb.) Egyfajta *nyelvek közötti* perem kialakulását tétélezi, és az írás mint a saját nyelv keretein belüli elidegenítő fordítás arlti gyakorlatát újítja meg. Perlongher költészetében a nyelvtől való elidegenedés aktusa jelenik meg, amihez hasonló a modern spanyol hagyományban ismeretlen, s hogy valami ehhez foghatót találjunk, Góngora *Soledad*jaihoz kell visszanyúlnunk, aki a latin szintaxist kreatív módon

⁶ A „transplatino” jelentése: Plata-feletti, Plata-közi; a „neobarroso” pedig a neobarokk és a sáros [barroso] összeolvadásából alkotott szó. (A ford.)

spanyolra „fordította”. Perlongher az adott nyelv elfogadhatótól eltérő területét deríti fel, nyelven belüli kalandozásával az olvashatóság történetileg meghatározott peremeit feszegeti és tágítja ki, amit egyfajta „céltalan fordítás”-nak is nevezhetnénk.

Mint Gombrowicz esetében is, a fordításnak ez a kötetlensége vagy irányvesztése markáns geopolitikai és nemzeteken átívelő vonatkozással [inflexión] jár. Ebben az értelemben figyelemre méltó első verseskötetének címe: *Austria-Hungria* (1980). Budapesten tartott traduktológiai kongresszuson elkerülhetetlen e könyv értelmezése, mely azt bizonyítja, hogy az argentin irodalomnak nem csak lengyel, hanem magyar vonatkozása is van. Perlongher költészete a helységneveket mint egyfajta transznacionális „törlés” alakzatait használja, melynek alapelve az, hogy a „feloldódás a peremeken felgyorsul” (PERLONGHER 2003, 248). Az Osztrák-Magyar Monarchia, Danzig, Riga vagy Oslo mint a hely és a helyhez kötődő nemzeti gyökerek felbomlásának momentumai jelennek meg egy gúnyos metafizika fényében, például az egyik leghíresebb költeményében, az „El cadáver de la nación” [A nemzet hullája] című versben.⁷ Különösen az *Austria-Hungria* olvasható – elfajzott diakron kifejezésekkel élve – egy marginális nyelv (a bohém alakokhoz kötött homoszexuális vágy nyelvének) nyelven belüli fordításaként. Mint a múltbéli álomkép perverz értelmezése, az *Austria-Hungria* a *feljuggesztett fordítás* gesztusát hozza játékba, mely lelkesedés és gyűny keverékével lengi körül az Osztrák-Magyar monarchia legendásságát, mint olyan alakzatot, melyben egy másik lefordíthatatlan birodalom, a vágy birodalmának fényei villódnak. Perlonghernél a fordítás gesztusa nem az átkódolást, hanem az átvitel megjelenítését fejezi ki. Minden fordítás esetében a kód megváltoztatásáról van szó: itt a szavak helyeződnek át [mudarse], de egy szersmind elhallgattatják azt a területet, ahol partot érhetnének [recalar]. A nyelv olyan hely felé indul útnak, ahol minden ekvivalencia-elv eltörlődik: ami itt megjelenik, az voltaképpen a fordítás szükségessége és lehetetlensége, olyan zsanér [gozne], amely egyesít és elválaszt (ismét a vágy alakzataként). A fordítás zsanérját vagy hiátusát az írásjel – a kötőjel – jelölné, amely nyelvilleg lehetővé teszi e különös geopolitikai egységet, amit „Ausztria-Magyarország”-nak neveznek.

Az Ausztria-Magyarország kettősségben a nyelvek és nemzetek szétszórásáról szóló bibliai mítosz miniatűr változatát ismerhetjük fel, amelynek határai és átjárói között a fordítás mindig tűnékeny kapocsként működne. Ebben az értelemben Argentína – mint olyan excentrikus nemzeti vágyalom, melyet a vágy peremvidékeiről tartanak életben – „Ausztria-Magyarország köztes tere”: a semmivé lett nemzet pedig a hiátuszsanér-kötőjében az átömlesztés és helyváltoztatás eszköze lenne. Nemzetén kívüli vágyalom, amit a szó szoros értelmében a túlpartról írnak: a Río de la Platán túli Sao Paulóban, ahol Perlongher költeményeinek tekintélyesebb részét, valamint az AIDS-ről és a férfitprostituációról szóló tanulmányait (*O qué e AIDS* [1987] és *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* [1987]) írta, eredetileg portugál nyelven. A funkcióját vesz-

⁷ Hát nem csoda, ha azt mondod: 'valaho? / Nem összpontosítást követel? / A középponti összpontosítása, melynek forwardja / elhal a hajnallal és szétesik / Az Alagútban / Hullák vannak. [„Decir 'en' no es una maravilla? / Una pretensión de centramiento? / Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward / muere al amanecer y descompuesto de / El Tunel / Hay cadáveres” (PERLONGHER 2003, 128).] Az utolsó előtti sor Ernesto Sábato (1911-) *Az Alagút* című regényére utal, melyet magyarra Szőnyi Ferenc fordított le (Budapest, Európa, 1987).

tett, kiüresedett fordítás – ami nem más, mint pusztá összepárosítás vagy mellérendelés meghatározott kódok szerint, de *a kód megfejtése nélkül* – volna az a hatóerő ebben az elképzelt sáros térben – a Río de la Plata túlsópartján – amelyben a (nem feltétlenül közép-európai) száraz birodalmi instanciák megnedvedednek, és ahol a perlongheri költészet (nem mindig civilizált) műveletei kibontakoznak.

Összefoglalásként: Bábel bibliai mítoszát említettem, mely az isteni büntetés, vagy a nyelvek megsokszorozódásának átkának emblematisztikus története. Bábel mítosza a kommunikációképtelenség rémét idézi meg, s e rém kiűzésének transzcendens és bonyolult feladata a fordításra hárulna. Mármost felmerülhet a kérdés, hogy az átok előtti feltételezett állapot a bibliai elbeszélésből kiindulva ideálisnak mondható-e: az olyan elképzelt világ, melyben egyetlen nyelv (latin, eszperantó, angol) létezne, megoldaná-e a kommunikációképtelenség problémáját, azaz utópiának vagy inkább lidércnyomásnak bizonyulna-e? A fordításelméletek és azok Río de la Plata-i változatainak áttekintése a bábéli mítosz más képét vetíti elénk: ha a mi világunk bábéli, ebben a világban a fordítás kétségkívül döntő szerepet játszik, és nem csak abban az értelemben, hogy áthidalja a nyelvek és irodalmak közötti kommunikációképtelenség távolságát, hanem úgy is, hogy – amint erre igyekeztem rámutatni – hozzájárul e világ változatosságához. Ha a mi világunk bábéli is, ez a világ nem összedőlt torony. A fordítás régi és mindig új művészetének köszönhetően legalább egy dologban bizonyosak lehetünk: Bábel ma is épül.

Végh Dániel fordítása

Hivatkozások:

ARLT, Roberto: *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada, 1995.

–: *Saverio el cruel. Teatro completo*. Vol 2. Ed. Mirta Arlt. Buenos Aires, Schapire, 1968.

–: *Saverio el cruel [1^a versión]*. Manuscrito inédito. 79 p. Instituto Iberoamericano de Berlín, é.n.

BORGES, Jorge Luis: „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője.” Ford. Jánosházy György.

In *Jorge Luis Borges válogatott művei. A halál és az iránytű. Elbeszélések*. Budapest, Európa, 1998. 32-44.

–: „A *Don Quijote* apró csodái.” Ford. Scholz László. In *Jorge Luis Borges válogatott művei*.

Az örökkévalóság története. Esszék. Budapest, Európa, 1999. 230-234.

–: „Sobre *The Purple Land*”. In uő: *Otras inquisiciones. Obras completas*. Vol. 2. Barcelona, Emecé, 1989. 111-14.

–: „Autobiographical Essay”. In uő: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*. New York, E. P. Dutton, 1970.

BENJAMIN, Walter: „A műfordító feladata”. In uő: *Angelus novus. Válogatott írások*. Budapest, Európa, 1980. 71-86.

DERRIDA, Jacques: *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.

GOMBROWICZ, Witold: *Ferdýdurke*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

–: *Transatlántico*. Ford. Bozena Zaboklicka y Francesc Miravittles. Barcelona, Seix-Barral, 1995.

- : *Diario (1953-1969)*. Ford. Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek. Barcelona, Seix-Barral, 2005.
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg, Felix Meiner, 1959.
- NABOKOV, Vladimir: „On Translating *Eugene Onegin*”. In uó: *Nabokov's Congeries*. Ed. Page Stegner. New York, Viking Press, 1968. 531-32.
- NOVALIS: *Werke und Briefe*: Ed. Alfred Kellertat. Gütersloh, Bertelsmann, 1980.
- PERLONGHER, Néstor: *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- : *O qué e AIDS*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
- : *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
- PIGLIA, Ricardo: „Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”. *Los libros* 29 (marzo-abril 1973): 22-27.
- QUEVEDO, Francisco de: *Obra poética*. Vol 1. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1999.
- SARMIENTO, Domingo Faustino: *Recuerdos de Provincia. Obras completas*. Vol. 3. Buenos Aires, Luz del Día, 1948.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Vols. XVI y XVIII. Ed. Ernst Behler. Munich, Ferdinand Schöningh, 1958.
- : *Kritische Schriften und Fragmente*. Vol. 2. Eds. Ernst Behler & Hans Eichner. Munich, Ferdinand Schöningh, 1988.
- STEINER, George: *Bábel után*. Fordította Bart István. Budapest, Corvina, 2005.

A hős fordító. Parabola és fordítás

JÓZAN ILDIKÓ

Hadd kezdjem a cím magyarázatával... Előadásom főcíme kétértelmű: egyfelől olvasható egyszerű állításként, mely szerint a mű hőse, azaz szereplője fordító, másfelől érthető jelzős szerkezetként, s így a fordító vagy a fordítói feladat „heroizmusára” utal (a tanulmány a későbbiekben majd e heroizmus diskurzusát igyekszik aláásni). Hogy kapcsolódik a két jelentés egymáshoz? Számos olyan irodalmi alkotás van (a magyar irodalomban), amelyben a fordító (vagy tolmács) mint a mű egyik központi vagy mellékszereplője jelenik meg. Érdekes módon azonban az esetek nem kis részében ennek az alaknak a szerepe nem egyezik a más foglalkozású hősök (mondjuk egy hentes, egy virágárus vagy egy költő stb.) szerepével, ugyanis alakja gyakran példázattá válik. Ha a hős fordító, gyakran nemcsak önmagát „képviseli”, hanem egy szót is a nyelvről, megértésről, a fordítás lehetőségéről, ezáltal tesz szert parabolisztikus jelentésre. A magyar irodalomban az olyan művek, melyekben a fordító-hős alakja parabolisztikus kiterjesztést kap, gyakran a műfordítás valamiféle kultikus értelmezését adják, vagy éppen az irónia eszköze révén gyakorolnak bírálatot egy megrogzult vagy kultikus értelmezés fölött.

Előadásomban most mégsem magyar szerző művével foglalkoznék, hanem azzal a nagyon széles körben, szinte mindenki által ismert művel, amelyet a nemzetközi fordításelméletekben a leggyakrabban értelmeznek a fordítás parabolájaként: ez Jorge Luis Borges „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című írása. Két okból esett választásom erre a nagyon sokat értelmezett műre.

Az egyik az, hogy a fordításelméletekben régóta és gyakran jelenik meg parabolaként, mintha minden kétséget kizáróan e mű a fordítást példázná. Sokszor úgy tűnik, mintha az újraolvasást is szükségtelenné tévő, anélkül hagyományozódó, kétségbevonhatatlan megállapításról lenne szó. Például George Steiner világhírű könyvében (*Bábel után. Nyelv és fordítás*) röviden (felületesen) értelmezi e művet, és kijelenti: „Bízást állíthatjuk, hogy a „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” (1939) című elbeszéléshez fogható pontossággal és lényeglátással senki sem írt még a fordítás mibenlétéről. Mondhatni, minden, a fordítással foglalkozó tanulmány, beleértve ezt a könyvet is, mintegy – Borgesszel szólva kommentár csak az ő kommentárjához.” (STEINER, 338.) S valóban az az érzésünk támadhat – Paul de Man szólván, aki Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* című írásáról nyilatkozta –, hogy „az ember mindaddig nem számít Valakinek ebben a szakmában, amíg erről az írásról nem fejtette ki a véleményét” (DE MAN, 240). Talán nyilvánvaló már abból is, amit eddig mondtunk, hogy írásunk egyik célja nem más, minthogy kételyeinknek adjunk hangot „Ménard példájával” kapcsolatban. Vajon valóban a fordítás parabolájává emelhető-e ez az elbeszélés: ez az első kérdés, amit vizsgálni fogunk.

Annak, hogy választásunk erre az elbeszélésre esett, van egy másik, nem kevésbé fontos oka is, amely szintén a fordítás egyik alapvető elméleti kérdésére vonatkozik. Ennek pontosabb meghatározását és bővebb kifejtését azonban az összegzésre hagyjuk. Most lássuk az értelmezést!

Műfaji kettősség és irónia

Prózai szövegek vizsgálatakor elég ritka jelenség, hogy az értelmező mondatról mondatra halad a műben, részletesen felfeji struktúráját, mintha egy vers szerkezeti elemeit, felépítését, paralelizmusait, rímeit, refréneit és egyéb jellegzetességeit vizsgálná. Borges írásai erősen komponáltak: nemcsak a kifejtett gondolat, hanem a kifejtés módja is jelentéssel telik meg. A „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” közelebről vizsgálva két nagy szerkezeti egységől áll, melyeknek középpontja egy-egy idézet: a „látható életmű” tételei, illetve a „láthatatlan életmű” értelmezése.¹ Ezeket az „idézeteket” olyan bekezdések vezetik föl és zárják le, melyek az idézeteket hitelesítik és értelmezik. Az elbeszélés két alapvető formai jellemzője a műfaji kettősség (elbeszélés és esszé) játéka, illetve az irónia is olyan folyamatosan jelen levő, az értelmezést mindig befolyásoló és egymás ellen is dolgozó eszköz, amelynek szerepét nem lehet semmibe venni, és amely a fordítás kérdésére is kihat. Borges e művének számos értelmezése ezen eszközök egyikét sem vizsgálja komolyan (DE COSTA, 51).

Pedig az *irónia* az első szavaktól egyértelműen jelen van: az első sorok is már abban a visszafogott parodisztikus-komikus hangnemben szólalnak meg, amely a mű alapja marad mindvégig. Az első két bekezdés félreérthetetlen iróniáját az ellentétek, a dokumentum stílustól idegen érzelmi megjelölés, a közbevetés, illetve a túlzások rendkívül sűrű hálója hozza létre. Szerkezetük is arra figyelmeztet, hogy a mű retorikai felépítése fontos szerepet játszik a jelentésképzésben.

Az irónia, illetve a műfaji kettősség szempontjából a „látható életmű” szintagma is fontos szerepet tölt be: egyfelől megelőlegezi párját, a „láthatatlan életművet” is, de egyszersem fel is veti a kérdést, létezhet-e olyasmi, amit az életmű fogalma alá sorolhatunk, de mégsem látható. Ez az oppozíció az elbeszélés első szavaitól fogva bizonytalanságot kelt, még hozzá nem másban, mint a mesélő, az elbeszélő szavahi-tőségében, tehát bizalmi problémát implikál vele szemben (RICOEUR, 292-293). Az oppozíciókra épülő szerkezet a következő mondatokban még jobban körvonalazódik. Az első mondatról kezdődően egyre erősödik a felismerés: az elbeszélések közé sorolt mű, amely a paratextus által (a könyv címe alatt) jelölt műfaji besorolás (Elbeszélések) miatt, s így az olvasó előzetes elvárásai szerint a fikcionalitás problémáján belülről szemlélendő, a *tudományos esszé* műfaját hozza játékba, tehát egy inkább történeti jellegűnek tekinthető műfajt fikcionál. A magát nekrológszerűnek² bemutató írás a filológiai helyreigazítás igényét is témájává téve a két műfaj (elbeszélés és esszé) jellegének megfelelő narráció egymással ellentétes hangjait is felvonultatja: a korlátokat nem ismerő személyesség (ld. „bizonyos napilap [...] nem szégyellte ezt tálalni fel száználmas olvasóinak – akik kevesen is vannak és kálvinisták...”), a – kevésbé a tudományos, mint a napilapokban olvasható – nekrológ mű-

¹ A csupán oldalszámmal jelzett, illetve jelöletlen idézet-törödékek forrása Jánosházy György fordítása (BORGES 1998).

² René de Costa idéz egy 1979-es interjút, melyben Borges arról számol be, hogy elbeszélését többen valóban nekrológnak hitték, s azt gondolták, hogy Pierre Ménard létező személy. Mindez persze nem utolsó sorban azért történhetett meg annak idején, mert az írás először a *Sur* című folyóirat (ahogy René de Costa mondja, „egy halálosan komoly Buenos Aires-i kulturális folyóirat”; DE COSTA, 15) legutolsó oldalain jelent meg, ahol a nekrológok szoktak helyet kapni (DE COSTA, 50-51).

faját gyakran jellemző szöszerkezetek („a vég márványköve”, a „bánat ciprusai”), a tudományos pontosság igényének a kifejeződése a stílusok keveredését eredményezi, s brilliánsan összegződik a két fogalomban (Tévedés, Emlék), amit nagy kezdőbetűs formában emel ki az elbeszélő, s amelyek az elbeszélés értelmezésének kulcsfogalmai.

A második bekezdés is a bizalom kérdését veti fel. Miközben a narrátor – a megszólalás kötelező toposzaként értelmezhető szerénység kifejezésével egyidőben – elismeri, hogy saját tekintélye kétségbevonható, igazolásként olyan személyekre hivatkozik, akiket szintén csak az ő (épp az imént megbízhatatlannak nyilvánított) szava által ismer meg az olvasó. E hivatkozások „tudományos értékét” megint felszámolja a bemutatáshoz kapcsolódó személyes(kedő) közbevetés, különösen a közbevetés közbevetéseként beiktató, csak ironikusan értelmezhető felkiáltás („haj!”).

Az első két bekezdés témájaként a narrátor végső soron az igazság helyreállítását jelöli meg, aminek végeredményét e szövegrészek alapvető szerkezeti jellemzői (az oppozíciókra és a hangnemek ellentétére épülő retorikai játék mint az ironia forrása, illetve a két műfaj, elbeszélés és esszé közötti oda-vissza billegés) már előre kétségessé teszik.

Építés és bontás; a tökéletes nyelv

A harmadik bekezdés, a „látható életművet” felvezető mondatlalt új szerkezeti egységet indít, és szinte újrakezdi az írást: az első mondat némiképp átszervezett variánsaként formailag a tudományos munka síkjára tereli a művet. Az elbeszélésbe illesztett Pierre Ménard-i „látható életmű” egyszerű bibliográfiai felsorolásnak mutatkozik, de e műfaji jellegével (ha egy szövegen belül is tételezhetünk ilyet: olvasási szerződésével) szemben nem lehet pusztán listaként, adathalmazként olvasni, jobban mondva jelentéstelenül átfutni: minden egyes tétel átgondolást, megfejtést igényel. E tételek értelmezése végső soron két problémára vezet vissza az olvasót: fikció és valóság határainak kérdéséhez, illetve ahhoz a kérdéshez, hogy „mit mond a szöveg?”. Viszont az olvasó az általa választott olvasási stratégiától függetlenül itt mindenképpen azt kell észlelje, hogy a „szövegen kívüli valóság” képzetét a fikció felülírja, s az értelmezés horizontját nem ez a „szövegen kívüli valóság”, hanem más szövegek képezik. Lássuk csak közelebbről, miért is van ez így!

A „látható életműbe” tartozó tételek legtöbbszörnek van olyan referenciális alapja, amelyet az olvasó könnyen tekinthet valamiféle „szövegen kívüli valóság” részének. Például Descartes, Leibniz, Valéry és talán Quevedo nevét mint szerzői neveket viszonylag kis olvasottsággal és felületes irodalmi műveltséggel is felismeri a magyar olvasó. E nevek szövegen kívüli valóságként való értelmezése valóságosítást kölcsönöz a többi névnek és tételnek. Ha esszéként olvassa az olvasó a szöveget, ismereteit is mozgósítva megpróbálhat különböző segédletekkel utánanézni azoknak a műveknek, melyeket nem ismer. Ennek során avval szembesül, hogy ugyan a valós és fiktív elemek keverednek (a *La Conque* folyóirat adott számaiban nincs ott az említett szonett Ménard-tól, Ruy López de Segura könyve nem jelent meg 1907-ben Párizsban stb.), a valós elemeket felülíró fikció itt egyértelművé teszi, hogy a szöveg *nem vonatkoztható semmiféle „szövegen kívüli valóságra”*. Ugyanazt a következtetést kell levonja,

amiből a szöveget eleve elbeszélésként, tehát fikcióként értelmező olvasó kiindul: a felsorolt tételek legtöbbszörben intertextuális utalások rejlenek, s ezek felépítésére, kitöltésére érdemes kísérletet tenni.

Az *intertextusok értelmezése* során lehetetlen nem észre venni, hogy bizonyos tételek valójában olyan szövegekre utalnak, melyek egyáltalán *nem értelmezhetőek műként*, vagy olyan művekre céloznak, melyek létre sem jöttek. E művek vagy szövegek mihelyst felépítik saját elképzelésüket, fel is számolják azt; mégsem fölöslegesek és jelentéstenek: fontos szerepük van a szöveg értelmezése szempontjából. A b) pontban felsorolt monográfia témája egy olyan költészeti szótár, melynek nincsenek elemei, pontosabban az a nyelv bizonyosan nem tölthetné ki, amelyet az olvasó ismer és használ. Az e) pontban szereplő cikk „a sakkjáték gazdagításának lehetőségéről” egy eredménye szempontjából teljesen fölösleges szellemi gyakorlatról szól, egy olyan gondolatkísérletről, mely a végén megsemmisíti mindazt, amit felvetett. A h) pontban szereplő piszkozat csak a filológus szemszögéből tekinthető műnek, az olvasó számára jelentésten; de tulajdonképpen ugyanezt mondhatjuk Quevedo művének kézíratos fordításáról (ld. a k. pontot), illetve a kézírásos versjegyzékről (ld. az s. pontot), amely végülis olyan bibliográfiai munka, amit még az irodalomtörténészek vagy a filológusok sem szoktak (irodalmi) műnek tekinteni.

Szembetűnő, hogy az intertextuális utalások, illetve a nevek egy része a *gondolkodás*, a *megértés*, illetve a *nyelv* kérdését idézik fel. Leibniz és Wilkins neve utal azokra a törekvésekre, illetve elméletekre, melyek a nyelv konvencionális jellegét akarták megszüntetni, illetve valamiféle „tökéletes” vagy „univerzális” nyelv lehetőségét fontolgatták. A szimbolikus logika és az ehhez kapcsolható nevek megjelenése (ld. c. és h. pont: Descartes, Leibniz, Boole) kimondottan arra irányítja a figyelmet, hogy a következtetések, logikai kapcsolatok fontos szerepet játszanak. Ezt támasztja alá az n) pont is: egy tudományos munka „makacs elemzése” ugyanis csak olyan bírálatként érthető, amit a szöveg éppen tagadni igyekezne, azaz olyan, mely hol „gáncsol”, hol „dicsér”, ugyanis összesen e két út áll az értelmező előtt, amikor elemez valamit.

Hasonlóan értelmezhető a „támadás Paul Valéry ellen” (p. pont), amit korábban a valóság felszámolása kapcsán említettünk. A leírt szöveg (itt: a támadás) ugyanis kétféleképpen olvasható: szorosán a szövegben maradván, abban az értelemben, hogy semmiféle egyéb, a műhöz képest külső szempontot nem vesz figyelembe az értelmező, illetve úgy, ahogy Valéryről állítja az elbeszélő: egy olyan prekonceptciónak vagy kontextusnak alárendelve (ami itt az, hogy pontosan az ellenkezőjét gondolja, mint amit ír, illetve eltörli a valóságot), mely az értelmet gyökeresen módosítja. Ez a gondolatkonstrukció, tehát az olvasás e két lehetőségének a felvázolása pedig arra az elképzelésre megy vissza, hogy egy mű értelmezése sosem lehet teljesen „ártatlan” („szűz”), s a mű értelme csak részben a szöveg függvénye, s az olvasótól legalább ennyire függ.

Ha a szövegen kívüli valóság tagadása, illetve az olvasó szerepének latolgatása az elbeszélés e helyén összetalálkozik, akkor nyilván ez sem véletlenül történik. Ugyanis ha olvasóról beszélünk, akkor – úgy hihetjük – a művön *kívül* létező személyről szólnunk, s ezzel azt a korábbi állítást kellene felszámoljuk, miszerint nem lehetséges a mű világából egy külső realitásba való mozgás... Vagy éppen ellenkezőleg: *az olvasót is magába foglalja* a mű, ő is egy fikció szereplője! Tudjuk, nem idegen Borgestől ez a

gondolat. „A *Don Quijote* apró csodái”-ban (1952) írja: „az efféle megfordítások azt sejtetik, hogy ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk” (BORGES 1999, 234).

Bőségesen tovább lehetne boncolgatni a tételek intertextuális vonatkozásait, különös tekintettel Borges saját műveire, de egyfelől azért nem tesszük, mert számos munka foglalkozott már ezekkel, másrészt azért, mert okfejtésünkhöz egyelőre elegendők azok a megállapítások, melyeket az imént soroltunk fel.

A „láthatató életművet” illetően egy utolsó megállapítás erejéig sokkal fontosabb a q) pontot szemügyre venni, amely *intratextuális* utalást (azaz visszautalást) rejt. A második bekezdésben rendíthetetlen tekintélyként és a „látható életmű” hitelesítőjeként bemutatott Bagnoregio grófnő látványosan és ironikusan felépített tekintélyének nem kevésbé látványos és ironikus felszámolásáról van ugyanis szó. Az elbeszélő tehát itt is arra kényszeríti az értelmezőt, hogy gondolja újra korábbi megállapításait, kezdje újra értelmezését.

A „látható életmű” tételei intertextuális jellegüknél fogva kitérítik a mű olvasójának lehetséges kereteit, de – s ezt talán még fontosabbnak értékelhetjük – *az olvasás technikájára* vonatkozó nyomokat hagynak az olvasónak. Láttuk, az elbeszélés egyik alapvető szerkezeti jellemzője, hogy időről időre visszairányítja az értelmezést egy korábbi pontra, és a már olvasottak újraértelmezésére szólít fel.

A láthatatlan életmű

A „látható életmű” lezárása és az áttérés a „láthatatlanra” a listát követő bekezdésben ismét felidézi az elbeszélés második bekezdését. E két szövegrész nemcsak elhelyezkedése alapján képezi a felsorolás keretét, hanem tematikus és retorikai jellegzetességeik is ezt a hatást keltik. A második bekezdésnél az érzelemkitörésre, érzelmi közbevetésre figyelhettünk fel, mely a tudományos stílus kialakításának folyamatát ásta alá. A személyességnek ez a formája a szövegben csak e két helyen van jelen. Ez a figura a listázó bekezdésben is megfigyelhető,³ és hatása Pierre Ménard vállalkozásának túlzó felnagyítását, (ódaszerű) magasztalását szolgálja. Közös e két bekezdésben az irónia, illetve a tekintély megerősítésére vonatkozó szándék, ami a láthatatlan életmű előtt a narrátor személyére irányul.

A „látható életművet” lezáró bekezdés egyben az életmű másik részét is meghatározza: „Ez a mű, talán a legjelentősebb korunkban, a *Don Quijote* első részének kilencedik és harmincnegyedik fejezetéből és a huszonkettedik fejezet egy részletéből áll” (35-36). A meghatározás – érdemes rá felfigyelni – meglehetősen óvatos és enigmatikus. Egy adott mű néhány részéből *álló* új mű vagy egyszerűen azonos az eredeti mű kimásolt, tehát változatlan részletével, gondolhatja az olvasó, aki együtt gondolkodik a szöveggel, vagy valamiféle újráírása e részleteknek. S milyen érdekes, a következő bekezdés éppen e két lehetőséget teszi nevetségessé: „Mint minden jó ízlésű ember, Ménard utálta ezeket a fölösleges bohóckodásokat, amelyek csak arra jók, mondta, hogy a plebejusnak megszerezzék az anakronizmus élvezetét, vagy pe-

³ „Most áttérek a másokra: a föld alattira, a mérhetetlenül hősi, a példátlanra. És egyben - ó, emberi lehetőségek! - befejezetlenre.” (BORGES 1998, 35).

dig (ami rosszabb) elgyönyörködtessenek bennünket azzal a lapos gondolattal, hogy minden korszak egyforma, vagy hogy nagyon is különböző” (36). A szöveg egyik alapvető jellegzetességét figyelhetjük itt meg: az egyik mondatban vagy bekezdésben felmerülő kérdés vagy téma lehetséges megnyíló értelmezési lehetőségeit a következő mondatok felszámolják, és az értelmezés újrakezdésére sarkalnak.

A „láthatatlan életműre” vonatkozó szakaszoknak két tematikája van: az egyik az olvasás technikája és lehetőségei (amit itt explicitebben vet fel, mint a látható életművel kapcsolatban), a másik az a tevékenység amit Pierre Ménard-nak tulajdonít az elbeszélő. Jóllehet mindkettő végsősoron az írás és az olvasás egymással összefüggő témáját verbalizálja, nemcsak a szavak és mondatok jelentését, hanem – erre figyelmeztetett a „látható életművel” foglalkozó rész – a szöveg szerkezetét is értelmeznünk kell ahhoz, hogy megértsük, miről szól a mű, a „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője.”

A „láthatatlan életművel” foglalkozó szövegrészt a szakirodalom tekintélyes része *vagy az átírás/újraírás, vagy a fordítás parabolájaként* értelmezi. Nem véletlen, ha önvagy metareflexív szövegeként „problémátlanul” vonatkoztatják ezt az elbeszélést az irodalom elméleti kérdéseire, hiszen a szöveg második része tematikusan inkább az esszé műfajára emlékeztet, jóllehet stílusában (a mesélés hagyományának felidézése következtében), illetve a mindent felülíró irónia révén és azon a technika által, mely a felépülő gondolatkonstrukciók azonnali aláadását is biztosítja, egyértelműen a fikció körében tartja a művet, s megóvjá a narrátort (és óva inti az erre fogékony olvasót) attól, hogy olyan megállapítást tegyen, mely a konkrét művön túlmutatva az irodalom mint olyan téziseként lenne értelmezhető.

Mégis érthető, ha sok értelmező elvonatkoztat a konkrét szövegtől, ugyanis a láthatatlan életművel foglalkozó szakaszok nagyobb részének témája valóban az átírás vagy újraírás kérdése. Azt azonban szeretnénk hangsúlyozni, hogy *a szöveg nem erről szól*. Sőt, természetesen a fordítás kérdését is felveti, kikényszeríti, de nem abban az egyszerű értelemben, ahogy sokan kijelentik, hogy a hős, Pierre Ménard fordítást végez a *Don Quijotén*, s ő a hű fordítók példaképe, és műve a sikerült fordítás mintája. Azért is kételkedünk ezekben, mert a látszat ellenére két okból sem egyszerű megválaszolni a kérdést, hogy „mit csinál Ménard?”.

Közelebbről megnézve a szöveget, egyetlen helyen sem egyértelmű, hogy bármit is csinált volna. Egyfelől saját tevékenységéről mindenütt mint vágyott dologról beszél: „akarta”, „tervezte”, „szándékában állt”, „vágya volt”, másfelől maga is lehetetlennek nevezi a narrátor egy idézete szerint, amely látszólag minden iróniát nélkülöz: „»Vállalkozásom lényegében nem nehéz«, olvasom levelében más helyütt. »Ahhoz, hogy véghezvigyem, elég volna halhatatlannak lennem.«” (38) A terv lehetetlenségét, megvalósíthatatlanságát az elbeszélő is belátja, amikor képzeletben a mű értelmezéséhez fog: „Bevalljam-e: sokszor elképzelem, hogy befejezte, és úgy olvasom a *Don Quijoté-t* – az egész *Don Quijoté-t* –, mintha Ménard gondolta volna ki?” (38) Az értelmezés tehát képzeletbeli, s e képzeletbeli síkról nem is tér vissza. „Miért éppen a *Don Quijoté-t*?, kérdezheti olvasónk.” (38) – vetíti előre a szöveg, s árulkodó az a többes szám első személyű birtokost jelölő alany („olvasónk”), amivel Pierre Ménard és az elbeszélői hang, azaz a fiktív értelmezés szerzőjének hangja összevonódik. Az elbeszélő mindeddig egyes szám első személyben beszélt önmagáról, most azonban a

fikción belüli fikció világába lépve a narráció is megkétszereződik. Más mód nincs arra, hogy meghatározzuk, hol végződik ez az értelmezés, mint az egyes szám első személy visszatérése. Azonban – elbeszélőtechnikájára nagyon jellemzően – az általános alanyok alkalmazása miatt egyáltalán nem egyértelmű, hol lép vissza az egyszerű narrációba. Az a bekezdés, amely azzal kezdődik, hogy „Semmi új sincs ezekben a nihilista megállapításokban” (42), már biztosan visszatérést jelent. Viszont az ezt megelőző bekezdés helyzete speciális: egyszerre tartozhat az elbeszélésen belüli fiktív értelmezésbe, illetve a keretét képező egyszerű narrációba: formai jegyek mindkettőhöz kötik. Így az a kijelentés, hogy „Nincs olyan szellemi gyakorlat, amely végeredményben ne lenne fölösleges” (42), nemcsak Ménard feltételezett munkáját „semmit sem”, hanem – önironikus gesztusként és kiszólásként a szövegből – arra a gyakorlatra is vonatkozik, amit a Borges-mű olvasója, azaz *én* vittem vagy *mi* vittünk végig, amikor az elbeszélőt végigkövettük. Ménard új olvasási technikája, „ez a korlátlanul alkalmazható technika” tehát nem más, mint „a szándékos anakronizmus és a téves tulajdonítások technikája” (43), s ebben arra az olvasási módra kell ismerjünk, ahogy ez a szöveg olvastatta magát.

Nagyon fontos, hogy az értelmező-narrátor többször hangsúlyozza: soha egyetlen részletet sem látott Pierre Ménard művéből. „Szaporodtak a piszkozatok; kitaratóan javítgatott, és több ezer kéziratlapot tépett össze.⁴ *Nem engedte, hogy bárki is beléjük tekintsen*, és gondja volt rá, hogy ne éljék túl. *Hasztalanul próbáltam rekonstruálni őket.*” (43, kiemelés J.I.)

A fordításról

Még mielőtt a végső következtetéseket levonnánk, vissza kell térjünk a fordítás kérdésére, ami a „mit csinál Pierre Ménard?”-kérdés másik oldalát világítja meg. A szöveg, bár felidéz a fordítás problémáját, hiszen alapvető toposzait (a jó nyelvtudás és a szó szerinti fordítás) megszólaltatja, egyáltalán nem azon az egyszerű módon teszi ezt, ahogy az egy-két mondatos értelmezések sejtetik. Egyáltalán nem egyértelmű, hogy Pierre Ménard, ha csinált vagy csinált volna valamit, az (a nyelvközi átvitel értelmében vett) fordítás volt vagy lett volna, azaz francia nyelvű szöveget eredményezett volna. Tevékenységében a nyelvekről való gondolkodás elkerülhetetlen volt, de nem állapítható meg minden kétséget kizáróan, milyen gyakorlati eredményre vezetett. Két okból gondoljuk ezt.

Egyfelől kétségtelen, hogy Pierre Ménard fordító, ugyanis francia léte („egy nimes-i szimbolista”) „látható életművének” két tétele (ld. g. és k. pont) fordítás spanyolból franciára. Tud tehát spanyolul; nyelvtudására „hősi vállalkozásával” kapcsolatban kétszer hivatkozik a szöveg, azonban ez az utalás is abban az eltávolító, általánosító formában történik, ami nem teszi egyértelművé, mit is jelent pontosan a nyelvtudás a vállalkozás tekintetében. Sem a „jól tudni spanyolul” (37), sem az, hogy „már elég ügyesen kezelte a tizenhetedik századi spanyol nyelvet”(37), nem utal minden kétséget kizáróan arra, hogy *franciául írt* volna valamit, franciára fordította volna a *Don Quijotét*. Mint ahogy az sem, hogy „arra áldozta gondját és éjszakáit, hogy idegen

⁴ Az e mondathoz fűzött – meglepésztő – lábjegyzet nem a *Don Quijotéra* vonatkozik.

nyelven megismételjen egy korábbiól létező könyvet” (42-43), ugyanis az idegen nyelv Ménard szempontjából a spanyolt jelenti, a *Don Quijote* spanyolja felől viszont a franciát: a mondatból eldönthetetlen, hogy Ménard vagy az „eredeti mű”-e a viszonyítási pont.

Másfelől a *szó- vagy betű szerintiség* kérdése hangsúlyosan merül fel a műben, nyilvánvalóan nem véletlenül, hiszen a fordítás- és nyelvelméleti gondolkodás legősibb problémája. Számos olyan elmélet született az irodalomtörténet különböző korszakaiban, amely fordítás és „eredeti” viszonyának alapjaként, illetve a jó fordítás, az ekvivalencia vagy az azonosság legfőbb ismérveként a szó szerintiséget jelölte meg, sőt ez a szempont él ma is a legelevenebben a „közgondolkodásban” is. Szó szerintiség tekintetében – elnagyolva – két alapvető elgondolás létezik. Az egyik szerint nem jöhet létre két nyelv között „szó szerinti” egyezés, és minden törekvés ellenére egy szöveg és még oly „közeli” vagy „szoros” fordítása között is eltérés van. A másik szerint létezik ilyen, s ez teszi lehetővé, hogy a különböző nyelvű beszélők között (teljes) egyetértés jöjjön létre, s egy irodalmi mű ugyanazt a hatást keltse egyik nyelvben, mint a másikban. Sőt, a gondolatmenetet visszajára fordítva e két szemlélet gyakran úgy is működésbe lép, hogy amikor „szó szerinti” ismétlődésről hall, az egyik automatikusan az idézésre, másolásra gondol egyazon nyelven belül, míg a másik biztos benne, hogy két nyelv viszonylatáról és a „hű fordításról” van szó.

Borges, számos írása bizonyítja, természetesen ennél sokkal árnyaltabban gondolkodott fordításról, nyelvről, illetve nyelvek kapcsolatáról, és valószínűleg tudatában volt annak, hogy e sztereotípiák milyen mélyen és rendíthetetlenül jelen vannak a gondolkodásban. Erre a hipotézisre épül, illetve ezt használja ki ugyanis a szöveg. Egy egyszerű lineáris olvasásban, mely feltétlen bizalommal veti magát alá az elbeszélő minden állításának, a szöveg meglehetősen könnyen felkínálja magát annak az értelmezésnek, mely szerint Ménard a hű fordító példaképe, hiszen „olyan lapokat” akart alkotni, „amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágnak a Miguel de Cervantesével”, „arra a feladatra” vállalkozott, hogy „betű szerint visszaállítsa Cervantes spontán művét”, „Cervantes és Ménard szövege szóról szóra azonos” (41) stb. Hogy ezeket az állításokat egyértelműen a fordítás tevékenységére vezesse vissza az olvasó, elég azt gondolnia, hogy a nyelvek között létrejöhet a tökéletes megértés. Abban az aktív, az intertextusokat is értelmező, illetve a szöveggel együttthaladó, de ellene is gondolkodó olvasatban azonban, amely – különösen Ménard tevékenységét illetően – nem az elbeszélővel vagy a szerzői szándékkal való teljes azonosulást teszi a „helyes értelmezés” premisszájává, a szó szerintiség kérdése a tökéletes nyelv keresésének gondolatával, a világ identikus megragadásának kérdésével, a szöveg építőromboló szerkezetének felismerésével kombinálódik, ami – láttuk – a „látható életmű” témája. Érdemes azt is hozzáfűzni, hogy aki az intertextusok felfejtésével olvas, az egészen biztosan nem hihet abban, hogy a szövegek jelentése rögzíthető, s a különböző olvasatokban teljesen egyező jelentések jöhetnek létre. Persze, ezt a problematikát is átgondoltatja a szöveg, amikor Ménard és Cervantes „szóról szóra azonos” mondatát értelmezi („az igazság, melynek anyja a történelem...”)(42). Lássuk csak, mi is történik itt!

Mint ahogy minden, ami a tematika szintjén felmerül, a formai megoldásokban is testet ölt, a fordítás, illetve a nyelvek közöttiség kérdése is jelen van egyes technikai

megoldásokban, s tovább bonyolítja a kérdést. Ha Pierre Ménard tevékenységét a fordítás parabolájának szeretnénk tekinteni, akkor itt észre kell venni, hogy az „eredetiből” (ami spanyol nyelvű) és a „fordításából” (ami ezen értelmezés szellemében francia nyelvű kellene legyen) vett idézet egyazon nyelven szólal meg. Meglehetősen fejlett idealizmus – s az író oldaláról erős fogékonyság az ironia⁵ iránt – kell ahhoz, hogy e két egynyelvű idézetet a nyelvköziség esetének, a nyelvek közötti ekvivalencia tökéletes megvalósulásának tekinthessük... Talán ez volna az a hely, ahol az „implikált szerző” legközvetlenebbül jelt ad arra, hogy semmit sem szabad „szó szerint venni”, merthogy valójában nincs is ilyen, és nincs olyan jelentés, mely ne módosulna a kommunikációban (akárcsak egy nyelven belül is). Mindez pedig meglehetősen kétségessé teszi, hogy „Ménard példája” közvetlenül a fordításról szólna.

A hős [protagonista] Pierre Ménard vállalkozása „hősi” [heroic],⁶ mondja a szöveg, azaz egy közösség érdekében végzett és önfeláldozással járó feladat. A parabolává alakulás feltételei (a rövid példa, a túlzás és a metaforikus kitágítás lehetősége) tehát pont úgy vannak jelen benne, ahogy azt a fordítás „lehetetlen” feladatát mitizáló elméletek szeretik hangsúlyozni. George Steiner szerint Ménard „herkulesi munkát végzett”, és Bábel újjáépítésére tett kísérletet (STEINER, 64). De csak akkor mondhatjuk, hogy erről szól az elbeszélés, vagy ez a parabola volna a témája, ha például nem ismerjük fel „– ó, emberi lehetőségek! –” (35) az ironiát, amellyel a „hősi” jelző elhangzik, vagy azt, hogy a vállalkozást minősítő szó, a „példátlan” két, egymást megsemmisítő jelentést (‘hősi, rendkívüli’ és ‘nem létező’) rejt.

Nem tudjuk tehát, hogy mit csinál Ménard, s ha csinál is valamit, akkor sem biztos, hogy az fordítás, azaz nyelvek közötti átvitel lenne. De nem is Ménard tevékenységének mibenléte az elbeszélés legfőbb kérdése vagy érdeke.

Mégis miről szól?

Ha nemcsak az elméleti konklúziók levonásában (azaz a fordítás parabolájává szűkítésében) vagyunk érdekeltek, hanem irodalomtörténeti igényt is támasztunk értelmezésünkkel szemben, akkor Borges más írásait is be kell vonjuk a szöveg értelmezésébe, s láttuk, az elbeszélés határozott javaslatot is tesz erre. E szövegekből is nyilvánvaló, hogy Borges nem vallott ilyen idealista gondolatokat a különböző nyelvek kapcsolatáról, a fordító feladatáról vagy a fordításról. Ha a fiktív és a tudományos megszólalás, elbeszélés (novella) és tudományos értekezés határai elmosódnak Borges műveiben, s ezek az eltérő olvasási stratégiát igénylő műfajok nagyon gyakran átcsapnak egymásba vagy áthatják egymást, az azért van, mert a „világról” alkotott kép és a történelem az emlékezet egy formája, az emlékezet pedig mint olyan, hogy fennmaradjon, nem nélkülözheti az elbeszélést.

A „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című *elbeszélés* témája egy életmű helyreállítása vagy bemutatása, s e *fikción belüli fikcióban*, az elbeszélő-értelmező fiktív értelmezésében fogalmazódik meg a fordítás kérdése, méghozzá azért, mert – ahogy *A Homérosz-fordítások* című írásában mondja Borges, „nincs olyan probléma, mely szoro-

⁵ Ez az egyik hely, ahol a legisztábbban értelmet nyer az első bekezdésekben megalapozott ironia mint a narrátor viszonyulásának alaphangja.

⁶ Talán az sem véletlen, hogy a hősi [heroic] jelző könnyen azonosíthatóan ironikus helyzetbe kerül.

sabban fonódna össze az irodalommal és annak szerény misztériumával, mint a fordítás kérdése” (71). *A fordítás tehát nem más, mint az irodalom fikciója.*

Míndezek után pedig egy dolog kizárható, méghozzá az, hogy a Pierre Ménard-i láthatatlan életmű *egyértelműen* az ideális (vagy totális [vö. STEINER, 63]) fordítás parabolájaként volna értelmezhető. A szöveg nyilvánvalóan a gondolkodásról, a szellemi gyakorlatról szól, részben úgy, ahogy Genette is mondja, hogy Ménard „az írásnak vett vagy álcázott olvasást allegorizálja” (GENETTE, 361), másrészt pedig azért, hogy „láthatóvá teszi”: egy gondolat (Pierre Ménard címben említett szerzősége), ha még oly fikatív alapokon nyugszik is, eltéríti, más irányba tereli a világról alkotott fel-fogásunkat.

Ha joga van az értelmezőnek kulcsmondatokat kiemelni a műből, és a fikcióból saját valóságába visszavezetni idézeteket, amellyel értelmezését azonosíthatja, akkor választásunk arra a két egymásnak ellentmondó állításra esne, hogy „Minden embernek képesnek kell lennie minden eszmére, és hiszem, hogy a jövőben így is lesz” (43), illetve a már említett „Nincs olyan szellemi gyakorlat, amely végeredményben ne lenne fölösleges” (42). Ez utóbbi nemcsak az elbeszélő és Borges szempontjából tekinthető önironikus gesztusnak, hanem saját értelmezésünkéből is.

Konklúzió?

Be kell valljam, régóta szerettem volna ezzel az elbeszéléssel foglalkozni, és elmondani, miért nem olvasható a „Ménard-i példa” a fordítás parabolájaként. De közel ilyen régen foglalkoztatott az a probléma is, hogyan legitimálható egy olyan értelmezés, mely nem az eredeti nyelvű szövegen alapul. Egyetlen műfaj van, amely a fordított szövegeket talán mélyebben szemügyre veszi, a fordításkritika. A fordításkritikák viszont szinte kizárólag a két nyelvi alkotás „szótáron” (és a kritikus nyelvérzékén) alapuló értékelését végzik el, s a fordításként létrejött szöveget *mint irodalmi alkotást* nem értelmezik. A magyar irodalom kontextusában különösen éles ez az ellentét, mert a 20. század első negyedétől mást sem hangoztat az irodalomtörténet, minthogy a magyar sajátos nyelv, amely minden versformát képes meghonosítani, s a magyar fordításirodalom azért elsőrangú, mert fordítóink a legjobb költőink, íróink, s így a fordításaik legalább olyan színvonalas irodalmi alkotások, mint a fordításra választott művek. Ha a 20. század legvégére ezt a büszkeséget egy kicsit felül is írta egy újabb irodalomszemlélet, mégis észre kellett vennem, hogy az irodalomtörténet sem képes megküzdeni ezzel a dilemmával, s tulajdonképpen a „világirodalom” körébe tartozó alkotások, azaz az irodalom körébe sorolt művek java „olvasatlanul” maradt.

A dilemma megoldását természetesen nem találtam meg, de előadásom kísérlet volt a megoldására. A „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője” című elbeszélést csak Jánosházy György magyar fordításában olvastam.⁷ Hosszú lenne elsorolni miért, de az volt az előfeltevésem, hogy „azonosság kereső” műről van szó, olyan fordításról

⁷ Mivel értelmezésem a magyar szövegen alapul, valószínűleg a spanyol szöveg értelmezési lehetőségei egyes helyeken eltérnek az enyémtől.

(önmagát fordításként definiáló szövegről),⁸ melyben a fordító a szöveget azon művek (életrajzok, interjúk, Borges más művei stb.) sorába akarja illeszteni, melyek Borges szerzőségét állítják, s valóban, semmi nyom nem mutatkozott a szövegben arra, hogy ez másként lenne.

A következő kérdés az volt, hogy jó-e a fordítás. Ez a kérdés is kétoldalú. Egyfelől hogyan bizonyosodhatok meg afelől, hogy valóban nyelvközi áttétel során keletkezett műről van szó, ha az „eredetit” és a „fordítást” nem tudom összevetni? De e kérdést az imént tulajdonképpen már meg is válaszoltam: a paratextuális jelek (copyright a könyvön, a fordító neve a szöveg mellett stb.) utalnak erre, és a szöveg nem mond ellent ennek a feltételezésnek.

Na de mégis honnan tudom, hogy nemcsak fordítás, hanem jó fordítás? Egyrészt onnan, hogy megbízhatóan állítja magáról, hogy fordítás, másrészt pedig onnan, hogy ösztönösen irodalmi műként olvasom, és a következetes értelmezés próbáját kiállja. Ezen felül az az értelmezés, amelyet ebből a szövegből nyerek, nem áll ellen annak, hogy e fordítást a Borges szerzői név alá tartozó szövegek történeti sorába illesszem. Előadásom tulajdonképpen nem is volt más, mint annak a próbája, hogy a fordított mű értelmezése legitímálható olvasatot eredményez, és a spanyol anyanyelvű olvasó értelmezésével képes dialógusba lépni. Távolabbról nézve pedig arra a kérdésre kereste a választ, hogy egyazon szerzői név alá tartozó különböző nyelvű szövegek létrehozhatnak-e akár időben, térben és beszélt-olvasott nyelvben távol eső olvasókból értelmezői közösséget: fenntartható-e a világirodalom fogalma.

Jánosházy György *fordítása* magával ragadó *irodalmi mű*. Nyilvánvalóan igen bizonyult lenne csupán a fordításból megállapítani, hogy a spanyol nyelvű szövegből alkotható értelmezés miben térne el saját értelmezésemtől. De nem is ez a további kutatás tétje. Hanem egyfelől a fordításkritika korszerű irodalomértelmezési módszerre alakítása, másfelől az irodalomtörténet-írás olyan átstrukturálása, mely képessé válik a fordításként létrejött műveket (a fordítók irodalmi munkásságát) az anyanyelvű⁹ irodalom sajátos részeként megragadni.

⁸ A szöveg fordítás voltát paratextuális jelek jelölik, s a szöveg egyes jellegzetességei a fordítási gyakorlat, a magyar fordítói hagyomány nyomaira utalnak. Például a főhős nevének franciás írásmódja (Ménard), amit előadásom spanyol nyelvű írásbeli változatában azért őriztem meg, hogy jelezzem, a magyar szöveg képezi értelmezésem alapját.

⁹ Itt a művek anyanyelvére, pontosabban a fordítás saját nyelvére gondolok.

Hivatkozások:

- BORGES, Jorge Luis: „Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője.” Ford. Jánosházy György. In *Jorge Luis Borges válogatott művei. A halál és az iránytű. Elbeszélések.* Budapest: Európa, 1998. 32-44.
- : „A *Don Quijote* apró csodái.” Ford. Scholz László. In *Jorge Luis Borges válogatott művei. Az örökkévalóság története. Esszék.* Budapest, Európa, 1999. 230-234.
- DE COSTA, René: *Humor in Borges.* Wayne State UP, 2000.
- DE Man, Paul: „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról”, Ford. Király Edit. In Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter (szerk.): *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a XX. század végéig.* Budapest, Balassi, 2007. 240-267.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris, Seuil, 1982.
- RICOEUR, Paul: *Temps et récit III.* Paris, Seuil, 1985.
- STEINER, George: *Bábel után. Nyelv és fordítás. 1.* Ford. Bart István. Budapest, Corvina, 2005.

Egy Pierre Ménard-i verzió: Tàpies művészkönyvei

KUTASY MERCÉDESZ

„Arra áldozta gondját és éjszakáit, hogy idegen nyelven megismételjen egy korábról létező könyvet. Szaporodtak a piszkozatok; kitartóan javíthatott, és több ezer kéziratlapot tépett össze.”

BORGES: „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője”

Az illusztrációt sokáig másodlagos műfajnak, a szöveg gondolatait megvilágító vizuális magyarázatnak tartották. Éppen ezért ez a művészet nem válhatott autonómmá, mindig csak az elbeszélte tartalommal való kapcsolatában volt látható. Az illusztráló művész nem tesz mást, mint hogy saját fantáziájával segít elképzelni az olvasottakat, vizuális példák, parabolák segítségével elvont fogalmakat magyaráz meg.

Ez a gyakorlat már Blake-nél megszakadni látszik, akinek egyszerre vizuális és elbeszélte műveiben szöveg és kép kiegészíti egymást, alá-fölérendelt szerepek helyett egyensúlyban vannak. Ugyanez a helyzet a vizuális költészettel, a kalligrammákkal vagy épp a creacionista alkotásokkal, ahol a tipográfia és az esetleges szövegbe szúrt rajzok, ábrák jelentős mértékben hozzájárulnak a művészi hatáshoz.

Tàpies azonban éppen ellenkező eset: önálló képzőművész, akinek műveiben a könyv és az írás jelenléte különös jelentőségre tesz szert. Most azonban nem a festményeiről, hanem a művészkönyveiről lesz szó, melyek lapjain Tàpies képei különböző írók és költők szövegeivel osztoznak. Ezeket az alkotásokat látva felmerül a kérdés: vajon ebben az esetben is egy irodalomnak alárendelt műfaj megnyilvánulásával van-e dolgunk, azaz illusztrációk-e ezek a képek a szó hagyományos értelmében?

Az biztos, hogy nagyon kevés művészkönyvben található figuratív képek, a nonfiguratív kép kérdése pedig már önmagában is elég kényes. Mít illusztrálhat egy folt, egy fészű lenyomata, néhány véletlenszerűen szétszórt betű vagy egy gyűrt lap?

Guillermo Solana a „La biblioteca sellada”-ban egy elméleti szembenállásról beszél Paul Valéry és Tàpies között, mely segíthet tisztázni a kérdést. Valéry az úgynevezett „spirituális könyvekről” beszél, vagyis azoknak a könyveknek csoportjáról, ahol a spirituális vagy konceptuális tartalom olyan nagyfokú, hogy a materiális hordozó jelentéktelenné válik. Ezek a könyvek lehetnek bármilyen papíron, bármilyen tipográfiával írva, a lényeg ugyanis mindig a mondanivaló. Tàpies azonban egy 1974-es cikkében („La »materializáció« de la poesia” [A költészet materializációja]) Massint idézi: „a kép az emberiség leginkább közös nyelve” (TÀPIES, 178),¹ és azzal érvel, hogy a betű kezdetben rajz volt, a szó pedig plasztikus kép, ideogramma. Arra is emlékeztet, hogy az Igének testté kellett lennie, materializálnia kellett, hogy megválthassa a világot. Ezért vissza kellene szerezni az elveszett egységet kép és szöveg, szó és tett között (TÀPIES, 178, idézi SOLANA, 15). A kép elsődlegessége a formaadás emberi szükségletében is megnyilvánul, amikor gondolatokat vagy általánosan bevett irodalmi kifejezéseket próbálunk nyelvbe önteni, például amikor „egy szonett *felépítéséről*” beszélünk.

¹ Az eredetileg katalán nyelvű Tàpies-idézetek fordítását Borsos Levente ellenőrizte. (A ford.)

Mindez azt jelenti, hogy Tàpies, illusztrációt alkotva, egyfajta interdiszciplináris dialógust hoz létre, vizuális társalgást teremt a kép nyelvén, amely minden tekintetben legalábbis egyenértékű a szavak által teremtett művel. Nagyon általánosítva azt mondhatjuk, hogy az illusztráció a szöveg vizuális fordítása, bár Tàpies esetében nem pontosan erről van szó. Hogy világos legyen, nézzünk meg példaként két munkamódszert. Amikor Eduardo Chillida egy Heidegger-kiadáshoz készített képeket – miután több órán át beszélgetett a szerzővel –, a papírméret felől érdeklődött, amelyre a filozófus a műveit írta. Chillida egy interjúban így emlékszik vissza erre a jelenetre: „(Heidegger) csodálkozva nézett rám, majd így szólt: «Ezt még soha senki nem kérdezte meg tőlem.» Elmondtam neki, hogy az én esetemben ez logikus. «Szobrász vagyok, ezért engem nagyon köt a tér.» Megmonda, milyen formátumban írt, én pedig biztosítottam róla, hogy a könyvet is ebben a formátumban kell kiadni, melyet ő fiatal kora óta ösztönösen kiválasztott arra, hogy megírja a *Lét és időt* és a többi rendkívüli művét. (...) Ez volt az ő közvetlen kapcsolata a térrel.” (CHILLIDA, 29-30) Chillida tehát, bár nem készít figuratív, „tematikus” illusztrációkat, és nem fest narratív jeleneteket, igyekszik azonosulni az íróval, megtalálni azokat a szempontokat, melyek közösek lehetnek egy íróban és egy képzőművészen. Ebben az értelemben az ő illusztrációi inkább alárendeltek a szövegnek, szolgálják és kísérik azt. Ezzel szemben Tàpies sokszor az íróval párhuzamosan dolgozik, a *Novella* [Regény] (1965) például egy rendkívül érdekes közös vállalkozása, amit Joan Brossával készített. Író és rajzoló külön dolgoztak, anélkül, hogy érintkeztek volna egymással, végül mégis azonos eredményre jutottak: egy egyszerű spanyol ember életrajzát hozták létre, akinek élete az ő lapjaikon dokumentálódik. Ezek között a lapok között találunk nyomtatványokat, firkákat, gyűrött papírokat, pacákat, oklevélmásolatot, sorozási iratokat, személyi igazolványt vagy egy tükör képét. Ebben az esetben nem lehet a műfajok egymás alá rendeltségéről beszélni, egyrészt a sajátos külön-külön munkaforma miatt, másrésztől azért sem, mert a művész mindig is ragaszkodott ahhoz, hogy párbeszéd legyen az egyes művészeti ágak között – éppúgy, mint bármely más emberi tevékenységek között. Tàpies szerint egy könyv létrehozásakor a tipográfia, a papírfajta, vagyis a könyv fizikai megjelenése „mindig magában foglal irodalmon kívüli vagy »metapoétikus« elemeket, amelyek azt eredményezik [...], hogy a puszta szótári szavak korlátozottságából fakadó hidegsége olyan orákulumokká alakuljon, ami eligazít bennünket lelkünk Babelében, és amelyek időnként legalább annyira fontosakká – ha nem fontosabbakká – válhatnak, mint maguk a szavak” (TÀPIES, 205). A *Novella* esetében a könyv egy performatív mű dokumentációjaként tünteti fel magát: az autentikus és eredeti műalkotás nem más, mint maga a fiktív életút – és mind az írott szöveg, mind a képek, maradványok és hivatalos iratok ennek az eredeti, egyedülálló és megismételhetetlen műnek rekonstrukciói. Kép és szöveg így egyenértékű, habár mindkettő másolat, fordítás.

A *Ça suit son cours* (1975) borítóján és illusztrációiban Tàpies nagyrészt a francia költő, Edmond Jabès műveinek egyes szavait és betűit reprodukálja. A borítón látszólag véletlenszerűen kiválasztott részletek láthatók a papírlapba nyomva. Erre a felületre kézzel van írva a cím, szinte olvashatatlanul, szétfolyt, elmaszatolódott tintával, a gerincen pedig a Tàpies festményein oly gyakori, már szinte szignónak számító kereszt tűnik fel. A borító szavainak látszólagos zűrzavarában sokszor látható a „verité” szó, mintha

csak a szövegek hitelességére akarna utalni. A könyv metszetein is Jabés szavai ismétlődnek, de ezek már egyáltalán nem olvashatóak, hanem olyanok, „mint egy pókháló, mint a jelek sűrű erdeje” (SOLANA, 19).

Ugyanez történik Rafael Alberti *Retorno de lo vivo lejano*jával. Az 1977-ben kiadott könyv 15 Tàpies-litográfiát és Alberti egy saját kézírású, kiadatlan, a festőnek címzett versét tartalmazza. Ezzel a költő Tàpies véleményét osztja, miszerint költészetéből kalligráfiát, azaz képet csinál.²

A *Retorno de lo vivo lejano* száműzetésben született; a versekben gondolatfoszlányok, emléktöredékek tűnnek fel. A képek ugyanilyen csapongók: egyik oldalon egy eldobott, félig nyitott boríték részleteit látjuk, utána egy betűsort: „calle m”, de ez semmiféle utcát [calle] nem jelöl, sőt egyáltalán nem hordoz jelentést, ugyanis ez az egyetlen értelmes szó is át van húzva, rajta kívül pedig csak foltokat találunk. Egy másik oldalon a teljesen áthúzott szöveg mellett négy tenyérnyom látható. Ugyanazok a nyomok, amelyek már a *Novellá*ban is feltűntek, és valakinek a létezését jelzik, aki nincs jelen. Ha a *Novellá*ban az „eredeti verzió” az az emberi jelenlét volt, melyet író és rajzoló életének látható nyomaival dokumentáltak, fordítottak le, akkor ez esetben sem a kép nyelvére fordított vers lesz az eredeti. Solana Tàpies képeit „a versszövegek materiális újra-lejegyzésének vagy újraírásának” nevezi (SOLANA, 19). Tàpies munkái – bár valóban tarthatjuk őket újraírásoknak – sosem konkrét versekből indulnak ki, a „történet” soha nem jelenik meg a képeken. Tàpies inkább magát az alkotó folyamatot írja újra: rajzai és gyűrött lapjai az intellektuális erőfeszítést mutatják, mellyel – szavakban vagy képekben – formát adunk egy gondolatnak. Az állandóan megjelenő kéznyomok az emberi jelenlétet tanúsítják, legyen az a művészé vagy az olvasó-nézőé, aki befogadni próbálja a művet. Így ezek a foltok és áthúzások azt a tétova keresést dokumentálják, amellyel egy szöveg eredeti verziójához, hiteles olvasatához igyekszünk közelíteni.

A „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője”-ben kísértetiesen hasonló alkotói módszerről olvashatunk: Pierre Ménard „nem más *Don Quijote*-t akart papírra vetni – ami könnyű –, hanem a *Don Quijote*-t. Szükségtelen hozzáfűzni, hogy sohasem tervezte az eredeti gépies átírását; nem állt szándékában lemásolni. Bámulatos becsvágya az volt, hogy olyan lapokat alkosson, amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágnak a Miguel de Cervanteséivel” (BORGES, 36-37). Hogy a célt elérje, Pierre Ménard először is meg akarja szerezni Cervantes korának minden ismeretét: „Jól tudni spanyolul, visszanyerni a katolikus hitet, harcolni a mórok vagy a török ellen, elfelejteni Európa 1602 és 1918 közötti történelmét, Miguel de Cervantesnek *lenni*.” (BORGES, 37) Hamarosan azonban rájön, hogy ez a módszer jóval egyszerűbb, és épp ezért kevésbé izgalmas, mint Pierre Ménard-nak maradni, és így, saját tapasztalatain keresztül jutni el a *Don Quijote*hez.

Tàpies is így dolgozik: a képein újraírni igyekszik a szövegeket, de sohasem magán a leírt művön keresztül próbál eljutni hozzájuk. Ménard egy levelében azt írja: „A *Don Quijote* emléke, amelyet egyszerűsített a felejtés és a közöny, teljesen egyenértékű bennem egy meg nem írt könyv bizonytalan előképével.” (BORGES, 39) Tàpies sok esetben együtt dolgozik az íróval, nem csupán saját képi nyelvére alakítja a szavait. Nem a szerző személyiségéből indul ki, nem kérdezi meg, mekkora papírra írja a műveit, nem

² Hasonlót tesz Foix is, amikor egy Tàpiesnek ajánlott könyvét a következő szavakkal dedikálja: „Antoni Tàpies költőnek J. V. Foix festő” (TÀPIES, 224, idézi SOLANA, 24).

akar „Cervantesnek lenni”. Tàpiesként akarja újraalkotni a művet; személyiségének jegei szinte minden lapján tetten érhetők: a *Retornos de lo vivo lejano* egyik oldalán az AT betűk tűnnek fel, a kéznyomokat tartalmazó lapon az áthúzott szöveg katalánul van és a litográfiákkal való vizuális megjelenítés kérdéseiről szól, de jelen van a *Derrière le miroir* (1969) emblematikus vízszintes vörös vonala is.

Van azonban egy jelentős különbség is. Ménard – a filozófusokkal ellentétben, akik „tetszetős kötetekben adják közre munkájuk közbeeső állomásait” (BORGES, 37) – úgy dönt, megsemmisíti műve piszkozatait. Ezzel szemben Tàpiesnél mást sem látni, mint piszkozatokat, verziókat, lehetőségeket, kéziratokat. Ebben az esetben vajon tarthatók ezek az előzetes változatok a szöveg vizuális megjelenítőinek? Tàpies képei – éppúgy, mint Pierre Ménard újraírt *Don Quijotéja* – a kísérlet dokumentációi, hogy elutasítsa „a véletlen közreműködését”, „a nyelv és a lelemény tehetetlenségét” (BORGES, 39), hogy egy az egyben újraalkosson egy szándékoltabb, éppen ezért talán hitelesebb verziót. Újraírja az illusztrálásra szánt irodalmi művet, de úgy, hogy előbb elfelejti azt – így nincs is szükség rá, hogy előtte legyen a szöveg, nincs semmilyen tartalmi utalás. Az eredmény pedig ugyanaz, mint a Borges-féle fikcióban: eredeti és reprodukció látszólag azonos, bár az utóbbi „mérhetetlenül gazdagabb” (BORGES, 41).

A Pere Gimferrer által válogatott Llull-Tàpies kötetben Ramón Llull szövegei arról szólnak, hogy mennyire fontos csupán a keresztet megjeleníteni és csak arról beszélni – elmélkedései mellett pedig Tàpies rézkarcai láthatók, melyek mind keresztformát ábrázolnak. Ez a kereszt azonban már nem csak Krisztus keresztje, nem csak keresztény szimbólum, hanem Tàpies nézőpontjából átlényegült, aktualizált, személyes többletet hordozó kereszt, a szerző sajátos emblémája, „önarcképe” (SOLANA, 25), mely szinte egész életművében jelen van. A keresztforma Tàpies nevének T betűjévé alakul, azonosul a festővel, mint ahogy azt a *Retornos de lo vivo lejano* borítójának aláírásán is látjuk.

Tàpies tehát művészkönyveiben az adott mű vizuális újratemtésének küzdelmét mutatja meg, nem rejtve el a piszkozatokat sem: felfedi a teljes alkotó folyamatot, annak minden variációjával, tévútjával és bizonytalanságával együtt. Képei és metszetei saját kreatív – vagy ha úgy tetszik: re-kreatív – munkájának másolatai, vagyis a nyomtatás tükrében látott képek, a valóság negatívjai. És hogy mi lenne ez a valóság, az eredeti, fordítói igyekezetének végső változata? Maga a művész adja meg a választ: „úgy gondolom, a művészetnek fel kell kavarnia, töprengésre kell készítenie a nézőt (...) a művészet csak egy jel, a valóság a néző fejében van” (TÀPIES 66-67).

Dömötör Andrea fordítása

Hivatkozások:

- BORGES, Jorge Luis: „Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője”. Ford. Jánosházy György. In *Jorge Luis Borges Válogatott művei. A halál és az iránytű. Elbeszélések*. Budapest, Európa, 2008. 32-44.
- CHILLIDA, Susana (ed.): *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona, Destino, 2003.
- SOLANA, Guillermo: „La biblioteca sellada.” In uő: *Tàpies. Escritura material*. Barcelona, Destino, Fundació Antoni Tàpies, 2002. 13-27.
- TÀPIES, Antoni: *L'experiència de l'art*. Barcelona, Edicions 62. 1996.

Zenei diskurzus Alejo Carpentier *Embervadászat* című elbeszélésében

SKRAPITS MELINDA

„... *kiszenged ideged
húrjaival!*”
(Illyés Gyula: „Bartók”)

1. Témák és elemzési szempontok

Dolgozatomban a verbális diskurzushoz ágyazott zenei beszédmódot szeretném elemezni Alejo Carpentier elbeszélésében, az „Embervadászat”-ban. A zenei természetű narratív struktúrák vizsgálatával kimerítően foglalkozott a kritika, az eltérő megközelítések gyakran heves vitákat szültek (lásd Acosta, Volek és Giacoman tanulmányait az *Embervadászat* zenei szerkezetéről: ACOSTA, 15-22; VOLEK, 385-438; GIACOMAN, 113-129; illetve. Bikfalvy és Rodríguez Almodóvar kritikáját Volek és Giacoman elemzéséről: BIKFALVY 1997; RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, 152-153), azonban továbbra is lehetőség nyílik a két diskurzus eltérő formanyelvének, kapcsolatuk és kölcsönhatásuk okainak feltárására.

Az elemzés során nem mutatom be a sokszor kétségbe vonható megfeleltetéseket Beethoven és Carpentier műveinek szerkezete között,¹ inkább szeretném megvilágítani a zenei és a verbális diskurzus természetét, szem előtt tartva a megnyilatkozási formák hitelességének követelményét.

Az olvasat során kiderül, hogy a zenei diskurzus milyen szinteken jelentkezik az elbeszélésben, illetve, hogy miképpen értelmezhető fordításnak a zenei megoldásokkal átszőtt verbális diskurzus. Ugyanakkor ki kell emelnünk azt az ironikus szerzői játékot, amely csúfot űz mindazokból a szükségszerűen félrevezető címkékből és értelmezésekből, melyeket Beethoven *Eroica-szimfóniájához* társítottak az elemzők.

Végül, mivel az előbb említett ironikus és kifordított játék forrása az elbeszélés szubtextusában² rejlik, a szubtextus koherens motívumhálóját elemezve szeretnék magyarázatot adni a zenei diskurzus markáns jelenlétének lehetséges okára.

2. Forma és fordítás: elbeszélés szonátaformában

Az „Embervadászat”-nak rendkívül koncentrált az időszerkezete, a cselekmény, illetve az olvasás mindössze annyi időt ölel fel, amennyi elegendő, hogy előadjuk Beethoven *Eroica-szimfóniáját*. Az üldözött beront a koncertterembe, hogy menedékre leljen, majd a zene révén fokról fokra elhalványulnak a narratív jelen határai, a kon-

¹ Volek megpróbálja az elbeszélés egyes motívumait pontosan megfeleltetni a zenei skála hangjainak (VOLEK, 416-419), Giacoman még ennél is messzebbre merészkedik: a szöveg sorait az *Eroica-szimfónia* egyes ütemeivel állítja párhuzamba (GIACOMAN, 115-128).

² Michael Riffaterre terminológiájában a szubtextus olyan látszólag jelentéktelen motívumok, tárgyak hálóját a szövegben, melyek az ismétlés révén nyernek jelentőséget, s szövegszervező erővé válva támogatják a jelentés kibontakozását (RIFFATERRE, 65).

centráltságú tér-idő keretek kitágulnak, egészen a gyermekkori emlékekig visszanyúlva. A narráció később egyéb információkkal is gazdagodik, melyek késleltetve tárják fel az üldözött előéletét: a szabad asszociáció révén összekapcsolódó elemek belső tudatáramlásként jelennek meg. Az utolsó rész visszatér a kiindulási ponthoz, az üldözött halálával lezárva a kört.

Az elemzők egyetértenek abban, hogy az elbeszélés szigorú szerkezete a szonátaforma követelményeire épül, bár eltérően ítélik meg, hogy milyen mértékben feleltethető meg a két forma egymásnak (RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, 152; ACOSTA, 18-19; GIACOMAN, 115-128; VOLEK, 388-413; BIKFALVY 1995, 373). Bikfalvy elemzése szerint az elbeszélés szonátaszerkezete az expozícióval kezdődik, mely magába foglalja a nyitó témát (a pénztáros), a fő témát (az üldözött), valamint a melléktémát (Estrella). Ezt követi a kidolgozás, mely tizenhárom variációt vonultat fel az expozícióra, majd visszatér az üldözött témája, melyet egy rövid kóda (a pénztáros) zár le (BIKFALVY 1995, 373).

Az elbeszélés szerkezete tehát egy zenei műfaj formai megoldásaira alapul, így felmerül az esetleges fordítás lehetősége is, tisztázni kell azonban, hogy milyen keretek között értelmezhetjük ezt. A fordításelmélet ugyanis különbséget tesz alapvetően *tartalomra*, valamint *formára* épülő szövegek között: utóbbiak fordításakor a formai hűség válik a legfontosabb követelménnyé (KLAUDY, 59). Ha a zenét par excellence formának tekintjük, mely nélkülöz bármilyen előre rögzített fogalmi jelentést, a „fordítás” során egyedüli célunk a forma és az általa keltett *hatás* megőrzése lehet.³

Az „Embervadászat”-ban a szonátaformának, azaz a számtalan ismétlésnek, megfordításnak, késleltetésnek, valamint a melléktémák gazdagságának hatása a feszültség erőteljes fokozódásában jelenik meg. Lassan fény derül az üldözött személyazonosságára, a halálos üldözés okára, valamint a három, kódában összeérő „téma” közötti sokszoros összefonódásokra.

A narráció szövege számtalan olyan jelentéktelennek tűnő motívumot rejt, melyek előre vetítik a végkifejletet: hol feltűnnek, hol eltűnnek, néha módosult vagy éppen kifordított alakban. A *rókaprém*, a koncertteremben lévő nők *szőrméi vadásztrófea*-ként tűnnek fel; a Schezo triójának *keürtjei* is a vadászat képét idézik meg, módosítva és kiegészítve a hajszta témáját.⁴ A *halottvirrasztás* motívuma előre vetíti a főszereplő halálát, a szó módosult alakja pedig egyaránt utal az öregasszonyért való virrasztásra és a zeneestre,⁵ ezért a koncert maga a vadászat mellett a halottvirrasztás jelentéstartalmaival is gazdagodik (9–11).⁶

A narráció az első rész második fejezetében egyes szám első személybe transzponálódik: a közelítés a kezdetben külső nézőpontból bemutatott fő témát sokkal részletesebben bontja ki. A szövegben dominálnak az üldözött félelmei, testi és lelki

³ Lásd Nida ekvivalencia-fogalmát, mely a befogadók azonos (vagy hasonló) reakcióin alapul (KLAUDY, 91).

⁴ A spanyol cím is a vadászat-motívumra játszik rá: az „acoso” egyik jelentése hajtás a vadászaton.

⁵ A spanyol „velada” egyszerre jelent virrasztást és estélyt, zeneestet.

⁶ Lengyel Péter „Embervadászat”-fordítását idézem végig az elemzés során, a zárójelben feltüntetett oldalszámok az Európa Könyvkiadó 1973-as kiadását követik.

görçsei, a szemantikai szinten megjelenő lüktetés a formai megoldásokban is tükröződik. Az ismétlés, a fokozás, valamint a szöveg elemeinek halmozása a szemantikai szint formai illusztrációjaként bontakozik ki:

„...szétveti bordáimat ez a vad lüktetés; a gyomrom kavarog; a szívem majd megszakad; s hideg tüvel döf keresztül; tompa lökések indulnak a testem közepéből, s lecsapnak halántékomra, karomra, combomra; görçsösen lélegzek; nem elég a lélegzésre a szám, nem elég az orrom, lihegve kapkodom a levegőt, megtölt, megáll, fojtogat...” (13)

A lüktetés tehát három szinten jelenik meg a fikcióban, illetve a szövegben: az üldözött narrátor tudatában, az általa hallgatott zenében, valamint elbeszélésének formai és szerkezeti felépítésében. A többszörös megjelenés kitágítja a határokat, a lüktetés áterjed a befogadóra is, bevonva őt a fikcióba. A zenei diskurzus tehát megpróbálja bevezetni az olvasót is a fiktív világba: halványítja vagy feloldja a határokat a mű és befogadója között.

A második részben az üldözött témája az emlékek szintjén variálódik tovább: a számtalan témaváltozat összefonódik Estrella témájával, a szabad asszociációs technika révén állandó váltakozást figyelhetünk meg a különböző idősíkok között, mely ingadozást, bizonytalanságot szül a szövegben.

Az utolsó rész egy szonáta visszatérésének tekinthető, ahol újra felvonulnak a főbb témák és motívumok: az üldözött, a pénztáros, Estrella, a szimfónia, valamint a Beethoven-monográfiából idézett, beékelt szövegrészek, az előadás ideális időtartama, az öregasszony és a hamis bankjegy. A témák és motívumok széles skálája szigorú struktúrába rendeződik, a keretszerkezet elemei párhuzamba állíthatók és egymásnak megfeleltethetők (BIKFALVY 1995, 373; ACOSTA, 116). Az utolsó fejezet tehát Echevarría értelmezésében egy „teleologikus és eszkatologikus fináléhoz” hasonlít, olyan ponthoz, „mely a jelenben egyesíti az összes idősíkot” (200).⁷

3. A zenei diskurzus értelmezése mint fordítás

A második rész emlékeit és asszociációit elemzve új értelmezési lehetőségek tárulnak fel. A narráció jelenét a keret adja, melyet teljesen átszó a koncertteremben hallgatott beethoveni zene. Mivel azonban az első és utolsó rész, azaz a koncertjelenet körbeöleli a középsőben kibomló tizenhárom variációt, az emlékek, gondolatok és asszociációk tulajdonképpen a zene belső értelmezésének (de semmiképp sem hű fordításának) tekinthetők, a hangok és harmóniak táplálják és mozgatják ugyanis az üldözött belső emlékvilágának eseményeit. Ez a narratív megoldás nem tekinthető újnak: a chilei María Luisa Bombal is ezt a technikát alkalmazza egy novellájában.⁸ A főszereplő hasonló helyzetet él át, egy zongoraesten ülve a zene felszínre hozza és a szabad asszociáció révén mozgásba lendíti a régmúlt emlékeit: miközben ő maga mozdatlan a narráció koncentrált jelenében, belső terében több különböző múltbeli idősíkot jár be.

⁷ „... a coherent teleological and eschatological finale [...], the point at which all the tenses will become one in the present.” (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 200) A másként nem jelölt fordítás a sajátom.

⁸ BOMBAL, María Luisa: „El árbol.” A novellát 1939-ben adták ki, 17 évvel Carpentier elbeszélése előtt. Magyarul „A fá” címmel a *Nagyvilág* 1997/7-10. számában jelent meg, Scholz László fordításában.

Ez az értelmezési kísérlet is a zenei és a nyelvi diskurzus fordításának lehetőségéhez (vagy lehetetlenségéhez) vezet. Hanslick, bár elismeri, hogy az egyes hangokhoz, hangnemekhez és akkordokhoz társíthatunk hangulatokat vagy benyomásokat, tagadja a kizárólagos megfeleltetés lehetőségét: „Ahogy egy történelmi festményen nem jelent minden vörös örömet számunkra, minden fehér pedig ártatlanságot, éppúgy nem fog egy szimfóniában minden Asz-dúr ábrándos, minden h-moll pedig emberellenes hangulatot ébreszteni, sem minden hármashangzat meglepődöttséget, minden szűkített szeptim-akkord pedig kétséget” (33).

Ha a „forrásnyelv”, jelen esetben a zene olyan „kifejezéssel” él, melyben több lehetséges „jelentéstartalom” is összefonódik, de ezek teljessége nem ültethető át a célnyelvre, azaz a verbális diskurzusra, a fordítónak választania kell a lehetőségek közül, így szükségszerűen értelmezi fogja a szöveget. Mivel a zenei diskurzusból hiányzik a nyelv fogalomhálója, ezért „jelentése” (ha beszélhetünk egyáltalán jelentésről) sem lehet rögzített. Ez a hiány teljes szabadságot ad az interpretációra, s így gyakorlatilag lehetetlenné teszi, hogy ebben a kontextusban fordításról beszéljünk.

Carpentier elbeszélése is a zenei diskurzus szavakra fordításának vagy fogalmi magyarázatának lehetetlenségét tárja elénk. Ez legtisztábban az *Eroica-szimfóniáról* szóló beékkelt magyarázó szövegrészletekben nyilvánul meg, melyek értelmezési kísérletei sorra kudarcot vallanak. A pénztáros által idézett szavak költői magyarázák a zenét, mégis túlzónak, sőt félrevezetőnek bizonyulnak, ha figyelembe vesszük a minden hősiességtől megfosztott eseményeket, amelyek mintha ellenpontoznák ezeket a szövegrészleteket.

Ahogy említettem, az első rész narratív jelene a másodikban szertefoszlik, a tér-idő keretek kitágulnak, ezzel az üldözött tudatában új fikatív tér születik. Mind a beékkelt szövegrészletek, mind a második szinten, a szereplő tudatában kibomló fikció inverz motívumokon keresztül szerveződik, így a zene „értelmezésében” bármely szinten érezhető a szerző kifordított, ironikus játéka.

Estrella⁹ neve biztos pontot sugall, melyhez igazodni lehet. Bár kétséges, hogy pontosan mire (vagy kire) vonatkoznak a lorettói litániából származó téves, rontott idézetek,¹⁰ a szövegrészletek mégis összekapcsolódnak a lány alakjával. Így a prostituált, mivel elárulta a férfit, aki segítséget és menedéket keresett nála, Szűz Mária inverz parafrázisává válik.

Hasonlóképpen az üldözött maga is egy ironikus értelemben vett „megváltó” szerepkörbe kényszerül. A *Sancti-Spiritus*, azaz *Szentlélek* nevű településről származó férfi ahelyett, hogy feláldozná életét társaiért, elárulja őket, hogy mentse magát, így alakja kifordított Krisztus-figuraként áll előttünk. Szenvedéstörténete virágvasárnap kezdődik, és éppen húsvétvasárnap, feltámadáskor éri a halál.¹¹

⁹ Estrella magyarul csillagot jelent.

¹⁰ „Salud de los Pescadores” (halászok üdve) szerepel „Pecadores” (bűnösök) helyett (*El acoso*, 207). A magyar fordítás nem követi a hibás szöveget: „Bűnösök menedéke” (41).

¹¹ Volek tanulmánya is vizsgálja ezt a motívumot, de elemzése nem az ironikus inverziókon alapul. Értelmezésében „az elbeszélés szimbolizmusa a vallásos (vagy általánosan véve rituális) motívumok és a szimfónia zenéjének összefonódásában éri el tetőpontját”. Úgy véli, a szimfónia kürtjei az utolsó ítéletet idézik meg, valamint – meglepő módon – az „eljövendő megbocsátást” (VOLEK, 428).

Láthatjuk, hogy a főbb szereplők és motívumok (az üldözött, Estrella, a halál és a feltámadás) kifordított alakban jelennek meg. Az inverziósorozat megkérdőjelezi az *Eroica-szimfónia* hősi jelzőjét is ebben a kontextusban: egy fordított feltámadás-történetet olvasunk, melyben az antihős, miután meghallgatta a „tiszteletére” szóló „hősi” szimfóniát, saját becstelensége miatt lesz gyilkosság áldozata, halálát ráadásul az inverz Szűz Máriaként megjelenő Estrella árulása okozta.¹²

Az ironikus játék kettős szerepet tölt be: kigúnyolja mindazokat a hamis címkéket és sablonokat, melyek a beethoveni zenéhez kapcsolódtak, s ezzel elismeri a zenei diskurzus hiteles átfordításának lehetetlenségét, azaz a verbális diskurzus elégtelenségét és kudarcát is. Ezért Volek megállapítása, miszerint „a *szimfónia jelentésének értelmezése az elbeszélés értelmezésévé is válik egyben*” (428), nem lehet helytálló.

4. Beékelt szövegek: reáliák fordítása

Ha megvizsgáljuk az elbeszélés kereteit (az első és harmadik részét), feltűnhet a szöveg fragmentáltsága: a narrációt időnként más szövegrészek szakítják meg, melyek Romain Rolland Beethoven-monográfiájából származnak (vö. BIKFALVY 1995, 373; BIKFALVY 1997; VOLEK, 428). A közbeékelt részek révén a zenei diskurzus jelenlétének harmadik típusát vizsgálhatjuk az elbeszélésben.

A szövegrészek több szempontból is felkelthetik az érdeklődésünket: egyrészt számolnunk kell az intertextualitással mint a transztextualitás első formájával (GENETTE, 82-84), mely ebben az esetben szorosan kapcsolódik a fordítások hosszú sorozatához is. A szöveget olvasva először egy olasz nyelven írt részlettel találkozunk, melyben a nyelvhelyességi hibákhoz egyéb tévedések is társulnak.¹³ Mivel azonban az eredeti francia szöveg egy része is már németből vett fordítás (így Beethoven heiligenstadti – a szövegben neiligenstadti – végrendelete is), nem lehet világosan megállapítani, hogy a hibák a fordításból, az eredeti szöveg tévedéseiből vagy a hozzá nem értő pénztáros téves olvasatából származnak-e. Így a fordítások hosszú sora (németből franciára, majd spanyolra, valamint az olasz ajánlás a pénztáros olvasatában) végül az eredeti szöveg megromlásához vezet.

Másrészt viszont az eredeti szöveg, Rolland monográfiája maga is arra vállalkozik, hogy Beethoven zenéjéről *beszéljen*. Ha nem is vennénk figyelembe a fordítások során elszenvedett módosulásokat, a vállalkozás célja önmagában is lehetetlennek tűnne. Szinte érezni a „fordító” küzdelmét, ahogy a zenei motívumokat és témákat megpróbálja a verbális diskurzusba átültetni: „Ez után a csodálatos Scherzo után következik örvénylő zengésével és fegyverzajával a Finálé, az öröm és a szabadság éneke...” (22).

¹² Az elbeszélés nyilvánvalóan ironikus inverzióinak fényében rendkívül meglepő Giacomani értelmezése (talán ő is csak ironizált): az üldözött hős „csak az örök álomban nyeri el a megnyugvást. Erkölcsei győzelmet aratott ellenségei felett. [...] A gyilkosok lövései egybemosódnak a vihar dörrenésével, mintha a természet egy hatalmas tuttit szólalattna meg gyászindulólóként az üldözött tiszteletére.” (GIACOMANI, 128)

¹³ A „sovvenire”, az „Altezza” és az „Op. 55” helyett „souvvenire”, „Alteza” és „Op. 53” szerepel. „Notte-bohem” helyesen „Notteboh” lenne, míg „Heiligenstadt” következetesen „Neiligenstadtként” szerepel. A magyar fordítás az opus-szám kivételével javítja a hibákat. A hibákról lásd még: BIKFALVY 1997.

Ezzel újabb fordításelméleti probléma merül fel, mely az úgynevezett reáliákhoz kapcsolódik. A reáliák olyan fogalmakat, tárgyakat jelölnek, melyek a forrásnyelvben léteznek, ám a célnyelvből (és kultúrájából) hiányoznak. A fordító két lehetőség közül választhat: meghagyhatja őket az eredeti nyelven, az olvasó ismereteit pedig lábjegyzetekkel bővíti, vagy helyettesítheti őket rövid leírásokkal és magyarázatokkal is (Klaudy, 74). A zenét alkotó elemek, a hangok, akkordok, motívumok és dallamok kizárólag a zenei diskurzusban érvényesek. A zene tehát olyan „nyelvnek” tekinthető, mely csak reáliákból áll, ezért ellenáll a fordításnak. Ha kizárjuk az első lehetőséget, mely során a reáliákat eredeti nyelven hagynánk, azaz felkérnénk a dologtalan olvasót, hogy hallgassa meg Beethoven *Harmadik szimfóniáját*; két utunk marad, hogy a zenéről beszéljünk: megadhatjuk a hangok fizikai adatait, az időtartamot, a hangszint és a frekvenciát, vagy egy költői, szubjektív nyelvhasználathoz kell folyamodnunk, mely a hallottakat hasonlatok, metaforikus képek és a hallgatóban felkeltett érzelmek révén fogja leírni.

A Rollandtól kölcsönzött szövegek ez utóbbit próbálják megvalósítani:

„Ez után a csodálatos Scherzo után következik örvénylő zengésével és fegyverzajával a Finálé, az öröm és a szabadság éneke, az ünnep, a tánc, a lelkesítő indulók és a derűs nevetés, gazdagon hullámzó variációkban. S ekkor egyszerre ismét felbukkan a Halál, ami a Győzelmen is túl van. De a Győzelem újra előzi.

S a Halál hangját elfojtja az ujjongó öröm szava...» (75)

A küzdelem végül teljes kudarcba fullad: a mű összetett utalásainak fényében ez a túlzó és művésziesskedő leírás félrevezetőnek és hiteltelennek tűnik. A közbeékelte dicshimnuszokat mint a zene lehetséges fordítását vagy értelmezését az elbeszélés kifordított motívumai és dicstelen eseményei ellenpontozzák. A verbális diskurzus menthetetlenül félresiklik, amint megpróbálja fogalmi szinten reprezentálni a zenét, olyan szavakat használva mint a „szabadság”, a „halál” vagy a „győzelem”. Az eredeti szöveg tévedéseit pedig csak erősíti a sokszoros fordítás szövegrontó hatása.

Felmerül a kérdés, hogy milyen szerepet töltenek be a műben a már említett beékelte szövegrészletek. Tekinthejtük-e őket pusztán szerzői játéknak, mely próbára teszi az olvasó figyelmét és szorgalmát, hogy felismerje vagy megkeresse az idézett részleteket? Értelmezésem szerint a romlott szövegek beékelődése kulcsfontosságú szereppel bír az elbeszélés szemantikájában. Megvilágítják a két diskurzus, a zenei és a verbális lehetséges különbségeit, valamint rámutatnak ez utóbbi elégtelenségére, megkérdőjelezve hitelességét, azaz feladatának betöltésére való képességét. Eszerint a diskurzusok hitelességének vagy hiteltelenségének problémája, valamint a nyelv elégtelensége áll rejtett módon Carpentier elbeszélésének középpontjában.

5. Élettelen szöveg: a szubtextus elemzése

A szubtextus vizsgálata megerősíti az előző feltevést. Riffaterre terminológiáját használva a szubtextus olyan jelentéktelennek tűnő, de a mű során többször ismételt elemek vagy tárgyak hálója, mely az elbeszélés „alatt” összefonódva és koherens háttérrel alkotva szövegszervező erővé válik (RIFFATERRE 1990, 21).

Carpentier elbeszélésében a szubtextus önreflexív jellegű, a leggyakoribb rejtett motívum ugyanis épp a szöveg és variációi. A szöveg mint motívum megsokszorozott formában tárul elénk: bankjegyek, feliratok, beékelt szövegrészletek, megcsontított újságok és elhallgatott szavak alakjában. Mintha csak ugyanannak a témának lennének a változatai, valamennyien megpróbálják reprezentálni vagy bármilyen módon leírni a valóságot.

A szövegmotívum-variációk négy alapfogalom körül csoportosulnak: ezek a *tévedés*, a *kimondhatatlanság*, a *jelen-nem-lét*, és végül a *halál*. Említettük már Romain Rolland művéből származó beékelt szövegrészleteket, melyek egyrészt a szavakra „fordítás” során meghamisítják a beethoveni zenét, másrészt a fordítások hosszú sora miatt maguk is megrontva tűnnek fel. A szöveg képtelen reprezentálni, jelenvalóvá tenni a valóságot, elégtelensége leginkább a hibásan jelzett opus-számban válik nyilvánvalóvá.

A „lehunyt szemű Tábornokot” ábrázoló bankjegy esete nagyon hasonló. Bár kétszer is hamisnak bizonyult (először a bérelt autó, másodszer a prostituált, Estrella kifizetésekor), a záró jelenetben a rendőr, látva hogy a bankjegy jó, mégis elteszi (77). A zárlat tehát felülírja az előzőeket, a palimpszeszt-technika révén megkérdőjeleződik az igazság, az igazat mondás lehetősége is, mely elbizonytalanítja az olvasót a szöveg hitelessége felől.

Ide tartozhat még a Diák beszéde is, akinek kusza szavai eldeformálják a valóságot, és kifordított, hamis képet festenek az eseményekről, ill. magáról az üldözöttről: „»Vérrel megpecsételet testvériség kell nekünk.« [...] »és vissza kell térnünk az ősi hagyományokhoz. Vezér kell nekünk és áldozópap, Sas-Lovagok és Leopárd-Lovagok; olyan férfiak, mint te.« [...] »Boldog, aki éhes a megcsömörlötteknek ebben a városában, ahol senki se gondol másra, csak a hasára.« [...] »A felsőbbrendű ember... A hatalomvágy.«” (66-68)

Ezzel ellenkező módon a szövegmotívum-variációk egy másik csoportja a *kimondhatatlansággal* hozható összefüggésbe. Estrella tudatában az önvád egy ki nem mondott szó köré csoportosul:

„...mint mély kutak visszhangját hallotta azt az öblösödő szót, amellyel önmagát szokta illetni, fesztelenül, szinte kérkedve az igazság kimondásával. [...] Kérkedett a nyíltságával, ennél fogva azzal a szóval illette magát, amely leginkább helyénvaló volt. De most, hogy már tudott a férfi félelméről, éhezéséről, magányos halálkínjáról, megvetéssel telítődött a szó. Mindezt tudva, már nem az az öt léha hang volt az a szó, mint azelőtt; a nemtelen Szó volt, gennyes mocskot és megköveztetést idéző, az időtlen idők óta tömlöcben, árnyékszékben, szegényházban és pöcegödörben felbukkanó sértés.” (46-47)

Érdekes módon a szó éppen azáltal nyeri el súlyát, hogy a kimondatlanság tartományában marad, mintha jelen-nem-létében jobban betöltené szerepét. Ugyanennek a motívumnak egy másik változata jelenik meg az üldözött kudarcba fulladt gyónásában is. A férfi beszéd iránti mély vágyakozása végül megtörik, és a sírás elfojtja szavait:

„Valaki beszélni akar velem, térdre hullva, görcsösen szorongatva kezében azt a kis fekete kötetet. Mondatait azonban meg-megszakította a zokogás, s beszédében újra meg újra értelmetlenül visszatért a bűn és az önmaga iránt érzett undor gondolata” (65).

A változatok harmadik csoportja a *jelen-nem-lé*hez köthető. A menekült minden este megkapta a reggeli újságot, melyben „mohón keresett valami hírt, ami hatással lehet a sorsára”. Mégis, „sokszor a legérdekesebb oldal üres keret maradt: a ruhavállak és ujjak szabásmintáját vágták ki a közepéből a leánynövendékek a Szabás-Varrás Akadémián” (29). A vágyott szöveg nincs jelen, így képtelen betölteni szerepét és hírt adni a külvilág eseményeiről.

Hasonlóképpen a templomi jelenetben a pap beszéde is a jövőbe „transzponálja” a találkozás lehetőségét. „Holnap, holnap”: a pap a szavak ismétlése révén kivonja magát a jelenből, és egy másik, jelen nem lévő idősíkba csúsztatja a találkozást.

Láthattuk, hogy a szöveg motívuma miképpen gazdagodhat a *tévedés*, a *hiány* és a (*jelen*)-*nem-lét* jelentéstartalmaival. A játékos ironia révén azonban a motívum a sorozat csúcspontjaként a halállal is összekapcsolódik. Az üldözött a postán feladott bombát ugyanis egy könyvbe rejtette, melynek címe is a verbális diskurzus motívumát hangsúlyozza: *Szónoki beszédek gyűjteménye: Démoszthenészről Castelarig*. Az üldözött emlékei szerint „a pokolgép éppen Cicero és Gambetta közé került” (51). Mivel a kivágott szöveget a bomba *helyettesíti*, a szöveg a metonimikus kapcsolat révén a halállal és a pusztulással válik azonossá.

6. Zárlat

Az eddigiek során láthattuk a szövegben a zenei diskurzus jelenlétének különböző formáit. Az elbeszélés szonáta-formája, ismétlései, inverziói, visszatérései és késleltetései révén növeli a feszültséget, ugyanakkor elhalványítja a szöveg és olvasója közötti határokat, ezzel a befogadót a fikció világába „helyezi”.

Más szinteket vizsgálva az inverz motívumok kifordított értelmezése megszabadítja a szimfóniát a hozzá kapcsolt, szükségszerűen téves jelszavaktól és címkéktől, ugyanakkor elismeri a nyelv elégtelenségét, melyet a közbeékelte szövegrészletek hiteltelensége is megerősít.

A szubtextus összefüggő motívumhálója is ezt a kettősséget húzza alá: a szöveg elégtelenségét és hiteltelenségét, feltételezett hitelességével szemben. Így a zenei diskurzus többszörös jelenléte a szövegben kiemeli a verbális diskurzus hiteltelenségét és romlottságát.

Hivatkozások:

- ACOSTA, Leonardo: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana, 1981.
- BIKFALVY, Péter: „Carpentier kilencvenedik születésnapjára”. *Nagyvilág* 1995/4. 367-381.
- : „Az *El acoso* két magyar változata (fordítása?)” *Palimpszeszt* 1996/8. [Elektronikus dokumentum. Elérhetősége: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/21.htm]
- CARPENTIER, Alejo: „El acoso.” In uő: *Dos novelas – El reino de este mundo – El acoso*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976. 155-261.
- : „Embervadászat.” Ford. Lengyel Péter. In uő: *Az üldözött. Latin-amerikai kisregények*. Budapest, Európa, 1973. 5-77.
- GENETTE, Gérard. „Transztextualitás”. Ford. Burján Mónika. *Helikon* 1996/1-2., 82-90.
- GIACOMAN, Helmy F.: „La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía ‘Eroica’ de Beethoven y la novela ‘El acoso’ de Alejo Carpentier”. *Cuadernos Americanos* 1968/3., 113-129.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: *Alejo Carpentier: The pilgrim at home*. Ithaca and London, 1977.
- HANSLICK, Eduard: *A zenei szép*. Budapest, Typotex, 2007.
- KLAUDY Kinga: *Bevezetés a fordítás elméletébe*. Budapest, Scholastica, 2006.
- RIFFATERRE, Michael: *Fictional Truth*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- : „Szimbolikus rendszerek a narratívában”. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest: Kijarat Kiadó, 1998.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio: „La estructura narrativa de Alejo Carpentier”. In uő: *La estructura de la novela burguesa*. Madrid: 1976.
- VOLEK, Emil. „Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier”. In ALEGRÍA, Fernando – GIACOMAN, Helmy F. (szerk.): *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York, Las Américas, 1970. 385-438.

A lefordított identitás. Merlin Grófnője, a *Mis doce primeros años*, és a *Viaje a La Habana*

ORBÁN ESZTER

„Egy franciául író havannai írónő” – így hangzik Salvador Bueno tanulmányának címe (BUENO, 9). „Ízig-vérig párizsi” minősíti Guillermo Cabrera Infante a Merlin Grófnője néven ismert María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvót, míg a szintén emigráns Gertrudis Gómez de Avellaneda „honfitársunknak” nevezi a *Viaje a La Habana* előszavában (MERLIN 2006, 46). A könyvtárak katalógusaiban kutakodva nem könnyű ráakadni az írónő műveire, akinek a legváltozatosabb formákban fordul elő a neve. A francia és kubai irodalomtörténetek vagy teljesen megfeledkeznek, vagy csak futólag emlékeznek meg róla. Nomen est omen. Merlin Grófnőjének hosszú és számtalan alakban előforduló neve magába sűríti az írónő életútját, száműzött mivoltát és kétnyelvűségét, és egy szétszórt, törekeny és többszörös identitást tükröz.¹ Az alábbiakban Merlin Grófnőnek fogom nevezni, úgy, ahogy kubai kortársai is nevezték. Ezzel igyekszem megőrizni egyrészt „területen kívüliséget”,² melyet neve is tükröz, másrészt nemesi címét jelző spanyol névváltozatát használva utalok arra, hogy műve nem egységes, és hogy olvasatom műveinek spanyol fordításain alapszik.

A XX. század bővelkedik az olyan emigráns vagy kétnyelvű írókban, akik sajátos határhelyzetüket vagy kettős nyelvi és kulturális hovatartozásukat ebben a nyelv iránt rendkívül érzékeny korban irodalmi alkotásaik szegletkövévé tudták alakítani. Anélkül, hogy a kubai irodalom területét elhagynánk, a jelenség számtalan formáját föllelhetjük: ott van Carpentier, akit annyiszor bíráltak gallomániája miatt, Cabrera Infante, Cristina García, és az egész kubai-amerikai irodalom, hogy csak néhányat említsünk közülük. A XIX. század kubai irodalmának tekintélyes része az emigráció égisze alatt fejlődött ki: Heredia, Avellaneda, Martí mind olyan emigráns írók voltak, akik ennek ellenére anyanyelvükön jelentették meg írásait (bár Heredia franciául is írt). Ők,

¹ A kubai cukorarisztokrata-családban született María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852) a karibi szigeten töltötte gyermekkorát, hogy aztán tizenkét évesen Spanyolországba költözzön, ahol édesanyja élt, aki nagy elismertségnek örvendett a kor leghíresebb szalonjaiban. Az anyaországban Mercedes a társadalmi helyzetének megfelelő neveltetést kapott, amelyet Kubában nem tudtak biztosítani a számára. Egy francia generálissal, Merlin grófjával házasodott össze. José Bonaparte bukása után jobbnak látta elhagyni Spanyolországot és Franciaországba költözni. Ott a párizsi elit fontos alakja lett. Musset, Chopin, Balzac, George Sand és María Malibrán látogatták összejöveteleit. Merlin Grófnője, aki énekesként is elismerésre tett szert, mindenekelőtt írónő volt, aki számtalan könyvet publikált francia nyelven, köztük önéletrajzi ihletésűeket is, melyeket jelen tanulmány vizsgál. A *Mis doce primeros años* (függelékével, az *Historia de Sor Inés*szel együtt) Augustín de Palma fordította, és még az írónő életében megjelent Havannában. *Memorias y recuerdos* címmel napvilágot látott memoárja 1853-ban jelent meg spanyolul. A *Le Havane* egy csonka verziója 1844-ben került kiadásra *Viaje a La Habana* címmel. E kötetből ugyan kirekesztve, de végül szintén megjelent polemikus írása, a „Los esclavos en las colonias españolas”, mely kivívta a kortárs kubaiak ellenszenvét.

² Roberto Ignacio Díaz *La habitación contigua* című könyvében George Steiner „területen kívüliség” elméletének koncepcióját követve elemzi Merlin Grófnőjének művét. (Steiner „extraterritorial” kifejezését Bart István fordításában idézem.)

Merlin Grófnőtől eltérően – akinek az irodalmi munkássága ugyan kubai témákat és vonatkozásokat dolgoz föl, de mindezt francia nyelven teszi – bekerülhetek országuk irodalmi kánonjába. Nem egy kutató foglalkozott avval a kérdéssel, vajon mi lehet az oka annak, hogy Merlin Grófnő kívül rekedt a kubai irodalmi kánonon. Az okok kétségtelenül sokszínűek és igen összetettek. Ebben a kontextusban azt tartom fontosnak kiemelni, hogy Merlin Grófnője egy olyan irodalomtörténeti pillanatban írta meg kubai témájú, de francia nyelvű műveit (*Mis doce primeros años, Viaje a La Habana*), melyek önéletrajzi iheltése mögött egyéni és nemzeti identitáskeresése húzódik, amikor még maga a kubai irodalom is formálódóban volt, s ebben a formálódásban, épp úgy, mint bármely más nemzeti irodalom esetében, a nyelv a nemzetetremtés eszköze volt. A nemzeti irodalom kialakulása a nemzettudat kialakulásában is szerepet játszott, akárcsak a XIX. századi Európában. Merlin Grófnője ebben a kialakulófélben lévő nemzeti diszkurzusban és a nemzeti identitás megszilárdításában igyekezett olyan művekkel részt vállalni, melyek pontosan az ilyen és ehhez hasonló vállalkozások nehézségét mutatják be. A kubai irodalom színpadán két francia nyelven írt, spanyol fordításban megjelent szöveggel tűnt fel.³

Az identitás mint evidencia azzal a zűrzavarral semmisül meg szimbolikusan, mely Bábel tornyának pusztulását követi. A nyelvek sokféleségével a monolitikus identitás csődöt mond, megdől az egyén integritásának evidenciája, és következményeképpen megfogalmazódik a vágy, hogy darabjaiból rekonstruálhassuk az egészet. Merlin Grófnője számára az eredet, amelyhez vissza kell nyúlnia, hogy száműzöttségében és kétnyelvűségében megnyilvánuló elveszett identitását megtalálja, maga Kuba, a hazája, mely több, mint egy konkrét hely: metafora, gyermeki emlékeiből és olvasmányélményeiből gyúrt fikció.⁴ Egyrésztől elveszettnek hitt, másrésztől, mint látni fogjuk, megteremteni próbált identitása keresése közben Merlin saját maga is visszatér önnön gyökereihez.⁵ Ez a gyökerekhez való visszatérés a *Mis primeros doce años* esetében utazás a múltba (és természetesen a fantasztikumba): a Kubában töltött, édeni tisztaságúnak ábrázolt gyermekkor Rousseau-t idézi, akinek a grófnő bevallottan lelkes olvasója volt.⁶ A *Viaje a La Habana* ezzel szemben egy igazi, térbeli utazást mesél el. A könyv spanyol változata tíz levélből áll, melyek a grófnő 1840-es kubai látogatása alkalmával íródtak, ami az első és egyetlen volt azok után, hogy kislányként elhagyta hazáját.

A *Mis doce primeros años* a grófnő Kubában töltött gyermekkorát eleveníti fel. Elmeséli, hogyan kényszerültek szülei néhány hónappal Mercedes lányuk születése után Európába távozni, és hogyan nyúlt évekre eredetileg rövidre tervezett távollétük. A kislány atyai nagyanyja gondjaira marad a szigeten, akihez a kölcsönös szeretet szálai fűzik. Mindeközben szülei letelepednek Spanyolországban, ahol megszületnek Mer-

³ A *Mis doce primeros años* Agustín de Palma, Ramón de Palma testvére fordította. A „Fordító megjegyzése”, mely megelőzi Merlin emlékiratait, némi ízelítőt ad abból az ambivalens fogadtatásból, melyben az író és műve Kubában részesült.

⁴ Merlin Grófnő gyermeki emlékeit vizsgáló tanulmányában Silvia Molloy kiemeli a fiktív elemek fontosságát. A *Viaje a la Habana* kapcsán megjegyzi, hogy több benne a fikció, mint a bizonyosság (MOLLOY, 128).

⁵ Az eredetiben: *viaje a la semilla* – utalás Carpentier azonos című (magyarul *A dolgok kezdete* címmel megjelent) novellájára.

⁶ „Főleg Rousseau forgatta fel a gondolkodásom” (MERLIN 1838, 211).

cedes testvérei. A család akkor egyesül, mikor az apa, lánya társaságában, nekivág az útnak Kubából. Mercedes végre megismerheti az anyját. A könyv hátralevő része a kreol lány tapasztalatait meséli el az anyja körül csoportosuló madridi felső körökben.

A Kubában töltött gyerekkort tehát, mint már említettük, az elveszett éden toposzán keresztül ismerhetjük meg, mely igen divatos volt a kor vallomásos és önéletrajzi irodalmában.⁷ A látásmód egyediségét a gyerekkor helyszínének mint a gyermeki boldogság forrásának és biztosítékának a kiemelése adja. A számkivetettség (vagyis a szülőföldtől való megfosztottság) még nyomatékosabban igazolja a gyerekkor mint soha vissza nem térő időszak ábrázolását. Ugyanakkor a narrátor alig győzi a gyermekkor azon pozitív vonásainak a felsorolását, melyek ennek a paradicsomi, szeretetteljes kubai időszaknak köszönhetőek, és annak a szabadságnak, amit ott élvezhetett.

A múltnak ez a jelenbe nyúló meghosszabbodása, az elveszettnek hitt dolgok túlélése rávilágít arra a hihetetlenül bonyolult kapcsolatra, mely a szereplő (a kubai kislány) és az elbeszélő (a francia dáma) személye között feszül, s így az „én” történeti folytonosságának problematikáját is felveti. Ez a kérdés abban a részletben is megjelenik, melyet a mű egyik kulcsaként értelmezek:

„Tizenegy éves koromban már elértem végleges magasságomat, s bár nagyon vékony voltam, éppolyan fejlettnak néztem ki, mint bármelyik tizennyolc éves lány. Kreol bőrszínem, élénk fekete szemem, hosszú hajam, melyet csak nagy nehezen tudtam összefogni, sajátos vad külsőt kölcsönöztek nekem, mely nem volt független erkölcsi fejlettségemtől” (MERLIN 1838, 179).

Ez az önarckép, mely természetesen nem nélkülözi a túlzásokat, kicsiben tükrözi azt a kettős vágyat, mely mozgásban tartja Merlin írásait. Egyrészt ott van meghasadt identitásának a múlt narratív visszaszerzésével történő rekonstruálásának vágya (melyet a *kezdetekhez* való visszatérése szimbolizál), másrészt pedig gyermeki énjének, kreol személyiségének „lefordítása” az európai közönség nyelvére, melynek a megírás pillanatában ő maga is részét képezi. A fenti idézetből kirajzolódik az a vágy, hogy (elbeszél és olvasható) „tárgyként” kínálja fel magát az olvasóközönségnek, Másik-ként megmutatkozva. Ugyanakkor, mint narrátor, a közvetítő szerepét is magára vállalja: az idegent, az ismeretlent közönsége számára ismerős kódra fordítja le, jelen esetben a korabeli Európában Amerikáról alkotott nézetekhez igazítva történetét (nyilvánvalóan felvállalva a közhelyesség kockázatát).⁸ Ez a fajta fordítás tehát közelebb hozza az ismeretlent az implicit olvasóhoz, otthonossá teszi az idegent, de ugyanakkor egy ellentétes folyamatot is kivált az elbeszélőjével kapcsolatban: elidegeníti az ismerőstől (saját testétől), még ha ez meglehetősen humorosan történik is.⁹

⁷ Silvia Molloy kiemeli Merlin Grófnője vállalkozásának egyediségét, aki egy olyan latin-amerikai közegben beszél gyermekkoráról, ahol ebben a korban „sem az írók, sem az olvasók nem fogadták el a gyerekkort az önéletrajz szerves részeként” (MOLLOY, 113).

⁸ Az író közvetítő szerepét, főleg politikai témában számtalan elemzés taglalta. Ugyanez a jelenség mutatkozik meg a szöveg szintjén is: a főszereplő lány közvetítő szerepet vállal apja és a rabszolgák között, és több alkalommal sikerül elnyernie apja kegyét. Közvetítőként jelenik meg Inés nővér ügyében is, elérve, hogy az apáca levele eljuthasson testvéréhez.

⁹ A *La loma del ángel* egyik különösen groteszk és karneváli részében Reinaldo Arenas kifigurázza Merlin Grófnő alakját. „Fejét hatalmas, roppant magas szárnyakkal ellátott cylinder fedte. Még ennél is elbűvölőbb és rendkívülibb volt végtelenül dús fekete haja, mely a nagy kalapból kiszabadulva

Az elbeszélés egy pontján mindez a Kubában eltelt múlt leírásának szentelt korábbi fejezetekben többé-kevésbé egységes fokalizációt is megváltoztatja. Az autobiográf elbeszélő intra- és extradiegetikus implicit olvasóinak nézőpontjával azonosul, s ezzel leleplezi az elbeszélő szubjektum és az elbeszélő szubjektum látszólagos egységét. Paradox módon az europeizáló látásmód átvétele, saját testének egzotikumként való kezelése, vagyis az attól való elidegenedés is kreol identitásának megerősítéséül szolgál, és megszilárdítja a róla mint erős és független nőről alkotott képet (elég, ha csak a kolostorból megszökő, rabszolgánők és apja között közvetítő, a pap figyelmét kijátszó kislányra gondolunk).

A *Mis doce primeros años*, mint már említettem, kétarcú könyv. Mindkét része összefüggésbe hozható egy-egy jellegzetes térrel, élethelyzettel és életkorral. A könyv első felében a Kubában töltött gyerekkor elevenedik meg, míg a másodikban a történet színhelye Spanyolországba helyeződik át, ahol Mercedes kamaszéveit tölti. A két helyszín között ott a tenger, e közbülső tér, mely épp úgy, ahogy elválasztja Kubát Spanyolországtól, összekapcsolja a könyv első és második felét. Bár az elbeszélésben számtalan, a kislány neveltetésével kapcsolatos ellentmondás található, kétségtelennek tűnik, hogy míg a szülőföld a szóbeliséggel, a kontinens az olvasással/írással kapcsolódik össze. Merlin elmeséli, hogy lánya elégtelen kubai neveltetése miatt siránkozó anyja mennyire ügyel arra, hogy rendszerezett oktatásban részesüljön. A lány lelkesen veti bele magát a tanulásba, és rövid idő alatt beéri a kontinensen született és ott felnőtt testvéreit. Szenvedélyesen kutakodik anyja könyvtárában is, ahol a kor francia irodalmának legjavára talál rá. A tengeren való átkelés lehetővé teszi számára az egyik világból a másikba való átlépést: a szóbeliség világából az olvasáséba, a gyerekkorból a kamaszkorba, atyái földjéről (az apjához és apai nagymamához kötődő szülőföldről) az anyaországba (nem csupán a szó földrajzi értelmében: az új haza az anyával való találkozás színhelye is).

A transzatlanti hajóútról szóló fejezetben Merlin elmeséli, hogy egy nap, mikor már elolvasta az útra készített könyveket, a hajó egyik tisztje, a „fiatal, kedves és melankolikus” kapitány felajánlotta neki, hogy felolvassa és *lefordítja* neki Racine tragédiáit és az Andromakhét (feltehetőleg Euripidészét). Ez a mozzanat, a nyílt tengeri fordítás komoly szimbolikus jelentőséggel bír: a lány számára egy másik utazás is megkezdődik, mely a grófnő írásaira és azon törekvésére, hogy az irodalom által építsen föl egy identitást mindvégig jellemző lesz: az utazás, mely két nyelvet és két kultúrát köt össze – vagyis a fordítás.

Néhány oldallal később valóban megtörténik az a narratív nézőpontváltás, amiről már beszéltünk. Az utazás, a nyílt tengeri lét, az anyafigura hiánya (a valódi és a pótanyáé, azaz az atyai nagymamáé egyaránt) előrevetítik az (a szó érzelmi, nemzeti hovatartozási és nyelvi-kulturális értelemben vett) otthonostól való elszakadást. Az utazás teremti meg az átmenetet és a látszólagos egységet a kubai kislány, a felidézett szubjektum, és a francia nyelvű narrátor, a felidéző szubjektum között. Ugyanígy, az

zuhatgként folyt le vállain, a koci teljes hátsó részét befedve. E rendkívüli hajzat közepébe tűzve szikrázott a gyémánttal berakott díszfésű” (64–65). Természetesen Arenas leírása Villaverde szövegének paródiája, de nekem úgy tűnik, egyben a fentebb idézett Merlin-önarckép paródiája is.

utazás pszichológiai értelemben is döntő változásokat hoz: a kapitánynak a lány elcsábítására tett kísérlete a gyerekkor végét és a kis Mercedes nővé válását jelzi. Az elbeszélő sokszor kiábrándult, csalódott hangnemű megjegyzései megerősítik, milyen problémásnak érezte felnőttiségét és nőiségét az európai társadalomban.

Az Amerika/Európa dichotómia, mely nem csupán szerkezetileg osztja ketté a szöveget, a szó szoros értelmében vett cselekmény szintjét elhagyva trichotómiává bővül. Meglehetősen homályosan jelenik meg a könyvben Franciaország, egy másik egyszerre valós és metaforikus tér. A különböző paratextuális jelek, mint az író nő nevének francia változata a borítón, a fordítás eredeti nyelveként megjelölt francia, és a fordító, Agustín de Palma bevezető szavai elérik, hogy maga az olvasó jelölje ki az emlékezés végpontját: a narrátor által elbeszélte történet valójában a második emigrációval, Spanyolország elhagyásával, és az anyanyelv elvesztésével (melyet *Memorias y recuerdos* című későbbi művében örökít meg) ér véget.

A *Viaje a La Habana* tíz, Kubából különböző francia és spanyol közéleti személyiségeknek írt levélből áll. A könyvet először 1844-ben adták ki francia nyelven. Még ugyanebben az évben megjelent a spanyol változat is, Madridban és Havannában. A francia változatban harminchat levél „és egy magyarázó jegyzeteket és bizonyító erejű dokumentumokat tartalmazó függelék található, mely az utolsó kötetben kapott helyet” (BUENO, 29). A spanyol verzióban nem található meg a levelek címettjei (bár néhány szövegben, valószínűleg gondatlanságból, megmaradtak olyan megszólítások, mint „kedves grófom”, „kedves barátném”, stb.), ami által a szöveg sokat veszít beszámolójellegéből, és irodalmiassága válik szembeötlővé. Az első levelek a grófnő érkezését adják hírül a negyven éve nem látott trópusokra. Felkeresi szülővárosának, Havannának azokat a helyeit, melyekhez valamilyen személyes érzelm köti, és találkozik családtagjaival, akik nagy örömmel fogadják. A többi levelet a legkülönfélébb témáknak szenteli, Kolumbusz sírjának felkeresésétől a havannai szokások leírásáig. A főszöveget két ajánlás előzi meg: az egyik Kuba kormányzójához, O'Donnell kapitányhoz, „a kubai történelem egyik leggyűlöltebb alakjához” (FIGAROLA-CANEDA, 159), a másik honfitársaihoz szól. A spanyol kiadás tartalmazza ezen kívül Gertrudis Gómez de Avellaneda roppant izgalmas előszavát is.

Ha a *Mis doce primeros años*ban Merlint mindenekelőtt személyes identitásának kialakítása vezette, a *Viaje a La Habanát* sokkal inkább a nemzeti és alkotói identitás keresése jellemzi: a szöveget átítatja a grófnő vágya, hogy kreolként/kubai-ként/havannaiként határozza meg magát, és bekerüljön a kialakulóban lévő nemzeti – mind politikai, mind irodalmi – diszkurzusba.¹⁰ Az Édenbe való (ezúttal térbeli) visszatéréssel, ahonnan egyszer már kiűzetett, Merlin „megismétli”, „újraírja” Kolumbusz (továbbá természetesen sok szempontból Humboldt) utazásait. A *Mis doce primeros años*ban Európa felfedezése történik meg, ahol Kolumbusz tapasztalata a visszájára fordul. Ha az admirálisnak nem voltak rá szavai, hogy az Indiák valóságát annak szokatlansága és elképesztő gazdagsága miatt leírja, a grófnőt zavarba ejti azon kiábrándultság, amelyet a szegényes táj ébreszt benne, mely a burjánzó kubai természetnek csupán nyomorúságos paródiája. Így próbálja „lefordítani”, vagyis az európai olvasók számára értelmezni vigasztalanságát és csalódottságát:

¹⁰ Adriana Méndez Rodenas Merlin Grófnőről szóló kiváló monográfiájában kimerítően tárgyalja a grófnő törekvéseit, hogy részt vegyen a nemzetformálásban.

„Módszeresen végigjártam a szép Andalúziát, melyet annyian dicsérnek, és ropant szegényesnek tűnt hazámhoz képest. Milyen kicsinek tetszettek azok a szegény, szomorú olajfák, ahogy összevettem őket a mi erdeink óriásaival! Milyen nyomorúságosnak a narancs-, milyen hitványnak a citromfák! Csaknem ugyanaz az érzés kerített hatalmába, mint mikor egy nap meglátogattam egy melegházat [...] fellélegeztem arra a szűz és erős növényzetre gondolva, melynek buja bőrsége folyamatosan, erőfeszítés nélkül újul meg” (MERLIN 2006, 185).

Kolumbusz utazásaival ellentétben a *Viaje a La Habana* középpontjában a visszatérés és a visszaszerzés beteljesült vágya áll, a megvalósult találkozásé azzal, amit otthonosnak, sajátjának hisz. Kolumbusz, akinek nem voltak meg az eszközei ahhoz, hogy egy sosem tapasztalt, mi több, számára el sem gondolható valóságot leírjon, a Jakobson által *nyelven belüli fordításnak* nevezett eszközhöz folyamodott (mely esetében a nyelv költői nyelvhasználatát is jelentette), hogy megismertesse az európaiakkal azt, amit ő egészen közletről megélhetett. Ahogy Antonio Benítez Rojo is megjegyzi, „a tiszta fejjel a Másik világába utazó író zavara, a bosszúság, melyet az okoz, hogy olyan dolgokat kellene biztosan megneveznie, melyekről tudja, hogy meghaladják képességeit, rányomják a bélyegüket írására” (BENÍTEZ ROJO, 217). Merlin Grófnőjének esete más, mert a Másik földjéhez az európai kulturális örökség által formált személyes élmények, és az örökölt elbeszélő formák kötik, melyek e valóság befogadását meghatározzák. Mégsem tekinthet el attól, hogy tapasztalatait „lefordítsa”, azaz papírra vesse. Ezúttal nem olvasói, hanem szövegeinek implicit olvasói számára (akiknek, mint korábban jeleztük, a spanyol kiadásból kivágták a nevét). Hogy ezt megvalósíthassa, újra szüksége van arra, hogy behelyezkedjen a megszólított személy helyzetébe, és az ő nyelvére ültesse át a különös valóságot. Éppen ezért először is ugyanazt az intralingvisztikus fordítást kell alkalmaznia, amit Kolumbusznak (vagyis egy elbeszélést kell formálnia), hogy azután ezt még egy fordítás kövesse: az egész szöveg franciára áttüzetése.

Roberto Ignacio Díaz „Merlin’s Foreign House: The Genres of *La Havana*” című cikkében amellet érvel, hogy a nemzet megalapítása egy nyelvű vállalkozás volt, és a grófnő éppen emiatt maradt ki e diszkurzusból (DÍAZ, 58). Ahogy Méndez Rodenas megjegyzi, és ahogy a *Viaje a La Habana* lapjairól is kitűnik, Merlin Grófnője kreolként igyekezett azonosítani magát (MÉNDEZ RODENAS, 106). Általánoságban a kritika kiemeli a grófnő kettős látásmódját és identitását, két világ közti elhelyezkedését. Ebben a helyzetben érdemes megállni egy kicsit, és közelebről megvizsgálni a „kreol” szó jelentését és fontosságát Merlin identitásának kiépítésében. Míg a grófnő honfitársainak nagy része a kreolságot az anyaország vagy Európa szemszögéből definiálta, mindannyiszor kétoldalú szembeállítások mentén, Merlin egy bonyolultabb kapcsolati és oppozíciós hálóban találta magát. Merlin az „átültetett növény” [planta trasplantada] közismert metaforáját alkalmazza, hogy meghatározza a gyarmati kreol helyzetét (MERLIN 2006, 77). E képet alapul véve kreol és spanyol

nem fogható fel egyszerűen egy bináris szembeállítás két végpontjának, mert a kreol, ősei révén maga is spanyol.¹¹ Az emigráns, mint ő maga is, kétszeresen is átültetett növény, aki kénytelen elviselni, hogy hazája elvesztésekor még egyszer kiszakíják a földből.

A *Viaje a La Habana* egyik jelenetében a narrátor egy temetőbe érkezve megkérdez egy ott dolgozó embert, hol nyugszanak apja és nagyanyja földi maradványai. Az illető tájékoztatja, hogy helyhiány miatt a hantokat csak bizonyos ideig lehet használni, és amikor a föld megtelik, felkészítik „újabb vendégek fogadására” (MERLIN 2006, 113). A föld elnyelte rokonait, ezeket az „átültetett növényeket”, anélkül, hogy nyom maradt volna utánuk. Habár tovább élnek az új növényben, abban a lányban/unokában, aki ebből a földből nőtt ki, és az Ibériai-félszigetre tért vissza, hogy aztán újra átültessék francia földre, ahonnan visszatér majd Kubába. A Merlin által saját identitásának megragadására használt képek és szimbólumok nem teljesen következetesek, és nem egyszer megbicsaklik a logikájuk. A legfeltűnőbb össze nem illések közé tartozik, amikor a spanyol földből átültetett növényről beszél, noha a *Viaje a la Habana* központi motívuma a Kubával azonosított eredethez való visszatérés. Ugyanez az eszme határozza meg másik önéletrajzi írását is. Arra gondolhatunk, hogy az eredet(ek)kel kapcsolatos gondolatainak, a *hovatarozásának* (abban az értelemben, ahogy Adriana Méndez Rodenas használja a kifejezést) zavaros természete egyúttal kétségbe vonja az eredet fogalmának egyértelműségét, és azt, hogy az identitás megragadható volna mint zárt egység; továbbá azt is kérdésessé teszi, hogy részese lehet-e a nemzeti diszkurzusnak kreollá „változva vissza”: önleíró igyekezete szövegek, nyelvek és rögzített kódok közötti állandó ingadozássá: folyamatos fordítássá változik.

Befejezésként e hozzáállás talán legkézenfekvőbb példáját idézem fel röviden. Sok szó esett arról, hogy a grófnőt plágiummal vádolták meg, mert utéléírásaiba enyhén módosított korabeli kubai kosztumbrista szövegeket illesztett. Adriana Méndez Rodenas e közbeékelte szövegeket és a grófnő újrársai stratégiáját alaposan elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy Merlin megfordítja az irodalmi kódot, hogy rámutasson azokra az ellentmondásokra, amelyekkel a marginális személyeknek, esetünkben a nőknek szembe kellett nézniük, és azt állítja, hogy a kosztumbrizmus segítségével Merlin Grófnője ugyanazt teszi, mint Gertrudis Gómez de Avellaneda a rabszolgaellenes elbeszéléssel (MERLIN 2006, 140). Ennek az irodalmi eljárásnak másik aspektusára szeretnék most rámutatni. Amikor Merlin újrársja és franciára fordítja honfitársainak kosztumbrista elbeszéléseit és újságcikkeit, a megszokotthoz képest fordított irányú utat jár be: ebben az esetben a másolandó minta a gyarmatról származik, és nem viszont. (Mint láthattuk, ami e diszkurzív gyakorlat mögött rejlik, már a *Mis doce primeros años*ban is megjelenik, ahol azt „Európa felfedezésének” neveztük.) Hasonlóképpen fontos emlékeztetnünk arra, hogy ezek a szövegek egyúttal a spanyol kosztumbrista irodalom imitációi is. A francia „fordítást” követő madridi és havannai kiadások „visszafordítások” spanyolra. Ha a kosztumbrista szövegek bizo-

¹¹ Itt és most nem szeretnék kitérni a Merlinre kétségtelenül találóan alkalmazott gyarmatosítópárti minősítésre, akinek a kubai cukorarisztokrácia tagjaként üzleti érdekei fűződtek az anyaországgal való jó kapcsolathoz. Nem kétséges, mindennek nagyon is sok köze van Merlin kreol-látásmódjához és nemzetalapítási gondolataihoz.

nyos módon tükröt tartanak a társadalom elé, Merlin többszörösen manipulált és átalakított változata a kubai olvasók számára egyfajta torzító és torzult tükröt tart. Az eredet és a forrás bizonytalan jellege nyilvánul meg abban az eljárásban, amit Merlin a kosztumbrista szövegekkel tesz, és ugyanezt emeli ki Pérez Firmat a kubai irodalom alapvető „átvitt jellegéről” [carácter traslático] szólván, amikor figyelmeztet, hogy a kubai kultúrában nem létezik eredetiség, mivel minden és mindenki – Merlin szavai-
val – „átültetett növény” (PÉREZ FIRMAT, 8). Merlin Grófnő arra vállalkozott, hogy a kubai nemzeti irodalom születéséhez egy fordítással járuljon hozzá, ám bátorsága – legalábbis a maga idejében – sikertelennek bizonyult, hiszen kimaradt a nemzeti kánonból, amelybe csak az utóbbi néhány évtizedben sikerült bekerülnie, művei néhány lelkes kritikusának köszönhetően.

Zelei Dávid fordítása

Hivatkozások:

- ARENAS, Reinaldo: *La loma del Ángel*. Miami, Mariel Press, 1987.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio: *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- BUENO, Salvador: „Una escritora habanera de expresión francesa”. *De Merlin a Carpentier*. La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977. 9-55.
- CABRERA INFANTE, Guillermo: *Holy Smoke*. London, Faber and Faber, 1985.
- DÍAZ, Roberto Ignacio: *La habitación contigua: extraterritorialidad y multilingüismo en la literatura hispano-americana*. Boston, Harvard University Press, 1991.
- : „Merlin's Foreign House: The Genres of *La Havane*.” *Cuban Studies* 1994/24: 57-82.
- FIGAROLA-CANEDA, Domingo: *La Condesa de Merlin (María de la Merced Santa Cruz y Montalvo)*. *Estudio bibliográfico e iconográfico, escrito en presencia de documentos inéditos y de todas las ediciones de sus obras. Su correspondencia íntima (1989-1852)*. París, Editions Excelsior, 1928.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana: *Gender and Nationalism in Colonial Cuba: The Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin*. Nashville, Vanderbilt University Press, 1998.
- MERLIN, María de las Mercedes Beltrán de Santa Cruz y Montalvo, Condesa de: *Viaje a La Habana*. Ed. María Caballero Wangmüert. Madrid, Verbum. 2006.
- : *Mis doce primeros años*. Filadelfia, 1838.
- MOLLOY, Silvia: *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo: *Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Luis Martín-Santos, a *fordíró*. Thomas Mann tra(ns)dukciója a *Tiempo de silencio* című regényben

KOVÁCS PÁL

„History is a nightmare from
which I am trying to wake.”
(James Joyce: *Ulysses*)

1. Bevezetés

Jól tudom, hogy az intertextualitásról szólva az előadó akkor jár el helyesen, ha már az elején beismeri, hogy semmi újat nem tud hozzátenni a témához. „Tout est dit...” (MANN, 90). Mégis, a kritika még tartozik a *Tiempo de silencio* [A csend ideje] című regény intertextuális elemzésével. Előadásom kiindulópontja Carlos Jerez-Farrán cikke („Ansiedad de influencia versus intertextualidad autoconsciente en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos”). A cikk szerzője az intertextualitás két fajtáját különbözteti meg: „azokat, amelyek tisztában vannak intertextuális jellegükkel”, mint a Shakespeare-i, Tirso de Molina-i stb. intertextusok, vagyis amelyek kiegészítik a szöveg olvasatát; valamint azokat, amik rejtve maradnak, és így nem módosítják a szövegtestet (JEREZ-FARRÁN, 119).

Ez utóbbi csoport egyetlen forrása, a tanulmány szerzője szerint, Pío Baroja *A tudás fája* című regénye.¹ Saját megítélésem szerint is több fajtája van az intertextualitásnak, de hogy Pío Baroja regénye lenne az egyetlen, amely a pusztá idézeteknél mélyebb szinten működne, nagyon leegyszerűsített megközelítésnek tűnik számomra. Jelen tanulmányban igyekszem alátámasztani ezt a feltételezésemet. Egy Thomas Mann-i intertextust fogok elemezni Martín-Santos regényében, a mű egyik lehetséges értelmezését kínálva ezáltal. Ez az interpretáció egy irodalmi játék eredménye, melynek célja túlmutat e játék pusztá felismerésén. Ez az intertextus – amivel a kritika eddig nem foglalkozott – rámutat a szerző abbéli törekvésére, hogy műve méltó helyet foglaljon el a nyugati irodalom kanonikus regényeinek sorában. Végezetül a regény fordításaira támaszkodva kitekintek majd ezen intertextus angol és német nyelvű recepciójára is.²

2. A Luis Martín-Santos-i fordulat

A kritika behatóan foglalkozott a hatvanas évekbeli változásokkal, vagyis a „szociális realizmussal” való szakítással, és ennek legkiemelkedőbb alakjával, Luis Martín-Santoszal. Jesús Fernández Santos 1954-ben megjelent *Los Bravos* [Vadak] című művét tekintik a „tisztá szociális realizmus” [realismo social puro] első regényének a spanyol irodalomban. Eme tendencia legfontosabb törekvéseit – vagyis a *tanúságtételt* és *leleplezést* –

¹ A kritikusok többsége az *Ulysses*t és *A tudás fáját* emeli ki a *Tiempo de silencio* példájáért.

² José Lázaro 2009. februárjában megjelentette Luis Martín-Santos első életrajzát *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos* címmel (Barcelona, Tusquets, 2009). Ennek gazdag interjúanyaga valamint a feldolgozott levelezés számos szempontból új megvilágításba helyezi az író munkásságát, éppen ezért különös irodalomkritikai fontossággal bír. Idő hiányában azonban már nem állt módomban, hogy e cikkben kellő alaposítással bemutassam az új fejleményeket.

megtalálhatjuk már a polgárháború utáni irodalom első generációjánál is, csak hogy most már eltűnt belőle az ideológiai színezet. Minden szerző egyetért abban, hogy feladatuk az ország társadalmi és politikai helyzetét tükrözni. Antonio Ferrer így fogalmaz: „A valóság számomra az irodalmi mű egyetlen élő forrása. A spanyolországi valóság jól látható, ezért időnként úgy fókuszálok rá, hogy közben a társadalmi körülményekről árulkodik, máskor meg olyan, akár egy szövetség azon erőikkel szemben, melyek el akarják kendőzni ezt a valóságot” (CORRALES EGEA, 1971, 61). A cél nyilvánvalóan az, hogy az irodalmat pusztá újságírássá alakítsák. Ám a hatvanas évek realizmusa ellen szóló egyik legnyomósabb érv, hogy e regények nem tesznek egyebet, mint hogy látletet adnak a társadalmi helyzetről, és mindezt az értelmezés legcsekélyebb igénye nélkül. Martín-Santos szakít ezzel a hagyománnyal. Dolgin szerint a szerző által használt szóképek, melyekkel eléri az újszerű hatást, a *hiperbola* és a *mitózis technikája*,³ mely „deleplezi a külvilágot, hogy felfedje előttetek a valóság csalóka arcát, az ürességét», amihez a szubjektum/objektum dialektikus konstrukciójára van szükség, «a narrátor eltávolodására a kitalált figuráktól, és önmaga tárgyiasítására, ami lehetővé teszi, hogy a dolgokat új perspektívából lássa» [...]” (DOLGIN, 90). Egyes események, szereplők vagy történések bemutatásakor Martín-Santos arra törekszik, hogy az olvasó párhuzamot vonjon a regény cselekménye és saját élete között, és azt kritikai reflexiónak vesse alá. Nem érzelmi azonosulásra törekszik. Éppen ezért hasonlítja őt Romera Castillo Unamunóhoz, hiszen a baszk származású író arra törekedett, hogy mikor az olvasó befejezi valamelyik művének olvasását, már ne ugyanaz az ember legyen, mint aki elkezdte (ROMERA CASTILLO). Winecoff-Díaz interjúja rámutat Martín-Santos novellisztikájának egyik lényegi elemére, mely nélkül az értelmezhetetlen. A cél, amelyre az írással törekszik: „megváltoztatni a spanyol valóságot” (WINECOFF-DÍAZ, 237). Tehát nyilvánvaló, hogy műve nem pusztá esztéticizmus, hanem mélyen összefügg emberi jelenével. „[A regény]... olyan művészet, melynek nyersanyaga a létezés” (uo). Az új tendencia, melyet Luis Martín-Santos indított útjára, már nem kizárólag leírni akar, de nem is próbál megoldást kínálni. Célja demitifikálni. Juan Goytisolo – az orvos-szerző követőjeként – a következőket mondja a regényíró szerepéről: „[a regényíró feladata, hogy] kitaláljon egy univerzumot, mely olyan igazságot és intenzitást teremt, amik fel-sőbbrendűek a mítoszoknál, melyeket lerombol” (TENA, 239). Egyszóval nyugtalanít, és kétséget ébreszt.

³ Dolgin a következő részleteket idézi példaként: Hiperbola: „A Muecas nevű polgár, aki jó körülmények között él, háborús veterán, városunk jeles lakosa, akit tisztelnek az övéi és a bölcsék, látta termékeny állattenyésztő létesítményének magasából az újonnan érkezőket – egy rongydarabot elől, és egy másikat hátul –, akik zsiros, harmadosztályú kocikkal jöttek messze földről, az éhezők országából, hogy itt kezdjenek új életet.” Mítózis: „Hölgyeim (szünet) és uraim (szünet), ez (szünet), amit a kezemben tartok (szünet), egy alma (hosszú szünet). Önök (szünet) ezt látják (hosszú szünet). Azonban (szünet) önök ezt (szünet) onnan látják, ahol önök vannak (hosszú szünet). Én (hosszú szünet) szintén látom ezt az almát (szünet), de innen, ahol én vagyok (nagyon hosszú szünet). Az alma, amit önök látnak (szünet), más (szünet), nagyon más (szünet), mint az alma, amit én látok (szünet). Ám mégiscsak (szünet) ugyanaz az alma (szenzáció).” (A regényrészleteket Szalai Zsuzsanna fordította.)

Luis Martín-Santos irodalmi célkitűzéseit a *dialektikus realizmus* szakkifejezéssel illette, melynek pontos értelmét (bár kérték rá) sosem fejtette ki részletesen és rendszeresen. Egy Ricardo Doménech-hez írt levelében így ír saját esztétikájáról: „Azt hiszem túl kell lépni az elidegenedés pusztán statikus leírásán, és az ellentmondásokat a maguk valódi dinamikájában kell bemutatni” (DOMÉNECH, RICARDO). Tehát a dinamikus jelleget és az ellentmondások fontosságát hangsúlyozza. A *dialektikus* jelző Közép-Európában marxista színezettel bír. És valóban, a szerző tagja, sőt, egy ideig helyi vezetője is volt a PSOE-nek (Spanyol Szocialista Munkáspárt), vagyis a marxista ideológia nem állt messze tőle. Politikai elkötelezettsége miatt négyszer is letartóztatták. Ám, mivel a Franco-diktatúra alatt nem álltak rendelkezésükre kellő források, és a politikai szervezkedés is gyerekcipőben járt, mondhatjuk, hogy a kifejezés jelen esetben inkább tisztán filozófiai, mintsem ideológiai töltetű. A *dialektika* szó ugyanarra a gyökre vezethető vissza, mint amit a német az *Aufhebung* (felemelkedés) szóval fejez ki. Egy olyan spirálmozgásról van szó, ami által egy dolog oly módon emelkedik magasabb szintre, hogy közben eredeti tartalma megsemmisül és mégis megőrződik. A szerző felhasználja a társadalmi realizmus klasszikus elbeszélő-stratégiáit, de már egy új perspektívából alkalmazza azokat. Ennek eredményeképpen a szöveg újabb és újabb szemantikai sikokat tár fel minden újraolvasáskor. Ugyanez történik Unamuno *San Manuel Bueno, mártír* című művében, mikor a bibliai idézetek és teológiai utalások lassan új megvilágításba helyezik a művet és új értelmezési lehetőségeket kínálnak. Bizonyos motívumok – mint a tó, a hó vagy a hit –, többféle, olykor akár ellentétes értelemmel is bírhatnak a különböző elbeszélői szinteken. Nem lenne hát meglepő, ha az intertextusok Martín-Santos regényében is ezt a szerepet töltenék be.

3. Források és olvasatok. Szövegek vagy fiktív világok?

A *Tiempo de silencio*t olvasván⁴ első benyomásunk, hogy a mű szövege telis-televan irodalmi utalásokkal és más szerzőktől származó idézetekkel. Ezért a regény értelmezése alapvetően függ a befogadó olvasottságától. Martín-Santos művelt olvasóknak ír. Az említett interjúból tudjuk, hogy kedvenc írói Joyce, Stendhal, Cervantes, Thomas Mann, Heidegger, Dilthey, Ortega, Spengler és Sartre. Így hát az intertextusok zömében ezektől a szerzőktől származnak. A *Tiempo de silencio* egyik legjelentősebb kritikusa, Alfonso Rey szerint: „[ez a regény] heterogén olvasatok szintézise, mintha csak a szerző egyszerre haladna a papíron és a spanyol és nyugati irodalom különféle korszakaira adott

⁴ A *Tiempo de silencio* története nagyon egyszerű. A regény egy fiatal rákkutató orvos néhány napját meséli el. Barátja, Matías bevezeti őt a madridi éjszakai életbe. Muecasnak és családjának olyan különleges fajba tartozó egerei vannak, amiből hiány van a laboratóriumban. Miután megismerkednek, egy éjjel Muecas kisebbik lánya belehal az abortuszba. A jogi probléma abban áll, hogy Pedro hivatalos engedély nélkül végezte a műtétet. Itt kezdődik Pedro kálváriája. Doña Luisa bordélyházában bujkál, ám végül rátalál a rendőrség. A börtönben a létezés rémségein megy keresztül, miközben megtapasztalja az elemi magányt és elszigeteltséget. Végül megmenti őt Florita anyja. Úgy tűnik, minden mehet tovább a régi kerékvágásban, csak hogy az intézet igazgatója berekeszti a kutatásait, és Cartucho egy utcabálon megöli Pedro kedvesét, Doritát. A cselekmény tehát egyszerű. A lényeg, hogy olvassunk a sorok között, és megfejtjük a narrátor üzenetét.

reakciók, asszimilációk és újabb reakciók folyamatában” (REY, 4). Martín-Santos művében kulturális-irodalmi szintézist akar teremteni. Ennek a vonatkozási keretnek az ismerete tehát elengedhetetlen a regény megértéséhez.

Lubomir Doležel az intertextualitás kérdésével kapcsolatban felhívta a figyelmet az elméletek sokféleségére. Egyetért azokkal a kritikusokkal, akik szerint ez a sokféleség a textualitás *sine qua non*ja (DOLEŽEL, 279). Ám amit ő vizsgál, az mégis inkább az intertextualitás belső mechanizmusa. Szerinte az intertextuális elemzések hatóköre nem pusztán a *hatások* vizsgálata, mert a hatás egyirányú fogalom. Az intertextualitás viszont kétirányú, vagyis olyan szövegek gyümölcse, amik közös szemantikai vonásokkal rendelkeznek, és ennek eredményeképpen szemantikailag kölcsönösen megvilágítják egymást. Pontosán ezzel találkozik az olvasó a *Tiempo de silencio* esetében is: az intertextusok által magasabb szintre emelkedik mind a regény, mind a forrásaként szolgáló szövegek. Ez a kölcsönös gazdagító folyamat áll érdeklődésem középpontjában. Ám mielőtt bemutatnám, hogyan is működik ez a gyakorlatban, ki kell térnünk röviden a folyamat alapvető elemeire. Doležel – Northrop Frye kettős,⁵ azaz centripetális (literary meaning) és centrifugális (conventional/remembered meaning), olvasatához hasonlóan – az intertextualitásnak két aspektusát különbözteti meg: az *intenzionális*t (nyomatékos, erős) és az *extenzionális*t (kiterjedt, elnyújtott). Az első a közvetlenül idézett szavakban és mondatokban valósul meg, a második a fiktív világok által. Mindkét aspektus fontos, de a fiktív világok interakciója irodalmilag nagyobb jelentőséggel bír. Doležel az *irodalmi transzdukció* fogalmát használja mindkét aspektus lefedésére. Elméletének alapvetése, hogy az irodalom a kommunikáció egy sajátos formájának tekinthető. Sőt, az irodalmi kommunikáció interakció: mind az író, mind az olvasó fiktív világot teremt; az első az írás, a második a dekódoló olvasás által. Az irodalmi transzdukcióval az író más művek fiktív világát is bevezetheti saját művének szövetébe. Ráadásul a *transzdukció* kifejezés már magában hordozza a fejlődés (progresszivitás) képzetét is.⁶ Megmutatja, hogy valódi haladásról van itt szó. Bár Luis Martín-Santos recepciója a mai napig igen csekély a német irodalomban, a *Tiempo de silencio* mégis kitágítja Thomas Mann elbeszélésének perspektíváját.

4. Thomas Mann a *Tiempo de silencio*ban

Ahogy már korábban is említettem, a regény tele van irodalmi utalásokkal, melyek többségét már alaposan tanulmányozták. A bibliai utalások mellett, mint például „Táborhegy” (146),⁷ „vagyok aki vagyok” (162), a narrátor Tirso de Molina nevét is említi (125), vagy Cervantest és Lope de Vegát (126), valamint találhatunk még sok olyan mondatot, melyek az európai és amerikai irodalom talán legnagyobb alakjait idézik meg: „Nem olvasott Hemingwayt” (131), „Olvasta Proustot” (132), „El kell olvasni az Ulysseszt” (133). Ezekon kívül számos konkrét idézettel is találkozhatunk, azonban nyilvánvaló, hogy ezek kevésbé érdekesek, mint a rejtett intertextusok. Alfonso Rey egy

⁵ „Failure to grasp centrifugal meaning is incomplete reading; failure to grasp centripetal meaning is incompetent reading” (FRYE, 61).

⁶ Az *intertextus* (intertextualitás) fogalmának általánossága miatt én is ezt a kifejezést használom, azonban doleželi értelemben, tehát mindig *irodalmi transzdukciót* értek alatta.

⁷ Az oldalszámok a spanyol eredeti szöveg Alfonso Rey-féle kritikai kiadására utalnak.

egész fejezetet szentel *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* [A csend idejének felépítése és értelme] című könyvében az irodalmi intertextusoknak. Egy rejtélyes forrás azonban kimaradt a listájából. Egy alkalommal a narrátor így szól, az ország tudományos helyzetén medítálva:

„Az olyan embereknek, mint Amador, akik akkor is nevetnek, ha szomorúak, tudván, hogy az MNA törzs utolsó elveszett egere azt jelenti, hogy a kutató soha de soha nem kap a fenséges királytól serleget, babérkoszorút, vagy égő fáklyát, amivel a nemzetek ítélőszéke elé futhatna, hogy kihirdesse azt a nem is sejtett nagyságot, amit az itteni nép elért a viadalban, amit ezzel a hibás sejtőszótózással vívunk, ami – itt éppúgy, mint hazájában, Illinoisban – egyre csak növekszik és felfalja a még nem menopauzáló hölgyek friss húsát, akiknek a havonta kiömlő vére már nem élet, csak ámitás, ámitás. »Betrogene.« Legyőzött halál”.

Ennek az intertextusnak a forrása Thomas Mann utolsó elbeszélése, „A megtévesztett” („Die Betrogene”, spanyol fordításban „La engañada”). Az olvasó már hozzászokhatott a hosszú mondatokhoz, így aztán bátran megerősítheti azt a véleményét, miszerint a spanyol szintaxis törvényei igen rugalmasak Martín-Santos számára (WINECOFF-DÍAZ, 235). Ez egy intellektuális játék, melyben a szerző, néhány egyértelmű kulturális utalás után – mint a Nobel-díj, az olimpiai játékok vagy a bikaviadalok – hirtelen témát vált, és felveszi a német szerző művének fonálát.⁸

Felmerül a kérdés, hogy egyszerűen idézetről van itt szó, vagy inkább utalásról. Nehéz eldönteni. Hasonló a helyzet Borges „La casa de Asterión” című elbeszélééséhez, azzal a különbséggel, hogy itt a szerző nem jelzi egyértelműen egy lábjegyzetben, hogy átírásról van szó, és nem is idézi a művet mottóként. Gérard Genette ötös skálája a *transztextuális* viszonyokról, melyről *Palimpsestes* című művében ír, sokat segít e többdimenziós szövegrészlet megértésében (vö. GENETTE, 82-90). Minthogy majdnem a teljes címet megemlíti – csak a névelőt veszi ki az eredetiből (*Die Betrogene* > Betrogene) – *paratextuális viszonyról* beszélhetünk, de mivel idézőjelbe teszi, idézetről van szó, tehát egyszersmind *intertextusról* is. Továbbá *hipertextusról* is beszélhetünk, hiszen Luis Martín-Santos kimondatlanul is interakcióba lép Thomas Mann művével. Azonban, ahogy azt később látni fogjuk, ez a különböző fordítások fényében már egyáltalán nem ilyen nyilvánvaló. Mégis, az előző félmondat: „[...] las carnes frescas de las todavía no menopáusicas damas, cuya sangre periódicamente emitida ya no es vida sino engaño, engaño” (59) [„a még nem menopauzáló hölgyek friss húsát, akiknek a havonta kiömlő vére már nem élet, csak ámitás, ámitás”] csak egy utalásnak tűnik, még ha a két szöveg kulcsszavai azonosak is: vida (élet) – engaño (csalás, ámitás) és Güte/Gnade (Natur) (jóindulat/kegy; természet) – Lug (csalás, ámitás). Mivel különböző elemek keveredéséről van szó, Doležel fogalmát, a *transzdukciót* használom. Az orvosi terminológia a pszichiáter Martín-Santos számára sem ismeretlen. A „las carnes frescas de las todavía

⁸ A negyvenes években nagy divat volt a nyolcvanas-kilencvenes évek szerzőit és Ortegát olvasni. Ám Juan Benet *Mementója* szerint a német írók és festők mindig is nagy hatással voltak a szerzőre (BENET, 118), és mikor Heidelbergben tartózkodott 1950-ben, lehetősége nyílt arra, hogy jobban megismerje őket.

menopáusicas damas” kifejezés az olvasó számára felér egy fejtörővel. Egyrészt ebben a formában nehéz értelmezni, másrészt a különféle kiadásokban különbözőképpen jelenik meg: „[...] las carnes frescas de las todavía **no** menopáusicas damas [...]” (MARTÍN-SANTOS 2007, 8).

Thomas Mann műve a kulcs. A főhősnő, Rosalie von Tümmel, mikor betölti ötvenedik évét, észreveszi „női mivoltának akadozó, lassú fizikai megszűnését” (MANN 1973, 590). Ellenben, kicsivel később – mikor a nő találkozik Keatonnel, egy fiatal amerikaival, aki Németországban maradt a világháború után – újra menstruálni kezd. A nő, mint a természet nagy csodálója, azt hiszi, ez a természet ajándéka, amiért tele van életörömmel. Néhány hónappal később azonban kiderül, hogy a vérzést rák okozza. Így hát Rosalie hitvallásával ajkain hal meg: „A természetet mindig szerettem, és ő megmutatta, hogy szereti gyermekét” (MANN 1973, 667).⁹ Aztán Martín-Santos művében – feltehetőleg – Pedro¹⁰ megemlíti Thomas Mann elbeszélésének címét. Itt érhető tetten a spanyol szerző játéka, mert elhagyja a névelőt az eredeti német címből, ezzel akadályozva a felismerését. Ráadásul az anyanyelvi olvasó spanyol szóként olvassa a kifejezést, az utolsó előtti szótagra helyezve a hangsúlyt (BetroGEnE), és nem német szóként, a második szótagot hangsúlyozva (BeTROGene). Mivel a szó második fele *-gene*, az olvasó egyszerűen abba a csapdába esik, hogy azt hiszi, megint egy orvosi szakkifejezésről van szó. És az olvasók többsége folytatja a regényt anélkül, hogy megnézné a szótárban a szó jelentését. Ráadásul a »Betrogene« zárójelben van, így azt gondolhatja az olvasó, hogy ezt a tudós a hibás sejtosztódás tanulmányozásakor mondja. Felmerül a kérdés, hogy valódi párbeszédéről vagy párbeszédben megírt monológáról van itt szó. Az utóbbi dialógusfajta nagyon gyakori Unamuno műveiben is; ilyenkor a narrátor önmagával beszélget. Ez a csönd ismét az egyén társadalomtól való elzárkózását tükrözi. A következő, rövidke mondat („La muerte vencida.” [Legyőzött halál.]) – a spanyol regény cselekményében – az ifjú kutató ambíciójára utalhatna, itt mégis inkább Rosalie álláspontjáról van szó, aki halálos ágyán, mintegy intelemként, lányának a természet szeretetét dicsőíti.¹¹ Ily módon győzi le a főhősnő a halált. Thomas Mann elbeszélésének fényében ez ironikus megjegyzés. Egy külső párbeszédet figyelhetünk itt meg, hiszen intenzívben kommunikálnak egymással a két mű figurái, mint az egyes művek szereplői egymás között. Másik rejtély az időbeli lehetetlenség, vagyis hogy egy 1949-ben játszódó regény narrátora vagy egyik szereplője egy olyan műre hivatkozzon, amit majd csak 1953-ban írnak meg. Az igazi érdekesség az, ahogyan Martín-Santos lassan, szinte észrevétlenül beleszövi Thomas Mann fiktív világát saját művének madridi kontextusába.

⁹ Az eredeti szöveg sokkal jobban tükrözi a haldokló belső vívódását, ezért a szöveg nehezebben is érthető: „Die Natur – ich habe sie immer geliebt, und Liebe – hat sie ihrem Kinde erwiesen.” (MANN 1976, 753)

¹⁰ Nehéz pontosan megállapítani, ki is mondja ezt a mondatot a regényben. A legvalószínűbb, hogy Pedro.

¹¹ „Anna, ne mondd azt, hogy a természet megcsalt, és gúnyos kegyetlenséggel bánt velem. Ne ócsárolj, én sem ócsárlom. Nem szívesen válok meg töletek, az élettől, a tavasztól. De mi lenne a tavasz a halál nélkül? Hiszen a halál eszköze az életnek, s ha a feltámadás és a szerelem alakját öltötte fel a kedvemért, az nem volt csalás, hanem jóság és kegyelem.” (MANN 1973, 667)

„Anna, sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur. Schmäle nicht mit ihr, wie ich es nicht tue. Ungern geh' ich dahin – von euch, vom Leben mit seinem Frühling. Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieb von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lug, sondern Güte und Gnade.” (MANN 1976, 752)

5. Közös motívumok

Miután felfedeztük a „Betrogene” szó és a – legyen bár *még* vagy *még nem* – „menopauzáló hölgyek” értelmét, az olvasó hajlamos lehet elkényelmesedni. Azt hiszi, ismét megfejtett egy rejtélyt, így már elég ravasz ahhoz, hogy Martín-Santost olvasson, és ezzel meg is feledkezik Thomas Mannról. Azonban vannak még úgynevezett Betrogene-motívumok a mű mélyebb szintjén is. Ha figyelmesen olvassuk a regényt, láthatjuk, hogy a két család – Rosalie von Tümmmleré és Doritáé – párhuzamokat mutat. A történelmi háttér nagyon hasonló: Németország a húszas években és Spanyolország 1949-ben; vagyis pár évvel az első világháború, illetve a polgárháború után. Mindkét család otthonában nagy a vendégjárás, ezért mindkettő a társasági élet központjává válik. Mindkét világot nők uralják. Bár vannak férfi karakterek is, a döntéseket nők hozzák, ők irányítják a dolgok menetét. A női dominanciát Gerhard Poppenberg is megfigyeli „Nicht versöhnt – Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio/Schweigen über Madrid*” című cikkében. Poppenberg a magában a regényben található szimmetriát hangsúlyozza, és a zsidó-keresztény hagyománnyal való párhuzamokat elemzi. A *Sündenbock* (bűnbak) központi motívum mind a *Tiempo de silencio*-ban, mind „A megtévesztett”-ben. További közös vonás még, hogy az áldozathozatal értelmetlen, mert nem vezet semmilyen eredményre az egyén és a társadalom ellentétének kibékítésében.

A műveknek van még egy közös jellemzője, a halott férj illetve apa alakja: a német elbeszélésben von Tümmmler alezredes, a regényben pedig Dorita nagymama férje. Egyiküknek sincs teljes neve. Mindketten katonák (az 1898-as háborúban, illetve az első világháborúban), azonban egyikük sem a csatamezőn esett el, hanem az egyik, „ostoba véletlen folytán” (MANN 1973, 589), egy autóbalesetben, a másik meg egy betegségben, amit a Fülöp-szigeteken kapott el egy bennszülött nőtől (73). Mind a ketten nők után koslatnak, ahelyett, hogy a családjukkal törődnének. Látszólag patriarchális társadalmakról van szó, mert a férfiak a meghatározó figurák, ám ők képtelenek megfelelni ennek a feladatnak. Első látásra mellékszereplőknek tűnhetnek, de valójában mitikus módon egyfajta *Urmangel*-t, eredendő hiányt jelenítenek meg, mert a hiányuk illetve alkalmatlanságuk okozza családtagjaik későbbi nyomorúságát. Ezt mondja Dorita nagymama: „Mióta elvesztettem, vigasztalhatatlan vagyok, és az én szegény kislányom is az, aki társaság nélkül maradt, mert nem volt, aki bemutassa, és mikor megesett, elhagyták, mert nem volt apja vagy bátyja, hogy rákényszerítse azt a disznó vőlegényét, hogy vállalja a felelőséget, bár – az igazat megvallva – én szinte örültem, hogy elhagyta, mert lehetetlen ember volt, aki csak szerencsétlenné tette volna és a legmélyebbre rántotta volna őt.” Thomas Mannál pedig: „[...] von Tümmmler alezredes [...] életét vesztette; a súlyos csapást az akkor még csak negyvenéves asszony hazafias megadással fogadta” (MANN 1973, 589). A háttérben látszólag egy társadalmi probléma húzódik, vagyis egy háború utáni társadalom szomorú helyzete, de egy másik szinten inkább egy káoszállapot rajzolódik ki, a valóság mitikus magyarázataként, tehát egy megbillent egyensúlyról van szó. A férj, illetve apa hiánya mindkét családot arra predesztinálja, hogy a társadalom szélére szoruljon. Ezáltal a férfiak, és végül velük együtt az egész társadalom, bűnbakká válik. Ezek a hiányok nyilvánvaló utalások az említett háborúkra, ezért a két családi fészek az egész társadalmat és az egész történelmi spektrumot átfogja.

6. Demitizálás: a spanyol ethosz leleplezése

A két motívum közös pontja az amerikai mítosz. Rosalie von Tümmeler számára az élet ajándékát, amiért békét tud kötni a természettel, Ken Keaton,¹² a fiatal amerikai katona jelenti, míg Pedro számára az Illinoisból származó egerek. Mind Keaton, mind a Muecas kalyibájában lévő egerek utolsó megoldásként jelennek meg, mintegy megváltóként.

Az Amerika-téma Thomas Mann-nál jó ideje toposz volt már utolsó elbeszélése megírása előtt is. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az Amerika-motívum szerepét Thomas Mann művében, egy 1949-es előadásából idézek Goethe-ről és a demokráciáról: „Nicht Deutschland nur, ganz Europa ist Hamlet, und Fortinbras, das ist Amerika”¹³ (MANN 1968, 116). Négy évvel később, mikor megírta „A megtevesztett”-et, előző álláspontja teljes beletörődésbe fordult. Amerika már nem pozitív figura, hanem olyasvalaki, aki játszik Európával, és az életerejé semmilyen morális értéket nem közvetít. Ken Keaton több nővel is folytat szerelmi viszonyt, de egyben olyan figura is, aki nem érti a körülötte lévő világot, és csak sodródik az árral: „„Szerelmes belém, vagy sem?» kérdezgette magától” (MANN 1973, 648). A kimerült Európa és az ifjú Megváltó-Amerika kettős képe szertefoszlott. Másfelől, a természet és az elidegenedett egyén viszonyának kérdése is felvetődik: Rosalie lánya nem osztja anyja természet iránti áhítátát, és végül Annának lesz igaza. Ez az áhítat üres illúzióknak bizonyul.

A *Tiempo de silencio*ban már nem a kint és a bent összecsapásából származik a konfliktus, hanem az egyénnek a társadalomtól való teljes elidegenedéséből. Pedro számára Amerika a lehetőségek országa, ahol könnyűszerrel végezhetné a kutatásait. Mégis – talán nemzeti kisebbségé miatt – nem akar az áttetsző, csillogó üvegfalú laboratóriumokban dolgozni.¹⁴ Ezáltal Amerika Martín-Santos regényében is megváltó figuraként jelenik meg, de csak erőtlén megváltóként, mert ennek a paradicsomnak az egyetlen képviselői az Illinoisból származó MNA törzsbe tartozó egerek, és semmi más. Mindez Spanyolország politikai és szociokulturális elzárkózását szimbolizálja. És pontosan ezt kritizálja a narrátor Spanyolországgal kapcsolatban, vagyis hogy bezárkózik a múltjába (a spanyol dicsőségbe), hogy megidézze a jelent (a háború utáni hanyatlást), illetve azt semmibe vegye. A teljes kudarc két úton jelenik meg a regényben: a kollektív társadalomtudomány és az egyéni pszichológia útján. A szerzők nyilvánvalóan ironizálnak ezen a hozzáálláson. Martín-Santos esetében az irónia központi szerepet tölt be. Az irónia az a rövid bonckés [„ceñido escapelo”], amivel behatol abba, ami háborog [„penetra en lo que se agita”] (58), mert szerinte az irodalom feladata demitizálni: „Az irodalom szerepe egyszerre deszakralizáló és szentségteremtő. Deszakralizáló, mert az

¹² „Mekkora csodát tett velem, hitemet áldva, a nagyságos és jószívű természet! Mert én hittem, és nem nevettem, Anna, és a drága természet most meghálálja, eláll attól, amit a testemnek szánt; megmutatja, hogy félreértés volt, és visszaállítja a harmóniát a testem és a lelkem között, de nem úgy, ahogyan te akartad. [...] Újra nő leszek, nő a maga teljességében, aki méltónak érezheti magát arra a férfias ifjúságra, ami megbabonázott, és már nem kell lesütni a szememet előtte, a tehetetlenség érzésével.” (MANN 1973, 592)

¹³ Nem csak Németország, de egész Európa Hamlet, és Fortinbras Amerika.

¹⁴ „laboratorios traslúcidos de paredes brillantes de vidrio” (60).

igazságtalanságot élesen kritizálva tönkreteszi a mítoszt. Szentségteremtő, mert ugyanakkor együttműködik az új mítoszok teremtésében, amik a holnap Szentírásaivá válnak.” (WINECOFF-DÍAZ, 235) Így aztán ez a két aspektus – a politika és az egzisztencia kérdésköre – mindig jelen van Martín-Santos műveiben.

7. Angol és német fogadtatás

A *Tiempo de silencio* 2007-es kiadása már a mű ötvennegyedik utánnomása volt a Seix Barral kiadónál, és külföldön sem aratott kisebb sikert. Tizenhat nyelvre fordították le (LAFFÓN MARTÍN SANTOS, 107), legutóbb törökre (2004 júniusában) és koreaira (2005 novemberében). A regény külföldi fogadtatását tekintve – időbeli sorrendben – az angol és német fordítás emelkedik ki. Az angol, helyesebben amerikai, azért érdekes, mert az egyik legelső fordítása a műnek, miközben a német változatot a Thomas Mann-i intertextus miatt kell megvizsgáljunk.

Mindössze három évvel a regény megjelenése után már napvilágot is látott az amerikai fordítás New Yorkban (1964, George Leeson munkája). A címe *Time of Silence*, vagyis az eredeti szó szerinti fordítása. Az első észrevétel, ami felhívja magára az alapos olvasó figyelmét, hogy a »Betrogene«-intertextus hiányzik a fordításból. Természetesen felmerül a kérdés, hogy ez a mondat benne volt-e az 1961/62-es¹⁵ cenzúrázott kiadásban, mert ez esetben elképzelhető lenne, hogy a fordító hiányos változat alapján dolgozott. Ám, mivel a cenzúra az erkölcsileg ártalmas részeket húzta ki, vagyis a szexualitásra és a Franco-rezsim elleni összeesküvésre való utalásokat, ez nem valószínű.¹⁶ Érdemes megvizsgálni az amerikai fordítás koncepcióját, mert annak nem pusztán az a célja, hogy hűen tolmácsolja az eredeti szöveget, hanem értelmezni is kívánja azt. Ezért szabja rövidebbre a fordító Martín-Santos hosszú mondatait, annak ellenére, hogy az angol szintaxis eltűrné a halmozott melléknévi igeneves szerkezeteket. Az egyik legfeltehetőbb interpretáció az amerikai változatban a híres madridi részlet (második fragmentum):

„Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de
sustancia histórica, tan [...]”
(66)

„The city is so stunted, so lacking in
historical substance [...]”
(Martín-Santos, 1964, 11)

Ugyanez a szándék vezérelte a fordítót akkor is, amikor – nyilván stilisztikai okokból – nem ismétli meg az *engaño* [csalás, ámtítás] szót, amely – rejtélyes szerepénél fogva – mind a német elbeszélés címében, mind annak spanyol fordításában szerepel.¹⁷

„[...] cuya sangre periódicamente emitida ya no es
vida sino engaño, engaño.”
(59)

„[...] escaping blood is no longer life, but
a delusion and a deception.”
(Martín-Santos, 1964, 11)

¹⁵ Egyesek szerint az első kiadás 1961-re, mások szerint 1962-re tehető.

¹⁶ A számomra elérhető kiadások, valamint a kritika alapján kijelenthetem, hogy ez a mondat már az első kiadásban is szerepelt.

¹⁷ Az angol fordítás címe *The Black Swan*.

Már az íráskép is értelmezi a szöveget az író számára, mert miközben az eredetiben a párbeszédnek többsége a szövegbe ültetve helyezkedik el, addig az amerikai változat kötéjleket használ és párbeszéd formában egymás alá rendezi a sorokat. Ronald Rapin is megjegyzi, hogy a fordító, George Leeson, kihagyott vagy másikkal helyettesített olyan szavakat, amiket ízléstelennek ítélt (RAPIN, 243). Külön kell tehát választanunk a fordítót mozgató két okot: a jó ízlést¹⁸ és az értelmezési szándékot. Ezért gondolom úgy, hogy a fordító nem ismerte fel a Thomas Mann-i intertextust, és, az értelmező szerepébe bújva, kihagyta azt.¹⁹ A regény német fogadtatásával kapcsolatban meg kell említeni, hogy meglehetősen kései, hiszen a fordítás 1991-ben látott napvilágot *Schweigen über Madrid* [Hallgatás Madrid felett] címmel. Elmondhatjuk, hogy a fordító mind nyelvtanilag, mind szemantikailag híven követi az eredeti szöveget. Biztosan felismerte a Thomas Mann-i intertextust, mert gondosan megőrizte az intertextualitás alapvető elemeit, mint a csalódás (engaño – Täuschung) szóhasználat, annak ismétlése, és a hosszú mondatok. A német recepcióról meg kell azonban jegyeznünk, hogy a mai napig sem kapta meg Martín-Santos műve a megérdemelt figyelmet.

8. Konklúzió: tra(ns)dukció

Mint láhattuk, a szerző effajta irodalmi játéka megköveteli a figyelmes olvasást. Egyfelől a Franco-érában az írók nem mindig fogalmazhatták meg egyenesen a gondolataikat, másfelől az orvos-író élő organizmusnak tekintette az irodalmat. Továbbá Martín-Santos szerint az irodalom nem pusztán szenvedély, hanem szorosan kapcsolódik a mindennapi élethez.²⁰ Ezért mondja Benet a *Mementójában*, hogy az irodalmi lefedettség ne csak ürügy legyen.²¹ Martín-Santos nem steril irodalmi rendszert akart létrehozni, esztétikáját átítatja az emberi valóság. Az intertextualitás tehát központi fontosságú a *Tiempo de silencio*-ban ahhoz, hogy a mozaik minden egyes darabkáját megértsük. Azonban nem értünk egyet Jerez-Farrán véleményével, miszerint az egyetlen irodalmi alkotás, mely ilyen értelemben hozzájárult Martín-Santos művéhez, *A tudás fája* lenne. Doležel transzdukció fogalma segít megérteni, hogyan is működik ez a fajta intertextualitás. Nem csak egy egyszerű idézetről vagy utalásról van szó. A szerző által alkalmazott módszer a két különböző mű fiktív világának kombinálásában áll. Ez egy kölcsönös fordítási, azaz értelmezési és alkotási folyamat. Szójátékom a *fordító* kifejezéssel akár Martín-Santos ars poétikája is lehetne, mely szerint az alkotás aktusa nem független az egyéntől. Alkotni annyit tesz, mint a korábbi mesterekre támaszkodva valami újat teremteni.

Szalai Zsuzsanna fordítása

¹⁸ Ezzel a fajta kihagyással nem foglalkozom, mert meghaladná e tanulmány kereteit. (Vö. RAPIN)

¹⁹ Másik bizonyíték arra, hogy a fordító nem ismerte ennek az intertextusnak a forrását, hogy lábjegyzetekkel segíti a regény történelmi és kulturális hátterének megértését, például: „[...] the man, who saw everything [...] * An allusion to Ramón y Cajal...” (MARTÍN-SANTOS, 1964, 3.) Ám ebben az esetben nem említi semmiféle referenciát.

²⁰ Ezt bizonyítja például, hogy a helyszínek, szereplők és események valós forrásból táplálkoznak. Ez a realizmusigény Thomas Mannal is megtalálható. Egyik Frederick Rosenthalhoz írt levelében azt írja, hogy művében a betegség tünetei valódiak (lásd MÁDL, 201).

²¹ „[...] la cobertura literaria no sería utilizada tan sólo como un pretexto.” (BENET, 122)

Hivatkozások:

- BENET, Juan: *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid, Alianza Tres, 1987.
- CORRALES EGEA, José: *La novela española actual*. Madrid, Bolsillo, 1971.
- DOLEŽEL, Lubomir: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Ford. Félix Rodríguez, Madrid, Arco Libros, 1999.
- DOLGIN, Stacey L.: *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- DOMÉNECH, RICARDO: „LUIS MARTÍN-SANTOS” *Ínsula* 1964/4, 4.
- FRYE, Northrop: *The Great Code: the Bible and Literature*. New York, Harocurt Brace Jovanovich, 1982.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos: „Ansiedad de influencia versus intertextualidad autoconsciente en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos”. *Symposium* 1988, 119-132.
- GENETTE, Gérard: „Transztextualitás”. *Helikon* 1996/1-2. 82-90.
- LAFFÓN MARTÍN-SANTOS, Luis: „Últimos libros y semblanza de Luis Martín-Santos”. *Norte de Salud Mental*, 25 (2006), 105-108.
- MÁDL, Antal: *Thomas Mann világ- és emberképe*, Budapest, Argumentum, 1999.
- MANN, Thomas: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1976 .
- : *Über deutsche Literatur*, Leipzig, Reclam, 1968.
- : *La engañada*, Barcelona, Edhasa, 1955.
- : „A megtévesztett.” Ford. Lányi Viktor. In uő: *Válogatott elbeszélések*. Budapest: Európa, 1973.
- MARTÍN-SANTOS, Luis: *Tiempo de silencio*. Szerk. Alfonso Rey, Barcelona, Crítica, 2008.
- : *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- : *Time of Silence*. Ford. Leeson George, New York, Columbia University Press, 1964.
- : *Schweigen über Madrid* Ford. Eugen Helmlé, Frankfurt, Eichborn Verlag, 1991.
- POPENBERG, Gerhard: „Nicht versöhnt – Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio* / *Schweigen über Madrid*”. *Tramvia* 34 (1994), 66-70.
- RAPIN, Ronald, W.: „The Phantom Pages of Luis Martín Santos' *Tiempo de Silencio*”, *Neophilologus* 71 (1987) 235-243.
- REY, Alfonso: *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid, José Porrúa Ruranzas, 1977.
- ROMERA CASTILLO, José: „Luis Martín-Santos: entre la auscultación de la realidad y el análisis dialéctico” *Ínsula* 1976/10, 5.
- TENA, Jean: „La novela de los sesenta, *Tiempo de silencio* y la liberación de la escritura”. In AUBERT, Paul (ed.): *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 2001, 235-241.
- WINECOFF DÍAZ, Janet: „Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel”, *Hispania* 51, No. 2 (1968), 232-238.

Az *Un revólver para Mack* megírása és átírása. Az argentin detektívregény két Don Quijote-i változata

EIJA HORVÁTH FALLER

Regényhősöm dilemmája mindannyiunk dilemmája: ahhoz, hogy a társadalom befogadjon bennünket, át kell hágni társadalom által létrehozott erkölcsi normákat. Ez valódi küzdelem. Nyilván ezért kérünk a címben egy revolvért... Macknek, természetesen nem Urbányinak. Nem összetévesztendő.

„Tragicómico intento por desmitificar la novela policial”
(Urbányi 1974, 4)

1. Átírás, fordítás és befogadás. A *Revolvért Macknek* megjelenése és átdolgozása

Borges korai elmélete, mely szerint mind az eredeti szöveg, mind a fordításai piszkozatnak tekinthetők s egyik sem előbbrevaló a másiknál, a nyitott mű fogalmának elterjedésével, valamint a recepcióelmélet megjelenésével és kibontakozásával tovább árnyalódott.

Akárcsak az eredeti mű olvasója, az olvasás pillanatában a lefordított mű befogadója is saját elváráshorizontjából kiindulva aktualizálja a szöveg tartalmát. Ez azt jelenti, hogy a fordítónak úgy kell újraalkotnia az eredeti változatban meglévő szövegstratégiákat, hogy az új „piszkozatban” ugyanúgy üres helyek és meghatározatlanság alakulhassanak ki, melyek lehetővé teszik az olvasó és szöveg közötti párbeszédet. Ez különösen kényes pont, hiszen az új olvasók hivatkozás- és elvárásrendszere nyilvánvalóan különbözik az eredeti szöveg olvasóiétól.

Az esetleg felmerülő szövegbeli problémákon túl, a nyelvi „áthelyezésen” kívül a fordítással jár azoknak az elemeknek a rekonstruálása is, melyek lehetővé teszik a mű aktualizálását egy új referenciális környezetben történő olvasásakor, ami megerősíti azt a gondolatot, hogy minden fordítás egyben értelmezés is. Ennek a folyamatnak az egyik alapvető kérdése az, hogy milyen mértékben képes egy lefordított irodalmi szöveg új és ismeretlen valóságok feltárására a második nyelven olvasók számára úgy, hogy közben az elvárásaiknak is megfelel – hiszen az olvasás pillanatában a lefordított szövegben két hivatkozásrendszer találkozik (a szerzőé és az olvasóé), melyek hasonlósága esetről esetre változik.

Egy irodalmi mű másik nyelven történő újraalkotásának problematikáján belül szélsőséges példát jelentenek azok az esetek, ahol maga a szerző működik közre a fordításban. Jelen tanulmányban egy, a hetvenes évek elején Argentínában született irodalmi mű különös esetét szeretném bemutatni. A mű a kilencvenes évek elején Kanadában valóságos kulturális átalakítási folyamaton ment keresztül, mivel a szerző, Pablo Urbányi úgy döntött, megkönnyíti a francia fordító dolgát és ő maga „adaptálja” *Un revólver para Mack* [Revolvért Macknek] című regényét. E tanulmány célja

egyfajta leltár összeállítása az eredeti hipotextus és az „adaptált” hipertextus közötti, a szerző által megsejtett elváráshorizontok szerint történt perspektívaváltásokból, azon különböző módok összehasonlításával, melyekkel az eredeti, illetve az átírt mű elvárta az olvasók részvételét a befogadás folyamatában.

2. A fordítás: az irodalmi alkotás feltétele vagy *modus operandija*

Amikor olyan művet vizsgálunk, melyet saját szerzője dolgozott át, felmerül a kérdés, hogy mi volt az oka, mi volt a motivációja a második verzió létrejöttének. A következőkben bemutatunk néhány olyan esetet, ami hasonló ahhoz, ami bennünket foglalkoztat, mert ezek az elemzésünk tárgyául szolgáló mű bizonyos aspektusait is megvilágíthatják.

Ricardo Piglia úgy gondolja, hogy az idegen nyelvi környezet a modern regény tapasztalata (PIGLIA 1987, 13-15), és ha listát kívánnánk összeállítani a kényszerű emigrációban alkotó írókból, az bizonyosan végtelen hosszúságú lenne. Néhány író annak ellenére kezdett a befogadó ország nyelvén írni, hogy csak felnőttként emigrált, mint például Joseph Conrad (lengyel születésű, angol nyelven írt), Jerzy Kosinski (szintén lengyel, az Egyesült Államokba emigrált és angolul kezdett írni), Emile Cioran (román, francia nyelven alkotott), vagy Vladimir Nabokov (Oroszországban született, angolul írt). A lista természetesen további nevekkal bővíthető; közülük csak egy egészen különleges esetet emelnék ki. Remenyik Zsigmond, a magyar avantgarde költő-regényíró 20 évesen beutazta Argentínát, Chilét és Perut, és úgy döntött, átveszi a frissen elsajátított spanyol nyelvet, hogy megírjon egy kiáltványt (*Szélrózsza*, 1922), három elbeszélő költeményt (*A képzelegő lámpagyújtogató három tragédiája*, 1923) és egy regényt (*Agrella isten ítéletei*, amit 1929-ben Magyarországon, de spanyol nyelven fejezett be).

Más írók a fordításban láttak lehetőséget arra, hogy újraírják műveiket, akár azért, hogy az új olvasók elváráshorizontjához igazítsák őket, akár a „javítás” vágyától hajtva, esetleg mindkét ok miatt. Jól ismert Samuel Beckett esete, aki újraírta híres *Godot-ra várva*ját, amit eredetileg franciául írt, majd lefordította és átírta angol nyelvre. Hogy képet kapjunk a második verzióban eszközölt változtatásokról, a következő adatokat érdemes megemlíteni: „az első verzióból törölt 111 szerzői utasítást”, „az angol verzióhoz hozzáadott 107 új utasítást”, és „52 esetben az eredeti verzióéval ellentétes értelmű utasítást adott meg” (PINCZÉS, 37-42).

Witold Gombrowicz esete különlegesnek számít azok között a szerzők között, akik saját művüket írták át. Gombrowicz, áttelepülve Lengyelországból Argentínába, ahol 24 évet töltött, saját maga fordította le (írta át) lengyelből *Ferdydurke* című regényét és az *Esküvő* című drámáját. A fordítás módszere egyfajta kollektív munka volt, melyet Gombrowicz különböző Buenos Aires-i kávézóban művelt entellektüel barátaival, akik (kissé kaotikus módon és a szomszéd asztaloknál ülők ötleteit sem figyelmen kívül hagyva) megvitatták és megkeresték a Witoldo által többé-kevésbé szó szerint lefordított részletek tartalmát legjobban visszaadó kifejezéseket. Nyilvánvaló (bár kevesebben voltak, mint a *Septuaginta* 72 fordítója), hogy a szó szerinti fordítás lehetetlen lett volna, még akkor is, ha Gombrowicz azt akarta volna. Semmi sem állt

azonban távolabb a lengyel írótól, aki a *Ferdynand* spanyol nyelvű kiadásának előszavában (amiben világnézetének alapvető gondolatait igyekeznek megmagyarázni attól való félelmében, hogy egy ilyen távoli országban nem fogják őt megérteni) kijelenti, hogy a fordítás csak távolról hasonlít az eredeti szöveghez.

Az átírás vagy újraalkotás utolsó esete, amit meg szeretnék említeni, nem két nyelv között, hanem ugyanazon nyelv két kifejezési formája között jött létre: ez a történetírás nyelvének átírása irodalmi nyelvre. Alejo Carpentier 1937 júliusában, a polgárháború kitörése után utazott a köztársasági Spanyolországba, hogy részt vegyen az Antifasiszta Írók Második Nemzetközi Kongresszusán, amit Valenciában, Madridban és Barcelonában tartottak. Ebből az élményből született meg *España bajo las bombas* [Spanyolország a bombák árnyékában] címmel négy szenvedélyes hangvételű krónika, melyek a *Carteles* című folyóiratban jelentek meg 1937 szeptember-októberében. Később e „krónikák” részletei fontos részévé lettek Carpentier *Tavaszi áldozat* című regényének, ám ebbe a műbe már irodalmi nyelvre átírva kerültek be.

A kommunikációs vagy esztétikai szükségéből létrejött fordítások, átírások és alkotások mellett ki kell emelni a fordítás irodalmi játékként való felfogását is. Mint ilyen, megemlítendő a fordítás jelentősége Borgesnél, amit számos kutató hangsúlyoz. Néhányuk egyenesen úgy gondolja, hogy a fordítás „Borges számára az irodalmi alkotás egyik *modus operandi*ja volt” (GARGATAGLI–LÓPEZ GUIX, 58).

A fent említettek ellenére, és a fordítás esetleges játékos elemein túl e folyamat végső célja mégiscsak a *máság* jelenségeinek megmagyarázása, bemutatása és átadása, hiszen bármi legyen is a szöveg tartalma, mindenképp olyan referenciarendszerből indul ki, ami különbözik a lefordított szöveg olvasóiétól.

3. Pablo Urbányi *Un revólver para Mack* című regényének előzményei és irodalmi kontextusa

Urbányi több alkalommal elmondta, hogy az első pillanattól kezdve milyen nehézségeket okozott az 1974-ben Buenos Aires-ben megjelent első regényének, az *Un revólver para Mack* műfaji besorolása. Nyilvánvaló, hogy a bizonytalanság oka a regény sajátos, a paródia és a fekete humor közötti hangvétele volt. Ennek ellenére a krimi műfajához lehet sorolni, lévén, hogy ez a műfaj a regénybeli irodalmi paródia célpontja.

A krimi Spanyol-Amerikai jelenlétéről található terjedelmes szakirodalom jól mutatja a műfaj jelentőségét. A kritikusok rámutatnak, hogy az első években még csak olvasták, de nem írták a krimiket a spanyolajkú országokban (SKLODOWSKA, 111); mindenesetre tény, hogy problémás annak meghatározása, hogy mikor jelent meg a krimi Argentínában.

Lafforgue négy csoportba osztja az argentin krimiket: vannak egyrészt a „kialakulás időszakába” és a „klasszikus periódusba” tartozók, illetve az „átmenet időszakába” és a „sötét periódusba” tartozók; és az argentin krimi megjelenését Paul

Groussac *La pesquisa* [A nyomozás] című 1897-es novellájához köti (LAFFORGUE, 9-22). Az első két csoport a klasszikusabb értelemben vett kriminek felel meg, a második kettő pedig az úgynevezett *hard boiled novel* imitáló regényeket jelentené.¹

A kialakulás időszaka a harmincas évekre tehető, amikor is a műfaj kezd formát ölteni a Lafforgue által „klasszikus periódusnak” nevezett időszakban.² 1953 kulcsfontosságú évszám a krimi történetében, Walsh ugyanis ekkor publikálja a műfaj első antológiáját *Diez cuentos policiales* [Tíz argentin kriminovella] címmel. Innentől kezdve beszélhetünk az „átmenet időszakáról”, amikor egyre inkább megfigyelhető az észak-amerikai krimi hatása. A hatvanas években ez a hatás erősödik, egészen 1969-es tetőzéséig, a Ricardo Piglia által szerkesztett Serie Negrával. 1973-ban jelenik meg az a négy mű, amit Lafforgue már az új argentin krimihez sorol: Osvaldo Soriano *Triste, solitario y final* [Szomorú, elhagyott és vége], Manuel Puig *The Buenos Aires affair* [A Buenos Aires-ügy], Juan Martini *El agua en los pulmones* [A víz a tüdőben] és a Juan Carlos Martelli *Los tigres de la memoria* [Az emlékezet tigrisei] című regénye.³ Az *Un revólver para Mack* egy évvel később jelenik meg.

4. Pablo Urbányi, a kétszeresen emigrált író

Pablo Urbányi 1939-ben magyar családban született az akkor Magyarországhoz, ma Szlovákiához tartozó Ipolyságon. 1947-ben családjával Argentínába emigrált, és Longchamps-ben, egy Buenos Aires-től délre fekvő faluban telepedtek le. Így történt, hogy Urbányi Argentínában nevelkedett, átvéve állampolgárságot, nyelvet és kultúrát.

1972-ben publikálta első könyvét, a *Noche de revolucionarios* [Forradalmárok éjszakája] című novelláskötetet, 1974-ben pedig *Un revólver para Mack* című regényét, ami valóságos bestseller lett. Buenos Aires-ben a neves *La Opinión* napilap kulturális mellékletének szerkesztőjeként dolgozott. Az 1977-es politikai események újabb emigrációra kényszerítették, ezúttal Kanadába. 1981-ben megjelent harmadik könyve, a Kanadában írt és Argentínában kiadott, a jelentőségteljes *En ninguna parte* [Sehol] címet viselő regény. Ebben az első Kanadában írt regényben feltűnt egy sor új elidegenítő elem, a régiék felerősödtek, és innentől új korszakról beszélhetünk Urbányi írói munkásságában. Ugyanebben az évben adták ki – szintén Argentínában – a *De todo un poco, de nada mucho* [Mindenből egy kicsit, semmiből sem sokat] című könyvét, ami három, műfajilag valahol a novella és fiktív esszé között félúton elhelyezkedő szöveget tartalmaz. Mindkét műben fellelhető az író szándéka, hogy a humor és a szatíra segítségével megértse és egyszersmind meg is magyarázza azt az új valóságot, amibe képtelen volt beilleszkedni. 1992-ben jelent meg az *Un revólver para Mack* francia, előzőleg Urbányi által újraírt fordítása, Magyarországon pedig kiadták három

¹ A klasszikus értelemben vett krimi és a *black novel* közötti fő különbség az, hogy az utóbbiban a rejtély megfejtése mellett megjelenik a társadalmi kontextusnak a valósághoz jobban ragaszkodó ábrázolása is.

² Többek között olyan szerzők műveivel, mint Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Roberto Arlt és Leonardo Castellani. A negyvenes évek elejéről kiemelkednek Borges novellái: „Az elágazó ösvények kertje” (1941), „A halál és az iránytű” (1942) és a Bioy-Borges szerzőpáros nevével jelzett „Seis problemas para don Isidro Parodi” [Hat feladvány don Isidro Parodinak].

³ María Elena Lorenzin ebből az időszakból még többek között a következő szerzőket és műveket emeli ki: *A rendőrfőnök* (1973) Julio César Galterótól, Juan Carlos Martini *A gyilkosok a szőkeket szeretik* (1974) című könyve, vagy az *Éjszakáké hold és nap nélkül* (1975) Rubén Tizzianitól.

szatirikus novelláját *A hagyatéék* címen, Dobos Éva fordításában. Ugyanebben az évben jelenik meg *Nacer de nuevo* [Újra megszületni] címmel egy újabb novelláskötete, ezúttal Kanadában. E kötetben folytatódik az előző két műben elkezdődött kritikus hangvétel, amivel az író a jelenkor fejlett társadalmait alkotó egyének, csoportok és intézmények képmutatását támadja. 1993-ban az argentin Planeta-díj döntőjébe jutott *Ser o no Ser* [Lenni vagy nem lenni] című regényével, amit a következő évben *Silver* címen adtak ki. 1997-ben Kanadában megjelenik a *Naplemente szimptóma* című regénye. Két évvel később jelent meg *2058, en la Corte de Eutópia* [2058, Eutópia udvarában], majd 2004-ben *Una epopeya de nuestros tiempo* [Egy modern eposz] című regénye. Legutóbbi könyve a 2006-ban kiadott *Isten állatkertje (Ipolyság)*. Ezekén a művein kívül Urbányi más országokban is publikál novellákat, cikkeket, kritikákat, például az Egyesült Államokban, Spanyolországban és Németországban. Jelenleg Ottawában él.

5. Első verzió: mítoszrombolás egy beilleszkedett idegen regényében

Az *Un revólver para Mack* az utolsó könyv, amit Urbányi Argentínában írt, kényszerű kanadai emigrációja előtt. A Kanadában írt regényeiben előtűnnek bizonyos vonások, amiket részben megmagyaráz az idegenségerzései, ami megjelenik más írónál is, akik olyan országba emigráltak, amelybe csak nehézségek árán tudnak teljesen beilleszkedni. Ez az oka annak, hogy a *Un revólver para Mack* esetében különösen feltűnő az emigráns irodalomra jellemző demitizáló eljárás, hiszen olyan szerzőről van szó, aki – ráadásul! – egész életében argentinnek vallotta magát.

A regény 64 fejezetből áll, amihez a szerző az 1992-es változatban hozzáadott egy epilógust. Főszereplője Mack, egy roppant ostoba detektív, aki majdnem olyan ostoba, mint Švejk, a derék katona. Rodolfo A. Borello leírása szerint „egy Buenos-Aires-i szentimentális, csavargó, erőszakos rendőr, aki a műfaj tévedhetetlen detektívjével szemben szinte mindig téved, megöli, akit nem kéne, lépre megy, az életével játszik, pofonokat kap és soha nem jön rá, kit üldözött és kinek dolgozott” (BORELLO). Az elbeszélés során több alkalommal szóba kerül ennek az egyáltalán nem tipikus detektívnek a balgasága, aki nem dohányzik, és legfőbb ismertetőjegye egy régi, furcsa pisztoly, ami folyton elárulja őt. Mack mindig aggódalmasan ügyel, hogy rajta legyen a kalapja, amit aztán lépten-nyomon elhagy. Ráadásul alapvető hibákat követ el, például beállít olyan helyekre, ahol nyomoz, elárulva a foglalkozását, vagy félbehagyja a munkáját és újra meg újra hagyja, hogy szexuális vágyai vezessék. „Te tényleg ennyire hülye vagy?” (187)⁴ szegezi neki barátja, Alfonso a kérdést, és az olvasás során ugyanez a kérdés fogalmazódik meg újra meg újra az olvasóban is, akárcsak Jaroslav Hašek híres regényhőse esetében.⁵

⁴ A zárójelben megadott oldalszámok az *Un revólver para Mack* 1974-es kiadására vonatkoznak. A magyar szöveg a fordító munkája.

⁵ „– Mondja, Švejk, maga tényleg ilyen hatökör?”

– Öberlejtantant úrnak alázatosan jelentem – felelte ünnepélyesen Švejk –, tényleg!” (HAŠEK, 202)

Mack Hopkins, e sajátos krimi Don Quijote-i antihőse, akinek valódi neve Gerardo Romero, régebben rendőr volt, de aztán a krimiírodalom hatására magán-detektívnek állt. Akárcsak Don Quijote, ez a tökéletlen Philip Marlowe is megváltoztatja a nevét, miután arra a következtetésre jut, hogy olyan latinos névvel, mint az övé, a szereplők sosem kapják meg az őket megillető elismerést, sem a való életben, sem a regényekben. Ehhez a névváltoztatáshoz még hozzájön a már említett anakronisztikus pisztoly, egy magán-detektívnek túlságosan is feltűnő, nevetséges öltözék és egy sor olyan abszurd kiegészítő, ami Mack szerint elengedhetetlen ahhoz, hogy profinak látszék, valamint a valódi detektívek kézenfekvő pózai, mint például a folyamatos whiskyivás, ami Argentínában persze nem mindig lehetséges:

„Végigfutattam a szemem a polcon lévő üvegeken.

– Egy Scotch-t.

A pultos előrehajolt, a nyakát is előrenyújtotta, felhúzta a felső ajkát, kimutatva két lapátszerű fogát.

– Egy miit?

A pultoslány hangosan felnevetett. Felidegesített.” (134-135)

Az, hogy Macknek nincs kapcsolata a valósággal, nyilvánvaló, akárcsak az idealizmus, ami odáig viszi, hogy például az a hobbjaja, hogy galambokat etet a Plaza de Mayón. Ugyanakkor ellentmondásos karakter, mert képes hidegvérrel megölni akárkit, ha úgy látja jónak, így például a főnökét, akit apjának tekint (250).

Furcsa szereplő, „hiszékeny, mellőzött, az elmaradottság furcsa terméke, aki az igazság nevében képes főbelőni akárkit” (JR), bár, természetesen, az igazság Mack számára kissé homályos fogalom. Mack olyan detektív, aki az esetek többségében téved, kontrollálatlanul és erőszakosan viselkedik.

Mack jelleme az egyik oka, amiért nem a drámai feszültség viszi előre az elbeszélést. Nincsen semmiféle megoldandó rejtély, mert az olvasó előbb jön rá az igazságra, mint a regény önhitt főszereplő-mesélője: „A történet, ami az elején zavarosnak, bizonytalan, sőt, valótlannak tűnik, csak Mack szemszögéből az.” (LORENZIN, 156)

E feszültségnélküli helyzet kiindulópontja az, hogy Macket felfogadják, találjon meg néhány kompromittáló fotót, melyek zsarolásra használhatók. A megbízással együtt Mack csak azt az információt kapja meg, hogy egy Storch nevű drogot kell üldöznie, aki „átlagos testalkatú, de természetesen hordhat magasított cipőt, meghízhat és lefogyhat, vagy párnából pocakot csinálhat magának [...] régebben partizánbajusza volt, de azt természetesen már levágathatta, megnöveszthette, leborotválhatta vagy álbajuszt ragaszthatott. Barna haja van, de azt befesthette, vagy lehet, hogy parókát tett fel.” (25) Mack nem veszi észre, hogy valójában arra kéri, védje egy befolyásos, ellenfeleit rettegésben tartó és lemészároló droghálózat érdekeit; s erre még akkor sem jön rá, amikor elmagyarázzák neki, hogyan cselekedjen: „Igyekezzen meglepetésszerűen felbukkanni, üssön és aztán kérdezzen, vagy kérdezzen és aztán üssön, tulajdonképpen ahogy maga jobbnak látja, de sose felejtse el ütni. Nagyon rossz emberekkel fog találkozni, Mack.” (27)

A feltételezett olvasók aktív részvételét célzó egyik legfontosabb szövegstratégia, ami a regény mindkét verziójában jelen van, a humor és különböző válfajai; közülük is kiemelkedik a paródia. A krimi struktúráját követve a detektívregény műfaján kívül

maga a társadalom is a paródia célpontjába kerül. Ennek alapját a cselekmény helyszínének változása szolgáltatja, ami nagyon különbözik a hagyományos krimi helyszíntől. Ami lehetséges és valószerű lenne Észak-Amerikában, az a regényben fejletlen, kaotikus, korrupt és politikailag instabil országgént ábrázolt Argentínában nem az:

„Avenida de Mayo; lifttel a hatodikra, onnan lépcső a hetedikig. A lépcső, amin fel kell mennie mindenkinek, akinek valami gondja van: eltűnt apa vagy elrabolt fiú, szemfülesen elcsent igazgyöngy nyaklánc, véres gyilkosság, egy barát kegyetlen árulása vagy csalása, mocskos és szégyenteljes zsarolás; vagyis azok a súlyos problémák, melyeknek a mai világban ki vagyunk téve.” (15)

Ezzel a valósággal kell szembenéznie a regény lobbanékony főhősének, aki egyáltalán nem hajlandó tudomást venni a regényekben leírt környezet és az őt magát körülvevő valóság közötti különbségekről, s természetesen azt sem veszi észre, hogy saját szellemi kapacitása is nagyban különbözik az általa utánzott detektívekétől.

A regény cselekménye elsöre kissé bonyolultnak tűnhet az olvasó számára, ami nem csoda, hiszen a mesélő maga az oktan főszereplő, aki egyes szám első személyben meséli el a történetet, tömör és lényegre törő nyelvezettel, társalgási hangnemben, sok párbeszéddel és gördülékenyen. Uralkodó technika a társadalmi környezetre utaló részletek halmozása, hasonlóan Urbányi előző műve, a *Forradalmárok éjszakája* novelláihoz. Mack azt hiszi, a rendet képviseli, és ő jön rá utoljára, hogy az általa oly nagyra tartott kliense irányítja azt a bűnszervezetet, ami ellen Mack harcolt; bár erre a felfedezésre, ellentétben a detektívregényekkel, nem logikus következtetések által jut, hanem véletlenül. Így aztán a paródia nemcsak a főszereplő irracionális alakjában jelenik meg, hanem a mű szerkezetének szintjén is; a műnek egyébként nyitott a vége, mert az elbeszélés azzal fejeződik be, hogy a bűnbánó Mack elhatározza, megöli főnökét és az új élet lehetőségének reményében újra felveszi eredeti nevét, a Romerót. Jorge B. Mosqueira erről ezt mondja:

„Már csak annak megfejtése marad hátra, mi történik a prototipikus Gerardo Romeróval azután, hogy felvállalja a saját identitását. Ez a tett kettős gyilkosság: egy lehetetlen álom (Mack) és egy elfogadhatatlan valóság halála. Urbányi nem mondja el a megfejtést, mert a történet itt befejeződik. [...] A regény vége kétségkívül vitás kiindulási pont.” (MOSQUEIRA, 14)

A mi célunk szempontjából (hogy kimutassuk a két verzió közötti szövegstratégiai változtatásokat) ez a nyitott befejezés az egyik legfontosabb összehasonlítási pont, hiszen az 1992-es változat egészen máshogy ér véget, s ez mind a regény szerkezetében, mind a mű lehetséges olvasataiban jelentős változást jelent.

6. *Un revólver para Mack* (1974) és *El cazador de ilusiones* (1992-es verzió)

A legfontosabb szerkezeti változtatás, ami a *Un revólver para Mack* 1992-es változatában (hipertextus) megjelenik, az az első változat (hipotextus) nyitott befejezésének eltüntetése egy epilógus beillesztéssel, ami valójában (ahogy Lorenzin írja) egy 1977-ben publikált rövid elbeszélés, *El caso de cosas* [A dolgok esete]. Ebben „Romero visszaemlékezik egyik kalandjára detektív korából, ami lehetővé teszi számára, hogy újraálmódja és újraalkossa azt a teret, amit csak ő befolyásolhat” (LORENZIN, 157), az élet apró örömeinek terét.

A másik különbség a hipotextus és a hipertextus között az, hogy a második verzióban – amit spanyolul valószínűleg *El cazador de ilusiones* [Az illúziók vadásza] címen adnak majd ki – meg kell magyarázni olyan kérdéseket, melyek az argentin olvasók számára egyértelműek, a kanadai olvasóknak viszont nem. Ez a különbség a regény legelejétől kezdve jelen van, mert míg az 1974-es változat így kezdődik: „Nincs nagy mozgás ezen a nyári délutánon; kevés ember, kevés autó, pára és forróság. Elkanyarodok és a járdaszegély közelében hajtok tovább a Libertador sugárúton” (9), addig az 1992-es változatban a következő bővítést találjuk: „Nincs nagy mozgás ezen a nyári délutánon; kevés ember, kevés autó, pára és forróság. Elkanyarodok és a járdaszegély közelében hajtok tovább a Libertador sugárúton, az újjgazdagok főutcáján. Az igazi gazdagok, a jog szerinti gazdagok, akik becsületesekek, elérhetetlenül messze vannak.” (URBÁNYI 1992, 2)

Látható, hogy a magyarázatok nem korlátozódnak csupán a legszükségesebbre – ami ebben az esetben az lenne, milyen emberek laknak a szóban forgó sugárúton –, hanem kibővülnek kommentárokkal, melléknevekkel, és általában a regény első verziójához képest kevésbé nyers nyelvezettel.

Figyelemre méltó a „diskurzus modernizációja” is, amellyel megjelenik a fogyasztói társadalom – Urbányi Kanadában írt műveire jellemző – kritikája. Az eredeti változat száraz „Átvágunk a téren. Belépünk;” (84) mondatai például a következő bekezdéssé bővülnek az 1992-es változatban:

„Átvágunk a téren; a helyi zöld kőből és fából épített rendőrkapitányság. Egy kis Disneylandbe illő házacska. Emlékszem, olvastam róla a prospektusokban; Walt Disney egyszer erre sétált, és az itteni mirtuszerdő ihletésére csinált rajzfilmet a Bambiból. Mielőtt elmennék Bariloche-ból, Walt Disney nyomában járva meg kéne nézнем az erdőt. Belépünk.” (URBÁNYI 1992, 62)

Ami az elbeszélést illeti, a részletesebb leírásokkal együtt a második változatban megjelennek a belső monológok is, melyek egyrészt komplexebbé teszik a regény főszereplőjét, hangsúlyozva filozofikus-utópista oldalát, másrészt részletesebben megmagyarázzák az indítékait is. A főhős első változatbeli pragmatizmusa: „Bármí megtörténhet, ebben az országban bármí megtörténhet, az élet és az események szédítő ütemben peregnek, rengeteg lehetőséget és meglepetést tartogatva, egy nyomozás során pedig még többet. Semmi sem kiszámítható” (197), a második változatban megváltozik; Mack elgondolkodóbb és filozofikusabb színben tűnik fel:

„Hirtelen, mint egy megvívott nagy csata után, elfáradtam, végtelenül fáradtnak éreztem magam. Először az országnak tulajdonítottam ezt, ennek az országnak, ahol bármí megtörténhet, ahol az élet és az események szédítő ütemben peregnek, ahol az, aki ma ellenséged, holnapra barátod lehet és fordítva.” (URBÁNYI 1992, 146)

Úgy tűnik, mintha a második változat mesélője kételkedne az olvasók szellemi képességeiben, abban, hogy aktualizálni tudják az olvasottakat. Talán vannak a regényben egy kanadai számára érthetetlen szociokulturális tartalmak, de nem kell argentinnek lenni ahhoz, hogy megértsük egy ilyen mondat jelentését: „az élet és az események szédítő ütemben peregnek.”

A második verzió főszereplője más; mintha fejlődött volna, mintha hatott volna rá az a csaknem húsz év, ami a két változat megírása között eltelt. Mack nézőpontot vált, akárcsak a szerző. A fejlődésnek megfelelően a Mack által kergetett utópiák már egyértelműen a legfejlettebb társadalmak lakóira jellemző mikroutópiák, melyek a személyes, mindennapi jólétre irányulnak. Abbéli meggyőződésében, hogy a társadalmi igazságtalanságok megoldhatatlanok és elválaszthatatlanul hozzátartoznak az emberi civilizációhoz, Mack kegyetlen közönnyel szemléli az Argentínában végbe-
menő politikai atrocitásokat: „Akárhogy is, amikor hazafelé mentem, jókedvnek éreztem magam; volt látványosság, láttam sok katonácskát, vaskorcsolyát és egy egész hadászati bemutatót anélkül, hogy egyetlen lövés eldördült volna. Ez volt a szép az egészben. Mindenütt béke.” (URBÁNYI 1992, 173) Ugyanakkor a szereplő szexualitás szempontjából sokat finomodik: az első verzióban sokkal kendőzetlenebb, néhány jelenet csaknem pornográf, de Mack a második változatban jelentősen megváltozik, nyilván a szerző által addigra alaposan megismert kanadai politikai korrektséghez igazodva (URBÁNYI 1992, 84).

Ezek a tényezők, melyek abból a szándékból fakadnak, hogy közelebb vigyék a főszereplőt a leendő olvasókhöz, ambivalens és anakronisztikus figurát eredményeznek. A második Mack megfontoltabb férfiként jelenik meg, ugyanakkor esetlenebb is, olyan, aki jobban rászorul az emberi melegségre; korának gyermeke, de a jóléti társadalmak művelt rétegére jellemző vonásokkal és gondolkodásmóddal.

A két verzióban különbözőképpen jelenik meg az intertextualitás is. A második változatban több a direkt intertextuális utalás, mintha az író elvesztette volna a majdani kanadai olvasók kulturális ismereteibe vetett bizalmát. A *Don Quijotével* való összehasonlítás például nem jelenik meg explicit módon az eredetiben, a másodikban viszont igen: „Quijote, álmodozó, ábrándozó, esztelen, sőt: hülye – néhány azok közül a szavak közül, amiket mondtak rám. De én emelt fővel válaszoltam, válaszolom és fogom válaszolni: hiszek és optimista vagyok.” (URBÁNYI 1992, 8)

Ezek a bizalomhiányról tanúskodó egyértelmű idézetek elszaporodnak majd Urbányi következő művében, a Kanadában írt a *Sebo*-ban. Ráadásul a *Un revólver para Mack* 1992-es verziójában a *Sebo*-ból is találunk idézeteket, melyek az Urbányi-életművön belül aktualizálják a regényt.⁶

Ezeket a változásokat határozottan áthatja a szerzőnek az szándéka, hogy a főszereplőt és a cselekményt az eredeti mű olvasóitól különböző befogadókhoz közelebb hozza, amivel együtt jár egy perspektívaváltás, egy elmozdulás a „másik” nézőpontja felé. Ami először egy „nevetni magunkon” volt (bár némi távolságtartással, ahogy arra már rámutattunk), az egy adott távoli korszak (1974) és hely (Argentína) társadalmi valóságának némiképp historizáló bemutatásává válik. E miatt a távolság miatt kell megmagyarázni azt, ami a szatíra alapját adja, és ezzel együtt enyhül a kritika éle is, mert bár nem hamisítja meg azt a képet, amit az első regény ad az argentin társadalomról, mégis több megfontoltsággal szemléli ennek a társadalomnak az abszurditásait, mintha a tér- és időbeli távolság nagyobb megértést engedne meg az elbeszélőknek.

⁶ Például az *Újra megszületni* két közvetlen idézetben is megjelenik a hipertextusban (URBÁNYI 1992, 24, 89).

Az *Un revólver para Mack* második verziója ugyanúgy kettős olvasatú regény, mint az 1974-es változat, két elbeszélte történettel: az egyik anekdotikus, és egy nem tipikus detektív viszontagságait meséli el, a másikkban pedig magának az olvasónak kell nyomonnie, hogy mélyebb következtetésekre jusson. Ami a krimittel, az ok-okozati összefüggés, ami Ricardo Piglia szerint a műfaj egyik legfontosabb jellemzője (PIGLIA 1999, 12), itt nem teljesül, vagyis jobban mondva, a mesélő sajátos nézőpontjának köszönhetően megfordul. Mindazonáltal egy jelentős szerkezeti változás is van a regény második változatában: Mack erős vágya, hogy megtalálja a helyét a világban, amit (a Kanadában letelepedett „újrairó” nosztalgikus szemével nézve) a Pampák képe szimbolizál. Mack többször is kijelenti, hogy vissza szeretne térni a falujába: „vissza fogok menni a falumba, teli zsebbel. Whiskyt kortyolgatva, egy nyugágyban heverészve fogom nézni, ahogy lemegy a nap a Pampák szélén.” (URBÁNYI 1992, 6)

Az 1992-es verzióhoz hozzáadott epilógusban a főszereplő eléri a célját – pénz nélkül ugyan, de boldogan. Don Quijotével ellentétben Romerónak nem kell meghalnia, miután visszaszerezte saját identitását. Egy pikareszk regény hőiséhez hasonlóan minden jó tulajdonságából kifordult, már amennyire volt a regény elején, de megvilágosodik, és lehetőséget kap, hogy a száműzetésből visszatérjen otthonába. Ez az otthon egy elképzelt világ, ami az őt megteremtő író számára – akárcsak Urbányi későbbi műveinek főszereplői számára – elérhetetlen.

Az *Un revólver para Mack* második verziójának lezárt befejezése kézenfogja az olvasót és egy olyan, keserűen optimista árnyalatot erősít fel, ami az első változatban csak mint az egyik lehetséges olvasat jelent meg: az ember csak az élet apró dolgai felé törekedhet, mert azok legalább megvalósíthatók. Urbányi megszünteti a regény egyik legfontosabb helyén levő meghatározatlansági tényezőt, azt, amit a nyitott befejezés jelentene. Ebből mély pesszimizmusára következtethetünk: talán a regény új, feltételezett olvasói nem lennének képesek aktualizálni, értelmezni az eredeti tartalmakat.

Rácz Erzsébet fordítása

Hivatkozások:

BORELLO, Rodolfo: „Un revólver para Mack”. *La Gaceta*. [Kézirat az író saját archívumából.]

GARGATAGLI, Ana – LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel: „Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges”. *Livins* (León) 1 (1992): 57-67.

[Elektronikus dokumentum. Elérhető:

<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Ficciones%20y%20teor%C3%ADas%20en%20la%20traducci%C3%B3n.pdf>]

HAŠEK, Jaroslav: *Švejk. Egy derék katona a világháborúban*. Ford. Réz Ádám. Budapest, Európa, 1982.

J.R.: „Un detective del subdesarrollo”. [Kézirat az író saját archívumából.]

LAFFORGUE, Jorge: „Prólogo”. In uő: *Cuentos policiales Argentinos*. 2^a edición. Buenos Aires, Alfaguara, 1997. 9-22.

- LORENZIN, María Elena: *El humor como resolución de lo imposible en la obra de Pablo Urbányi*. Madrid, Pliegos, 2007.
- MOSQUEIRA, Jorge B.: „Pablo Urbányi crea un duro con facetas de humor e ira”. *La Opinión* 1975/10., 14.
- PIGLIA, Ricardo: „¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz?”. *Espacios de Crítica y Producción* 1987/6., 13-15. [Elektronikus dokumentum. Elérhető: <http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>.]
- : (szerk.) *Las Fieras*. Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
- PINCZÉS István: „Két Godot-ra várva”. *Színház* 2008/4., 37-47.
- SKLODOWSKA, Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- URBÁNYI, Pablo: *Un revólver para Mack*. Serie Escarlata. Buenos Aires, Corregidor, 1974.
- : *Un revólver para Mack*. 1992. [kézirat az író saját archívumából]
- : „Tragicómico intento por desmitificar la novela policial”. *La Opinión* 1974. dec. 17., 4. [Interjú Pablo Urbányival. Az író saját archívumából.]

Malinche, a tolmács: az értelmezett értelmező

LANTOS ADRIÁNA

„Malinalli, a kukorica azt mondja neked, hogy időd nem mérhető, nem tudhatod, meddig terjed, és mikor van vége; kortalan vagy, mert minden időben, amit megérsz, új értelmet találsz, nevet adsz neki, és e szavakból lesz az út, ami az idők végezetéig vezet. A te szavaid nevezik meg a sosem látottat, s a te nyelved által válik majd láthatatlanná a kő, az istenség pedig kővé.” (ESQUIVEL, 30)

Az Újvilág meghódításában főszerepet játszó alakok közül kiemelkedik egy mítikus figura, egy indián asszony: Malintzin azaz Malinalli, avagy ismertebb mesztic neve szerint Malinche, aki két valóság, két kultúra, két nyelv között hidat épített, és személyében a kommunikáció kulcsfontosságú láncszemévé vált. Lehetetlen előítéletek nélkül közelíteni hozzá, elvégre alakja szimbólummá lett, amely a hódítástól kezdődően napjainkig a mexikói kollektív tudat mélyében gyökerezik (vö. CYPESS, FRANCO, LEAL, PHILLIPS, RINCÓN). Malinche az idők során – ám legfőképpen az utóbbi két évszázadban – számos szépirodalmi művet és tanulmányt ihletett meg, s alakja még ma is „él”, folyamatos újraértékelések és átértelmezések tárgya: ennek példája Laura Esquivel legújabb regénye, a *Malinche* is. Jelen tanulmányban a tolmács Malinalli alakjának ezen új értelmezését kísérlem meg a sokszor igen eltérő megközelítésű történelmi-irodalmi értékelések tükrében megvizsgálni.

„Malinche” mint fogalom egy folyton változó, tág jelentéshatárokkal rendelkező szimbólum, mely mindig az adott történelmi pillanat által kijelölt szerepet ölti magára, ennek megfelelően mára hatalmas pszichés terhet hordoz. Malinche személye Hernán Cortés – az Azték birodalom meghódítójának – alakjával kapcsolódott össze. Tolmácsként, azaz „nyelvként”,¹ tanácsadóként, szeretőként, megerőszkolt majd később elhagyott anyaként különböző identitásokat hordoz, néha hősnőként a magaslatokba emelik, néha pedig, miképp a 19. században is, a hazaárulás paradigmájává válik, mint aki előnyben részesíti az „idegent” a „sajáttal” szemben. Octavio Paz a *Laberinto de la soledad* (A magányosság útvesztője) című esszékötetében határozza meg a *malinchismo* fogalmát: e becsmérlő jelzővel illeti mindazokat, akiket megfertőzött a külföldöt majmoló divat, akik arról álmodnak, hogy Mexikó tárja ki magát a külföld felé, akik szerinte valójában Malinche „gyermekei”, elvégre Octavio Paz szerint a megerőszkolt asszony ölében született meg a „mesztic faj” (PAZ, 224), s ezáltal végső soron Mexikó mitikus ősanijává vált.

¹ A korabeli spanyol nyelvben a „lengua” („nyelv” mint testrész) szót a tolmács szinonimájaként alkalmazták. A szinekdoché arra utal, hogy a tolmács nem egy önálló személy, hanem mindössze gazdájának vagy megbízójának a „kommunikációs eszköze”; funkciója elméletileg csupán annyi, hogy megfogalmazza és közölje mások gondolatait.

De mégis, mi a valódi oka annak, hogy ez a nő ekkora fontosságra tudott szert tenni, s hogy a mexikóiság paradigmájának legjellegzetesebb kifejezőjévé válhatott? Egyfelől látnunk kell, hogy Malinalli volt az egyetlen bennszülött tolmács, akinek neve fennmaradt az utókor számára, noha bizonyosan nem ő volt az egyetlen. Elég, ha az Inka birodalmat vesszük, melynek meghódítása felettébb nehéz vagy éppen lehetetlen lett volna tolmácsok és informátorok közreműködése nélkül (vö. CUESTA). Másfelől nem szabad megfeledkeznünk arról a rengeteg asszonyról sem, akiket a hódítóknak ajándékoztak, és akik Malinallihoz hasonló sorsra jutottak. Kérdés, hogy mi különbözteti meg mégis Malinchét mindazoktól, akik hozzá hasonló funkciót töltöttek be? Talán az, hogy az ő feladata nem pusztán annyi volt, hogy Cortés szavait náhuatl nyelven elismételje,² hanem az is, hogy az üzenetet úgy közvetítse az aztékok felé, hogy azt ők a saját kulturális kontextusukon belül értelmezni tudják. A két fél közötti kommunikációban betöltött szerepe több volt tehát, mint pusztán idiomatikus tolmácsolás: a dolgok fogalmiságát kellett lefordítania.

McCarthy szerint a tolmács a tárgyhöz nem mint *tabula rasa*hoz közelít, mint valamiféle – ideális esetben – semleges megfigyelő, aki képes közvetlenül hozzáférni az „adott”-hoz. Ehelyett saját életkörülményeinek világához tartozó hiedelmekből, gyakorlatokból, fogalmakból és normákból képzett elváráshorizontot hordoz magában, és tárgyat az ebből a horizontból nyíló perspektívák mentén szemléli (OLMOS, 82). Malinalli esetében is így történhetett. Amint az közismert, az azték vallási kalendárium szerint a spanyolok megérkezése egybeesett Quetzalcóatl isten visszatéréseivel. A legenda úgy szól, hogy a világos bőrű, szakállas isten egyszer visszatér, méghozzá onnan, ahol réges régen eltűnt: a tengerből. Egy történelmi egybeesés folytán keverték tehát össze Cortést egy istenséggel, s – Todorov szerint – azért lehetett az eseménynek az indiánokra nézve ilyen bénító hatása, mert a világról alkotott képük teljes mértékben a jelek értelmezésén alapult. Cortés ebbe az értelmezői kontextusba lépett be, és képes volt arra, hogy az indiánok hiedelmeit saját céljaira használja fel. Gyors sikerének titka az volt, hogy a saját céljai érdekében kihasználta az indiánok hiedelmeit, az indiánok pedig követték utasításait; vagy mert elhitték azt, hogy ő maga az istenség, vagy mert bíztak benne, hogy Cortés és emberei változást hoznak majd a Moctezuma zsarnoksága alatt sínylődő népek életébe. Ám mindezeket az értelmezéseket olyan történetírók adták, akik a hódító szemszögéből látták és írták le alakját. Az azonban bizonyos, hogy Malinalli számára nem volt más lehetőség, mint hogy Cortés céljait szolgálja. Emellett képes volt felismerni azt is, hogy a tolmács-lét hatalommal jár, hiszen a tolmács befolyásolhatja az üzenet befogadását – aminek következtében Malinalli kulcsszerephez jutott a hódítás folyamatában.

A hódítás korától napjainkig számtalan szerző alkotta újra Malinalli alakját írásai-
ban, legyenek azok életrajzok, esszék, elbeszélések, versek, drámák vagy novellák. Az első ilyen beszámoló Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Új-Spanyolország meghódításának igaz története) című művében maradt ránk, melyet az egykor Cortés oldalán harcoló katona már idős korában, emlékei alapján

² Kezdetben a fordítás és a közvetítés három lépésből állt. Cortés mondanivalóját először Jerónimo de Aguilarhoz intézte, aki spanyol szerzetesként nyolc évet élt a maják között, és jól ismerte nyelvüket. Utána Aguilar lefordította mindezt Malinallinak a maják nyelvére, aki viszont náhuatl nyelven beszélt a mexikákhöz (aztékokhoz) (DRÖSCHER, 17; WURM, 35).

állított össze, irodalmi mintaként pedig korának közkedvelt lovagregényeit vette alapul.³ Az általa megalkotott alak jellemvonásainak sokszínűsége jelentősen befolyásolta a Malinche életét feldolgozó későbbi írásokat (WURM, 40).

A bennszülött tolmács alakja innen kiindulva változik a századok során. A gyarmati időszak alatt, a spanyolok és kreolok – a már Amerikában született spanyolok – által írt művekben Malinche jórészt mint mellékszereplő jelenik meg Cortés oldalán, mégis hősként értékelik alakját, és kiemelik a közte és a konkvisztádor közötti szövődött szerelmi szálát is. Csak a XVIII. századtól kezd kibontakozni egy sajátosan mexikói változat, mely visszhangra talál a XIX. századi függetlenségi háborúban. Az ezt követő időszakban az új latin-amerikai nemzetállamok újrafogalmazzák múltjukat és történelmüket, aminek következtében a hódítás hősei nemzeti témává válnak. Új mítoszok születnek, a régieket pedig újraértelmezik, s ezzel együtt újraértékelik az olyan nemzeti hősök szerepét is, akik között Cuauhtémoc, az utolsó *tlatoani* (azték uralkodó) válik a legfontosabbá, miközben Cortés alakjának fénye megkopik, és Malinche hazaárulóvá lesz. Számos értelmiségi, köztük szépírók és esszéisták foglalkoztak vele, de Malinche alakjának újraértelmezése és újraértékelése a mai napig kihívásnak számít.

Az újraértelmezés legutóbbi példája Laura Esquivel 2007-ben kiadott regénye, amelyben arra tett kísérletet, hogy olyan fikciót alkosson, amely lerombolja a mítoszokat e nőalakokkal kapcsolatban, akinek a neve összefonódott a modern Mexikó történelmével. Átvizsgálva a róla fennmaradt történelmi ismereteinket, képes volt olyan személyiségjegyeit újrafelfedezni és feltárni, melyek segítségével saját nézőpontjából rekonstruálta annak a hús-vér nőnek az emberi arcát, aki a józan eszére hallgatott és a körülményekhez igazodva cselekedett. Így tollából Malinalli avagy Malinche alakjának újabb változata, vagy „újrarendelése” született meg.

Ebben a mindentudó narrátor által elmondott elbeszélésében a bennszülött tolmács és a spanyol konkvisztádor történetét összeszövi az elkerülhetetlen sorsszerűség, és előjelek sora vetíti előre a baljós végkifejletet. Úgy tűnik, hogy kettejük sorsát Quetzalcóatl isten kapcsolta össze, aki Malinalli „védőszentje” születése óta: amikor anyja világra hozta, zuhogott az eső és fűjt a szél, és ezek a természeti tünetek az istenség jelenlétére utaltak. Mindezt megerősítette az a körülmény is, hogy a kislány köldökzsinórával a fogai között született meg, mintha egy kígyó fogta volna össze a száját. Ugyanígy Cortés is átment egy beavatási rítuson, amely által közvetlen kapcsolatba került Quetzalcóatlal: amikor a felfedező Hispaniola szigetén tartózkodott, egy alkalommal megharapta őt egy skorpió, és a balesetet követően, amint szétaradt a mérgeztében, lázas önkívület lett úrrá rajta. Ebből csak azután épült fel, hogy egy repülő kígyót látott álmában, amelyet delíriumában azzal vádolt, hogy megharapta (és ennek nyála, azaz lényege így keveredhetett össze Cortés vérével). Ekkor még nem sejtette, hogy egy egész nemzet – és a tagjai közül különösen egyvalaki – az álomban látott istenség visszatértét vágyja, és arra vár, hogy megváltoztassa a dolgok sorsát és rendjét.

3 Néhány történész felhívja a figyelmet a Bernal Díaz művében fellelhető nem szándékolt párhuzamra Malinalli és Amadís de Gaula története között, mivel Malinalli is egy olyan hercegi ivadék volt, akit anyja megtagadott és magára hagyott. További egyezések figyelhetők meg egyéb hercegnők és nemes hölgyek történetével is, melyek ugyanúgy intertextuális hatással bírhattak Malinalli karakterének kidolgozására (WURM, 36).

Malinalli életében Quetzalcóatl, a bölcsesség istene az egyetlen biztos pont, mert az örökkévalósággal kapcsolja össze az alakját. Epedve várt otthonosság érzete tölti el, amikor éjjelente a mennybolton szemléli az Esthajnalsillagot, melyet a néphit Quetzalcóatl istenséggel azonosított, és két korán elvesztett szerettére emlékeztette: apját nem sokkal születése után vesztette el, nagyanyját pedig még mielőtt a serdülő korba lépett volna. Ők ketten jelölték ki Malinalli sorsát: apja születése pillanatában megjósolta a gyermek későbbi hivatását mint nyelv, azaz tolmács, amikor ezeket mondta: „Szavad tűz lesz, ami mindent megváltoztat. Szavad benne lesz a vízben, és tükre lesz a nyelvnek. Szavadnak szeme lesz, és látni fog, füle lesz, és hallani fog; érzi majd, hogyan hazudhat úgy, hogy igaznak tűnjék, és néha bár az igazságot mondja ki, hazugságként fog hatni” (ESQUIVEL, 16-17). Másrészt vak nagyanyja – aki számára nem csak a szeretet és a bölcsesség kiapadhatatlan forrása – adja majd meg neki a kezdeti tudást, hosszú beszélgetések során beavatja mindabba, amit saját kultúrájáról tudnia kellett, egyúttal megajándékozza a nyelv és a kifejezés tudományával, hogy pontosan és rendezetten tudjon beszélni.

Szöges ellentéte volt anyja, aki a kis Malinallit a nagyanya halála után eladta azoknak a kereskedőknek, akik között megtanulta a maja indiánok által beszélt egyik nyelvet. Ez a kegyetlen cselekedet kulcsfontosságú lesz későbbi sorsa szempontjából: évekkel később a kereskedők sok más rabszolganővel és mindenféle értéktárgyakkal együtt a tenger felől, a szél hátán érkezett jövevényeknek, a spanyoloknak ajándékozták. Az idegeneknek szakálla volt és fehér bőre, hajuk színe pedig a kukoricára, az élet forrására hasonlított. Úgy tűnt, Quetzalcóatl küldöttei, aki maga Hernán Cortés személyében jelent meg, mivel eljövételének időpontja megfelelt az istenség visszatértét jelző jóslatoknak.

Malinalli mélyen hitt Quetzalcóatl visszatérésében, és abban, hogy ez az esemény megváltoztatja majd az aztékok [mexikák] által leigázott népek életét, mivel az istenség neve a letűnt dicsőséges korról kapcsolódott össze, amikor még nem kellett emberáldozatokkal kedveskedni az isteneknek, amelyeket Malinalli gyűlölt, mert szükségtelennek tartotta őket. Quetzalcóatl kultusza éppoly kevésbé követeli meg a vérontást, mint a spanyolok istene és vallása. Ezért lehetett számára magasztos pillanat a keresztség felvétele, amikor új, de az előzőhöz hasonlóan hangzó nevet kapott: Marina, amelynek jelentése „a tenger felől jövő”. Ez is annak a jele volt, hogy sorsa véglegesen összefonódott „a tenger hátán érkezőkkel”. Malinalli másrészt mélységes vonzalmat és rokonszenvet érzett a Szűzanya és a karjaiban méltóságteljesen pihenő Kisjézus iránt, hiszen maga is olyan anyára vágyott, aki megvédi, és nem hagyja el. Így a maga szinkretista módján nyitott a kereszténység eszméi felé. Cortésszel beszélgetve egyszer megtudta, hogy „a keresztények Isten vérét isszák minden áldozás során”, s ettől fogva úgy képzelte, hogy az ő istenük is egyfajta „folyékony” isten, aki ugyanúgy, mint Quetzalcóatl, mindenütt jelen van, az izzadságban, a könnyekben, vagy éppen a vízben, amit megiszik.

Cortés is hívő ember volt, a Szűzanya nagy tisztelője, akinek a kegyelmébe helyezte magát annak reményében, hogy vállalkozása sikerrel jár. A vallásos felhevültség egy pillanatában tekintete találkozott Malinalliéval, minek folytán „egy anyai szikra összekötötte őket a közös vágyban” (ESQUIVEL, 54). A regény azt sugallja, hogy a felfedező és a rabszolga között irracionális erejű spirituális kapcsolat alakult ki, mely rádöbben-

tette Malinallit arra, hogy sorsa visszavonhatatlanul egybefonódott Cortéséval, és ezért a sors jeleként értelmezte, hogy a felfedező személyes szolgálatára pont őt választotta ki. Egyszerre érzett vonzalmat és bizalmatlanságot a férfi iránt. Mindazonáltal egy rossz előjel, aminek nem tulajdonít kellő jelentőséget, figyelmezteti a kettejük kapcsolatának végzettségére: Malinalli nem képes tüzet gyújtani, amikor Cortésnek először vacsorát próbál főzni. Úgy tűnik, Quetzalcóatl isten, aki a tűz elemével áll kapcsolatban, így fejezi ki dühét, és adja értésére, hogy kettejük egyesülése véget vet a tűz életet adó és védelmező szerepének.

Nyelvi képességei miatt Cortés a *nyelv*, azaz a fordító tisztségét szánja neki, ami révén Malinalli életében először úgy érezheti, hogy megbecsülik, és egy csoporthoz tartozik. Minden idegszálával ellenkezik azellen, hogy élete újabb változást hozzon, ezért igyekszik a lehető legjobban megfelelni feladatának, és Cortés szavait oly módon visszaidéni, hogy az aztékok felfogják és megértsék azokat. Mindezt sikerül olyan jól elérnie, hogy az indiánok egy idő után Malinche névvel illetik magát Cortést is, mert szemükben a két alak összemosódik. Így válik önmaga szinekdochéjává: a *nyelv*-szerep szellemi elköteleződés, teljes lényével az istenek szolgálata. De átérzi hivatalának súlyos felelősségét is, és azt a nehézséget, amit bizonyos gondolatok kifejezése jelent számára. Mindazonáltal időnként hagyja, hogy szavait vágyai vezessék, ám ezt nem tartja helyesnek. Megijed attól, hogy övé a felelősség: „Hamar megtanulta, hogy az, aki az információkat és a jelentéseket kezeli, hatalomra tesz szert, és felfedezte, hogy mikor tolmácsol ő a helyzet mindenkori ura, és azt is, hogy a szó könnyen fegyverré válhat. A legjobb fegyverré” (ESQUIVEL, 80). Kezeiben, vagy még inkább szavaiban összpontosul az az igazság, amely egyesíti a két, egymástól gyökeresen különböző világot.

Mindezek ellenére lassacskán kételkedni kezd, és elbizonytalanodik abban, hogy Cortés és a spanyolok valóban Quetzalcóatl küldöttei-e, hiszen bűdösek, betegségeket terjesztenek, és csakis az arany megszerzése érdekli őket, holott – ahogyan nahuátl nyelven mondják – az csak *az istenek ürüléke*. Az élet forrása, így a föld, a termények és a táplálék nem érdekli őket, és arra is képtelenek, hogy a nép valódi kincseit, a gazdagon hímzett textíliákat vagy a művészi tolldíszeket értékeljék. Mégsem volt más választása, minthogy tovább végezze feladatát: ha felébredne az aztékokban a gyanú, hogy Cortés nem azonos Quetzalcóattal, és hogy a spanyolok nem istenek, akkor őt azon nyomban megsemmisítenék. Tudta, hogy élete attól függ, hogy képes-e a spanyolok szemszögéből nézni a dolgokat. Ezért a rossz előjelek ellenére továbbra is hinni akart a hódítóknak, és bízott abban, hogy Cortés, azt követően, hogy tőle tudomást szerzett a cholultecák spanyolok ellen tervezett cselszövéséről, képes lesz tisztességes megoldást találni a helyzetre. Ám mélységesen megbán mindent Cortés katonáinak kegyetlen mészárlását látva. Amikor meglát néhány vérfoltos szárnyú pillangót, azokat a kis teremtményeket, amelyek minden évben a visszatérükkel arra emlékeztették, hogy Quetzalcóatl is el fog jönni, hogy igazságot tegyen és véget vessen a kegyetlenkedésnek, végül megéri, mekkorát tévedett a jövevényekkel kapcsolatban. A jelek értelmezésében zavar keletkezett, és új jelentések keletkeztek. Megéri, hogy Cortés nem az az apafigura, akinek addig tartotta, mert ahelyett, hogy védelmezné a népét inkább csak még kiszolgáltatottabbá teszi. Amikor a fővárosba, Tenochtitlánba érnek, melynek látványa nemcsak őt, de a spanyolokat is lenyűgözi, még inkább kiábrándulttá válik. Moctezuma, a hatalmas és egész birodalmában rettegett *tlatoani* tehetetlenül áll a Quetzalcóatl eljövetelét beharan-

gozó nyolc baljós előjelhez, és nem képes a hódítókkal szemben méltóképpen fellépni. Az uralkodó halála, Tenochtitlán eleste és kifosztása lelkiismeretfurdalással tölti el Malinche lelkét, hiszen nem gondolta, hogy az események ilyen véget érnek. Ezért meg akarja semmisíteni azt az eszközt, amelynek komoly szerepe volt az események irányításában: elhatározza, hogy átszúrja a nyelvét, hogy szimbolikusan megbüntesse és elhallgattassa azt. De végül nem képes ezt megtenni, mert érzelmileg függ Cortéstől, akitől fia született; csak akkor fordul ténylegesen a nyelve ellen, mikor Cortés egy durva húzással minden kapcsolatot megszakít kettejük között, és feleségül adja Juan Jaramillóhoz, egyik kapitányához.

Malinalli lelke megnyugvást keres, hogy múltját és önmaga sötét oldalát, Cortéshez fűződő viszonyát képes legyen feldolgozni, és a békét a Szűzanya tiszteletében találja meg, akit ugyanakkor továbbra is Tonatzin istennővel azonosít. Laura Esquivel könyvének befejezésében feloldozza Malinchét még a halála előtt, amikor az indián asszony áldást kér gyermekeire és azok leszármazottaira, akik már sem az indiánok, sem a hódítók világához nem tartoznak. A jelek, amiket majd nekik kell megérteniük, ugyanazok maradnak, de jelentésük más lesz – Malinalli meghal, amint elveszti szerepét, de újjászületik egy tág jelentésű szó örökkévalóságának.

Laura Esquivel helyreállította annak a nőnek az esendő, és mégis kitartó emberi oldalát, aki bár nem tudta elég jól értelmezni a jeleket ahhoz, hogy időben lássa tetteinek következményeit, mégis képes volt szembenézni velük, és elfogadni azokat. A jelen és a múlt mindig elválaszthatatlan egységben fonódik össze, a fordító pedig a saját szűrőjén keresztül a saját jelenéből kiindulva válogatja össze a közvetítendő mondanivaló kifejezésére szolgáló szavakat. Egy tolmács nemcsak visszaad, hanem értelmez is; minél inkább a saját szavait és gondolatait közli, annál inkább eltér a mondandó valós jelentésétől. De hogy mennyire hű és hiteles egy fordítás, azt csak a jövőre vonatkozó hatásában mérhető le. Malinche alakja még sok műben újjá fog születni, mert része a múltnak, mely csak a jelenben található meg valódi kifejezését. Malinche az a két valóságot összekötő *nyelv* és szó, melyet újra és újra ki kell ejtenünk a szánkron, hogy megismerjük valódi jelentését.

Jánossy Gergely fordítása

Hivatkozások:

CUESTA, Leonel-Antonio de la: „Intérpretes y traductores en el descubrimiento y conquista del nuevo mundo”. *HISTAL* 2004/1. [Elektronikus dokumentum. Elérhető:

http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/interpretes_y_traductor_es.htm.

CYPESS, Sandra Messinger: *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin, The University of Texas Press, 1991.

DRÖSCHER, Barbara: „Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung”. In Dröscher, Barbara – Rincón, Carlos (szerk.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin, Tranvía, 2001, 13-40.

- ECHEVARRÍA, Bolívar: „Malintzin, la lengua”. In Glantz, Margo (szerk.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, Taurus, 2001, 171-182.
- ESQUIVEL, Laura: *Malinche*. Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- FRANCO, Jean: „La Malinche – Vom Geschenk zum Geschlechtervertrag”. In Dröscher, Barbara – Rincón, Carlos (szerk.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin: Tranvía, 2001. 41-60.
- GLANTZ, Margo: „La Lengua en la mano”. In Margo Glantz (szerk.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, Taurus, 2001. 91-113.
- : „Doña Marina y el Capitán Malinche”. In Margo Glantz (szerk.): *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México, Taurus, 2001. 115-133.
- LEAL, Luis: „Female Archetypes in Mexican Literature”. In Miller, Beth (szerk.): *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1983. 227-242.
- OLMOS, Ángel Prior: *Nuevos métodos en ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2002.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.
- PHILLIPS, Rachel: „Marina/Malinche Masks and Shadows”. In Miller, Beth (szerk.): *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1983. 97-114.
- RINCÓN, Carlos: „Malinche – Intellektuelle, Modell und Fantasma”. In Dröscher, Barbara – Rincón, Carlos (szerk.): *La Malinche: Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*. Berlin, Tranvía, 2001. 93-123.
- TODOROV, Tzvetan: *La Conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI Editores, 1987.
- WURM, Carmen: *Doña Marina, la Malinche. Eine historische Figur und ihre Literarische Rezeption*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1996.

Apokrif magyar *Don Quijoték* a XIX. században

VÉGH DÁNIEL

„Nem ritka, hogy az adaptált *Don Quijoté*t számárháton találjuk, mialatt Sancho Rocinántén utazik” – olvashatjuk Cervantes főművének átdolgozott változatairól Pablo Urbányi szatírájában (URBÁNYI, 67). Elképzelhető azonban olyan kontextus, melyből szemlélve komolyan is érdemes e szövegeket közelebbről megvizsgálni. Az egyetlen teljes magyar fordítás – amit Győry Vilmos 1873-76 között spanyol eredetiből készített – kisebb-nagyobb változtatásokkal ma is kiadott szövege mellett ugyanis szép számú „apokrif” *Don Quijote* ismeretes magyar nyelven (vö. RÁKOSI), melyekkel kapcsolatban nem csak a „hű” jelző, de még a „fordítás” megállapítás is kétségeket vagy ellenérzést ébreszthet, különösen a XX. századi magyar műfordítás-hagyomány közismerten szigorú normái felől. Bár nem kétséges, hogy e csonka, illetőleg csonkolt szövegek nem azonosak Cervantes művével, mégis fontos kiegészítői és mércéi lehetnek a *Don Quijote* látszólag egytényezős magyar fordítástörténetének.

Tanulmányomban a *Don Quijote* XIX. századi, nem a spanyol szöveg alapján készült, rövidített magyar nyelvű változatait a regény hazai fordítás- és recepciótörténetében kísérlem meg elhelyezni, s a teljes magyar fordítás megítéléséhez segítségül hívni. Az átdolgozások fordításelméleti vizsgálata után a XIX. századi „apokrif” *Don Quijoté*-ket: Lukács Móric által 1848-ban készített legelső magyar nyelven megjelent ifjúsági kiadását, valamint Horváth György szövegét mint a Győry Vilmos-féle teljes magyar fordítás előzményét; Győry saját, gyermekeknek szánt átdolgozását pedig mint 1873-76 között megjelent fordításának változatát vizsgálom meg. A XX. században keletkezett két jelentős átdolgozást, Radnóti és Mándy szövegeit külön dolgozatban tárgyalom.¹

Olyan újabb műfordításelméletek felől, melyek a fordítói hűség (ekvivalencia) és a forrásnyelvi szöveg elsőbbsége helyett más szempontokat igyekeznek érvényre juttatni, az átdolgozások újszerű megvilágításban tetszhetnek föl. Mint Itamar Even Zohar, a Tel-avivi iskola teoretikusa írja: „a »fordított művek« kategóriáját ki kell terjesztenünk a »félig-meddig fordításokra és az »alfordításokra is (semi- and quasi-translations). A fordításelmélet szempontjából véleményem szerint ez a megfelelőbb kezelése az ilyen jelenségeknek, mintsem elutasításuk a fordításról alkotott egyfajta statikus és történetetlen elmélet alapján” (EVEN-ZOHAR 2007a, 216).

Even-Zohar máshol hozzáteszi: annak ellenére, hogy egy szöveget adaptációnak bélyegzett-e az adott befogadó közeg, ugyanolyan átviteli/átvételi folyamatok (a forrásnyelvi megnyilatkozás dekomponálása és a célnyelv eszközeivel történő újrakomponálása) eredményeképpen jön létre, mint a fordításként elfogadott szövegek (EVEN-ZOHAR 2007b, 235). Ez utóbbiak pedig éppen az adaptációk kontextusában értelmezendők. A *Don Quijote* közvetítő nyelvből készült magyar ifjúsági átdolgozásai, átírásai és

¹ A téma fontosabb kérdéseit vázoltam „Olvasható-e a *Don Quijote* magyarul?” c. tanulmányomban (VÉGH 2008). Radnóti Miklós – és érintőleg Mándy – átdolgozását „Mint észrevétlenül az irodalom peremén” (*Forrás* 2009/5, 31-45) c. dolgozatomban elemzem. Mindhárom írás „Cervantes *Don Quijoté*ének magyarországi fordítás- és fogadtatástörténete” címmel készülő PhD disszertációm része.

rövidített változatai közül ezért először azokat emelem majd ki, amelyek megelőzték Győry fordítását, s a Győry-szöveggel szemben támasztott elvárásokat meghatározták.

Gideon Toury – a Tel-avivi iskola másik teoretikusának – alapvetései alapján mérlegelhetjük a fordításokat (és köztük a „félíg-meddig”-fordításokat) a célkultúra tényeiként is. Toury azt állítja, hogy a fordításokat a célnyelvi irodalom hívja létre, mely később mint célnyelvi szöveget elfogadja vagy elutasítja azt. Különbséget tesz azonban a forrásnyelv kultúrájában irodalminak elfogadott szövegek fordításai és olyan fordítások között, melyeket a célnyelv fogad el irodalmi szövegekként (vö. TOURY 1995, TOURY 2007). Utóbbi esetben természetesen a forrásszöveg kifejezőképességének radikális újraelalkotása sem kizárható, mivel a célkultúra irodalmának hagyományai és nyelvi lehetőségei felülírhatják az „eredeti” megnyilatkozásformákat. Amennyiben az utóbbi csoportba sorolható fordításokat nem a forrásszöveggel, hanem a célnyelvi irodalom kifejezésrepertoárjával vetjük össze, a célnyelvi referenciákat játékba hozó, tehát szükségképpen az eredetitől elszakadó fordítói megoldások tűnhetnek jelentősnek, az eredeti kifejezést megőrző, ám célnyelvi referenciával nem bíró elemek pedig idegenség-érzetet eredményezhetnek, ami vélhetőleg a fordítás fogadtatásától sem független.

Umberto Eco szerint – aki szintén a célkultúrához igazított fordításokat részesíti előnyben – a célnyelvi elemeket játékba hozó átültetések akkor mondhatók a szó szoros értelmében vett fordításnak, amennyiben az új eszközökkel ugyanazt a hatást érik el, mint a korábbi szöveg, továbbá amennyiben hasonló transzformációval megközelítőleg vissza-fordítható a fordítás az eredetibe. Adaptáció, átírás, átdolgozás és parafrázis különféle eseteit leválasztja a szoros értelemben vett fordításoktól, hiszen – így Eco – nem ugyanazt a hatást kívánják elérni, mint a kiinduló szövegek, és nem visszafordíthatók azokba. E szövegek legfontosabb sajátossága az, hogy esetükben a fordító-átdolgozó értelmezése nem azonos a szöveg eredeti szándékával. Mint Eco rámutat:

„az adaptáció mindig kritikai pozíció elfogadásával [adoptáció] jár együtt, legyen az tapasztalatlan, vagy akár öntudatlan, akár tudatos választás eredménye. Természetesen a szó szoros értelmében vett fordításnak is sajátja az értelmezésben nyilvánuló kritikai viszonyulás. [...] Ám a fordítások esetében a kritikai attitűd szükségképpen implicit, igyekszik nem megmutatkozni; míg az adaptációk esetében előtérbe furakszik és az átalakítás lényegét képezi” (ECO, 436).

Bár kézenfekvőnek tűnhet, hogy – különösen az „apokrif” *Don Quijoték* és más regények ifjúsági változatai esetében – a célközönségre való tekintettel a mű hatását az átdolgozó döntően megváltoztatja, és visszafordíthatatlan módosításokat eszközöl; a helyzet azonban árnyaltabb. A beavatkozások egy része ugyanis az alapszöveg terjedelmének csökkentését célozza meg, és nem kritikai viszonyulás következménye. Mármost tekintve, hogy Cervantes szövege – mint a kalandregényeké általában – eleve többszörös bővítéssel [amplificatio] jött létre, vagyis lazán kapcsolódó szakaszok, epizódok, kitérések és közbeékelések sora duzzasztja fel az elbeszélést, ezek egy része talán elhagyható anélkül, hogy a regény arányai és hatása durván megváltozna. Ha Bahtyin arra a következtetésre jut, hogy a kalandok „mennyiségileg tetszés szerint növelhetők” (BAHTYIN, 266), talán hozzátehetjük: csökkenthetők is.

További érv lehet az átdolgozások és a fordítások közötti szakadék viszonylagossága mellett, hogy a mű hatása szempontjából oly fontos elemeket – a *Don Quijote* fordítástörténetében meglehetősen gyakorisággal – a fordításokként számontartott változatok

is el-elhagyják, s nemritkán rövidítenek is a szövegen (vö. BIKFALVY). Szintén az átdolgozások komolyan vétele mellett szól, hogy Gérard Genette *Palimpsestes* című könyvében a rövidítéseket is a „másodfokú irodalom”, azaz a legkülönbébb szövegközi viszonyok körében tárgyalja, hiszen többek szerint a műfordítás csupán alakváltozata az intertextuális viszonyoknak (vö. JÓZAN). Rövid elméleti áttekintésünket összefoglalva tehát azt mondhatjuk: az átdolgozásokat legalábbis a fordításnak tekintett változatok mellett érdemes számba venni.

A Cervantes-fordításokkal foglalkozó nemzetközi szakirodalmat áttekintve egyenesen arra következtethetünk: a spanyol kultúrával kevés kapcsolatot ápoló kis nyelvek esetében éppen a rövidített, ifjúsági átdolgozások hívták létre az egyre teljesebb fordításokat. Carlos Alvar a dán fordítástörténet esetében (ALVAR, 44), Jaroslava Kasparová és Pavel Štěpánek a cseh recepcióban (KAŠPAROVÁ–ŠTĚPÁNEK, 65), Jasna Stojanović pedig a szerb irodalomban (STOJANOVIĆ, 61-65) mutat rá az adott nyelven legelső *Don Quijote*-fordításként megjelent ifjúsági átdolgozások úttörő szerepére. Ezek az átdolgozások voltaképpen fordításnak is tekinthetők, lévén forrásuk általában valamelyik népszerű – bár sokáig számon sem tartott – francia rövidített kiadás volt (ezekről lásd MONER, LABÉRE, MANSAU). Ami pedig a *Don Quijote* francia, angol és német fordítástörténetét illeti, megállapíthatjuk, hogy az újabb és újabb fordítások tükrében azok a korábbi változatok bizonyultak átdolgozásnak, amelyek megjelenésük idején megfeleltek a fordításokkal szemben támasztott követelményeknek (vö. BARDON, ALVAR). Hasonló a helyzet a *Don Quijote* magyar fordítástörténetében is.

Cervantes regényének lefordítása magyar nyelvterületen – jelen ismereteink szerint – a reformkorban merült fel először. Kazinczy és köre a német koraromantikusok elméleti írásaiból ismerte meg a *Don Quijotét*, s benne a magyar nyelvből – szerintük – addig hiányzó komikus alkotásmód lehetséges mintáját vélték felfedezni (vö. KISS). Kazinczyék közvetítő nyelvből kívánták volna magyarítani a regényt. Bár mások is tervbe vették, vagy meg is kísérelték a regényt francia vagy spanyol nyelvből átültetni (vö. VÉGH), végül 1843-ban a Kísfaludy-társaságnak csak a *Bőkezű szerető* című elbeszélést sikerült megjelentetnie, Lukács Móric fordításában. Magyar szöveg híján a XIX. század első felében a közönség a német fordításokon kívül elsősorban a regény francia és angol változatait ismerhette, amint erre abból is következtethetünk, hogy 1829-ben a Florian-féle háromkötetes francia fordítása, 1846-ban pedig egy angol rövidített kiadás Pesten is megjelent (vö. KISS 1997, CSUDAY).²

Mégsem ezek a kötetek szolgáltak az első magyar nyelven megjelent *Don Quijote* (pontosabban *Don Quichotte de la Manche*) alapjául, melyet Karády Ignác készített, és a Pesti Hírlap 1848. évi 1039. számának 144. oldalán olvasható hirdetés szerint 1848 februárjában jelent meg Heckenast Gusztávnál „Az ifjúság olcsó könyvtára” sorozatban; ugyanott, ahol többek közt a *Robin Hood* Petőfi Sándor fordításában szerepelt. Rákosi Mariannával és Csuday Csabával ellentétben magam nem tartom valószínűnek, hogy Karády maga dolgozta volna át a Pesten megjelent, jóval terjedelmesebb Florian-féle szöveget. Karády könyvét a címloldal tanúsága szerint ugyanis „nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka után mulatságos olvasmányul fordította”. (Figyelemre

² Ez utóbbi angol nyelvű, de valójában német kiadás volt, amint az alcímből kiderül: „Nebst einem vollständigem Wörterbuche mit der Aussprache nach J. Walter und H. Jones. Zum Schul- und Privatgebrauche. 269. lap. Leipzig und Pesth, 1846. Verlags-magazin (a *Magyar könyvészet* adatbázisa szerint).

méltó, hogy Cervantes neve egyáltalán nem szerepel a könyvön!) A franciás helyesírású cím és az idézett utalás alapján minden bizonnyal valamelyik *Don Quichotte de la jeunesse* lehetett forrása. A madridi Biblioteca Nacional gyűjteményében fellelhető három, 1848 előtti francia nyelvű rövidített ifjúsági változat (René d'Isle, Sanson és Florian) közül egyik sem egyezik oly mértékben Karády szövegével, hogy azt bármelyik fordításának tarthassuk. Mindazonáltal – a fejezetbeosztás, az arányok és a rövidítés későbbiekben bemutatandó elvei alapján – úgy gondoljuk, hogy Florian *Le Don Quichotte de la jeunesse* címet viselő, a regényt félezer ritkásan szedett oldalon kétszer hús fejezetre lerövidítő szövegét követte a magyar átdolgozó.

Karády német illetve francia társalgási kézikönyvek és szótárak szerzője³, és „amolyan írnok-ember volt Kossuth mellett, de amellett a nevelőséghez is értett” (Krúdy, 86), s épp 1848-tól a Kossuth-fűk mellett házitanítóskodott. Mivel a Cervantes-regény Kossuth írásaiban 1838-tól kezdve időről időre felbukkan⁴, nem elképzelhetetlen, hogy a fordítás elkészítésére gyermekei számára Karádyt egyenesen a politikus bízta (Kossuth könyvtárának az OSZK állományában fellelhető tételei között két rövidített francia *Don Quijote* is található, ám mindkettő későbbi kiadás). Mindazonáltal föltűnő, hogy alig találunk Karády szövegében a megjelölt célközönségre utaló motívumokat (gyerekek megszólítása, tanító hangvétel, utalások stb. – ezekkel Győry átdolgozásában találkozunk majd). Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Karády Sancho Panzát következetesen „apród”-ként emlegeti, míg a későbbi fordítások csatlósnak vagy fegyverhordozónak nevezik. Szövege – régies igealakjai és helyesírása ellenére – ma is könnyen olvasható, és több XIX. századi újrakiadása is kedvező fogadtatását jelzi.

Karády átdolgozása elsősorban jellegzetes „könnyített/rövidített” (LABÉRE, 102; vö. GENETTE, 266) változatnak tűnhet, hiszen a történetet lassító elmélkedéseket, hosszadalmas kitérőket és közbeékelte novellákat, valamint a narrátori játékokat és paratextusokat elhagyja; ám a szöveg korántsem kopár. Megmaradt néhány cinkos kikapcsolás az olvasóra (96, 109) és egy-egy rövidebb, „igen mulattató, egyszersmind tanúságos” (113) közbeékelte történet is, melyeket Don Quijote „körülményeikhez nem illő haszontalan mesé”-nek bélyegez(117). Karády szövege továbbá – Florian rövidítéséhez hasonlóan – minden szempontból harmonikus: a két kötet kalandjait, a párbeszédet és elbeszélő részeket, továbbá a komikumot és fennköltséget is arányosan csökkentti, s a barokkos kifejezéseken és mondatszerkezeteken is ügyesen rövidít.

Annál nagyobb megrökönyödést kelthet, mikor Cervantestől teljességgel idegen elemekre bukkanunk a szövegben. A birkanyáj-kaland (a teljes változatban I. kötet XVIII. fejezet, Karádynál „8-ik rész”) után Don Quijote megkéri Sanchot, hogy vegye számba megmaradt fogait. Cervantesnél itt következne a *Lazarillo de Tormes* groteszk jelenetét megidéző eseménysor (lovag és fegyverhordozó öklendeznek), melyet Karádynál hiába keresnénk. Helyette ezt olvassuk: Sancho „szamarához futott, hogy

³ Karády Ignác: *Uj magyar-német levelező vagy is gyűjteménye a' polgári életben előforduló mindenféle iratoknak...*, Pest, Heckenast, 1848. Karády Ignác: *Francia-magyar és magyar-francia zsebszótár*, Pest-Lípce, Heckenast-Wigand, 2. kiad., 1852. Karády Ignác: *Francia és magyar beszélgetések és társalgás kézikönyve*. Coursier Edouard nyomán, Pest, Heckenast, 2. kiad., 1854.

⁴ Kossuth Lajos: „Kossuth hatodik szövéváltása”. In *Kossuth Lajos iratai 1837. május -1840. december*. (Összes Munkái VII.) Sajtó alá rendezte Pajkossy Gábor, Budapest, Akadémiai, 1989. 43, 429 (utóbbit idézi Kiss Tamás Zoltán is). Kossuth többször utal Cervantes szereplőire a *Pesti Hírlapban* közölt publicisztikáiban is (1844. január 18; 1844. június 06; 1844. október 13).

kivegye tarisznyájából a' szemüveget (sic!), és most vevé fájdalommal észre, hogy oda a' tarisznya" (55). Mivel a forrásként feltételezett Florian-szövegben a szemüvegnek s más módosításoknak nem leltük nyomát, úgy véljük, Karády saját leleményeivel állunk szemben.

A Pesten is kiadott, Florian fordításaként számon tartott háromkötetes francia szöveg magyar változata 1850-53-ban jelent meg két kötetben Horváth György kecskeméti mérnök tollából (JOÓS). Ez a szöveg – bár szintén nem teljes – mindazzal szolgál, ami hiányzik Karádyéból: megtalálhatók benne az irodalmi utalások, Cide Hamete Benengeli vagy Don Quijote jellegzetes beszédei. Ám a paratextusokat, az Avellaneda-féle apokrif folytatásra utaló betéteket és a második kötet beékelt epizódjait, valamint a jó ízlést megbotránkoztató jeleneteket elhagyja Florian, s a szövegét lényegében szóról szóra lefordító Horváth. A magyar szöveget mindazonáltal nem ezek a kihagyások értékelik le. A fordítás hibái abból fakadnak, hogy fordítója a magyar prózanyelvben s a XVII. századi spanyol kultúrában járatlannak bizonyult. Szóválasztásai nemritkán esetlegesek, s félreértések/félrefordítások tömkelege fordul elő, mindenekelőtt azokon a helyeken, ahol a francia szótár nem, csak irodalmi tájékozottság vagy egy kommentált kiadás jegyzetanyaga segíthetett volna. Különösen feltűnő a tulajdonnevek utalásrendszerének elkenése. „Ha eszembe jutott volna egy üveg *fierábras* balzsamot készíteni" (47) – írja Horváth, mintha valamilyen ámbra tartalmú balzsamra gondolna a póruljárt lovag, s nem a valamelyik lovagregényben szereplő Fierabras varázsló csodaszerére. Don Quijote állandó jelzőihez sem nyúlt szerencsésebb kézzel: Horváthnál következetesen „förlütött lovag" (6) olvasható, s a Győry óta magyarul búsképűként ismert melléknév helyén – az eredeti spanyol kifejezést [de triste figura] paradox módon hűbben visszaadó – „gyász-alakú" (102) szerepel. Gyakran magyartalan Horváth mondatfűzése, illetőleg nem kevés, a következőhöz hasonlatos megoldatlan mondat maradt a szövegben: „Szegény fejét kemény betegen hagytuk el, ha a' szent Hermandád megtudja: Tamás vagyok benne hogy börtönbe nem dug bennünket; ha pedig egyszer ott van az ember, csak a' jó Isten tudhatja a' szabadulás óráját" (47).

A műfordításokkal szemben támasztott elvárások megváltozását jelzi, hogy a *Hölygyfutár* hasábjain megjelent, kötetet beharangozó rövid hír szerzője fenntartással fogadta a szöveget: „Furcsa gondolat volt azonban spanyol regényt francia fordítás után fordítani. Egyébiránt ha mind e mellett is jó lesz, úgy a dicséretet mindenesetre megérdemli e vállolat." (*Hölygyfutár* 1850. 134. sz., június 13.) Igaz azonban, hogy Horváth maga is szabadkozott az 1950-es kötet első lapjain: „Fordítónak, mikor jelen műbe kezdett, eszeágában sem volt, hogy valaha napvilágot lásson az; megkezdte csupán a' francia nyelvbeni gyakorlat okáért, folytatta csupán mulatságból, bevégezte – mert körülményei miatt nagyon ráért" (III) – írja. Hiányosságai ellenére Horváth fordítását egy alkalommal 1876 és 1885 között újra kiadták (RÁKOSI, 11).

Don Quijote története tehát már évtizedekkel Győry Vilmos fordítása előtt is olvasható volt anyanyelvünkön, mégpedig egy gördülékeny és élvezetes, ám lényegesen lerövidített; valamint egy többé-kevésbé teljes, ám gyatra fordításban. Minden hibájuk ellenére e magyaráítások már csak azért sem lebecsülendők, mivel éppen ezek a rendelkezésre álló tökéletlen magyar szövegek támasztottak elvárásokat a következő fordítást illetően. Győry az 1873-ban publikált első kötet terjedelmes előszavában mindössze egyetlen, ám annál fontosabb megjegyzéssel utal a fordítás elveire:

„A Kisfaludy-Társaság intézkedék arról, hogy e nevezetes mű, mely [...] Európának majd minden nyelvére át van már ültetve, s melyet egyébiránt – habár csak másod kézből – a miénk is birt: magyarul is meglegyen, minden kihagyás vagy önkényes elváltoztatás nélkül, az eredetiből fordítva s szigoruan ahhoz alkalmazkodva. A Társaság ezen intézkedésének bővebb indoklását a kérdéses mű világhírűsége teljesen fölöslegessé teszi” (CERVANTES 1873, 5).

A Győry-szöveget tehát az újrafordítás igénye hívta létre. Fordítása mindenekelőtt a forrásszöveg minél pontosabb követését tűzte ki céljául, ám – mint később megkíséreljük bebizonyítani – e törekvése egyszersmind a cervantesi műnek szándékosan alárendelt magyar szöveg korlátait is jelentette.

A Győry-fordítás történetének és kritikai értékelésének hamarosan külön dolgozatot fogunk szentelni, ezért e helyütt csupán az ifjúsági átdolgozásoknak nevezett szövegekhez fűződő kapcsolatát elemzem. Ha azt állítottuk, hogy az 1873-76 között megjelent teljes magyar *Don Quijote* újrafordítás, felmerülhet a kérdés, átvett-e valamit elődei megoldásaiból Győry? Kutatásaink arra engednek következtetni, hogy míg Horváth fordítását nem forgatta, Karády magyar szövegéből többször kölcsönzött. Ugyanazon forrásszöveg különböző – akár közvetítő nyelvekből készített – fordításai természetesen hasonlóak lehetnek egymáshoz, ám a félrefordítások átöröklődése magyar-magyar átvételről árulkodó jel. A második könyv első fejezetében Don Quijote a borbélyt egy alkalommal „señor rapista”-nak nevezi, a „leborotvál, kopaszra nyír” igéből képezve gúnyos elnevezést. E szöveghelyet Karády „koszvakaró úr” (117) megoldással adja vissza, vélhetőleg a francia közvetítő nyelv torzítása miatt. A Győrynél olvasható „koszvakaró úr” (III [1875], 28) arra utal, hogy a fordító a spanyol szövegben talán nem pontosan értett szót Karády – frappáns, de pontatlan – megoldásával hidalta át. Hasonlóan magyar előzményekre tekint vissza Sancho fogadóbéli meghintáltatásának eszköze, a lepedő. Nem csak „Győry óta valamennyi magyar kiadás szerint a fogadós (ágy)lepedőjében, nem pedig *takaróban* (pokrócban) dobálják Sancho Panzát”, mint Bikfalvy Péter felrója (BIKFALVY, 285-286), aki a Tieck-féle német fordításban véli megtalálni a tévedés forrását. Talán nem érdektelen megjegyeznünk, hogy már Karádynál (49) és Horváthnál (89) is lepedőben dobálták a pocakos fegyvernököt. Karádynál a szóválasztást ráadásul egy lepedőbe-levegőben szójáték indokolja, amit azonban az utána következők nem vettek észre s nem vettek át (Győrynél „magasba” szerepel). A fogadóbéli kaland (Karádynál a 7-ik rész, Győrynél az I [1873]/XVII) több átvételre utaló nyomot is rejt, s annak ellenére, hogy Karádynál jóval rövidebb az epizód, egészében igen hasonló a két fejezet hangvétele.

Győry Vilmos és a magyar elődök viszonyáról árulkodhat az a tény, hogy a teljes regény magyarra átültetésével egyidejűleg elkészítette saját ifjúságnak szánt átdolgozását is. Erre a viszonylag terjedelmes, egykötetes kiadásra tökéletesen illik Genette „öncsonkítás” (266) és „tömörítés” (271) kifejezése, hiszen – mint Győry írja a bevezetőben – „az eredetiből készült fordítás nyomán készült, s a mennyire csak lehetett, ahhoz van szabva; eltérés, rövidítés pedig csupán ott történt, ahol e nélkülözhetetlen módosítást az ifjúság számára való átdolgozás tette szükségessé” (CERVANTES 1875, 5). Győry két változatának viszonya igen hasonló ahhoz, amit Florian fordításának teljesebb, illetőleg az ifjú olvasók számára készített rövidített változata között tapasztalhatunk. Győry ugyanis szintén megőriz teljes szakaszokat anélkül, hogy egyetlen írásjelen változtatna;

míg máshol a közbeékelt vagy kitérő történeteket kihagyja, s helyettük összekötő szöveget ír. A lovag könyvtárának elégetését két mondatban összefoglalja, ám alig húz Don Quijote eredetileg az első könyv végén elhangzó lovagregény-elméleti beszédéből. Továbbá ez az egyetlen magyarországi rövidített *Don Quijote*, mely a második könyvből többet tart meg, mint az előzőből – melynek oka abban keresendő, hogy az 1614-es második részben alig élt Cervantes az 1604-es első rész szerkezetét alapvetően meghatározó közbeékelés technikájával. Az egyenes vonalú történetmondást megakasztó betéteket Győry ugyanis akkurátusan eltávolította, s így alakulhatott ki a meglepő 24-41 arány.

Győry – mint evangélikus lelkész és mint több gyermekeknek szánt tanító-nevelő mű írója – a gyermekirodalom tanító-nevelő-szórakoztató célját szem előtt tartva⁵ néhány kifejezetten ifjú olvasóknak szánt betoldással igyekezett tanmesét faragni Cervantes művéből. A könyvtárszoba eltűnését például a lovag gazdasszonya és unokahúga füllentéssel magyarázza meg, s Győry nem állja meg, hogy – a regény logikájával tökéletes ellentétben – a hazugságról rövid prédikációt tartson:

„A két nő szóltanul nézett egymásra, meglepetésökben alig tudtak hová lenni. Akármit vártak volna inkább a világon, csak ezt az egyet nem. Elvetették a sulykot, de el is sózták nagyon a levest. Gyógyítani akartak, s még betegbé tették gazdájokat. Belátták, hogy a hazugság, akármilyen jóakarátú legyen is, mégis csak hazugság, és így olyan vétek, a mi jóra nem vezethet. Meg is bánták keservesen, hogy ilyen mesét penderítettek, de most már késő volt jóvá tenni.” (CERVANTES 1875, 35)

Lényeges változtatás a teljes magyar szöveghez képest, hogy Győry a fiatal olvasókra gondolva egyszerűsített saját fordításának nyelvezetén, amiből talán arra is következtethetünk, hogy azt maga is nehézkesnek ítélte. Igaz azonban, hogy Győry elbeszélő és értekező prózáját megvizsgálva⁶ arra következtethetünk, hogy – különösen az elbeszélő múlt és a kötőmód, valamint egyes nyelvújításkori szavak használatát tekintve – régies, illetőleg latinus stílusban fogalmazta Cervantes-fordítását. Az alábbiakban a követségben járó Sancho pappal és borbélyal történő találkozását leíró (a teljes változatban a XXIII. fejezetben olvasható) részlet két változatát vehetjük össze:

„Mikor Sancho úgy tapasztalá hogy semmikép sem tudja megtalálni: ábrázata egészen halálnak vált s jobbra-balra forgott nagy gyorsasággal, folytonosan keresgélve; arról kelle azonban végre is meggyőződnie, hogy a könyv csakugyan elveszett; ekkor aztán mind a tiz körmével neki esett szakállának, többet kitépett felénél; de

⁵ Cervantes-fordítása előtt megjelent ifjúságnak szánt munkái: Balassa János. *Történeti elbeszélés az ifjúság számára*. Pest, 1858. *A legújabb Robinson*. Pest, 1869. A Balassa János előszavában fogalmazza meg Győry a gyermekirodalommal kapcsolatos nézeteit: „Ifjúsági iratoknál az írónak soha sem szabad szeme elől tévesztenie, hogy ne csak pusztán és egyedül mulattatót vagy csak pusztán és egyedül tanító adjon az ifjú olvasónak kezeibe, hanem arra kell törekednie, hogy művében összekötte legyen mind e két kellék, s csak úgy felel meg hivatásának, ha oly művet ad, mely mulatva tanít, és tanítva mulat.” (VII)

Radnai Rezső „Győry Vilmos élete” című hosszabb lélegzetű tanulmányában, mely a *Győry Vilmos Költményei* c. kötet előszavaként jelent meg (Budapest, 1886) így fogalmaz: „Az igazán költői beccsel bíró gyermekirodalomnak megalapítója: Győry Vilmos volt. Tanulmányai-, tehetsége- és főleg jelleménél fogva egyedül ő birt rá hivatottsággal. A kultúrnépek összes irodalmára kiterjedő ismeretei nem mellőzték ez igénytelen ágat sem. Foglalkozván vele, belátta elmaradásunkat, ráismert a haladás feltételeire [...]” (84)

⁶ Fentebb idézett munkái mellett lásd még Győry Vilmos: *Egy igaz polgár élete. Történeti elbeszélés*. Pest, Corvina, 1869.; *Győry Vilmos egyházi beszédei*. Sajtó alá rendezte: Radnai Rezső, Budapest, 1886.

még ezzel be nem érve majd fél tuczat ökölcsapást mért homlokára és orrára, ugy hogy egész arczát vér borítá el.” (CERVANTES 1873, 427)

„Látva már most Sancho, hogy semmikép se tudja megtalálni, ábrázata egészen halálnak vált, s jobbra-balra forgott nagy gyorsasággal, folytonosan keresgélve; arról kelle azonban végre is meggyőződnie, hogy a könyv csakugyan elveszett. Ekkor aztán mind a tiz körmével neki esett a szakállának, tépte, marta magát s közbe-közbe öklével nagyokat ütött homlokára.” (CERVANTES 1875, 110)

Győry csak az elbeszélő átírt vagy utólag betoldott mondatain egyszerűsített jelentősebben (figyelemre méltó a látványosan modernizálódó igeidőhasználat!), a szereplők legfőljebb rövidített szövegének körülményességét jobbára érintetlenül hagyta. Így olyan eltérést hozott létre az elbeszélő és a szereplők nyelve között, ami Cervantes elgondolásától nem teljesen idegen. Győry egyszerűsítő megoldása mindazonáltal talán szerencsésebb, mint Bikfalvy Péter javaslata, mely szerint a „Don Quijote lovagregények hangnemét idéző fohászaiban, ’beszélgetéseiben’ vagy szónoklataiban tovább kellene archaizálni, akár az ’érthetlenségig’” (BIKFALVY, 292). Győry Vilmos saját fordításának gyermekeknek szánt átdolgozása mindenesetre azt sugallhatja, hogy mégsem csak „minden kihagyás vagy önkényes elváltoztatás nélkül, az eredetiből fordítva s szigorúan ahhoz alkalmazkodva” ültethető át a *Don Quijote*.

A XIX. századi apokrif *Don Quijote*t vizsgálva megállapítottuk, hogy Győry Vilmos munkája újrafordításként született, és bár mindmáig a magyar *Don Quijote* meghatározó alaprétegét képezi fordítása, szövegén számos, olykor jelentékeny változtatás történt, s első átdolgozója ő maga volt. Fordítása tehát nem ítéhető meg a közvetítő nyelvből gyermekkönyveknek készült, s ezért gyakorlatilag mellőzött átdolgozások nélkül. Összehasonlításként érdemes felidézni, hogy Győry más fordításai, így a szintén „autentikus” újrafordítás igényével készült *Az élet álom* magyar szövege feledésbe merült, mert Calderón darabját – feltehetően a színpadi mondhatóság sürgetőbb igényei miatt, esetleg kisebb terjedelme okán – azóta is rendszeresen újrafordítják.⁷

Közvetítő nyelvből készült fordítások illetőleg újrafordítások kapcsán Gideon Toury mutat rá: még ha „egyes fordítások gyakran újabb fordítói tevékenység alapját képezhetik [... is,] *nem valamely eredendően benne rejlő tulajdonsága miatt* választják forrásszövegül és válik azzá, hanem az új, leendő befogadórendszer igényei alapján” (TOURY, 366, kiemelés tőlem). A *Don Quijote* rövidítésekkel és átdolgozásokkal kibővített magyarországi fordítás- és fogadtatástörténete meglátásom szerint arra utal, hogy a regény magyar befogadórendszerétől mért időbeli, kulturális és prózapoétikai távolsága olyan feladat elé állítja a mű magyarítására vállalkozókat, amire nem kizárólag a (bárhogyan is definiált) fordítói hűség következetes alkalmazása adhat sikeres választ. Győry teljes magyar szövegének szándékolt (nyelvi) idegenségét ugyanakkor fölfoghatjuk értéként is (vö. FIGAL). Amennyiben fordítói értelmezését – Eco elgondolását követve – a regény megjelenése idején gyakorolt eredeti hatásával azonosnak feltételezzük, a következő kérdésekre volna szükséges megnyugtató választ találnunk: idegenül hatott-e Cer-

⁷ Több XIX. századi, németből készített fordítást (bemutatók: 1819 Székesfehérvár, 1820 Kolozsvár; Barna János egy Katona József-fordítást is említ) követően 1871-ben Győry Vilmos, 1924-ben Harsányi Kálmán, 1967-ben Jékely Zoltán, 2005-ben pedig Mester Yvonne és Térey János ültették át magyarra Calderón színművét. (Vö. Barna János: *Los dramas de Calderón de la Barca en la escena húngara*. Budapest, 1930, 3; Kőrösi Albin: *A spanyol irodalom története*. Budapest, Szent István Társulat, 1930, 249-250).

vantes nyelve a 16-17. század fordulójának spanyol prózastílusához képest? Mennyire hat ma idegenül a spanyol olvasó számára a *Don Quijote*? Milyen viszonyban áll az 1870-es évek magyar prózájával és prózafordítás-poétikájával Győry szövege? Mi volt a korabeli befogadók véleménye Győry fordításának nyelvezetéről? Általános következtetésként mindenesetre még e kérdések megválaszolása előtt (reményeink szerint egy következő tanulmányban beszámolhatunk kutatásaink eredményeiről) megfogalmazhatjuk, hogy a fordítások körét kibővítő – közvetítő nyelvből készült, illetőleg rövidített és átdolgozott – változatok vizsgálata úgy járulhat hozzá egy adott műfordítás megítéléséhez, hogy forrásszöveg és célszöveg egymásra vetítését megkerülhetővé teszi. S innen szemlélve máris nem veszteségként tűnik fel, ha „az adaptált Don Quijotét számárháton találjuk, mialatt Sancho Rocinantén utazik”. Különösen, hogy – mint a cervantesi kérdések rámutatnak – maga Cervantes is bizonytalankodott a derék négy lábúak ügyében.

Hivatkozások:

- ALVAR, Carlos: „Las traducciones del Quijote”, *Edad de Oro* XXV (2006), 35-51.
- BAHTYIN, Mihail: „A tér és az idő a regényben” In uő: *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 1976. 266.
- BIKFALVY Péter: „Győry Vilmos, a Don Quijote fordítója (Kis magyar palimpszeszt).” *Filológiai közlöny* 2006/3-4., 275-297.
- CERVANTES: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Fordította Győry Vilmos. Budapest, Athenaeum, 1873-1876.
- [CERVANTES:] *Don Quichotte de la Manche*. Nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka után mulatságos olvasmányul. Fordította Karády Ignác. Pesten, 1848. Heckenast Gusztáv tulajdona.
- : *Don Quichotte, a' híres manchai lovag*. Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította Horváth György, h. mérnök. Kecskeméten, Szilády Károly betűivel és költségén, 1850.
- : *Don Quijote de la Mancha*. Irta Miguel de Cervantes Saavedra. A spanyol eredetiből készült fordítása után az ifjuság számára átdolgozta Győry Vilmos. Budapest, Légrády Testvérek, 1875.
- CSUDAY Csaba: „Öt pont a magyar *Don Quijote* történetéhez.” *Holmi* 2005/3., 317-334.
- ECO, Umberto: *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona, Lumen, 2008.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”. In Hajdu Péter – Jeney Éva – Józán Ildikó (szerk.): *Kettős megvilágítás*, Budapest, Balassi, 2007. 209-219.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: „Fordítás és átvitel/átvétel”. In Hajdu Péter – Jeney Éva – Józán Ildikó (szerk.): *Kettős megvilágítás*, Budapest, Balassi, 2007. 232-240.
- FIGAL Günter: „Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban.” In Hajdu Péter – Jeney Éva – Józán Ildikó (szerk.): *Kettős megvilágítás*, Budapest, Balassi, 2007. 309-318.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- JOÓS Ferenc: „Kecskeméten jelent meg a *Don Quijote* első teljes magyar fordítása” *Kis-kunúság* 1955/II., 119-122.

- KAŠPAROVÁ, Jaroslava–ŠTĚPÁNEK, Pavel. *Rytíř smutné postavy v Čechách : u příležitosti 400. výročí vydání prvního dílu Dona Quijota = El caballero de la Triste Figura en las tierras de Bohemia : con motivo del IV Centenario de la aparición de la primera parte del Quijote*. Praha, Národní knihovna České republiky, 2005.
- KISS Tamás Zoltán: „Oculto en el canon. Aspectos de la recepción del Quijote en Hungría hasta 1853.” In Bánki Éva (szerk.): *Hommages à Kulin Katalin*. Budapest, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 1997. 87-97.
- KISS Tamás: „A *Don Quijote* helyei. Diszkurzív gyakorlatok és a befogadás retorikája Cervantes magyarországi hatástörténetében”. *Filológiai Közlemény* 2006/3-4., 261-265.
- KRÚDY Gyula: *Kosuth fia*. Sajtó alá rendezte: Fábri Anna. Budapest, Magvető, 1976. 86.
- LABÈRE, Claude: „Un *Don Quichotte* pour la jeunesse. Entre trahison et initiation”. In Moner, Michel– Pérès, Christine (ed): *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques*. Paris, L’Harmattan, 2004. 101-107.
- MANSAU, Andrée: „Le Quichotte illustré de Florian : vers un livre pour l'enfance ?” *Cahiers de l’AIEF*, 1996/1., 283-296.
- MONER, Michel: „La recepción de Don Quijote en Francia”. En *Anuario del Instituto Cervantes (2004)*. [Elektronikus dokumentum. Elérhető: http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/moner/default.htm]
- RÁKOSI Marianna: *Miguel de Cervantes Saavedra: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha magyar kiadásai*. Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék, 2005.
- STOJANOVIĆ, Jasna: „Génesis y significado de la primera traducción serbia de *Don Quijote*” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2006/Spring-Fall, 57-72.
- TOURY, Gideon: „Translation of Literary Texts’ v. ‘Literary Translation’”. In *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Benjamins, 1995. 166-180.
- : „Fordítás – célkultúra”. In Hajdu Péter – Jeney Éva – Józán Ildikó (szerk.): *Kettős megvilágítás*, Budapest, Balassi, 2007. 319-338.
- URBANYI, Pablo: *Felsőfokú tanfolyam spanyol nyelvből külföldiek részére*. Ford. Dobos Éva. In uő: *A hagyatéék: Szatírák*. Budapest, 1992.
- VÉGH Dániel: „Olvasható-e a *Don Quijote* magyarul?” *Literatura* 2008/2., 217-233.

Lorca magyarul – Lorca Magyarországon

KATONA ESZTER

Jánosi Zoltán joggal véli úgy, hogy a magyar irodalomban nehéz még egy olyan külföldi szerzőt találni, akit a közönség olyan gyorsan és akkora szeretettel fogadott volna be, mint Garcíá Lorcát. Ismertsége csak Shakespeare-hez vagy a Kalevalához fogható (JÁNOSI 2007, 9). Ez a körülmény, illetve Lorca születésének 110. évfordulója ad alkalmat arra, hogy behatóbban foglalkozzunk mindazzal, ami Lorca és Magyarország kapcsolatát illeti.

Ez a kapcsolat két különböző, de szétválaszthatatlan aspektusra bontható. Az egyik, *Lorca magyarul*, a szerző költői, prózai és drámai műveinek magyar kiadásait jelenti, vagyis a műfordításokat. A másik, *Lorca Magyarországon*, inkább az életmű hazánkbeli fogadtatásának vizsgálatára helyezi a hangsúlyt. Tanulmányunk természetesen korántsem előzmény nélküli, mindenekelőtt Péter László és Tolnai Gábor nevét kell megemlítenünk. Garcíá Lorca recepciójával a hatvanas évekig elsősorban ők ketten foglalkoztak, de mellettük László András, Benyhe János és Németh László is figyelemmel kísérte Lorca munkásságát, elméleti síkon csakúgy, mint fordítóként. A legújabb kutatások Jánosi Zoltán nevéhez fűződnek, aki különösen Lorca és költészetének legfontosabb hazai fordítója, Nagy László líráját hasonlítja össze. Mindazonáltal munkájuk korántsem tekinthető lezártnak, és a hetvenes évektől a kutatások mintha megritkultak volna.

Habár a Lorca-összes első magyar nyelvű kiadása meglehetősen késői (1947), a magyar közönség Radnóti Miklósnak köszönhetően már korábban is megismerkedhetett az andalúz művésszel. Egy magyar irodalomtörténész szavaival: „Garcíá Lorcát előbb szerettük, s csak jóval később kezdtük megismerni. Radnóti mondott felette rekviemet” (MÉSZ, 73). A polgárháború és a spanyol népért érzett aggodalom már 1936 őszén megjelenik az „Elégia” soraiban; a ’37-es keltezésű „Aludj” Guernica szomorú képeit idézi. Ugyanebben az évben írta a „Hispánia, Hispániá”-t, a háború borzalmainak ezt a picassói ihletettséggű dokumentumát (JÁNOSI 2006, 138). 1938-ban jelenik meg „Federico Garcíá Lorca” c. epigrammája, melyben először szerepel Lorca neve magyar nyelvű költeményben, s ezzel Radnóti biztosította Lorcának az öröklétet a magyar irodalomban (ANDRÁS, 32). A spanyol költő alakja ezután újra megjelenik az „Első eclogá”-ban. Radnóti mellett Bálint György útinaplója („Spanyolországban jártam”) és József Attila („Egy spanyol földműves sírverse”) is felidéztek Garcíá Lorcát és a spanyol polgárháború emlékét.

Annak ellenére, hogy írásos dokumentum nem maradt fenn, valószínűleg Brachfeld Olivér személyében tisztelhetjük az első magyar Lorca-fordítót. Brachfeld 1937-ben, egy párizsi kávéházban olvasta fel Lorca néhány versét Radnóti Miklósnak és Schöpflin Gyulának, előbb spanyolul, majd saját fordításában. Lorca ezzel lépett be a magyar kultúrába. Ezek a fordítások azonban nem nyerték el Radnóti tetszését. Jóllehet ő maga nem tudott spanyolul, azt mégis érezte, hogy Brachfeld fordításaiból hiányzott Lorca különleges költői ereje, melyet még a nyelvismeret hiányában is kiért a spanyol eredetiből (JÁNOSI 2007, 14). Radnóti valószínűleg emiatt akart Lorca-

verseket fordítani, és Bálint György nyersfordításai alapján munkához is látott. Habár ezek a fordítások sosem készültek el, kijelenthetjük Baka Istvánt idézve, hogy „García Lorca alakját Radnóti Miklós helyezte el a magyar költészet panteonjában” (BAKA, 35).

Az első, nyomtatásban is megjelent Lorca fordítással 1941-ben találkozhattak a magyar olvasók: Vas István tolmácsolásában a „Balladácska a három folyóról” c. vers bekerült a *Szerelmes versek. Világirodalmi antológia két ezredév költészetéből* című versgyűjteménybe (Budapest, Szukits, 1941). Még a felszabadulás előtt egy másik antológiában is fellelhetünk egy Lorca-verset: „Óda a legkegyelmesebb oltári szentséghez”, Gáspár Endre fordításában a *Lyra Hispanica. 500 év spanyol költészete* című kötetben jelent meg (Debrecen, 1944). Az első önálló magyar nyelvű Lorca-kötet, a *Cigányrománok*, 1947-ben jelent meg, rögtön két kiadásban: az egyik a Cserépfalvi Kiadónál, Gyertyán Ervin fordításában, a másik a Lux Kiadónál, András László tolmácsolásában.

A publikációk ellenére Gyertyánnak igaza van, amikor megjegyzi, hogy Lorcát egyfajta ismeretlenség tartotta homályban hazánkban még az ötvenes években is. Az áttörést 1955 hozta, amikor a Katona József Színház bemutatta García Lorca utolsó darabját, a *Bernarda Alba házát*. A bemutatót osztatlan siker kísérte, mind a kritika, mind a közönség szuperlatívuszokban méltatta a darabot, András László fordítását, Marton Endre rendezést, valamint a színészek (Tőkés Anna, Mészáros Ági, Máthé Erzsí stb.) játékát (vö. LÁNYI, GYERTYÁN, MÁTRAI-BETEGH, SEBESTYÉN). Talán az egyetlen eltérő vélemény Tolnai Gáboré, aki jóllehet hangsúlyozza a párbeszéd szövegűségét, megemlíti, hogy a lorcai stílus költői szépségét a magyar fordítás nem adja kellően vissza (TOLNAI 1995, 162). Úgy tűnik hát, az 1955-ös bemutatkozás valódi hírnevet szerzett Lorcának Magyarországon: az ötvenes évek második felében öt művét adják ki. 1957-ben jelenik meg a *Toreádorsírató* című kötet, melyben már Lorca több versciklusa és négy drámája (*A csodálatos vargáné; Várnász; Yerma; Bernarda Alba házát*) is megtalálható magyarul. Az antológia fordítói: András László, Benyhe János, Jékely Zoltán, Károlyi Amy, Keszthelyi Zoltán, Nemes Nagy Ágnes, Németh László, Tímár György, Vas István, Weöres Sándor és Wlassics Tibor.

Ugyanebben az évben jelenik meg a *Várnász* Illyés Gyula fordításában, s a kiadás népszerűségéhez a Nemzeti Színház bemutatója is hozzájárult. Az előadás visszhangja ugyan már nem volt olyan egybehangzó siker, mint az '55-ös *Bernarda*-bemutató, azonban szinte minden kritika kiemelte Illyés mesteri teljesítményét, aminek köszönhetően Lorca sokszólamú költészete magyarul is megőrizte az eredeti mű szépségét (vö. GODA, TOLNAI, 1957). Lorca további *Három színműve* (András fordításában) 1958-ban látott napvilágot; 1959-ben önálló kötetben adják ki *A csodálatos vargánét* (Benyhe és András közös munkája), melyet az Ódry Színpad tűzött műsorra. A kritika dicsérte a hű és aprólékos fordítást, habár Kéry László kifogásolta András versfordításait (vö. KÉRY, ANTAL, KÉKESDY). Ugyanebben az évben jelenik meg a *Federico García Lorca válogatott írásai* című kötet, szintén András fordításában. Habár a *Cigányrománok* első megjelenése óta tizenkét év telt el, igazat kell adnunk Ungvári Tamásnak, aki megjegyzi, hogy a lorcai mélységet és teljességet nyelvi korlátok zárták el a magyar olvasók előtt, olykor még egy-egy fordításban is. Ebben a

prózaaválogatásban a közönség Lorca másik arcát ismerhette meg: a tudós költőét. Mindazonáltal osztoznunk kell Orbán Ottó véleményével is, mely szerint a könyvből hiányzik az érett Lorca szürrealista prózája.

Lorca növekvő népszerűségét talán az 1962-es *Mariana Pineda* bemutató töri meg valamelyest. A *Bernarda Alba háza*, a *Vérnász*, *A csodálatos vargáné* után a közönség és a szakma csalódottan fogadta *Marianitá*-t. Lorca egy korai (1925-ös keltezésű) drámájáról van szó, mely színvonalában messze elmarad az érett Lorca-drámáktól. Mint Demeter Imre megjegyzi: a *Marianita* ugyan részét képezi Lorca művészetének, a mai (1962) „színpadon már nem félmjelzi alkotójuk tehetségét” és nem hat kellő erővel. Rajk András is a mű drámai kezdetlegességét és színpadi kidolgozatlanágát emeli ki, habár ő sem vitatja a harmadik felvonás értékeit. 1963-ban újabb válogatáskötet lát napvilágot, *Federico García Lorca válogatott művei* címmel, mely immár valóban teljességében állította a magyar olvasók elé García Lorcat, habár nem hiánytalanul (az *Összes művek* négy évvel későbbi keltezésű). Garai Gábor ettől a kiadástól számítja Lorca végleges meghonosodását a magyar nyelvben. A fordítók magasztalása során örömmel konstatálja a spanyol költő és a magyar szöveg közötti határok leomlását.

Lorca növekvő népszerűségének következő határköve 1964: a Madách Színház ebben az évben tűzi műsorra a *Yermát*, a főszerepben Psota Irénnel. Alakítása nagyban hozzájárult a mű sikeréhez. Végül Lorca halála után 31 évvel, 1967-ben, végre magyarul is megjelenik a teljes lorcai életművet elénkítő *Federico García Lorca Összes Művei*. A költő teljes szépírói munkásságát két kötetben bemutató kiadást huszonketten fordították: András László, Vas István, Lothár László, Tótfalusi István, Tellér Gyula, Molnár Imre, Takács Zsuzsa, Nemes Nagy Ágnes, Eörsi István, Kárpáty Csilla, Jékely Zoltán, Weöres Sándor, Orbán Ottó, Károlyi Amy, Nagy László, Majtényi Zoltán, Rab Zsuzsa, Tímár György, Illyés Gyula, Somlyó György, Garai Gábor és Benyhe János.

Ám 1967 nemcsak a Lorca *Összes* megjelenése miatt fontos esztendő a hazai Lorca-recepció szempontjából, hanem azért is, mert ebben az évben jelenik meg Péter László García Lorcaról szóló füzet a szegedi Somogyi Könyvtár kiadásában. Munkája ugyan nem kapott nagy visszhangot, mégis felbecsülhetetlen értékű a későbbi kutatások szempontjából is. Ezután, 1968-ban jelenik meg Tolnai Gábor Lorcaról írt monográfiája, mely azóta is talán a legátfogóbb magyarul megjelent összegző mű az andalúz művészről. Péter László és Tolnai tehát 1967-68-ban fejezték be műveiket. Azóta természetesen számos cikk, kritika és esszé született Lorcaról, azonban a kutatás folyamatossága megtört. Ezért, valamint a 2008-as Lorca-évforduló miatt is éppen időszerű a munka folytatása.

De bővítsük a sort a Lorca-művek fordításainak kiadásaival: 1972-ben önálló kötetben is megjelenik a *Vérnász* Illyés fordításában. 1975-ben két antológia járult hozzá a költő népszerűségéhez: *Federico García Lorca versei* és a *Két esti hold* – ez utóbbi érdekessége, hogy gyerekeknek szánt válogatás, melyet a költő eredeti rajzaival illusztrált a kiadó. 1976 a *Cigányrománok* harmadik kiadásának éve. Gyertyán Ervin és András László fordításai után ezúttal Nagy László vállalta az egész versciklus magyarra ültetését. A könyvet Pablo Picasso rajzai teszik emlékezetessé. A magyar olvasó további öt válogatásból ismerheti Lorca költészetét: *Federico García Lorca válogatott versei*

(1977), *A sötét szerelem szonettjei* (1988), *Federico García Lorca legszebb versei* (1989; 1995), végül a szintén 1995-ös *Cigányrománcok* cigány-magyar kétnyelvű kiadása.

Lorca lírája mellett drámái is újabb kiadásokban jelennek meg: 1981-ben egy kötetben adták ki Lorca két kevésbé ismert darabját: *A közönség*, *Címtelen színdarab*. A *Színművek* 1988-as keltezésű, 1995-ben és 1996-ban jelent meg együtt a *Vérnász* és a már említett *Címtelen színdarab*, majd 2006-ban a *Hat színjáték*. Természetesen számtalan Lorca-mű jelent meg magyarul különböző antológiákban, tematikus válogatásokban, irodalmi folyóiratokban, évkönyvekben stb. Ezek számbavétele igen nehéz feladat, jelenlegi bibliográfiánk (egyelőre) 133 tételt számlál, azonban ez a lista még korántsem tekinthető lezártnak.

Bibliográfiai gyűjtőmunkánk harmadik csoportjába olyan kiadványok tartoznak, amelyek nem Lorca műveinek közvetlen fordításai, mindazonáltal szoros kapcsolatban állnak a korpusszal és valamilyen formában hozzájárultak a magyar Lorca-kép kialakulásához. Ebbe a kategóriába tartoznak Lorca verseinek megzenésített változatai (Papp Zoltán: *Andalúz dalok*; Kocsár Miklós: *Lamentó*; Mohay Miklós: *Éjszakai villanás*), illetve a *Vérnász*, Szokolay Sándor operája. A Kaláka együttes is megzenésítette Lorcát (*Varázsvirágok*; *Egyetemi Színpad '76*) – ez utóbbi a híres „Siratóénekeknél Ignacio Sánchez Mejías halálára” szövegét is feldolgozta. Külön kuriózum az a filmkönyv, mely a *Yerma* magyar-NSZK koprodukciós film „werk”-könyve, vagy a hasonló jellegű, a Katona József Színház előadását és próbáit megörökítő kiadvány, a *Bernarda Alba háza*.

Lorca műveinek magyar nyelvű kiadásán túl azonban kétségtelen, hogy a drámaíró Lorca a színpadról fogta meg igazán a magyar nézőket. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbankjának hála, 1962 és 2001 között negyvenhat színrevitelről van részletes információnk. További források alapján nyolcvankilenc különböző bemutatóról van tudomásunk az 1955-ös évtől kezdődően. Habár az Intézet adattára folyamatosan bővül, alaposabb munka szükséges a hagyományos értelemben vett színház falain túli előadások feltárásához, hiszen a színházi fesztiválok, a külföldi társulatok vendégjátékai, vagy az amatőr színjátszó csoportok előadásai szintén árnyalják a magyarországi Lorca-képet. Hosszabb távú kutatási célunk ezen események figyelemmel kísérése és archiválása. Ugyanakkor érdekes volna az összes előadás és ezek nézőszámának statisztikai feltárása is. Tolnai Gábor ugyan közli az OSZMI adatait, de ezek csak 1968-ig szolgálnak információkkal (TOLNAI 1968, 161).

A színrevitelek kapcsán néhány általános jellemzőt emelnénk csak ki: köztudott, hogy García Lorca minden színművében a női sors problematikája áll a középpontban, és ezért nagyon sok női szerepet írt. A színházak műsorpolitikája felől nézve ez azt jelenti, hogy egy-egy darabban több színésznő kap egyidejűleg szerepet. A legtöbb női figurát mozgó darab a *Bernarda Alba háza*, és talán épp ezért ez a legtöbbet játszott Lorca-darab a magyar színházakban. A *Yerma* főszerepe is erős, határozott karaktert kíván, melynek megformálása joggal tekinthető jutalomjátéknak egy-egy színésznő életében, s egy felejtethetetlen előadás ígérését kínálja (ld. Psota Irén Yermáját).

A három legismertebb Lorca dráma közül a *Vérnászt* már valamivel kevesebb-szer tűzték műsorra hazai színházaink. Ennek valószínűleg az az oka, hogy ebben található a legtöbb szimbolikus, stilizált elem, amelyek színrevitele nem egyszerű, illetve a közönség sem mindig fogékony az ilyen jellegű próbálkozásokra. *A csodálatos*

vargáné is igen népszerű mű, habár a nyolcvanas évek óta nem találkozhatunk vele a színpadon. Lorca kevésbé ismert darabjai közül két színmű kiemelkedő gyakorisággal fordul elő a műkedvelő társulatok repertoárjában, illetve a Színművészeti Főiskola vizsgabemutatóin: a *Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben*, valamint a *Don Cristóbal és Doña Rosita tragikomédiája*. Ellenben a *Rosita leányasszony vagy a virágnyelv*, a *Mariana Pineda*, a *Don Cristóbal* és *A halálhozó pillangó* esetében nagyon kevés színrevitelről beszélhetünk. Ezek valóban Lorca-zsengék, melyeket sokszor a közönség nem értékelt (vagy nem értett), azonban mindenképp figyelemre méltó a tény, hogy egy-egy színházunk fel merete vállalni ezek bemutatását.

A Lorca-recepció egyik érdekes szegmense az a kép, amelyet a hazai értelmiségi kör alkotott és közvetített az olvasók felé García Lorcáról. Említettük Radnóti nevét, aki 1937-ben vezette be irodalmunkba García Lorcát, de őt követően is többeket ihletett meg a spanyol költő tragikus sorsa. A teljesség igénye nélkül: Csoóri Sándor („Késői sírfelirat”), Illyés Gyula („García Lorca síremlékére”), Nagy László („Lorca”), Kőrössi P. József („Federico García Lorca”), Petri Csathó Ferenc („Lorca”), Lakatos István („García Lorca utolsó verse”), Dudás Kálmán („Lorca emlékére”), Forbáth Imre („García Lorca”), Orbán Ottó („Lorca New Yorkja”), Utassy József („Lorca”), Kovács András Ferenc („Széljegyzet Lorca-témára”), Gyurkovits Tibor („Lorca-Lorca”), Cserei Szász László („Federico García Lorca emlékére”), Pardi Anna („García Lorca”). E költőkről és műveikről beszélve külön említést érdemel Nagy László véleménye, aki egyébként nem tudott spanyolul, mégis a „nyersekből is kongeniális költészetet” (BAKA, 35) varázsolta. „Lorcát a halál emelte látószögünkbe, mint fekete szenzációt. És nem a mártírság tette naggyá, hanem a mű”- írja Nagy. Hasonló megállapításra jut a pap-költő Pusztai Sándor „Federico García Lorca” című rövid versében:

„volt ki vállába
volt ki szívébe
volt ki kezébe lőtt
verseibe senki

elfeledték parancsba tenni
kivégzése előtt.”

Nagy vonalakban igyekeztünk vázolni e többszálon futó kutatás állomásait. Habár 2008-ban ünnepeltük Lorca születésének száztizedik évfordulóját, e kutatási terv biztosan túl nyúlik ezen az esztendőn. Szándékunk azonban nem is egy pillanat megragadás, hanem sokkal inkább egy dinamikusan fejlődő projekt, hiszen, mint ahogy Upor László Lorca halálának 70. évfordulóján 2006-ban, a *Hat színjáték* c. kötet megjelenésekor mondta: „Irodalmi és színházi értelemben Federico García Lorca él” (vö. UPOR).

Szokolcsányi Ákos fordítása

Hivatkozások:

- ANDRÁS László: „Federico García Lorca és József Attila”. *Valóság* 1978/8., 51-62.
- ANTAL Gábor: „A csodálatos vargáné”. *Magyar Nemzet* 1959. március 10.
- BAKA István: „Federico García Lorca”. *Műhely* 1997/4., 35.
- DEMETER Imre: „Marianita. Lorca-dráma a Katona József Színházban”. *Film Színház Muzsika* 1962. március 2.
- GARAI Gábor: „A meghonosodott Lorca”. *Népszabadság* 1964. február 11.
- GODA Gábor: „A Várnász kése. Megjegyzések a Nemzeti Színház García Lorca előadásához”. *Élet és irodalom* 1957. május 10.
- GYERTYÁN Ervin: „Bernarda háza. A Katona József Színház bemutatója”. *Népszava* 1955. május 19.
- JÁNOSI Zoltán: „Radnóti Miklós és Federico García Lorca”. *Új horizont* 2006/3., 137-140.
- : *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 2007.
- KÉKESDY Gyula: „A csodálatos vargáné. A Nemzeti Színház stúdióelőadása az Ódry Színpadon.” *Népszabadság* 1959. április 17.
- KÉRY László: „A csodálatos vargáné. Lorca komédiája a Nemzeti Színház Stúdiójának előadásában.” *Kortárs* 1959/6., 963-964.
- LÁNYI Andor: „Spanyol remekmű. Federico García Lorca tragédiája a Katona József Színházban”. *Irodalmi Újság* 1955. május 14.
- MÁTRAI-BETEGH Béla: „Bernarda Alba háza. García Lorca drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet* 1955. május 21.
- MÉSZ Lászlóné: „Várnász”. In uő: *Dráma a XX. században*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. 73-99.
- NAGY László: „Nincs bocsánat”, *Élet és irodalom* 1964. február 22.
- ORBÁN Ottó: „Játék és elmélet”. *Nagyvilág* 1960/2., 283-284.
- PÉTER László: *Századunk irodalma: bibliográfia, 4. Federico García Lorca*. Szeged, Somogyi Könyvtár, 1967.
- PUSZTA Sándor: „Federico García Lorca”. In *Szép versek 1969*. Budapest, Magvető, 1970. 240.
- RAJK András: „Marianita. Federico García Lorca korai színműve a Katona József Színházban”. *Népszava* 1962. március 3.
- SEBESTYÉN György: „Bernarda háza”. *Színház és Filmművészet* 1955/6., 451-455.
- TOLNAI, Gábor: *Vázlatok és tanulmányok*. Budapest, Művelt Nép, 1955.
- : „Várnász. García Lorca drámájának bemutatója a Nemzeti Színházban.” *Népszabadság* 1957. május 12.
- : „Federico García Lorca.” *Modern Filológiai Füzetek* 5. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.
- UNGVÁRI Tamás: „A tudós költő”. *Magyar Nemzet* 1959. december 20.
- UPOR László szóbeli közlése a *Hat színjáték* bemutatásakor (2006. április 22.) (Elektronikus dokumentum. Elérhető: <http://www.litera.hu/object.bfbeda84-f74b-4213-b7c0-ee56f04fae9a.ivy>]

Kubalától Kertészig. Több mint száz év magyar műfordításai Spanyolországban (1887-2007)

CSERHÁTI ÉVA

Vajon mit jelent Magyarország a gulyáson, a tokaji boron és a kommunizmuson kívül Spanyolországban? Egy kis nemzet számára mindig is fontosabb volt, hogy imázsa miképp tükröződik nagy és egyetemes kultúrákban, míg ez utóbbiaknak nem kell figyelembe venniük mások róluk kialakított véleményét. Az írásos kultúra, a könyvek, a kiadványok története nyújtanak képet arról, hogy mit is jelent a magyar kultúra Spanyolországban.

Mi magyarok büszkék vagyunk arra, hogy művelt nemzetként tartanak számon bennünket. Kosztolányi Dezső, Ady Endre és a – minden idők legtekintélyesebb irodalmi folyóiratának nevét viselő – *Nyugat* nemzedékének többi írója, valamint a kortárs írók – Esterházy Péter, Nádas Péter és Kertész Imre – saját *imago mundi*nk alapján nem csak a világirodalom szerves részét képezik, hanem a közös olvasó által is ismert írók. És amikor a hétköznapi, spanyol átlagember Kubalát, Kocsist és Puskást, a magyar futball aranykorának hőseit tudja csak felsorolni, elvárásaink mértékétől függően felsülünk. (Ennek ellenére nincs lelkiismeret-furdalásunk, amikor arra gondolunk, hogy egy magyar is csak Cervantes és Garcíá Márquez nevét tudná megemlíteni, ha a spanyol irodalomról kérdeznék.) Még az úgynevezett művelt olvasó sem igen ismer Márai Sándoron kívül magyar írókat, noha volt szerencsém találni közni kultúránk néhány spanyol szerelmesével.

Évek óta foglalkoztat a kérdés, hogy vajon miért jelenik meg magyar irodalom Spanyolországban, miért éppen bizonyos írók művei, miért jelenik meg egy bizonyos évben számos új szerző neve a piacon, a rákövetkezőben pedig egy sem. Elhatároztam, hogy ebben a munkában a könyv életét befolyásoló tényezők, vagyis a kiadói piac vizsgálatát kísérem meg. Nyilvánvalóan a legmeghatározóbb elem a szerző, maga a mű, a kiadó és a közönség, vagyis a kereslet és kínálat, hogy gazdasági szakki-fejezésekkel éljek; míg másodlagos szerepet játszik a fordító, az irodalmiügynök, a műkritikus, a könyvvásárok, a díjak. Vizsgálaton kívül hagytam a könyvterjesztés és a marketing hatásait, bár, kétségkívül ezek is egyre nagyobb befolyással vannak a könyv életére.

A munka legnehezebb része az volt, hogy megállapítsam a kiadványok korpuszát. A Spanyolországban megjelent magyar irodalom számon tartása tele van meglepetéssel. Általában a katalógusokban nem szerepel, hogy egy adott mű a magyar irodalomhoz tartozik, hanem az „Egyéb irodalom” vagy „Baltikumi és szláv irodalom” címszó alatt található meg. A legérdekesebb bejegyzést az ISBN katalógusában találtam: Nádas Péter regényét, az *Egy családregény végét* a „Bolgár, szerb és horvát irodalom” kategóriájába sorolták, mivel feltehetőleg nem magyarról fordították spanyolra. Tudniillik a művek egy részét nem egyenesen magyarból, hanem egy másik nyelvből ültetik át, így amikor katalógizálják azokat, származási helyükként tévesen a közvetítőnyelvek országait jelölik meg. Igyekeztem szerző szerint keresni, de mivel

spanyoltól eltérő ékezetekkel és betűkkel leírt magyar vezetéknevekről van szó, a rengeteg elírás miatt ez olyan lehetetlen feladatnak bizonyult, mint tűt keresni a szénakazalban. Nagyobb szerencsém volt, amikor a fordító nevével próbálkoztam, bár így információ hiányában bizonyosan sok mű mellett elsiklottam.

Az episztemológiai korlátok miatt úgy döntöttem, hogy munkámat a Spanyol Nemzeti Könyvtár (Biblioteca Nacional de España) katalógusának azon bejegyzéseire alapozom, melyek tartalmazzák a *magyar* szót. Természetesen a lista nem teljes, sőt; mégis elégséges ahhoz, hogy kijelölhessem a magyar irodalom spanyolországi fordításának fő irányvonalait az elmúlt több mint száz évben (1887-2007). A Biblioteca Nacional katalógusában több, mint hatszáz bejegyzés van, a legelső 1887-ből, a XIX. század klasszikusától, Jókai Mórtól [Mauricio] az *El castellano convertido*, mely cím mögött, a mű alapos vizsgálata nélkül, nem tudni melyik magyar eredeti bújik meg. A kiadott könyvek számát tekintve úgy tűnik, hogy több virágkora is volt a magyar irodalomnak az elmúlt évszázad során: az első a negyvenes évek elejétől 1950-ig; a második, igen magas példányszámmal, 1975-től a nyolcvanas évek végéig; a harmadik pedig a kilencvenes évek végétől napjainkig. A hatszáz darab katalóguslap igazán lenyűgöző, hiszen ez alapján a Spanyolországban megjelent könyvek száma eléri a Németországban kiadottakét, noha épp a német nyelv az, mely a szakértők szerint megnyitja Európa kapuit a magyar írók előtt.

Lehetőségem nyílt arra, hogy meglátogassam a spanyol nyelven megjelent magyar irodalom legnagyobb gyűjteményének birtokosát, Ricardo Izquierdo Grimát, aki harminc éve gyűjti az összes olyan magyar művet, amely Spanyolország négy hivatalos nyelvének valamelyikén jelent meg. Mindezt kiegészíti azon kiadványokkal, amelyeket Latin-Amerikában, ill. Magyarországon publikáltak. Ha összehasonlítjuk a Nemzeti Könyvtár katalógusát ezen egyedi gyűjteménnyel, nyilvánvalóvá válik, hogy a fent említett okokból a Nemzeti Könyvtárból hiányoznak a régi, antik kiadások (főleg a harmincas-negyvenes évekből származók), ill. a latin-amerikai publikációk.

Megpróbáltam megtalálni e három tetőzés okát, ezért kutatásomat leszűkíttem a kizárólag Spanyolországban megjelent könyvekre. Annak ellenére, hogy számos olyan mű van, melyet Latin-Amerikában publikáltak, ezek mégsem képezik részét ezen vizsgálatnak, mivel gyakorlatilag nem hozzáférhetők (főleg Buenos Aires-i, mexikói, caracasi és kubai kiadványokról van szó). Felkutatni és azonosítani őket óriási munkát jelent, bár bizonyára sok esetben filológiai kincsről lenne szó. Meg kell említenünk, hogy a magyar irodalom leghíresebb fordítója a *Rayuela* szerzője. Dormándi László *A túlsó parton* c. regényét 1952-ben fordították franciából spanyolra a Sudamericana kiadónál, az átültető pedig nem volt más, mint az akkoriban éppen Párizsban élő, argentin származású író: Julio Cortázar.

Ugyanezen nehézségek miatt döntöttem úgy, hogy kihagyom a Magyarországon megjelent műveket is. Ezek után csodálkozással töltött el, hogy az addig legmagasabb példányszámot kiadó időszak, az 1975 és 1990 közötti, jelentős mértékben összehaladt, szinte eltűnt. Ennek pedig tisztán történelmi oka van: 1975-ben halt meg Franco, és ugyanekkor Magyarországon a diktatúra legenyhébb periódusa kezdődött meg, az ún. gulyáskommunizmus. Spanyolország megnyitotta kapuit Európa előtt, sőt, még a Kommunista Pártot is legalizálták. Magyarország pedig igyekezett a kommunizmusról kedvezőbb képet festeni, amire a spanyolok vevőnek látszottak. A

megjelent művek többségét a Magyar Szocialista Munkáspárt, a Hazafias Népfront, ill. a szakszervezetek adták ki ilyen, és ehhez hasonló témákban: *Az Állam és gyermekgondozás Magyarországon* vagy *A mezőgazdasági termelés és az élelmiszeripar fontossága, a tervezési- és irányítási rendszere*. A rendszerváltás utáni Budapesten megjelent kiadványok főleg útikönyvek, szakácskönyvek és művészetekről szóló kézikönyvek voltak.

Látván a Magyarországon publikált művek egyszínűségét, amelyek a hetvenes és nyolcvanas években megjelent könyvek alapját képezték, úgy döntöttem, hogy azt vizsgálom meg, mely műfajhoz tartoznak a Spanyolországban kiadott alkotások. Abban az időszakban, amit az első csúcspontnak neveztem el (a negyvenes évek elejétől 1950-ig), a könyvek több, mint a fele vallási témájú. A Franco-korszak *bestseller*-ei Tóth Tihamér magyar pap alkotásai, néhányuk még a huszadik kiadást is megélte. De a címek magukért beszélnek: *A jellemes ifjú*, *Energia és tisztaság: út egy erős és tiszta fiatalság felé*, *A keresztény házasság*. A művek népszerűségének nyilvánvalóan történelmi oka van, valamint annak a szenvedélyes fordítói munkásságnak is köszönhető, amelyet Antonio Sancho Nebot Palma de Mallorca-i paptanár végzett, aki elérte Tóth Tihamér, Prohászka Ottokár, Schütz Antal és Endrődy László műveinek kiadását is, ill. hogy ezen alkotások a papnövendékek számára kötelezőek legyenek. Érdekes megfigyelni, hogy Tóth Tihamér könyveinek újranyomása a hatvanas években lecsökken, teljesen eltűnik a nyolcvanas években, majd pedig ismét megjelenik 2001-ben és 2007-ben.

Az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek publikációinak jelentős részét történelemkönyvek, sakk-könyvek, futballtechnikai kézikönyvek képezik, néhány Kubala László előszavával. Gelenczei Emil *200 megnyitási sakkecsapda* c. műve több mint tíz kiadást is megélt. Ezen szakkönyvek jelenléte a spanyol piacon könnyen magyarázható a magyar játékosok népszerűségével.

Ha a nem irodalmi műveket, vagyis mindazt, ami nem esszé, regény vagy költészet, nem számoljuk bele statisztikánkba, katalógusunk pár alkotásra csökken. Hogy a *corpus* velejéig érjek, úgy döntöttem, hogy csak az új művekre koncentrálok, és elkülönítem őket az újra kiadott könyvektől. A végeredmény pedig világosan azt mutatja, hogy az ötvenes évektől a kilencvenes évekig gyakorlatilag nem jelent meg magyar irodalmi mű Spanyolországban, leszámítva egy-két kivételt. Így hát két időszak maradt vizsgálatomban: az első a harmincas évek végétől az ötvenes évek elejéig, és a második a kilencvenes évektől napjainkig.

A harmincas évektől az ötvenes évek végéig

Spanyolország és Magyarország diplomáciai kapcsolata, amely minden kétséget kizárva hatott a két kultúra találkozására is, a húszas évek előtti időszakban kezdődött, amit én a magyar irodalom őskorának neveztem el (1918-1920). Nagyon keveset lehet tudni az akkori fordítókról és kiadókról, bár Jókai Mór *El castellano convertido* műve esetében a kiadás oka a cím alapján [A megtért spanyol] nyilvánvalónak látszik. A könyvet az El Liberal kiadó publikálta *Magyar történelmi regény* alcímmel. A húszas évektől kezdődően azon magyar szerzők művei jelentek meg Spanyolországban is, akik Magyarországon már nagy népszerűsége tettek szert a XIX. század végén és a XX. század elején. Herczeg Ferenc, Heltai Jenő, Molnár Ferenc, Zilahy Lajos,

Földes Jolán, Körmendi Ferenc, Surányi Miklós, Nyíró József, Tormay Cecil, Harsányi Zsolt és Fodor László a konzervatív irodalom képviselői, akik szemben álltak azzal az irodalmi körrel, amely a nyugatosokból alakult ki, és a XX. sz. legszívnonalasabb és legjelentősebb kulturális mozgalmává nőtte ki magát Magyarországon, és amely mindmáig hatást gyakorol a magyar irodalomtörténetre. Annak ellenére, hogy a konzervatív irodalom képviselői és műveik színvonala nem éri el a nyugatosokét, mégis nagyobb volt a visszhangjuk Spanyolországban. Az első időszakban azért elvétve jelentek meg nyugatosok nevei is a piacon, például Szerb Antalé és Karinthy Frigyesé. Ebben az említett periódusban a magyar irodalom üdvöskéje Zilahy Lajos volt, kinek a művei sok polcon ott voltak, ill. még ma is megjelennek. Jelenkorunk *bestseller*-szerzőjétől, Márai Sándortól 1931-ben jelent meg először Spanyolországban a *Zendülőke* c. regény, és 1951-ig négy másik alkotását publikálták, noha nem ért el akkor sikert, mint Zilahy, sőt. A publikációk nagy része színházi mű, főleg komédia, olcsó könyvtári kiadványok, amely inkább a műfaj iránti nagy érdeklődést tükrözi, és amit szociokulturális körülményekkel magyarázhatunk.

Nehéz arra a kérdésre választ találnunk, hogy miért nem jelentek meg az új magyar irodalom, a nyugatosok alkotásai, és ki fogyasztotta a hagyományos irodalmat. A XX. században több hullámban érkeztek magyar emigránsok Spanyolországba. A kutatások alapján a két Világháborút követően már több százan voltak közülük spanyol területen, főleg kereskedők és értelmiségiek, zsidók, akik elmenekültek Magyarországról. Később pedig jobb- és szélsőjobbaldaliak, akik Horthy Miklós és Szálasi Ferenc kollaboránsai voltak, és a francóista Spanyolországban lettek menedéket. Tehát a konzervatív elit emigrációjáról van szó, akik feltehetőleg elősegítették a fent említett szerzők jelenlétét. Olyan személyeket, írókat, zenészeket, fényképészeket, filmrendezőket említhetünk közöttük, mint Muráti Lili, a Vaszary fivérek, Vajda László, Müller Nicolas, András László, akik a későbbiekben jelentős szerepet töltek be a spanyol kulturális életben.

A francóista Spanyolország kiadóinak az egyház és a rezsím kemény cenzúrájával kellett számolniuk, amely nem hagyott teret az újszerű, kicsit merészebb művek - mint a nyugatosok művei - megjelenésének. Még az egyértelműen ártatlan könyvek sem mentek át e szűrőn. A cenzúra indoklása szerint például a *Magyar humoristák antológiájában* (*Antología de humoristas húngaros*) valamennyi viccesnek nevezhető történet alapját a megcsalt férj képezi, vagy Gárdonyi Géza *A láthatatlan ember* c. történelmi regénye nem alkalmas sem a fiatalok, sem pedig a nagy képzelőerővel bírók számára a csaták túlságosan élethű ábrázolása miatt. A kiadók közül kiemelkedik Josep Janés, aki Zilahy Lajos, Körmendi Ferenc, Vaszary Gábor, András László és Márai Sándor műveit adta ki; Luis de Caralt, aki Török Sándor és a hatvanas évek több magyar írójának (Déry Tibor, Gárdonyi Géza, Németh László, Passuth László, Szabó Magda) kiadója volt, és Josep Vergés a Destino Kiadótól, aki elsőként jelentette meg Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* c. művét *La luz del candelabro* [A kandelláber fénye] címmel. A kutatás, a katalógusok vizsgálata és a Spanyolországban élő magyarok szakmai, valamint személyes életútjának feltérképezése segíthet abban, hogy a korszak magyar-spanyol irodalmának és kultúrájának sorsáról teljes képet kapjunk.

Nyilván a kiadók nem beszéltek magyarul, de ezen konzervatív írók műveinek egy része franciára már le volt fordítva, s mind a mai napig a francia fordítások jelentik a referenciát a magyar irodalom külföldi megjelenéseit illetően. Természetesen a szerzők nem tudtak egyenesen a kiadókkal kapcsolatot teremteni, míg a kiadók kezét a cenzúra és a nyelv, a kultúra ismeretlensége kötötte meg. Ezért volt fontos, ha nem nélkülözhetetlen, egyes fordítók odaadó munkássága, ami a magyar irodalom első virágkorát eredményezte Spanyolországban. Az első műfordításokat Révész Andor készítette (1896-1970), aki 1915-től kezdve ötven éven keresztül élt Spanyolországban elismert újságíróként, valamint az *ABC* napilap tudósítójaként. Több regényt (Herczeg Ferenc: *A Gyurkovics-fiúk*; Mikszáth Kálmán: *Szent Péter esernyője*; Jókai Mór: *A sárga rózsza*) és színművet fordított, főleg Heltai Jenőtől és Molnár Ferentől, szerkesztőként az ő munkája a magyar „humoristák” antológiája, egy novellagyűjtemény és számos drámaavogatás. Kiterjedt életművének nagy részét a magyar történelemnek szentelt spanyolul írt művei képezik.

Minden kétséget kizáróan a korszak legjelentősebb személyisége Brachfeld Olivér Ferenc volt (1908-1967), aki Spanyolországban megtestesítette a magyar kultúra nem létező intézményét. Barcelonába való megérkezését követően, a harmincas évektől egyrészt a magyar irodalom támogatását felölelő munkája, másrészt fordítói tevékenysége is hatalmas értékű. Nem csak spanyolra és katalánra fordított, hanem könyvsorozatokot szerkesztett, előszókat és tanulmányokat írt, közben pedig saját pszichológiával foglalkozó könyveit is kiadta, melyek a nőkről és a felsőbbrendűség érzéséről szóltak. Egyetemi tanárként dolgozott a Barcelonai Egyetemen, a Sorbonne-on, Münchenben, végül haláláig pszichológiatanárként működött Bogotában. Kulturális tevékenysége teljes mértékben egybeesik a magyar irodalom megjelenésének első virágkorával. Amikor pedig elhagyta az országot, és kizárólag a pszichológiával kezdett foglalkozni, az új könyvek száma is jelentősen lecsökkent. Talán Brachfeld Olivér Ferenc rendkívüli munkája nélkül nem is jelent volna meg magyar irodalom a negyvenes és ötvenes évek Spanyolországában.

A kilencvenes évektől napjainkig

Az első virágkort követően a kilencvenes évek végéig kevés mű jelent meg Spanyolországban, hiszen nem voltak olyan fordítók, akik kizárólag magyar irodalommal foglalkoztak volna. A fordítások nagy részét közvetítő nyelvből készítették, így esetenként a végeredmény az eredeti műtől jócskán eltért. Esterházy Péter mesélte, hogy miután meghívták Spanyolországba *Kis Magyar Pornográfia* c. könyvének bemutatójára, nagyon megdöbben, hogy képtelen volt fordítójával magyarul kommunikálni. Évekkel később, amikor az argentin olvasóközönséggel találkozott, az egyik olvasó bevallotta, hogy a könyv változtatta meg az életét. Erre Esterházy csak ennyit felelt „Nem az én érdemem.” A hatvanas években elvéve jelent meg egy-egy mű Déry Tibortól, Janikovszky Évától, Harsányi Zsolttól, Füst Milántól, olyan íróktól, akiknek bár volt bizonyos nemzetközi visszhangjuk, de mégsem képviseltek egy konkrét irodalmi irányzatot. Szél Erzsébet és Sándor Edith jelentetett meg pár Déry Tibor- és Halasi Mária-fordítást, de munkásságuk inkább alkalmoszerű volt. Folytatódott Zilahy Lajos sikere, és megszületett a több mint húsz kiadást megélt *bestseller*, Passuth László

Esőisten sirajja Mexikót c. művének fordítása, ami azt eredményezte, hogy a szerző egyéb történelmi regényei is megjelenhettek. Heller Ágnes filozófus volt az, akitől a legtöbb művet publikáltak a nyolcvanas és kilencvenes években, bár könyvének egy része először Latin-Amerikában jelent meg, és valamennyit angolból vagy németből ültették át spanyolra.

A magyar irodalom második virágkora több tényező eredménye: a kilencvenes évek elején megdőlt a kommunizmus, és 1999-ben Magyarország volt a díszvendége a Frankfurteri Könyvvásárnak, aminek a következtében létrejött a Magyar Könyv Alapítvány, amely támogatja a magyar irodalom idegen nyelvre fordítását. Ugyanebben az évben jelent meg Márai Sándor *A gyertyák csonkig égnek* c. műve, amely hallatlan eladási sikerré vált, három évvel később pedig Kertész Imre megkapta az Irodalmi Nobel-díjat.

Ezek a külső tényezők bizonyára döntőek voltak a magyar irodalom nem csak spanyolországi, hanem európai jövője tekintetében is, de valószínűleg mit sem értek volna Xantus Judit és Kovacsics Ádám, két rendkívül fontos fordítónk munkája nélkül. A Frankfurteri Könyvvásár és a Magyar Könyv Alapítvány nyújtotta támogatások biztosították a magyar állam részéről azt az anyagi segítséget, ami ilyen kis nyelvek esetében elengedhetetlen. A Márai-jelenség hirtelen elérte, hogy a magyar irodalom ismerősen csengjen a spanyol olvasó számára, bár azt gondolom, hogy sikere nem annyira művei irodalmi értékének tulajdonítható, mint inkább egy szerencsés marketing-stratégiának. *De facto* Magyarországon alkotásait, a naplókat és vallomásokat kivéve, nem tartják nagyon színvonalasnak. Kertész Imre Nobel-díja a jövőbeli publikációk számára is presztízst biztosított, valamint kaput nyitott más kortárs írók előtt. Szükség volt egy olyan emberre, aki a piacot ellátja és a kiadók érdeklődését kihasználja, aki fordítási javaslatokkal áll elő, kapcsolatot vesz fel a kiadókkal, akinek nem szegi kedvét a visszautasítás sem, és aki új fordítógeneráció megteremtésében gondolkodik. Ez a nélkülözhetetlen személy pedig Xantus Judit volt, aki 1989-ben kezdett magyar irodalmat fordítani, és 2003-ig több, mint húsz könyvet jelentetett meg különböző íróktól. Az ő kezdeményezőkétségének és a magyar irodalmat támogató munkásságának köszönhetően lehet végre nyugatos szerzők (Kosztolányi Dezső, Szerb Antal, Krúdy Gyula), valamint egyéb kortárs és klasszikus írók műveit spanyolul olvasni. 2003-ban szervezte meg az első magyar-spanyol fordítóműhelyt Balatonfüreden, a Magyar Fordítóházban. A résztvevők közül néhányan ma már spanyol kiadóknál dolgoznak. Halálát követően Kovacsics Ádám vette kezébe a műhely igazgatását, mely idén hatodik alkalommal kerül majd megrendezésre. Kovacsics 1981-től fordít magyar irodalmat, 1996-tól rendszeresen. Több műhöz előszót is írt, együttműködött kiadókkal, és oktatói munkássága is lényegesen hozzájárult ahhoz, hogy a magyar irodalom jelen lehessen a spanyol piacon.

Az, hogy a kiadók választása milyen magyar műre esik, véletlenszerű. Általában a szomszédos Franciaországban és Itáliában a már sikeres műveket publikálják, annak ellenére, hogy a magyar irodalom esetében a legfontosabb európai piac a német. Egyedül az Acanilado kiadónak és a Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores-nek van világos koncepciója a magyar művek kiadásával kapcsolatban. Míg az előbbi kizárólag kortárs, nagy presztízssű irodalommal foglalkozik, utóbbi könyvsorozatokkal és alkalmi publikációkkal jelentkezik. A többi kiadó nem követ semmilyen specifikus

tervet. Vagy olyan magyar műveket adnak ki, amely sorozatukba illő vagy egy szerző összes művét jelentetik meg, ahogy azt a Salamandra kiadó tette Márai Sándor esetében.

Magyar irodalom nem csak spanyolul jelenik meg. Habár már 1903-ben kiadták katalánul Jókai Mór *A tengerszemű hölgy* c. művét, a nyolcvanas évekig nem publikáltak magyar irodalmat katalánul Brachfeld Olivér Ferenc, és rajta kívül elvételre pár szerző fordításait kivéve. Számos magyar fordító vágott bele ebbe a munkába anyanyelvi lektorok segítségével, de fordításaik észrevétlenek maradtak. Eloi Castelló volt az, aki pár éve előremozdította a magyar-katalán fordítást, de korai halála miatt ez a projekt befejezetlen maradt. A Márai iránti nagy érdeklődésnek köszönhetően baszk nyelven is megjelentek művei, valamint Kertész Imre *Sorstalansága Zorrinik ez* címmel, azonban ezen utóbbiakat nem közvetlenül magyarból fordították. Gallegó nyelven is kiadták Márai egy alkotását, a *Füves könyvet*, ez alkalommal egyenesen magyarból fordítva, hiszen ez a mű még nem jelent meg spanyolul.

A jövő: utópia és valóság

Jelen munkában azt próbáltam meg bebizonyítani, hogy a magyar irodalom két fénykora Spanyolországban nagyrészt, ha nem teljesen, annak a fáradhatatlan munkának volt köszönhető, amelyet azon fordítóink végeztek, akik nem csak bepötyögték a szöveget a gépbe, hanem az ügynök szerepét ingyen és bérmentve töltötték be, előremozdították és támogatták magyar szerzők megjelenítését. Munkájuk nélkül nem lett volna és nem is lenne magyar irodalom Spanyolországban, hiszen nincs semmilyen állami intézmény, Magyar Intézet vagy kultúrdiplomácia, ami felvállalhatná a kiadói tevékenységek ösztönzését. De vajon veszítünk-e valamit, ha egy spanyol olvasó nem olvashat magyar szerzőktől? Őszintén szólva, keveset, hiszen évente legfeljebb tíz új magyar irodalmi mű jelenik meg spanyolul. Még ha létezne is – és meg vagyok róla győződve, hogy létezik – olyan olvasóközönség, amelyet érdekel hazánk Közép- és Kelet-Európa közti kultúrája, a kiadványokhoz a katalógizációs problémák miatt igen nehéz hozzáférnie. Sokan vannak a hispán világból kikerülő lehetséges olvasók, de nem feledhetjük el, hogy a latin-amerikai közönség nagy részének vannak a magyar irodalomnál életbevágóbb gondjai is. Kedvelt kortárs íróink műveit három-négyezer példányban nyomtatják ki, és nem hiszem, hogy elfogynának, hiszen nincsenek újrakiadások. Talán jobb, ha nem kergetünk hiú ábrándokat, a könyv élete a könyvpiacra zajlik: ahhoz, hogy elkeljenek, meg kell teremteni az keresletet. A www.lho.es elektronikus magazin ötlete 2007-ben született azzal a céllal, hogy megtalálja illetve kialakítsa az olvasóközönséget, kontextusba helyezze a szét-szórt kiadványokat és keretet adjon a kiadói munkának. És, hogy támogassa mind a szakmai szektort, mind pedig az olvasók érdeklődését.

A kritika meleg fogadtatásban részesített számos magyar művet, a különféle kulturális mellékletek bizonyos gyakorisággal magyar szerzőkről recenziót jelentetnek meg. A katalán sajtó arányaiban több oldalt szentel magyar műveknek, mint spanyoloknak. Azonban ahhoz, hogy még szignifikánsabb jelenlétet érjünk el, ki

kellene használni a megugrott érdeklődést, kapcsolatot kellene teremteni a kiadókkal, új szerzőkre kellene felhívni a figyelmet, vagyis olyannak kellene lennünk, mint Brachfeld Olivér Ferenc és Xantus Judit. Reménytel, hogy a balatonfüredi fordító-műhelyt évről évre megrendezik, hogy minden egyes alkalommal több olyan kiváló magyar fordító van, mint Szijj Mária. És, hogy vannak olyan spanyolok, akik úgy elsajátították a magyar nyelvet, hogy képesek magyarból spanyolra, ill. gallegóra fordítani, mint José Miguel González Trevejo illetőleg Fernando de Castro.

A kérdésre, hogy ki a legismertebb magyar Spanyolországban, a válasz még mindig Kubala vagy Puskás. „Hát már csak nem olyan a magyar mint a berber” dacolt velem egyszer egy újságíró. Ha tetszik nekünk, ha nem, a magyar olyan, mint a berber, egy elszigetelt nyelv kevés lehetőséggel, és csak rajtunk áll, hogy ezeket ki tudjuk-e használni. Ezért ajánlom jelen munkámat Xantus Judit emlékének.

Kanozsay Katalin fordítása

A Nyugat és a spanyol irodalom

BALDANGIN BÖRTE CSILLA¹

Az 1908 és 1941 között megjelent *Nyugat* évtizedeken keresztül döntő szerepet játszott a korszak ízésének alakításában, és mindmáig érezhető irodalmunkra gyakorolt hatása. A *Nyugatot* a sokszínűség jellemezte. A folyóirat célja az volt, hogy az olvasóval megismertesse a magyar és a külföldi irodalom ismert és kevésbé ismert képviselőit. A lap címe egyértelműen utal alapvető orientációjára: mindenekelőtt a Nyugateurópai kultúra közvetítésére vállalkozott, ám hiányzott belőle a szomszédos országok kultúrájának bemutatása. Érdeemes megjegyezni, hogy a két Amerika és a Távol-Kelet irodalma sem kapott kiemelt figyelmet. A *Nyugatban* közreműködő írók és szerkesztők kulturális érdeklődése francia, német, orosz és angol irányban volt a legnyitottabb: Baudelaire, Zola, Rimbaud, Mallarmé, Maupassant álltak figyelmük középpontjában, és olyan szerzők műveinek lefordítását kezdeményezték, mint Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov és Ibsen. A német szerzők közül pedig Stefan Zweig és Thomas Mann neve szerepelt legtöbbször a folyóirat hasábjain.

S mi a helyzet a spanyol kultúrával és irodalommal? A spanyol kultúrával összefüggő cikkek száma – kizárólag az irodalom, zene, képzőművészetek tárgykörébe vágó írásokat tekintve, figyelmen kívül hagyva tehát a politikai, szociológiai és természettudományos témájú közleményeket – igen szerény, különösen az említett kultúrnemzetekkel összehasonlítva.

Dolgozatom [„Recepción de la literatura hispana en la revista *Nyugat*”, Szeged, SZTE, 2002. (Szakdolgozat, kézirat)] célkitűzése az volt, hogy a spanyol irodalommal összefüggő cikkeket a lehető legteljesebben és tárgyilagosan bemutassam, lehetőség szerint a kortárs magyar fogadtatás figyelembevételével. A cikkek során végigtekintve megállapítható, hogy legtöbbjük figyelemfelhívó célzattal, valamely aktuális esemény: évforduló, könyvmegjelenés, kiállítás megnyitó stb. alkalmából íródott. Szintén figyelemre méltó, hogy a közlemények között mindössze hét műfordítást találhatók, melyek közül kettő, Pérez de Ayala és Ramón Gómez de la Serna szövege szintén alkalmi írás: a *Nyugat* negyedszázados évfordulójára küldték szerzőik.

A spanyol kultúrát tárgyaló legelső cikk a festészettel, pontosabban a Szépművészeti Múzeum spanyol gyűjteményével foglalkozik, mely azóta is Közép-Európa legfontosabb spanyol műtárgygyűjtésének közé tartozik, az itt látható festmények kiválóságának és a tudatos gyűjtésnek köszönhetően. A *Nyugat* első évfolyamának kilencedik számában, a „Figyelő” rovatban Lengyel Géza jelentetett meg írást Goya aktu-

¹ Baldangin Börte Csilla a Szegedi Tudományegyetem spanyol szakos hallgatója volt. 2002-ben megvédett szakdolgozata a spanyol-magyar műfordítástörténetet tekinti át, majd a *Nyugatban* megjelent hispán tárgyú cikkek részletes ismertetését és elemzését adja. Eredményei egyúttal a további kutatások irányát is kijelölik. Amennyiben a szerzőnek módja lett volna vizsgálódásait folytatni, minden bizonnyal a spanyol-magyar műfordításkutatásban fontos dolgozatok születtek volna tollából. Természetesen az itt közölt rezümé, és maga a szakdolgozat minden erénye mellett számos kiegészítésre, pontosításra szorul, amit a szerző már nem tudott maga elvégezni. A 2008-as *Nyugat*-centenárium kapcsán mégis fontosnak tartottuk munkájának legalább egy töredékét bemutatni. A közölt részletet Végh Dániel fordította és szerkesztette.

alításáról. A kiváló festő halála után 100 évvel kapta meg az őt megillető figyelmet a magyar közönség részéről, amikor a Szépművészeti Múzeum „Caprichos” és a „Los Desastres de la Guerra y Sueños” című sorozataiból rendezett kiállítást. Goya mellett a klasszikus spanyol festők között El Greco neve szerepel legtöbbször a *Nyugatban*. Lengyel Gézánn kívül Feleky Géza, Bálint Aladár és dr. Hoffmann Edit foglalkoztak a görög származású művésszel. A kortárs festők közül Zuloagáról írt Aladár Bálint igen szigorú bírálatot. Föltűnő, hogy sem Dalí sem Miró neve nem tűnik fel a folyóiratban, s Picasso kubizmusáról is mindössze Körmendi András *Mai mesterek* című cikkében találhatunk hosszabb méltatást.

Szabó Dezső az első, aki a kortárs spanyol írók: Ugarte, Villaespesa, García Calderón és Manuel Bueno műveit ismerteti. Király György Benito Pérez Galdósról közölt dicsérő recenziót. Schöpflin Aladár a Pesten bemutatott spanyol színművekről írt kritikákat, s emellett közölt egy novellát Cervantes haláláról, valamint egy, a *Don Quijote* harmadik magyar kiadását népszerűsítő – megítélésem szerint meglehetősen gyöngye – cikket. Színikritikáiban a barokk drámák mellett (Calderón: *A világ nagy színháza*; Moreto: *Közönyt közönnyel*) kortárs darabok bemutatóirol is szó esik. Mindazonáltal a hispán, és azon belül is a katalán kultúra megismertetésében Brachfeld Olivér játszotta a legjelentősebb szerepet. A *Nyugatban* 11 cikke jelent meg, melyek közül csak egyetlen nem spanyol témájú. A bemutatott – és időnként élesen bírált – szerzők között találunk klasszikusokat (Lope de Vega), filozófusokat (Ortega y Gasset) és kortárs írókat (Unamuno, Eugenio D’Ors), és második vonalbeli szerzőket is. Brachfeld 1931-től Barcelonában élt, ezért közletről ismerte a spanyol kulturális életet, és ugyanezért tüntette fel a katalán kultúrát kedvezőbb fényben.

Összefoglalva: bármilyen szűkös keretek között is, de a *Nyugat* hasábjain bemutatott hispán szerzők és művek kétségkívül hozzájárultak a magyarországon kevésbé ismert spanyol kultúra megismertetéséhez, értékeinek elfogadtatásához. S talán azt is megkockáztathatjuk, hogy az elmúlt évtizedekben egyre népszerűbbé váló hispán kultúra iránti érdeklődést éppen a *Nyugat* működése keltette fel.

A Nyugatban megjelent spanyol tárgyú írások bibliográfiája

1908. 9. sz. 510-512. Lengyel Géza: „Goya” [Figyelő]
 12-13. sz. 700-704. Lengyel Géza: „Bermúdezné arcképe”
1909. 21. sz. 512-513. Ady Endre: „Ferrer és a legenda” [Figyelő]
1910. 13. 936-939. Feleky Géza: „Greco Velázquez ellen” [Figyelő]
 21. 1529-1534. Bálint Aladár: „A müncheni Greco” (Csavargás közben)
 23. 1757-1758. Lengyel Géza: „Greco” [Figyelő]
1911. 23. 948-950. Szabó Dezső: „Spanyol dolgok” [Új spanyol könyvekről: Manuel Ugarte: *Visiones de España*, Manuel Bueno: *Teatro español contemporáneo*, García Calderón: *Hombres e ideas de nuestro tiempo*, Francisco Villaespesa: *Bajo la lluvia*, Manuel Ugarte: *Las nuevas tendencias literarias*] [Figyelő]
1912. 5. 466-467. Elek Artúr: *Barrientos Mária* [Figyelő]
 20. 611-612. Bálint Aladár: „Zuloaga – Brangwyn” [Figyelő]
1914. 8. 562-564. Feleky Géza: „Greco”
1916. 8. 492-497. Schöpflin Aladár: „Madrid, 1616 április 23.”
1920. 1. 103-104. Király György: Benito Perez Galdós: *Misericordia*. Ford. Hegedüs Artúr. [Figyelő]
1921. 4. 286. Lope de Vega: *Szonett a szonettéről*. Ford.: Kosztolányi Dezső
1922. 12. 794. Góngora: *Intés*. Ford.: Király György
 815. Leonardo de Argensola: *Hazug szépség*. Ford.: Király György
 829. Avilai Szent Teréz: *Égi szerelem*. Ford.: Király György
1926. 4. 341-343. José María Gabriel y Galán: *Magvetés*. Ford.: Harsányi Kálmán
 7. 659-661. Schöpflin Aladár: „*Don Quijote*” [A harmadik kiadás alkalmából]
1931. 6. 628-630. Schöpflin Aladár: „Spanyol darabok a Magyar Színházban” (Gregorio Sierra Martínez: *Túl a rácson*, Seraphin Quintero, Joaquín Alvarez: *Amit az asszonyok akarnak*.) [Figyelő]
 10. 699-700. Bartomeu Roselló: „Ramón Pérez de Ayala [regényeiről].” Ford. Brachfeld Olivér [Figyelő]
 700-701. Brachfeld Olivér: „Unamuno a ponyván” [*San Manuel Bueno, mártír*] [Figyelő]
 701-703. Brachfeld Olivér: „Ramón Gómez de la Serna [témáiról és módszeréről]” [Figyelő]
 23. 602. Schöpflin Aladár: „Színházi bemutatók. Gregorio Sierra Martínez: *A jó pásztor*” [Figyelő]

1932. 9-10. 501-502 Ramón Gómez de la Serna: *Az ünnepélyes elefánt*, Ford.: Kosztolányi Dezső
- 607-608. Brachfeld Olivér: „Xenius. Az író-Corleánus” [Figyelő]
12. 693-694. Pérez de Ayala: *Az irodalmi stílusról*. Ford.: Kosztolányi Dezső.
18. 282-283. Brachfeld Olivér: „Josep Maria de Segarra: *Cançons de rem i de rela*”
283. Brachfeld Olivér: „López Picó: *Epitalami*.”
1934. 3. 180-181. Brachfeld Olivér: „Unamuno új drámája (*El otro*.)”
- 261-22. H.A [Hevesi András]: „Klasszicizmus és barokk” [Külföld]
6. 518-519. Brachfeld Olivér: „Spanyol nagyságok tündöklése és bukása” [Külföld.]
- 519 B.O. (Brachfeld Olivér): „Rafael Alberti vagy a spanyol tolerancia”
7. 64-66. Brachfeld Olivér: „A háromszázéves Lope de Vega” [Külföld]
- 66-67. Brachfeld Olivér: „Maimonides: *Mai tévelygők kalauza*” [külföld]
1936. 6. 452-458. Dr. Hoffmann Edith: „Greco”
7. 63-65. Passuth László: „Madáriaga [*Spanyolország* c. művéről]”
1938. 9. 473-479. Schöpflin Aladár: „Színházi bemutatók. Calderón: *A nagy világszínház*” [Figyelő]
1939. 11. 259-263. Schöpflin Aladár: „Színházi bemutatók. A. Moreto: *Donna Diána*.” [Figyelő]
1940. 11. 145-148. Schöpflin Aladár: „Színházi bemutatók, Lope de Vega: *Vidám szüret* [Asztalos Miklós átdolgozása, a *Király és Pór* c. művének]”
1941. 2. 73-74. Ortutay Gyula: „*Kolombus Kristóf*. Salvador de Madariaga könyve”

A spanyol-magyar műfordítások repertórium – első lépések

IVÁN ALLER ARES

A 2008. májusában „A faliszőnyeg visszája: A műfordítás a spanyol nyelvű irodalmakban” címmel megrendezett VI. Budapesti Nemzetközi Hispanisztikai Konferencia alkalmából a budapesti Cervantes Intézet [Instituto Cervantes de Budapest] könyvtára spanyol és latin-amerikai szerzők magyarra fordított műveiből rendezett kiállítást. A tárlat anyagának összeállítását egy korábbi kutatási projekt tette lehetővé, amelynek a célja az volt, hogy a spanyol nyelvre lefordított magyar könyvek, illetőleg a spanyol és latin-amerikai szerzők Spanyolország hivatalos nyelvein íródott, magyarra lefordított kötetekinek lehető legteljesebb listáját állítsuk össze. A kutatás során összegyűlt adatok alapján kezdődött meg a budapesti Cervantes Intézet Ernesto Sábato könyvtárában a „helyi gyűjtemény” kialakítása. E gyűjtemény egy részét lehetett a kiállításon megtekinteni.

A projekt létrehozását az ösztönözte, hogy az eddig hozzáférhető speciális bibliográfiák kronológiailag meglehetősen behatároltak. A Cervantes Intézet ezért elhatározta, hogy létrehozza a spanyolból (és Spanyolország többi hivatalos nyelvéről) magyarra lefordított művek repertóriumát. Az elképzelés egy olyan aktualizálható bibliográfiai segédlet, amely e köteteket és a magyarból készített fordításokat időrend szerint egybegyűjti. A vállalkozás értékét növeli, hogy elkészülte esetén tartalmát tekintve úttörő információs segédletet nyújthatna.

A kutatási terv mindenekelőtt olyan adatbázis létrehozását jelölte ki, amelyben a mostanáig megjelent kötetek bibliográfiai adatai kerülnének összegyűjtésre. Az adatbázis alapján nyílhat mód a repertórium megszerkesztésére, valamint szerzők, megjelenési időpontok, kiadók stb. alapján rendszerezve a legkülönbözőbb adatsorok, mutatók és statisztikák elkészítése válna lehetségessé.

A projekt horderejére való tekintettel a kezdetektől fogva reális célokat tűztünk ki magunk elé. Ennek megfelelően a repertórium gyűjtési körét a következő módon határoztuk meg:

- Szépirodalmi művekre és esszékre specializálódik: nem tartalmazza a szak- és tudományos könyvek fordításait.
- Leíró: a művek minden bibliográfiai adatát tartalmazza.
- Földrajzilag behatárolt: Spanyolországon és Magyarországon megjelent műveket tartalmaz.

A használandó forrásokat pedig egyfelől

- bibliográfiákban, másfelől
- katalógusokban határoztuk meg.

Célkitűzésünk a projekt első fázisában bibliográfiai segédlet összeállítása volt, mely adatbázisként szolgálna, és a későbbi kutatások során feltárandó gyűjteményekkel kiegészíthető és összevethető volna. Ezen előfeltevéseink miatt tekintettünk el más, szórványosnak mondható források, mint például a szakfolyóiratok feltárásától.

Az ezidáig feldolgozott források a következők: Országos Széchenyi Könyvtár, Országos Idegennyelvű Könyvtár, Biblioteca Nacional Española [Spanyol Nemzeti Könyvtár] katalógusai, Index Translationum (az UNESCO támogatásával készült kiadvány) és más fordításokra szakosodott bibliográfiák.

A gyűjtés első szakaszának lezárultával mintegy 1.700 tételes adatbázis készült el. A bibliográfiába fölvetett fordítások köre a XVIII. századtól napjainkig terjed, a következő megoszlás szerint:

- 573 magyarról spanyol nyelvre fordított mű
- 1113 spanyol nyelvről magyarra fordított mű
- 36 magyarról Spanyolország többi hivatalos nyelvére fordított mű
- 14 Spanyolország többi hivatalos nyelvéről magyarra fordított mű.

A problémák, amelyekkel ezidáig szembe kellett néznünk, túlnyomórészt a könyvtári katalógusok feldolgozásának technikai nehézségeiből fakadtak, elsősorban a rekordok adatbázisba történő felvételével kapcsolatban. Mivel katalógusbejegyzésekkel és nem magukkal a könyvekkel dolgoztunk, bonyodalmat okozott akár egyetlen, a regiszterekben hibásan rögzített adat visszakeresése és javítása.

A projekt indulásától fogva lelkes támogatásra talált a közreműködő intézményekben. Többségük felbecsülhetetlen értékű, önzetlen segítséget nyújtott, legyen szó technikai vagy személyes támogatásról.

Tisztában vagyunk azzal, hogy az eddig elvégzett munka csupán kicsiny része annak, ami még előttünk áll, de azt is tudjuk, hogy akár nagyobb kutatási projekt kiindulópontja is lehet. A spanyol-magyar műfordítások kronológiailag teljes repertóriumának összeállítása ugyanis szélesebb körű munkát követel: minden, a témában hozzáférhető forrás (ideértve a témába vágó publikációkat, a szépirodalmi folyóiratokat stb.) összegyűjtése révén pedig akár a teljes spanyol-magyar műfordítástörténet feldolgozása is lehetővé válna.

Végh Dániel fordítása

A *LAZARILLO* kötetei
az interneten is olvashatók a

www.lazarillo.hu

weboldalon!

Layout: Végh Dániel

A borító Velázquez *A szővőnők* című festményének felhasználásával készült.

ISBN 978-963-86524-8-5

ISSN 1789-4557