

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2019/1

XIV. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, PETRES CSIZMADIA GABRIELLA, N. TÓTH ANIKÓ

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Cseh Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Varsó), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

S. HORVÁTH GÉZA A kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánon kérdéséhez	3
GÖRÖZDI JUDIT Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa	39
FÖLDES GYÖRGYI A korai magyar avantgárd és a műfordítás.....	51
LADÁNYI ISTVÁN Műfordítás és kulturális identitás az Új Symposium folyóiratban	65
KOVÁCS GÁBOR A novella szövegepoétikája és a műfordítás	81

A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.

A lap része az Európai Bölcsészettudományi és Társadalomtudományi Index (ERIH PLUS) folyóirat-minősítő rendszernek.

Časopis je zaradený do databázy European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS).

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,
949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megje-
lenésének dátuma: 2019. november ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár
♦ Nyomta: DMC, s.r.o., Nové Zámky ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN
1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vychádzaťa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vychádzaťa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, e-mail:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: DMC,
s.r.o., Nové Zámky ♦ Technická príprava: Kassákov centrum, Nové Zámky ♦
EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla:
november 2019 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

A kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánon kérdéséhez¹

Kísérlet egy narratíva dekonstrukciójára

Absztrakt. A tanulmány Galin Tihanov koncepcióját elemzi, melyben a modern irodalomelmélet keletkezését és történetét a kelet- és közép-európai régióval köti össze. A tanulmány kitüntetett figyelmet szentel az orosz formalizmus keletkezésének, valamint orosz és európai kontextusainak. Igyekszik rámutatni Tihanov koncepciójának vakfoltjaira, és úgy látja, hogy a modern irodalomelmélet története nem írható le egyetlen egységes folyamatként az orosz formalizmustól kezdve Iserig és Lotmanig. Megvizsgálja továbbá, beszélhetünk-e egységes kelet- és közép-európai irodalomelméleti kánonról, különös tekintettel a magyarországi irodalomértés hagyományaira. Kitér arra is, vajon miért nem jöhetett létre egy kulturális tradíciók nélküli, tisztán fogalmi elvekre épített rendszeres, normatív és univerzális irodalomtudomány. Elveti azonban az irodalomelmélet „halálának” koncepcióját és annak okaira adott magyarázatot, és amellett érvel, hogy az elmélet visszaszorulása nem érhető meg a kelet- és közép-európai irodalomelmélet nyugat-európai recepciójának mélyreható elemzése nélkül.

A magyar irodalomtudományt régóta foglalkoztatja az a kérdés, hogy Kelet- és Közép-Európa irodalmi szempontból értelmezhető-e sajátos diszkurzív konstrukcióként, bizonyos művészi hagyományok, szemléletmódok, poétikák, normák és konvenciók egyedi találkozásaként.² Továbbá, ezzel összefüggésben, létezik-e Kelet- és Közép-Európának saját, azonosítható és megfogalmazható irodalomértési hagyománya. Jelen írásomban egy jóval szűkebb területet, az irodalomelméleti gondolkodást igyekszem ebből a szempontból megvizsgálni. Dolgozatomat Galin Tihanov 2004-ben publikált, magyar fordításban 2012-ben napvilágot látott tanulmánya inspirálta, aki azt a kérdést vetette fel, miként járult hozzá Kelet- és Közép-Európa a modern irodalomelmélet kialakulásá-

1 A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által támogatott, 125791 nyilvántartási számú, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című NN_17 pályázat keretében készült.

2 A teljesség igénye nélkül utalok Vajda György Mihály, Fried István, Thomka Beáta, Bojtár Endre, Berkes Tamás és Balogh Magdolna a témának szentelt tanulmányaira.

hoz.³ Témafölvetésem ennyiben csupán lazán kötődik a kánon és a fordítás problémaköréhez, azonban tekintetbe kell vennünk, hogy az irodalom elmélete kapcsán egy olyan nemzetközi sztenderdről, az irodalomértés elméleti kánonjáról van szó, amely magában hordozza a homogén elméleti nyelv és a kulturális többnyelvűség ütközésének a problémáját is. Vagyis azt a kérdést, megalkotható-e a modern irodalomelmélet egységes diszkurzív nyelve, s ha nem, miért nem?

Tihanov szerint az irodalomelmélet mint önálló diszciplína nem csupán az irodalmi folyamatok és az irodalomértés belső logikája következtében született meg a 20. század elején, hanem egy sor kulturális, szociológiai, politikai és történelmi tényező együttállása következményeként is, mégpedig Kelet- és Közép-Európában – Oroszországban, Csehországban, Magyarországon és Lengyelországban. „A modern irodalomelmélet azon a metszésponton fejlődött ki, ahol a nemzeti lelkesedés és az egynyelvűségen és a helyi bezárkózáson túllépő kulturális kozmopolitizmus találkozott [...] Lukács, Jakobson, Trubeckoj, Bogatirjev és Sklovszkij, sőt René Wellek élettörténete is arra a felismerésre vezethet bennünket, hogy szembenézzünk az idegenben eltöltött évek és az emigráció óriási jelentőségével a modern irodalomelmélet kelet- és közép-európai megszületése szempontjából.”⁴ Tihanov két történelmi szakaszról vagy hullámról beszél, mely során a régióban tevékenykedő vagy innen emigrált teoretikusok kidolgozták és bevezették az új diszciplínát. Az első hullámot a 20-as, 30-as években az Oroszországot képviselő formalista iskola tagjai, Ejhenbaum, Tinjanov, Trubeckoj, Bogatirjev, Sklovszkij, Zsirmunskij és Jakobson jelentik, valamint a Csehszlovákiát képviselő prágai nyelvész kör tagjai: Jakobson, Mukařovský, Wellek és Vodička (akik közül többen az 1940-es években egyetemi pozíciókat töltöttek be az Egyesült Államokban). Magyarországot Lukács György, míg Lengyelországot Roman Ingarden képviseli. A második hullámot pedig a 60-as, 70-es években a francia strukturalizmusba beépült irodalomteoretikusok alkotják, a bolgár Kristeva és Todorov, valamint az észti Greimas. Ma pedig, írja Tihanov, mintegy nyolcvan évnyi virágzás után, az irodalomelmélet mint különálló kutatási ág kihunytt. S ne legyen illúzió: itt nem csupán az elmélet, hanem voltaképp a modern irodalomtudomány halálának bejelentéséről van szó.

Az irodalomelmélet történetét egyetlen lineáris folyamat kibontakozásaként elbeszélő tudományos narratíva azáltal kap különös súlyt, hogy az elmélet sorsát a kelet-közép-európai régióval köti össze. Önmagában már az is elgondolkodtató, hogy Tihanov a vizsgált szempontból egységesnek tekinti a régiót (vagyis Oroszországot nem választja le a szokott módon a közép-európai

3 Galin TIHANOV, *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)*, Common Knowledge January 2004/ Volume 10 (1):61–81. Magyarul: Galin TIHANOV, *Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? És ma miért halott?*, ford. SCHEIBNER Tamás, 2000 2012/ január–február, 76–91.

4 Uo. 76.

országokról, ami persze történelmi, vallási, kulturális szempontból nagyon is indokolt lenne).⁵ Kérdés, hogy ebben a vonatkozásában indokolt-e közös szemléletről, esetleg kánonról vagy „kronotoposzról” beszélni (utóbbit Tihanov javasolja), illetve mennyiben tekinthető a formális-strukturális irodalomszemlélet közép- és kelet-európai kánonnak? Ugyancsak meglepő Magyarország szerepeltetése a koncepcióban, annál is inkább, mivel a „magyar irodalomelméletet” egyetlen szerző, a hazai és nemzetközi tudományosságban egyaránt ambivalens megítélésben részesülő Lukács György képviseli.⁶ Tihanov ugyanakkor nem tesz említést például a magyar komparatistikáról, mégis a koncepciója szellemében hivatkozik az *Acta Litterarum Comparationisra* (1877–1890), mint az első összehasonlító irodalomtudományi folyóiratra, mely a „soknemzetiségű Kolozsvárot” jelent meg. Mindez különösen Miloš Zelenka megállapításának fényében kelt hiányérzetet, aki szerint a magyar komparatistika a két világháború között kitüntetett helyet foglalt el a régióban: „...a magyar komparatisták vezették be az összehasonlító irodalomtudományba Közép-Európát mint tudományos problémát.”⁷

A fentiek alapján már első pillantásra is némiképp bizonytalannak, illetve reduktívnak tűnhet a Tihanov által használt irodalomelmélet-fogalom, s egyben kétségesnek az elmélet alakulásfolyamatainak leírása (különös tekintettel az elmélet „halálát” konstatáló váratlan előreugrásra). Jelen tanulmányban e koncepció főbb tézeseit kívánom részletesen megvizsgálni, s ahol szükséges, korrigálni.

1. A kezdet...

Mint minden narratívában, itt is elsődleges fontosságú a „kezdet” és a „vég” összefűzése. Tihanov szerint a modern irodalomelmélet az 1910-es években az orosz formalizmussal született, mivel a formalisták egy újonnan bevezetett vonatkoztatási rendszerben, az *irodalmiség* (lityeraturnoszty/literariness) jegyében kezdtek el az irodalomról gondolkodni. A helyzet paradox voltát Tihanov abban látja, hogy a formalizmus nyomán kibontakozó irodalomelmélet azáltal,

5 Vö. például Neubauer koncepciójával, aki szigorúan a germán és az orosz nyelv határai közötti régióként definiálja Kelet- és Közép Európát. JOHN NEUBAUER, *A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik*, ford. SÁRI B. László, Helikon 2014/ 4., 528–540.

6 Vö. Theodor W. Adorno álláspontjával, aki szerint szerint Lukács „tanulmányaiban és könyveiben évtizedekig azon fáradozott, hogy nyilvánvalóan elpusztíthatatlan szellemi erejét a szovjet gondolkodásmód sivár színvonalára süllyessze.” Theodor W. ADORNO, *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wieder den miss-verstandenen Realismus” = Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, szerk. RICHARD BRINKMANN, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 193. Adornót helytelenítőleg idézi: SZIKLAY László, *Lukács György trónfosztása = Ész, trónfosztás, demokrácia*, szerk. BOROS János, Pécs: Brambauer, 2005, 81.

7 Miloš ZELENKA, *Közép-Európa mint komparatistikai probléma: lehetőségek és megközelítések*, ford. BENOVSZKY Krisztián, Partitúra 2017/1., 8.

hogy megteremtette az irodalomról mint autonóm művészi tevékenységről szóló tudományos gondolkodás és beszéd lehetőségét (vö. az „önreprezentáció” tézisével), voltaképp maga is elősegítette az irodalom társadalmi szerepének megváltozását. Az irodalmat egyre szerényebb társadalmi hatókörrel rendelkező vonatkoztatási rendszerekben kezdték el értékelni, s több más tényezővel együtt ez vezetett a diszciplína megszűnéséhez a 90-es években.⁸

Kezdjük talán azzal, hogy mindazt, amit a tanulmányban Tihanov *modern irodalomelméletnek* nevez, mennyiben azonosíthatjuk az orosz formalizmus örökségével? S itt kénytelenek vagyunk egy „belső”, azaz tudományos problémára felhívni a figyelmet. Tudjuk, a formalisták következetesen *poétikának* nevezik az irodalom elméleti megközelítését, s ennyiben deklaráltan Arisztotelészhez nyúlnak vissza. Tomasevszkij a műalkotások létrehozásának általános törvényeit kutató *poétikát* megkülönbözteti az *irodalomtörténettől*, amely az egyes műalkotások keletkezésével, az adott korszak más műveihez fűződő kapcsolódásaival, társadalmi beágyazottságával és esztétikai hatásával foglalkozik: „Azt a tudományt, amely az irodalmi eljárásokat (prijomy) tanulmányozza, valamint az olvasóra tett hatásukat (funkciójukat), poétikának nevezzük.”⁹ Zsirmunszkij ugyanakkor „történeti és elméleti poétikáról” beszél. Meghatározása szerint „az elméleti poétika feladata, hogy megmagyarázza a költői eljárások jelentőségét, kölcsönviszonyát és jellegzetes esztétikai funkcióját. A történeti poétikának viszont azt kell megállapítania, hogy miként alakultak ki ezek a kor költői stílusában, s hogy miként viszonyulnak a költészet fejlődésének előző és következő mozzanataihoz.”¹⁰ A történeti poétikáról szólva Zsirmunszkij egyértelműen Alekszandr Veszelovszkij örökségére utal, különösen *A szűzsé poétikája* című, befejezetlenül maradt vázlatára, amelyben a történeti szempontok mellett elméleti kérdések is helyet kaptak. Épp ezt érti Veszelovszkij a poétika feladatai alatt: *a poétikai alkotás törvényeinek és jelenségeinek értékelését szolgáló kritériumok kidolgozását*, amihez a költészet történeti evolúciója szolgált

8 „...az irodalomelmélet egy átmenet fogalmi terméke: azé az átmeneté, mely az irodalmat a társadalmi és politikai gyakorlatban betöltött szerepéért elismerő vonatkoztatási rendszerből az irodalmat elsősorban művészi minőségéért értékelő vonatkozási rendszerhez vezetett.” ТИХАНОВ, *l.m.*, 89.

9 Борис В. ТОМАШЕВСКИЙ, *Теория литературы*, Ростов-на-Дону: Феникс, 1927); Санкт-Петербург: Северо-Запад, 2006, 10. (Saját fordításom, S.H.G.) Ezt hangsúlyozza továbbá a narratív poétika történetét bemutató tanulmányában Király Gyula és Kovács Árpád is: „A formalisták a XX. századi irodalomtudomány általános elméleti-esztétikai törekvéseivel szemben a poétika lényegi kérdéseire koncentráltak...” KIRÁLY Gyula–KOVÁCS Árpád, *Az orosz és szovjet narratív poétika Veszelovszkijtól Lotmanig (Az irodalomelméleti módszertan rövid vázlatja) = Az elbeszélés értelmezésének stratégiái*, Studia Poetica 6., szerk., BERNÁTH Árpád és CSÜRI Károly, Szeged: JATE, 1985, 44.

10 Viktor ZSIRMUNSZKIJ, *A poétika feladatai* (1921–23), Ford. WINTERMANTEL István = Uő, *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, Budapest: Gondolat, 1981, 235.

anyagot és szempontokat.¹¹ Elmélet és történet szoros összefüggését jól mutatja, hogy a *cselekményszöveg* sklovszkiji, a *kompozíció* vigotszkiji és a *motívum* tomasevszkiji meghatározása sokat köszönhet Veszelovszkij motívum és szűzség-fogalmának.¹²

Ugyanakkor arról se feledkezzünk meg, hogy Veszelovszkij nevéhez fűződik az első világirodalom-tanszék megalapítása Oroszországban, 1870-ben. A tanszékalapító előadás „Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai” címet viseli, és az összehasonlító módszer veszelovszkiji projektumának rövid összefoglalását tartalmazza. Veszelovszkij szerint az összehasonlító módszer az esztétikai, a filozófiai és a történeti módszereket váltja fel az irodalomtörténeti kutatásban, ám valójában történeti módszer, „csak sűrítve, párhuzamos jelenségek során lefolytatva, a lehető legteljesebb általánosítás elérése érdekében.”¹³ Veszelovszkij nem titkolja, hogy a történeti összehasonlító módszer sokat köszönhet az összehasonlító nyelvészeti kutatásnak, illetve e kutatás kiterjesztésének a mitológia és a népköltészet területére. Egyik legfontosabb felfedezése lehet, állítja, hogy a költészet invariáns formulái a modern költészettől az eposzhoz és a mítoszhoz vezetnek vissza, azaz a „történelem mélységeibe hatolnak”.¹⁴ Amennyire ma megítélhető a kezdeményezése, azt mondhatjuk, hogy Veszelovszkij az összehasonlító irodalomkutatás elméleti modelljét alkotta meg – ezt nevezte el később történeti poétikának –,¹⁵ melyet azonban nem irodalmi anyagon, hanem az ősköltészetben, a népköltés-

-
- 11 Alekszandr N. VESZELOVSZKIJ, *A szűzség poétikája*, ford. GILBERT Edit = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996, 195–207.
- 12 Victor Erlich arra is felhívja a figyelmet, hogy az irodalom definiálásának igénye már Veszelovszkij tanulmányaiban is folyamatosan felmerült. Vö. Victor ERLICH, *Russian Formalism* (1955), *History – Doctrine*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1980, 26–32.
- 13 Alekszandr N. VESZELOVSZKIJ, *Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai*, ford. MOLNÁR Angelika = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2002, 253–263.
- 14 Megjegyzem, az a Humboldt-Wundt nyomán kialakult, majd Cassirernél újra előtérbe került elképzelés, miszerint az irodalom ősfomáit a szóhagyományban és az élőszóba vetett hit különféle műfaji megnyilvánulásaiban kell keresnünk, melyek a betű kultúrájára való áttérés után a népköltészetben őrződnek meg, Thienemann Tivadar 1931-es *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című munkájában is megfogalmazódik. Thienemannegyúttal – Scherer nyomán – elhatárolódik a népköltészet romantikus felfogásától. Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs: Danúbia, 1931.
- 15 Mint ismeretes, Veszelovszkij 1880-as, 90-es években keletkezett, részben kiadatlan tanulmányait Viktor Zsirmunszkij rendezi majd sajtó alá és látja el kommentárokkal 1940-ben (A. H. ВЕСЕЛОВСКИЙ, *Историческая поэтика*, Ленинград: Гослитиздат, 1940). Veszelovszkij vállalkozása mintegy öt évtizeddel előzte meg Ernst Robert Curtius fundamentális munkáját (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948), aki a klasszikus, a középkori, a reneszánsz és a modern irodalom „toposzait” dolgozta ki, részben hasonlóan a veszelovszkiji „formulákhoz”. Curtius azonban az esztétikai befogadás felől, retorikai alapon közelít a toposzokhoz (nem függetlenül a walzei hagyományoktól), ezért lehet Jauss számára is hivatkozási alap a recepcióesztétika megalkotásakor.

szeten és a középkori költészetben dolgozott ki.¹⁶ Számára ez volt az a minimális distancia, melynek távlatából valóban láthatóvá és megragadhatóvá váltak az irodalmi formák és folyamatok. Jóllehet Veszelovszkij elméleti modellje kifejtetlen maradt, mégis nagymértékben beépült a formalisták írásaiba (ld. pl. Sklovszkij elemzéseit a klasszikus angol regényről, a novella születéséről vagy a Don Quijotéről, de Bahtyin Rabelais-monográfiája is sokat köszönhet Veszelovszkij Rabelais-könyvének). A Veszelovszkij nyomán született elméleti poétika -melynek létrejöttében nem hallgatható el Olga Frejdenberg¹⁷ és Mihail Bahtyin munkássága sem – nem nélkülözte és *nem zárta ki az összehasonlító irodalomkutatást és a történeti poétikát az irodalomelméletből*, hanem folytatta és újraértelmezte azt.¹⁸ Veszelovszkijról azonban hallgat Tihanov tanulmánya, ami még akkor sem indokolható, ha tudjuk, hogy a formalizmus képviselői, különösen Sklovszkij, elvi kifogásokat is megfogalmaztak Veszelovszkij koncepciójával szemben. Helyette Tihanov a romantika szemléletmódját megtestesítő Fjodor Buszlájev Jakobsonra gyakorolt hatását emeli ki. Buszlájev természetesen az orosz mitológiai iskola és folklórkutatás meghatározó képviselője volt, elméleti álláspontját (pl. a mítoszból az irodalom felé vezető útról, mely folyamatos hanyatlásként írható le) azonban már sem Veszelovszkij, sem Potebnya nem tudta elfogadni.

A másik, orosz talajon létrejött tradíció, amely szintén említés nélkül marad Tihanov tanulmányában, Alekszandr Potebnya nyelvészeti poétikája. A hallgatás itt is inkább elhallgatásnak hat, lévén, hogy Potebnya hatása a formalizmusra közismert.¹⁹ Az a gondolat ugyanis, hogy *a költészet nyelvi jelenség*, s

16 Amennyire én látom, a történeti poétika megközelítésmódjában nincs markáns törésvonal *komparatiztika és elmélet* között. A törésvonal a komparatiztika eltérő felfogása és értelmezése nyomán állott be. Éppen ez az, amit Wellek 1959-ben a módszer nélkülivé váló, a külső tényanyagban elmerülő, elsősorban a francia *Revue de littérature comparée* köré csoportosuló iskola válságaként fogalmazott meg, mellyel szembeállította az „irodalmiságra” alapozó irodalomtudományi megközelítést. „Hence we must face the problem of „literariness”, the central issue of aesthetics, the nature of art and literature.” Vö. René WELLEK, *The Crisis of Comparative Literature = Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*, Ed. by Werner P. FRIEDERICH, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959, 157.

17 Frejdenbergnek különösen *A szüzsé és a műfaj poétikája* című, 1936-os kötetére kell gondolnunk. Vö. Ольга ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы*, Ленинград: Гослитиздат, 1936.

18 Egyes mai értelmezések szerint a formalizmust egyenesen a történeti poétika részének vagy folytatójának kell tekintenünk, amivel azonban csak részben lehet egyetérteni. Vö. Игорь ШАЙТАНОВ, *Формализм как явление исторической поэтики*, Вопросы литературы 2016/ 6., 7–29.

19 Nem véletlenül hangsúlyozza ezt olyan nyomatékosan Victor Erlich is a formalizmusról szóló monográfiájában. „The attempt of Aleksandr Potebnja (1835-1891) to tackle the problem of poetic language deserved special mention here. The affinity between this pioneering venture of one of the most distinguished philologists and the subsequent Formalist theorizing was considerably greater than the Formalist spokesmen has ever cared to acknowledge.” Vö. ERLICH, *l.m.*, 23.

ezért – a művészettörténeti vagy filozófiai-esztétikai kategóriákkal szemben – a nyelvészet felől lehet a leginkább megközelíteni, *Potebnya öröksége a formalizmus szemléletében*. Ugyancsak neki köszönhető a költői nyelv elválasztása a mindennapi nyelvtől, s ezzel a poétikai megközelítés tárgyának kijelölése. Alekszandr Potebnya volt az, aki *A gondolat és a nyelv* című munkájában (1862) a humboldti „belső forma” nyomán megalkotta a szó belső formájának konceptusát, valamint *önálló jelelméletet* dolgozott ki a költői nyelv leírására.²⁰ Tihanov említi Humboldt hatását, de inkább csak Spet kapcsán, aki jóval később, 1927-ben egy egész könyvet szentelt a kérdésnek (*A szó belső formája. Etűdök és változatok Humboldt témáira*). Sklovszkij 1914-es tanulmányában Potebnya fő tételeit visszhangozza: „Minden szó alapja egy trópus”; „A jelző segítségével megelevenített szó újra költőivé válik.”; „A régi szóművészet alkotásainak története megismétli a szó történetét.” stb.²¹ Az „önértékű költői szó” futurista-formalista modellje – azaz a formájától elválaszthatatlan, formailag is átélt szó – érthetetlen lenne a szójel három összetevőjének potebnyai megkülönböztetése nélkül. Tinyanov *A versnyelv problémája* című könyvének (1924) a költői szemantikáról szóló (magyarul nem olvasható) második részében fejti ki a szó költőiségének potebnyai projektumát, amikor „a szó dinamizálódásáról” és „a metafora élővé válásáról” beszél a verssor egységében, valamint a szó állandó és változó szemantikai jegyeinek megkülönböztetéséről.²² Ezek után nem meglepő, hogy Jakobson 1935-ös, a formalista iskoláról szóló brnói előadás-sorozatában külön előadást szentel Potebnya koncepciójának a költői nyelvről, s kijelenti, hogy igen sok érintkezés van Potebnya és a formalisták álláspontja között, sőt, a formalisták több olyan következtetésre

-
- 20 Potebnya jelfelfogására Ch. Sanders Peirce-szel való összevetésben Magyarországon Kovács Árpád hívta fel a figyelmet, I. Kovács Árpád, *A szó filológiai megközelítésben = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*. Szerk. és a kísérő tanulmányt írta Kovács Árpád. Budapest, Argumentum, 2002, 337–400. Szergej Zenkin szerint a „belső forma” kategóriája meghatározó volt a századelő orosz teoretikus gondolkodásában, és alapvető polemikus háttérként szolgált a művészi forma létezmódjára irányuló kérdésfelvetésekben. Vö.: ЗЕНКИН, Сергей: *Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) = Русская теория. 1920–1930-ые годы*. Москва, Изд. центр РГГУ, 2004. 147–167. Az orosz szóelméleti hagyományról ld. SEIFRID, T.: *The word made self: Russian writings on language, 1860–1930*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- 21 SKLOVSKIJ, Viktor Boriszovics: *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. MOLNÁR Angelika-FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 13–14. Néhány évvel később keletkezett tanulmányaiban (*Potebnya*, 1916; *A művészet mint eljárás*, 1917) viszont már éles szembenállást jelez Potebnya felfogásával, mivel szerinte Potebnya a költőiséget a képiséggel azonosítja.
- 22 Юрий Н.Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia, 1924, 84.

jutottak, amelyekre Potebnya már őket megelőzően eljutott.²³ Jakobson hangsúlyozza Potebnya érdemeit és elsőségét annak felismerésében, hogy a *jelentés része a nyelvi jelnek*.²⁴ A legfontosabb azonban Jakobson szerint az, hogy Potebnya az egyedi beszédaktus, a nyelvi alkotás, vagyis az *energeia* felől közelít a nyelvhez, szemben Saussure-rel, aki az *ergon*, a *nyelvi norma* szisztematikus leírására törekszik. Jóllehet Jakobson inkább Humboldt álláspontjára helyezkedve az antinómiát hangsúlyozza – a nyelv egyszerre *ergon* és *energeia*”, mégis úgy érzi, Potebnya igen közel jut a költői alkotás jelenségének a megértéséhez, s ennyiben a formalista poétika közvetlen elődjének tekinthető.²⁵ 1958-as *Nyelvészet és poétika* című tanulmányában a költői parallelizmus és a szemantikai ekvivalencia kérdését fejtegetve Jakobson ismét Potebnya egyik folklór-példájára hivatkozik. Más kérdés, hogy a formalisták csak részlegesen használták ki a Potebnya jelfelfogásában rejlő lehetőségeket, és későbbi írásaikban Potebnya bírálatán keresztül közeledtek a saussure-i nyelvszemlélethez.

10 Továbbá azt is szem előtt kell tartanunk, hogy nem csupán az orosz avantgárd és futurizmus (Majakovszkij, Hlebnjov), hanem a századvégen formálódó szimbolizmus (Vjacseszlav Ivanov), illetve akmeizmus (Mandelstam, Ahmatova, Cvetajeva) oroszországi kiteljesedése is döntő szerepet játszott az új irodalmi-költészeti szemlélet kialakulásában, különös tekintettel például Valerij Brjusov 1908–1924 között született Puskin-tanulmányaira, vagy Andrej Bélij költészetről és irodalomról szóló reflexióira. (Bélij egyben az első Potebnya-monográfia szerzője.) S még akkor is így van ez, ha Sklovskij és mások később ugyanolyan vehemenciával határolódtak el a szimbolizmustól, mint Potebnya (és epigonjainak) nyelvészeti örökségétől.

23 Роман Якобсон, *Формальная школа и современное русское литературоведение*, Ред.-Сост. Гланц, Томаш; Ред. Д. Сичинава; Перев. с чеш. Е. БОБРАКОВОЙ-ТИМОШКИНОЙ, Москва: Языки славянских культур, 2011, 31. Jakobson egyben bírálja a Potebnyát ért kritikákat, és a tájékozatlanságot veti kritikusi szemére: „Sajnos, a Potebnya nézeteiről szóló tudományos kritikák rendszerint nem Potebnya munkáit vették alapul, hanem azt a torz képet, amelyet Potebnya propagátorai alkottak róla. Ezt néha az orosz formalistáknál is megfigyelhetjük, akik azt hitték, hogy Potebnyával vitatkoznak, valójában azonban azt a fikatív ikont rombolták le, amelyet Potebnya kéretlen apostolai alkottak meg a tanításaiból. Példa erre Sklovskij munkája Potebnyáról.” Uo. Saját fordításom, S.H.G.

24 „...Potebnya emellett feltárja a poétikai funkció különböző formáinak használatát mind a költészetben, mind rajta kívül. Mindenek előtt azt mutatja meg, milyen sokféleképpen és egyúttal hatékonyan lehet kihasználni a szó belső formáját. Jóval Marty és Husserl előtt egy fontos nyelvészeti problémára irányítja a figyelmet – arra a módra, ahogyan a jel megjelöli a tárgyat, vagyis a szó jelentésére, amely a jel része, de eközben mégis különbözik a tárgytól, melyet jelent; azaz, mai nyelvészeti terminológiával szólva, Potebnya lényegében már megkülönbözteti a szó általános és aktuális jelentését.” Uo. 38. Saját fordításom, S.H.G.

25 Jakobson természetesen – a jelelméleti felfogás felől – bírálja is Potebnyát, de ahogy ez lenni szokott, a bírálat lényege voltaképp saját elképzelésének kifejtését szolgálja a *poétikai funkció* fogalmáról.

Ha tehát megpróbáljuk rekonstruálni és feltárni az orosz formalizmus tudománytörténeti kontextusát, akkor azt mondhatjuk, hogy a formalista poétika nagyon is „benne állt” az orosz tudományosság 19. század második felében létrejött saját tradíciójában, az orosz költészeti, nyelvtudományi és költészet-tudományi gondolkodásban, s felhasználta annak eredményeit.²⁶ A modern irodalomelmélet – Tihanov által sugallt – „talajtalansága” vagy „otthonalansága” így inkább mítosznak bizonyul, semmint valós helyzetnek. Épp a szerves kapcsolatnak köszönhető, hogy bár a formalista iskola a 20-as évek végére intézményes formában megszűnt létezni, a formalisták által megújított poétika elnevezés továbbra is megmarad az orosz irodalomelméleti megközelítés jelölésére. Nem véletlen, hogy Tomasevszkij *Elméleti poétika* címen jelenteti meg egyetemi jegyzetét (1927), míg Jakobson is *Nyelvészet és poétika* címen publikálja ismert tanulmányát (1958), amelyben az irodalmiság fogalmát a poétikai funkció fogalmára cseréli. Jurij Lotman pedig az *Előadások a strukturális poétikáról* című könyvében vezeti be a strukturális szemiotikát az irodalomtudományba (1964), illetve Mihail Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* címmel jelenteti meg monográfiáját (1963). S itt nem pusztán terminológiai kérdésről van szó. Mint láttuk, Jakobson az alkotás, a kreativitás (*tvorcseszto*-vo) fogalmát hangsúlyozza a 'poétika' terminus kapcsán, vagyis a létrejövés, a dinamikus keletkezés módjának megragadására tett kísérletet, ami a Humboldt-potebnjai *energeia* öröksége a formalizmus szemléletében, másfelől a normatív és az egyedi ütközésében rejlő potenciált (ld. a deformáció, a különössé tétel eljárását). Mihail Bahtyin pedig a regényműfaj kapcsán teszi világossá, hogy a regény elmélete nem választható el a regény poétikájától, mivel a regényről szóló reflexiók, melyek a fiktív mű részét alkotják (ld. Cervantes, Fielding és mások gyakorlatát), maguk is alakítói a regény elméletének.²⁷

Másfelől az is igaz, hogy az irodalmi formáról – nem hegeliánus alapon – való gondolkodás 20. század elején olyan hatástörténeti jelenségnek mondható, mely Európa-szerte áthatotta magát az irodalmat, a művészeteket és a művészetértést. A műalkotások „formaközpontú” elemzésének megjelenését és a strukturáló elvek iránti megnövekedett érdeklődést Hanslick, Wölfflin Walzel és Hildebrand munkái fémjelezték az európai művészettörténetben (a *mit?* helyett a *hogyan?*).²⁸ Sklovszkij nem véletlenül hangsúlyozta a képzőmű-

26 Jakobson egyenesen arról beszél, hogy Potebnját provinciális elszigeteltsége a Harkovi Egyetemen sok tekintetben megóvta a kortárs nyelvészeti irányzatoktól, különös tekintettel az újgrammatikusokra.

27 Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.

28 Oscar WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft № 15, 1917.; Adolf von HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz, 1918; Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915. Az orosz formalizmus európai kontextusát részletesen

vészlet forma-fogalmának hatását saját művészetértésére, amikor így fogalmazott: „A futurizmusból és a szobrászattól már sok mindent meg lehet érteni. Akkor értettem meg a művészetet mint önálló rendszert.”²⁹ S itt nem csupán az alkotóelvekről van szó, hanem például Wölfflin koncepciójáról is a nevek nélküli művészettörténetről, amely központi szerepet foglal el a formalizmusnak az irodalmi folyamatról való gondolkodásában. Az is tény, hogy Oscar Walzelnek *A forma problémája a költészetben* című 1917-es tanulmánya párhuzamosan született az Opojaz fellépésével. Különösen Zsirmunszkij merített sokat Walzel koncepciójából, aki lefordította és 1923-ben Pétervárott megjelentette a tanulmányt, 1928-ban pedig *Az irodalmi forma problémája* címmel válogatást közölt orosz nyelven a művészettörténeti formalizmus nyomán kibontakozó nyelvészeti és irodalomtudományi szövegekből (Oscar Walzel, Leo Spitzer, Vossler, Dibelius tanulmányait).³⁰ Mint ismeretes, Zsirmunszkij a „művészet mint eljárás” elvét bírálva ebben az előszóban vitát folytat az Opojazzal, és a műalkotás „egészére” tekintettel egy új stílus-fogalom bevezetését javasolja. Jóllehet Sklovszkij „árulásnak”, Jakobson és Tinjanov pedig utóbb „eklekticismusnak” nevezte Zsirmunszkij álláspontját, a formalizmus 30-as évekbeli felszámolása után épp az általa képviselt „összehasonlító irodalomtudományi” szempont talált termékeny talajra a nyugat-európai és amerikai befogadásban, különösen René Welleknél. Másfelől Walzel szemlélete nem csupán az új német stílustörténeti iskolára gyakorolt jelentős hatást (Kayser, Staiger, Benn), hanem a nyomában formálódó „irodalmi hermeneutika” (Szondi) koncepciójára is.³¹

12

Továbbá a filozófia, s különösen a szellemtudományok, illetve a kibontakozó fenomenológia sem kerülhették meg a forma-problémát a századelőn. Elég itt Spengler morfológiájára, Dilthey élményfogalmára, Husserl formális és transzcendentális logikájára vagy Cassirer szimbolikus formáira utalni, továb-

elemzi Pavel Medvegyev *A formális módszer az irodalomtudományban* című könyvében (1928). Vö. Павел Н. МЕДВЕДЕВ, *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогия*, Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.

29 Idézi: ERLICH, *I.m.*, 67. Wölfflin oroszországi hatását elemzi egy újabb tanulmány: Екатерина ДМИТРИЕВА, *Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? = Европейский контекст русского формализма*, под ред. Екатерины ДМИТРИЕВОЙ (отв. ред.), Валерия ЗЕМСКОВА, и Мишеля ЭСПАНЯ, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 98–132.

30 *Проблемы литературной формы* (сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера), с предисловием Жирмунского; переводы под его редакцией Ленинград: Academia, 1928.

31 Imre László a szellemtörténet „stílustörténeti ötvözetésnek” nevezi Wölfflin, Walzel és Stricht munkásságát az európai és a magyarországi szellemtudományi hagyományról szóló könyvében. IMRE László, *A magyar szellemtörténet választású-jai, feltételei és következményei. Barta János pályája és a szellemtörténet*, Pécs: Pannónia Könyvek, 2011, 30. Peter Szondira különösen Emil Staiger *Grundbegriffe der Poetik* című munkája gyakorolt jelentős hatást (Zürich, 1946).

bá arra a Max Schelerre, akinek 1921-ben megjelent tanulmányát (*A formalizmus az etikában és a materiális étiketika*) Mihail Bahtyin is idézi 1929-es Dosztojevszkij-könyvében. Jóllehet a formalisták deklaráltan igyekeztek a filozófiai rendszereket kívül rekeszteni az irodalom vizsgálatán, nyilvánvaló, hogy az általuk meghonosított módszertan az orosz poétikai hagyomány mellett – szemléletileg – a *fenomenológiának* köszönheti a legtöbbet. Husserl a Moszkvai Nyelvész Kör, de különösen Jakobson számára volt fontos szerző, amennyiben egy olyan „tisztá, univerzális grammatika” elméleti kidolgozásában volt érdekelt, amely – az összehasonlító nyelvészet empirizmusán túllépve – képes megragadni a *nyelv mint olyan* modelljét.³² A nyelvben Husserl – Leibniz nyomán – azt a „központi jelrendszert” látta, amely a jelentések alapjául szolgál. Érdekes itt újra idézni Jakobson brnoi előadásából: „A formalisták átvesznek Husserltől egy fontos megfigyelést, amelyet egyfelől Brentano és Marty kutatása készített elő a nyelvi funkciókról, másfelől Humboldt tanítása a nyelv belső formájáról. Arról az elvi különbségről van szó, amely a szó jelentése (Bedeutung) és a valósághoz fűződő viszonya, a szó tárgyi vonatkozása (dinglicher Bezug vagy Gegenständlichkeit) között fennáll. Néhány nyelvész más terminust használ e kettő megkülönböztetésére – a szó általános jelentését és aktuális jelentését (Bedeutung és Meinung).”³³ Oroszországban a tragikus sorsú Gusztav Spet volt a husserli fenomenológia egyik igen hatékony közvetítője és továbbgondolója, aki az 1912-13-as tanévben hallgatta Husserl előadásait Göttingenben, s részben ennek hatására született 1914-ben publikált *Jelenség és értelem* című könyve. A formalista poétika szempontjából azonban még ennél is fontosabbnak bizonyulnak az észlelés és az érzékelés nem-pszichológiai, hanem fenomenológiai problematikája, vagyis „a forma átélése”, érzékelhetővé, észlelhetővé tétele a befogadói tudat számára. „Ahhoz, hogy az élet érzékelését visszakapjuk, a dolgokat átérezzük, hogy a kő ismét kő legyen, kell léteznie annak, amit művészetnek hívunk. A művészet célja az, hogy a dolgokat átérezzük, meglássuk, ne csak felismerjük.”³⁴ A szakirodalom egybehangzóan foglal állást abban a kérdésben is, hogy az „automatizáció” elmélete és a közvetlen érzékelés felújítása Henri Bergson hatását tükrözi a formalisták gondolkodásában, ahogy a *mozgásról* alkotott konceptus (l. pl. a hanggesztus fogalmát, illetve a létrejövés, a keletkezés prioritását), továbbá a teremtés-alkotás fogalma is (vö. *L'évolution creatrice*) sokat köszönhet a vitalizmus filozófiájának.³⁵ Ma úgy tűnik, hogy más szerzők művei is

32 Vö. Elmar HOLENSTEIN, *Jakobson's Philosophical Backround. Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Mayakovsky*, Ed. by K. POMORSKA, etc. Berlin, etc.: Mouton de Gruyter, 1987.

33 ЯКОБСОН, *Формальная школа*, 65. (Saját fordításom, S.H.G.)

34 SKLOVCSKIJ, *A szó feltámasztása*, 23.

35 James CURTIS, *Bergson and Russian Formalism*. Comparative Literature. Vol. 28/2, Eugene, Oregon, 1976; Aage HANSEN-LÖVE, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss., 1978. A mozgás értékelésének szempontjából éleslátó Terry Eagleton megjegyzése: „A későbbi formalis-

dúsítják a formális poétika filozófiai kontextusát, így például Herbart filozófiája, mely jelentős áthallásokat tartalmaz néhány alapvető formalista tétellel.³⁶

Ha Tihanov terminusában gondolkodunk, azt kell tehát mondanunk, *hogy a művészetértés különösen produktív, egyedi kronotoposza jött létre a 20-as évek eleji Oroszországban*, elsősorban Pétervárott, majd később a Moszkvai Nyelvész Körben. E kronotoposz megszületésében egyfelől fontos szerepet játszott a megismerés filozófiájának, s rajta keresztül az egész pozitivista tudományos gondolkodásnak a válsága (amit Husserl az európai tudományok válságának nevezett), s ezzel párhuzamosan a művészi gondolkodás előtérbe kerülése, valamint a századelő általános krízise kiváltotta társadalmi mobilitás (1910-es években, a háború alatt és azt követően). Másfelől mindehhez hozzájárult az oroszországi művészet- és irodalmértés tradíciójának – már a formalizmust megelőző – termékeny, és filológiaiilag is dokumentálható találkozása a nyugat-európai filozófiai és esztétikai hagyománnyal (elég itt Veszelovszkij Tylor-, vagy Potebnya Humboldt-interpretációjára utalnunk, továbbá Zsirmunszkij fordításkötetere vagy Ejhenbaum Bergson-interpretációjára³⁷). A formalista poétika irodalomszemlélete így nem merül ki bizonyos szűkre szabott módszertani normatívák és technikai eljárások kikristályosításában. A formalista poétika az irodalmiság fogalmából kiindulva közös *elméleti alapra helyezi* az irodalmi műalkotás történeti, komparatistikai és nyelvészeti megközelítésének eddigi eredményeit, ugyanakkor képes a konkrét művek elemzésére szolgáló módszertanná kibontani saját elméleti feltevéseit, amiről műértelmezések sora tanúskodik (mind az orosz, mind a világirodalomból).

14

Itt nincs mód részletesen kitérni a romantika problematikájára, amelyben Tihanov az újonnan létrejött szemlélet geneziséét láttatja, mégis röviden reflektálnunk kell a felvetésére. A romantika előtérbe kerülését nem feltétlenül a nemzeti polgárság eszméje, illetve a születőben lévő nemzeti irodalom ideája indokolja (ahogy Tihanov állítja), hanem például az a tény, hogy a romantika deklaráltan autonóm, önértékű világlátásként tekint a művészetre és az irodalomra. A formalistákat nem önmagában a – nemzeti elköteleződésű – romantika iránti érdeklődés ösztönözte, hanem olyan formabontó, azaz a formákat irodalmi reflexió tárgyává tevő és megújító művészeti teljesítmények, mint amilyen Puskin *Anyeginje* vagy Gogol és Lermontov prózája.³⁸ Tegyük hozzá:

tákra maradt annak kimutatása, hogyan lehet magát a változást is rendszerként megragadni.” Terry EAGLETON, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon, 2000, 99.

36 Erről I. Кароль МЕНЬ, *Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и и её отражение в русском формализме. = Европейский контекст русского формализма*, I.m. 55–76.

37 Борис ЭЙХЕНБАУМ, *Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы*. Бюл летени литературы и жизни. Москва, № 11 (февраль).

38 Az orosz irodalom 19. századi aranykorának kibontakozása kétségtelenül párhuzamos az Orosz Birodalom létrejöttével és a birodalmi nemzettudat kialakulásával (l. a posztkolonialista kutatás erre vonatkozó megállapításait), azonban kétséges

mindezek a művek maguk is sokan köszönhetnek a nyugat-európai irodalmi tradíció termékeny befogadásának és új minőséggé alakításának, gondoljunk csak Sterne, Rousseau, Hoffmann vagy Byron hatására az orosz irodalomra. Valóban kultúrák találkozásáról van szó, melyre Tihanov is hivatkozik, de talán más vonatkozásban: Puskin, Gogol, Lermontov, Turgenyev vagy Dosztojevszkij munkássága nem egy magára záruló nyelvi-kulturális világ vagy nemzeti gondolat produktumaként, hanem a nyugat-európai irodalmi kánon elsajátítására való költészeti reflexióként jött létre. Veszelovszkij összehasonlító történeti poétikája már az első tudományos reflexió volt erre a jelenségre.

S végül a kezdetekhez kapcsolódik a formalista poétika és a marxista esztétika viszonyának értékelése, különös tekintettel Lukács György munkásságára. Tihanov láthatóan abban érdekelt, hogy a kettő közt ne tegyen markáns különbséget, hanem közös platformról tárgyalja, de legalábbis közelítse azokat egymáshoz, mint a modern irodalomelmélet két irányzatát (l. a Jakobson és Lukács realizmus-fogalma közt teremtett közvetett párhuzamot).³⁹ Csakhogy a marxizmusnak mint a történelmi materializmus ideológiai irányzatának kezdetben nem volt semmiféle saját fogalmi apparátusa vagy eszköze az irodalomhoz (leszámítva Plehanov szociológiai-esztétikai kísérleteit), de nem is állt érdekében az irodalom önálló szférává avatása. A marxizmus történetfilozófia volt, amely az irodalomban az osztályharc potenciális eszközt látta, ezért hevesen elutasította a formalizmus ideológiamentességét, történelmietlennek titulálva azt. Pereverzev Gogol írásmódját kisnemesi osztálytudata felől magyarázta, ami tökéletesen megfelelt a marxizmus minden kulturális-művészeti folyamatot a gazdasági és társadalmi folyamatoktól való ok-okozati függésében láttató általános szemléletének. A marxizmus továbbá az irodalmat a társadalom tükörcépének tekintette: az irodalmi formának a valóság világ (azaz a társadalom) formáját kellett objektíven visszatükröznie. A formalizmus, épp ellenkezőleg, nem posztulál semmiféle – sem közvetlen, sem közvetett – kapcsolatot az irodalom és a társadalom viszonyában.⁴⁰ Sklovszkij már Veszelovszkijtól sem fogadta el azt az érvet, hogy az új forma az új társadalmi helyzet kifejezésére jön létre, hanem azt tartotta, hogy az új forma – az

hogy a formalisták e nemzettudat vonzásában fogalmazták volna meg az irodalomra vonatkozó nézeteiket.

- 39 Lukács a proletariátus társadalmi léte felől kívánja láttatni a realizmus problémáját, amely a művészetben a szocialista realizmusban teljeseedik ki. Ez a realizmus-fogalom távol áll Jakobson fejtegetéseitől, aki éppen amiatt határolódik a „realizmus” általános fogalmától, mivel a szót olyan sok értelemben használják, hogy az nem tesz lehetővé tudományos beszédmodot. Végül azonban leginkább „a költői eljárások következetes leleplezésének és relizálásának elvárásaként” határozza meg. Vö. Роман Якобсон, *О художественном реализме* = Uő: Работы по поэтике, Москва: Прогресс, 1987, 387–393. Magyarul: Roman JAKOBSON, *A művészeti realizmusról*, ford. Kovács Gábor = *A szó feltámasztása*, 80–87.
- 40 WELLEK–WARREN *Az irodalom elmélete* című könyvének vonatkozó fejezete (Az irodalom és a társadalom) világosan kifejti, miért alkalmatlan a marxizmus az irodalmi jelenségek vizsgálatára. Vö. René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. Szili József, Budapest: Osiris Kiadó, 2002, 94–110.

irodalom belső folyamatainak következtében – a régi forma automatizálódása és deformációja nyomán jön létre. Ejhenbaum később a „közeg” fogalmát csakis „irodalmi közegként” (*literaturnij byt*) fogadta el, semmiképp nem társadalmi közegként, s Tinyanov az irodalmi fejlődést épp ebben az irodalmi közegben végbemenő változásként írta le.

Teljesen világos továbbá, hogy a marxista esztétika hegelianus forma-fogalmával⁴¹ ellentétben Sklovszkij és a formalisták – Potebnya nyomán – a szó formájának átéléséről beszélnek, azaz a nyelvi formáról, s ezt terjesztik ki a versforma és az elbeszélő forma nagyobb egységeire (verssor, elbeszélés, szűzsé). Nehéz tehát olyan kontextust találni, amelyben közös alapról lehetne tárgyalni a formalista poétika szövegeit és a Tihanov által citált Lukács-művet, a *Történelem és osztálytudatot* (1923). Meg kell jegyeznünk azonban, hogy Lukács a szellemtudományok örököseként, Dilthey, Bergson, Max Weber, valamint Hegel és Kierkegaard nyomdokain járva jut el *A regény elmélete* című munkájához (mely 1914-ben íródott, 1920-ban jelent meg), amit az 1919-es marxista fordulata után bírál, illetve megtagad. A regény formaproblémájának leírása, különösen a regény belső formájáról szóló fejezet, a formatipológia, valamint az irónia és a regény kapcsolatának feltárása az irodalomelmélet jelentős munkájává teszi *A regény elméletét*.⁴² Nem véletlenül volt megtermékenyítő hatással nemcsak Mihail Bahtyinra, de a dekonstrukciós teoretikusra, Paul de Manra is, aki az irónia alakzatának kifejtésekor használja fel Lukács eme korai művének gondolatmenetét.⁴³ Tihanov azonban egyértelműen fogalmaz, amikor kijelenti, hogy „Lukács legjelentősebb hozzájárulása az irodalomelmülethez, vagyis a realizmusról és a regényről szóló, 1930-as években kidolgo-

41 Az ontológiai, illetve társadalmi formából származtatott művészi forma tökéletes ellentéte annak, amit a formalisták vallottak a formáról. Kiváló példával mutat rá erre David Forgacs a *sklovszkiji és a lukácsi forma fogalom kapcsán*. Mint írja, Sklovszkij a forma felszínre hozásaként, láthatóvá tételeként tekint arra, hogy Sterne szakít az elbeszélői konvenciókkal, és „a formára a forma áthágásával irányítja a figyelmet. [...] Egy korai művében ezzel szemben Lukács »formátlannak« nevezi Sterne írásait [...] mivel semmilyen alakot nem erőltetnek rá a világra.” Nyilvánvaló, szögezi le Forgács, hogy a forma más-más dolgot jelent e két esetben. „Lukács hagyományosabb formafelfogása a 19. század esztétikájában gyökerezik. Lényegében változatlanul veszi át Hegel forma fogalmát, aki szerint a történelem az epikus irodalomban a szereplők és a cselekmény révén kap »formát«. Lukács számára a forma nem technikai vagy nyelvészeti kategória, mint a formalistáknál, s később a strukturalistáknál. Inkább a tartalom esztétikai formája...” David FORGACS, *Marxista irodalomelméletek* = Ann JEFFERSON – Davis ROBEBY, *Bevezetés a modern irodalomelmülethez*, Budapest: Osiris, 1995, 196.

42 Vö. FÖLDÉNYI László, *A fiatal Lukács*, Budapest: Magvető, 1980.

43 Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor-PTE, 1996, 35. Más kérdés, hogy Lukács a Diltheytől Husserlig (vagyis a nyelvhez, illetve a jel tudományához), vagy a modern hermeneutikáig vezető lépést már nem teszi meg, mint ahogy élesen bírálja és elutasítja az egzisztencialista szemléletet (ahogy ő fogalmaz, a modern kor irracionális musát, I. Nietzsche, Heidegger és Cassirer bírálatát *Az ész trónfosztásában*. Vö. LUKÁCS György, *Az ész trónfosztása*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

zott elgondolása már az után keletkezett, hogy eljegyezte magát a marxizmussal.⁴⁴ Azaz a marxista fordulata után, a *szocialista realizmus* kidolgozásának időszakában. Ezzel szemben a formalisták, mint Erlich fogalmaz, „a 20-as évek közepén [...] általánosan nem-marxista, hogy azt ne mondjuk, antimarxista pozíciót foglaltak el”.⁴⁵ Úgy vélem, indokolatlan tehát a marxizmust a formalista poétikával kezdődő modern irodalomelméleten belül tárgyalni.⁴⁶

Az is kétségtelen, hogy a 20-as évek végén és a 30-as évek elején egyes marxista szerzők megpróbálták a formalista poétika egyes fogalmait beépíteni a filozófiai rendszerükbe. *A marxizmus irodalomesztétikáját ennyiben az irodalomelméleten élősködő, parazita diskurzusnak kell tartanunk*, amely saját társadalmi fogalomrendszerének kifejtéséhez használja fel az irodalomelméleti fogalmakat. Erre tett kísérletet a formalizmus bírálataival és a „szociológiai poétika” megalkotásával Pavel Medvegyev is.⁴⁷ Tény továbbá, hogy a 20-as évek végén, a represszió első hullámának időszakában a formalisták – részben politikai nyomásra – a „tisza formalizmustól” eltávolodva maguk is közelednek a „szociológiai poétikához”, és nyíltan szembefordulnak korábbi írásaikkal, „eltévelyedésnek” minősítve azokat (Sklovszkij, Jakobson, Tinyanov).⁴⁸ 1934-ben megjelenik Medvegyev könyvének második, átdolgozott kiadása,

44 TIHANOV, I.m.

45 ERLICH, I.m., 107.

46 Egyetlen marxista szerzőt azonban mégis ki kell emelnünk, Valentyin Volosinovot, aki nem is próbálja poétikának beállítani saját kutatási témáját, vagy a formalistákhoz közelíteni saját szemléletét, jóllehet érvelése irodalmi művekre is kiterjed. *A Marxizmus és nyelvfilozófia* (1928-29) című munkában Volosinov olyan jelfelfogás alapjait veti meg a szó mint ideológiai jel, valamint a társadalmi lét és az ideológiai jelek kapcsolatát illetően, amely később a 60-as évek francia strukturalizmusában kiindulópontként szolgál majd a szemiológiai alapú diskurzus-elméletekhez. Mindazonáltal a munka második felében kifejtett megnyilatkozás-elmélet, az idegen szó problémája, valamint az idegen szó közvetítésének, átadásának formatopológiája az elbeszélő prózában jelentős hozzájárulás a művészi próza elméletéhez. Mint ismert, Volosinov és Bahtyin megnyilatkozás-elmélete és a kétszólamú szóról vallott felfogása kísérteties hasonlóságokat mutat. Nem csupán a 20-as években, hanem később is, amikor Bahtyin megírja *A beszéd műfajait* (1953), illetve átdolgozza a Dosztojevszkij-könyvet (1963). Ennek alapján vetette fel 1973-ban V.V. Ivanov, hogy valójában Bahtyin a szerzője a *Marxizmus és nyelvfilozófiának*, amit Bahtyin soha nem ismert el (jóllehet egy interjúban „tanítványának” nevezi Volosinovot). Aki azonban párhuzamosan olvassa az 1929-ban megjelent Volosinov-könyvet és Bahtyin 1929-es Dosztojevszkij-monográfiáját, annak számára világossá válik, hogy bennük olyan terminológiai és világszemléleti különbségek vannak, amelyek nem teszik lehetővé a két szerző azonosítását, még akkor sem, ha a gondolatmenetek egyezése megengedi ezt a hipotézist. Nem zárható ki azonban Bahtyin tevékeny részvétele a szöveg megszületésében.

47 Павел Н. МЕДВЕДЕВ, *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогияб* Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.

48 1930-ban jelenik meg Sklovszkij önkritikája (*Egy tudományos hiba emlékműve*), melyben elismeri, hogy a formalizmus jelentős hibát követett el, amikor nem szentelt kellő figyelmet az osztályharcnak.” Vö. ERLICH, I.m., 136.

amelyben már nyíltan a formalista eltévelyedők elhallgattatását követeli a szerző (1937 a nagy tisztogatások és Spet kivégzésének az éve!). Nos, épp erre az időszakra esik Lukács moszkvai tartózkodása és marxista esztétikájának kiteljesedése a sztálinista Szovjetunióban.

Hamis és félrevezető lenne, ha a 10-20-as években kibontakozott, majd a 20-as évek második felére ellehetetlenült formalista poétikát a „kelet-közép-európai irodalomelmélet” címkéje alatt összemosnánk a marxista esztétikával, ami nem a humántudomány, hanem az ideológia szempontja lenne. A marxizmus – ha mégoly torz formában is, de – állami ideológiává válása után a „burzsoá kozmopolitizmus” vádja nem csupán a formalizmus elméletíróit, hanem elődjeiket, például Veszeloovszkijt, és a művét publikáló komparatistát, Zsirmunszkijt is elérte, aki szintén kénytelen volt nyilvános önkritikát gyakorolni és elhatárolódni saját „kozmpolitimusától”. A marxizmus láthatóan mind Oroszországban, mind a közép-európai régióban minden megtett a formalista poétika, majd később a strukturalista poétika ellehetetlenítéséért. Az általa egyetlen legitimnek tekintett „vonatkoztatási rendszernek” – a termelési módok változásának, valamint az elnyomó és elnyomott osztályok küzdelmének – semmiféle érintkezési pontja nincs az irodalmisággal, amely egyedül az irodalmon belüli folyamatokat tartotta szem előtt. Más kérdés, hogy például a párizsi strukturalizmus létrejöttében, különösen Kristeva, Barthes és Foucault strukturalizmusában ismét nagy szerepet játszik majd a marxizmus. Ezt azonban nem érthetjük meg a szemiológia 60-as évekbeli megújulása nélkül.

18

2. Strukturális szemiológia – a formalizmus öröksége?

Nem problémátlan az a fejlődési ív sem, amely a formalista iskolától a strukturalizmusig vezet. Ahogy Terry Eagleton fogalmazott: „...az orosz formalizmus önmagában véve nem pontosan az, ami a strukturalizmus.”⁴⁹ Ez a „nem pontosan az” azonban további árnyalásra szorul, mivel nem csupán Tihanov, hanem sok más interpretátor sem tesz elvi különbséget a formalista poétika és a strukturalizmus között, leginkább a formalizmus folytatásának, kiteljesítésének és/vagy meghaladásának értékeli azt. A költői nyelv poétikájától a *művészet szemiotikájáig*, illetve a költőiségnek mint a *nyelv egyik funkciójának* megfogalmazásáig tett lépés nem látszik ugyan nagynak, mégis kardinális jelentőségű, melynek minden mozzanatát itt nincs lehetőség elemezni. Néhány lényeges szemléleti különbségre mégis feltétlenül fel kell hívnunk a figyelmet.

A kései strukturalizmus ugyanis a természetes nyelvet „elsődleges model-láló rendszernek”, míg a művészi nyelvet „másodlagos modelláló rendszer-

49 EAGLETON, I.m., 88. Benyovszky Krisztián hasonlóképpen foglal állást, amikor úgy fogalmaz hogy „a nyugati recepció félreértéseinek egyik oka épp e két irányzat [t.i. a formalizmus és a strukturalizmus, S.H.G.] között szemléletbeli különbségek elfedésében keresendő.” BENYOVSZKY Krisztián, *Kommentárok* = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta, BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 325.

nek” tekinti majd (l. például Lotmannál). A formalisták ezzel szemben a 10-es évek végén a *művészi nyelvet tekintették elsődleges nyelvnek*, mivel az automatizált és éppen ezért értelemnélküli mindennapi nyelven (természetes nyelv) semmiféle lényegi megálapítás nem mondható a világról. Ebben a tekintetben a formalisták álláspontja jóval közelebb állt például a heideggeri vagy a nietzschei művészet- és nyelvszemlélethez, mint a strukturalistáké.⁵⁰

Már ebből is látható, hogy a cseh strukturalizmus – különös tekintettel Mukařovský munkásságára –, számos korrekciót visz a formalizmus irodalomszemléletébe. Voltaképp nem is pusztán korrekcióról van szó, hanem arról, hogy 1923-ban, első jelentős tanulmányának megszületése idején Mukařovský vélhetően még nem ismerte az orosz formalizmus szövegeit. A mai interpretátorok – jóllehet nem tagadják az orosz formalizmus hatását –, mégis inkább a cseh herbartizmus, a német filozófia (Kant és Husserl), s persze Saussure hatását hangsúlyozzák a cseh strukturalizmus kialakulásában.⁵¹ Mukařovský mindenestre távolról sem őrizte meg az irodalmiság *nyelvi alapú* koncepcióját, hanem jelentősen kibővítette azt a film, a képzőművészet és a zene irányában. Ezzel voltaképp visszavitte az *általános művészetelmélet*-hez, és a poétika helyett az *esztétikára helyezte a hangsúlyt* (Vö. *Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények* című, 1936-os írásával), melyet ugyanakkor jeleméleti (szemiológiai) alapon tárgyalt. Mint közismert, az ő nevéhez fűződik a műalkotás háromelemű autonóm jelként való felfogása (tárgymű, esztétikai tárgy, a jelölt dologhoz fűződő viszony) is.⁵² Ezzel szem-

50 Sklovszkij fentiekben idézett mondata, miszerint „ahhoz, hogy az élet érzékelését visszakapjuk [...], hogy a kő ismét kő legyen, kell léteznie annak, amit művészetnek hívunk”, párhuzamba állítható Heideggernek a létező felfedéséről, az alkotólétről, valamint anyag és forma viszonyáról szóló 1936-os fejtegetéseivel (vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla. Budapest, Európa, 1988.) Miroslav PETŘIČEK a *deformáció* terminusát elemezve jut arra a megállapításra, hogy az nem csupán az orosz formalizmus poétikájában játszott meghatározó szerepet (pl. Tinyanov koncepcióját az irodalmi fejlődésről), hanem Heideggernél is. „Az egyetemes összefüggés, vagyis a világ-egész mint „Bewandt-nisganzheit” –, amely jelezi, hogy hogyan állnak a dolgok, és hogy mire elegendők – akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a dolog elromlik, vagy amikor a dolgot nem megfelelően használjuk, amikor ellenszegül nekem, figyelmeztetve önmagára és utalásaira, éppen azért, mert kiszakad az utalások egészéből: csak így tudja kinyilvánítani jelentésének a megelőző egészre való ráutaltságát. A világ mint egész tehát Heideggernél is egy sajátos „deformáció” által, valamint az egyébként rejtett „struktúra” zavartalan működésének útjába kerülő akadályok révén válik hozzáférhetővé.” Miroslav PETŘIČEK, *Mukařovský és a dekonstrukció*, ford. Mészáros András, Kalligram, II. évf. 1993. január

51 BENYOVSZKY Krisztián, Előszó = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika*, 15.

52 Jan MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiológiai tény*, ford. Bojtár Endre = *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*, szerk. BOJTÁR Endre, Budapest, Akadémia, 1988, 42–46. Nehéz nem hasonlóságot látni A. Potebnya modelljével, aki a műalkotás három összetevője (külső forma, belső forma, jelentés) és a szó három összetevője között lát analógiát, s akit Mukařovský maga is ismer.

ben például a korai Sklovszkij – épp a bergsoni hatás nyomán – tagadja a művészi jel jelenségét, mely – mint a kommunikáció diszkrét egysége a kontinuum világban – a folyamatosságot és a mozgást egy kimerevített formába zárja és tisztán eszközjellegű, gyakorlati értelme van.⁵³

Mukařovský ugyancsak igyekezett helyreállítani az irodalomtudomány és a filozófia – a formalizmus által explicite elutasított, implicite azonban alkalmazott – kölcsönviszonyát.⁵⁴ Továbbá – Bühler elméletéből kiindulva – a nyelv három alapfunkciója (referenciális, apellatív és kifejező funkciója – mellé bevezeti a nyelv *esztétikai funkcióját* (1938), amely nyilvánvalóan kiindulópontként szolgál majd Jakobson számára a poétikai funkció fogalmának megalkotásához (1958). Továbbá Mukařovský volt az, aki – Husserl fenomenológiája és Ingarden fenomenológiai esztétikája nyomán – kidolgozta az *esztétikai kommunikáció* modelljét,⁵⁵ s épp ezen a ponton csatlakoznak majd gondolatmenetéhez a 60-as évek végén – Chvatík és Vodička közvetítésével – a konstanzi elméleti iskola képviselői, Jauss és Iser, a recepcióesztétikának és az olvasás fenomenológiájának mint elméleti diskurzusoknak a bevezetésével. A kollektív tudat szemiológiai alapú felfogása a 30-as évek elején vélhetően kiútnak látzott a (pozitivista vagy ideologikus) szociológia zsákutcájából, hiszen úgy állította helyre az irodalmi mű és irodalmon kívüli társadalmi valóság kapcsolatát, hogy közben formalizálta ezt a viszonyt. Mukařovský szerint az autonóm műalkotás nem megszünteti a műalkotás és a természeti és társadalmi valóság közti kapcsolatot, hanem állandóan megújítja. Ebben a megújításban, illetve egyáltalán az egész dinamikus struktúrafogalomban lényegi szerepet tölt be a *szemantikai gesztus* fogalma, amely a jel és a jelölt közötti kapcsolat folyamatos újralétesítéséért felel.

Talán ebből a vázlatos és sűrített összefoglalásból is érzékelhető, hogy Mukařovský autonóm irodalomszemlélete és metanyelve meglehetősen kardinális pontokon különbözik a formalista poétikától. S itt máris egy kettős ellentmondásra bukkanunk. Paul de Man *The Resistance to Theory* (1984) című tanulmányában a következőképpen fogalmaz: „A kortárs irodalomel-

53 Ян Левченко, *О некоторых филиософских референциях русского формализма = Русская теория. 1920–1930-ые годы*, szerk. С.Н. ЗЕНКИН, Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 174.

54 Vö: „Nem létezik azonban olyan tudományos eljárás, amely ne filozófiai alapon nyugodna; ha valamely tudományos irányzat ezt nem veszi figyelembe, a saját noétikai alapjai feletti tudatos ellenőrzést veszíti el” – írja 1940-ben. Jan MUKAŘOVSKÝ, *Strukturalizmus az esztétikában és az irodalomtudományban*. Ford. BENYOVSKZY Krisztián. = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika*, 29.

55 „...ha léteznek is olyan jelek, amelyek semmilyen külön realitásra nem vonatkoznak, a jellel akkor is mindig jelzünk valamit, ami igen természetesen abból a körülményből fakad, hogy a jelet adója ugyanúgy meg kell, hogy értse, mint vevője. Csakhogy az autonóm jeleknél ez a valami nem határozható meg egyértelműen. Milyen tehát az a meghatározatlan realitás, amelyre a műalkotás irányul? Ez az úgynevezett szociális jelenségek, például a filozófia, a politika, a vallás, a gazdaság, stb. egész kontextusa.” MUKAŘOVSKÝ, *A művészet mint szemiológiai tény, I.m.*, 43.

mélet olyan esetben teljesebb ki, amikor a saussure-i nyelvfelfogást irodalmi szövegekre alkalmazzák.⁵⁶ De Man további gondolatmenetében azt fejtegeti, hogy a specifikusan *nyelvi alapú szemiológia* különbözik az *esztétikától*, s Jakobson és Barthes által, hogy újra egy nyelvi jelemélet kidolgozásán munkálkodnak, voltaképp visszatérítik a szemiológiát az irodalmiság fogalmához. De Man tehát éles cezúrát húz *nyelvi* és *esztétikai* szemiológia közé: az esztétikát az „egyetemes filozófia részének” tekinti, s ettől kategorikusan leválasztja az irodalomelméletet. „Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé *nem nem-nyelvi* – azaz *történeti és esztétikai* – megfontolásokra épül, vagy kevésbé durván fogalmazva, amikor a vita tárgya többé nem az értelem, illetve az érték, hanem ezek létrehozásának és befogadásának modalitásai, melyek megelőzik a mindenkori tényleges megjelenésformát...”⁵⁷

Mindez számunkra két szempontból fontos: 1. Amennyire igaz, hogy Mukařovský strukturális esztétikája a „saussure-i nyelvfelfogás alkalmazása az irodalmi jelenségekre”, ugyanez távolról sem mondható el a formalista poétikáról, amelyet sokkal inkább a humboldti-potebnyai szövegfogás örökösének kell tekintenünk, ami kérdéssé teszi szerepét abban a kánonban, amit de Man „kortárs irodalomelméletnek” nevez. 2. Mukařovský esztétikai szemiológiája (20-as, 30-as évek) és Barthes nyelvi szemiológiája (60-as évek) között a sok párhuzam mellett is lényeges különbségek látszanak – elsősorban a nyelvészettől való eltávolodás Mukařovský, míg a nyelvészethez való új szintű visszatérés Barthes esetében –, ami éles *törésként* koncipiálódik de Mannál.

Barthes nyelvi szemiológiájának létrejöttében nyilvánvalóan fontos szerepet játszott Todorov és Kristeva közvetítő tevékenysége, akik egyfelől a formalizmushoz, másfelől Bahtyinhoz nyúlnak vissza, de szemiológiai alapról újra értelmezik a szövegeiket. Épp emiatt látszik kétségesnek, hogy a *formalista poétika* és a *cseh szemiológia* – meglehetősen problematikus – *nyugat-európai befogadástörténete* nélkül megírható lenne a modern irodalomelmélet története.⁵⁸ Természetesen jelen tanulmány keretében sem vállalkozhatunk erre,

56 Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. és az utószót írta BACSÓ Béla, Cserépfalvi, 1994, 102. Angolul: „Contemporary literary theory comes into its own events as the application of Saussurian linguistics to literary texts.” = Paul DE MAN, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002, 8.

57 DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, 101.

58 Todorov 1965-ben jelenteti meg a formalisták szövegeit tartalmazó gyűjteményt, 1970-ben Mihail Bahtyinról szóló könyvét, míg Kristeva 1967-ben írja első fontos tanulmányát Bahtyinról. Itt nincs mód kitérni rá, de külön vizsgálatot érdemelne, hogyan értelmezik át a francia strukturalisták a formalista poétika és Bahtyin szövegeit. Egyetlen közismert példát említek: Kristeva a bahtyini interszubjektivitást intertextualitásként tárgyalja, azaz a dialógust az „abszorpció és a transzformáció” műveleteire cseréli (ebből származik majd a szövegnek az a felfogása, miszerint a szöveg voltaképp megsemmisíti a közleményt vagy a beszédintenciót), míg a karneváliságot a „felfogató regénnyel” hozza kapcsolatba, a menippeit pedig olyan műfajnak, s egyben társadalmi gyakorlatnak tekinti, amely „idézlet-mozaikokból”

azonban két mozzanatot érdemes kiemelni a strukturális szemiológia irodalomszemléletéből, melyek döntő jelentőségűek lesznek a későbbiekre nézve. Az egyik a a művészi szöveg *belső folyamataira* vonatkozik, a másik a szövegek *külső*, társadalmi működésének gyakorlatára.

A strukturális szemiológia a szöveg belső működési szabályainak (funkciók, kódok) leírására törekedett, illetve a jelentésképződés szövegen belüli folyamataira koncentrált (például a jelölés folyamataira vagy a nézőpontok mozgására). A jelek szintagmatikus kapcsolódásait előtérbe helyező grammatikai szemlélet, amely zárt, belsőleg tagolt, immanens jelként írta le a szöveget, az autoreferencia (autotelikus értelem) elvének abszolutizálásához vezetett a kései strukturalizmusban (szemben pl. a jakobsoni „megkettőzött referencia-elvével”), a posztstrukturalizmusban pedig a referenciális jelentés felfüggesztésének, illetve folyamatos elhalasztásának (elkülönböztetésének) konceptusához.⁵⁹ A másik, ezzel ellentétes irányú folyamat, a jelműködés totalizálása, mely immár nem korlátozódott a művészetekre, hanem kiterjedt a mindennapi lét és a társadalmi együttélés területére, sőt, a tudomány gondolkodásmód egészére. Már Mukařovský is akként ragadta meg a strukturalizmust, mint gondolkodásmódot, „amely ma különféle tudományos diszciplínákban kezd megszilárdulni – a pszichológiában, a nyelvészetben, az irodalomtudományban, a művészetelméletben és művészettörténetben, a szociológiában, a biológiában stb.”⁶⁰ Barthes még tovább szélesíti a szemiológia hatáskörét, amikor kijelenti, hogy az antropológiában, a szociológiában, a pszichoanalízisben és a stilisztikában megjelenő beszéd-fajták jelentő egységeinek a nyelvészeti szemiológia jelentés-fogalmában kellene egységesülniük;⁶¹ továbbá „a nyelv mintaként szolgál minden más jelrendszer számára”.⁶² Az így értett elméleti és nyelvészeti szemiológiának azonban már egyre kevesebb érintkezési felülete lesz a konkrét – vagy ahogy de Man fogalmaz: a pragmatikus – irodalmi problémákkal és művekkel: a hangsúly mindinkább a jelentés

22

épül fel és „minden műfajt felölel: novellát, irodalomtudományt, előadásmódot, vers és próza keverékét...”. Mindez nyilvánvalóan távol van az eredeti bahtyini intenciótól, amely soha nem adta fel a *megnyilatkozás* egységét. Vö. Julia KRISTEVA, *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 239, avril 1967, 438–465.

59 Barthes a jel szintagmatikus felfogását egy tudatfomával, a „strukturális tudattal” azonosítja (szemben a pl. a szimbolikus tudattal), mely, mint írja, a leginkább megvan „jelentett nélkül”, azaz legkevésbé szemantikai tudat. Vö. Roland BARTHES, *A jel képzete = Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976, 186. A referenciális jelentés elvesztésének (felszámolásának), illetve forma és jelentés összebékítésének anomáliáira az irodalmi szemiológiában majd Paul de Man hívja fel a figyelmet 1973-as írásában. Vö. Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*. ford. FOGARASI György = Uő, *Az olvasás allegóriái*, Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 13–34.

60 Idézi: ERLICH, *I.m.*, 160.

61 Roland BARTHES, *A szemiológia elemei*, ford. Kelemen János, Uő, *Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976, 11.

62 Uo.

előállításának – ideológiai diszkurzusokon átszüremlő – módozataira helyeződik át, valamint a *társadalmi jelölő gyakorlatok feltárására*. Ez a tendencia a posztstrukturalista szemiológiában teljesedik majd ki, ahol nemigen esik már szó sem irodalmiságról, sem poétikáról – a poétika és az esztétikai szemiológia helyét az *általános szemiológia* foglalja el, amely úgy tekint az irodalmi szövegre, mint ami maga is része a diszkurzív rend (Foucault) által szabályozott társadalmi jelölő gyakorlatoknak (igaz, kitüntetett helyet foglal el benne, vö. a foucault-i „contre-discours” fogalmával).⁶³

A 40-es évek végén azonban történik még egy fontos esemény az irodalomtudományban: megjelenik René Wellek és Austin Warren könyve, *Az irodalom elmélete* (1949). Ez a könyv talán az első fontosabb kísérlet arra, hogy az irodalom sokféle irodalomtudományi, filozófiai és kulturális praxisban gyökerező soknyelvű és soknézőpontú megközelítését (orosz, német, lengyel, angol-amerikai) egyfajta nemzetközi diskurzussá alakítsa át, s az általános nyelvészet mintájára megalkossa az *általános irodalomtudományt*.⁶⁴ A könyv tehát nem csupán megkísérli lezárni az irodalomelmélet kialakulásának egy szakaszát, hanem új alapokra is igyekszik helyezni azt:

Mi azonban arra törekedtünk, hogy egyesítsük a „poétikát” (illetve az irodalomelméletet) és a „kritikát” (az irodalom értékelését) a „tudománnyal” (a „kutatással”) és az „irodalomtörténettel” (az irodalom „dinamikájával”), szemben az elmélet és a kritika „statikájával”. Legközelebb bizonyos német és orosz munkákhoz áll, Walzel *Gehalt and Gestalt* (Tartalom és forma), Julius Petersen *Die Wissenschaft von der Dichtung* (Költészet tudomány), illetve Tomasevskij *Tyeorija lityeratury* (Irodalomelmélet) című művéhez.⁶⁵

23

A bevezetőből idézett felsorolás persze korántsem teljes, hiszen nem kap helyet benne sem az Új Kritika, melyre bőséges hivatkozást találunk a könyvben, sem a komparatiztika, melynek külön fejezetet szentelnek a szerzők. Ám a rövid részletből is kitűnik, hogy a könyvben érvényesített irodalomtudományi (elméleti) álláspont igyekszik elkülöníteni magát az orosz formalista poétikaként értett irodalomelmélettől (jóllehet igen sok hivatkozást és gondolatmenetet emelnek át annak örökségéből). Ami ezen túlmenően meglepő, hogy *Az irodalom elméletét* voltaképpen alig érintette meg a jelelmélet: sem a költői nyelv szemiotikája, sem az esztétikai szemiológia nem jut szerephez

63 A strukturalizmus e totalizáló szemléletének elutasítására utalhat Paul Ricœur is, aki a „strukturalista ideológiát” le kívánta választani a „strukturális elemzésről”. Utóbbi ugyanis szerinte „gazdagító lehet az egzisztenciális hermeneutika számára.” Vö. Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6, Vál. és szerk., FABINY Tibor, Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 81.

64 KÁLMÁN C. György a második kiadáshoz írt utószavában úgy fogalmaz, hogy ez „az első és az utolsó nagy irodalomelméleti összefoglaló munka”. René WELLEK-Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Budapest: Osiris, 2002, 277.

65 WELLEK–WARREN, *I.m.*, 9.

benne. Mukařovský neve mindössze két alkalommal fordul elő a könyvben (az értékelés fogalmánál), míg a jelrendszer, a jelstruktúra fogalma inkább csak az irányelvek kimondásánál,⁶⁶ semmint a konkrét kifejtésekben említődik. Ebből a szempontból *Az irodalom elmélete* valóban tekinthető olyan összefoglaló munkának, amely a „régí” és az „új” irodalomelmélet határán helyezkedik el, s mintegy szándékosan nem kíván tudomást venni azokról a fejleményekről, amelyeket diszciplínán kívülinek érez.⁶⁷ Amellett, hogy az integráció igényével lép fel, legalább ilyen erős benne a szelekciós aktivitás. A szelekciót látjuk működni ott is, amikor a szerzők megpróbálják kijelölni, mi része, s mi nem része az irodalom elméletének.

„...»irodalomelméletnek« nevezük az irodalom elveinek, kategóriáinak, kritériumainak és az ehhez hasonló jelenségeknek a tanulmányozását, s ettől a konkrét műalkotások tanulmányozását egyfelől a (főleg statikus megközelítésű) »irodalomkritika«, másfelől pedig az »irodalomtörténet« szavakkal különböztetjük meg. [...] Az »irodalomelmélet« terminus ezenkívül magában foglalhatja – mint ebben a könyvben is – mindazt, ami az »irodalomkritika elméletéből«, és az »irodalomtörténet-írás elméletéből« a legszükségesebb.”⁶⁸

A fenti megfogalmazás mögött rögtön megmutatkozik az irodalomelméletben impliciten jelenlévő ellentmondás, nevezetesen az elmélet szembeállítására a „konkrét műalkotások tanulmányozásával”, amely, úgymond, az „irodalomkritika” feladata. Nem lennének azonban igazságosak a szerzőkkel, ha ezt a szembeállítást abszolutizálnánk, hiszen a könyv más részeiből egy ezzel ellentétes intenció is kiolvasható, például: „az irodalmi kutatást mindenekelőtt magukra a tulajdonképpeni műalkotásokra kell összpontosítanunk.”⁶⁹ Azonban a jelenséget szimptomatikusnak érzem, különösen a formalista poétikával való szembeállításban. A formalista poétika a *műelemző praxison*, az *új, illetve kortárs irodalmi jelenségek értelmezésén* keresztül jutott el az elméleti problémák megfogalmazásához. A formalizmus teoretikusait tehát nem par excellence elméleti kérdések mozgatták, hanem – ahogy de Man fogalmaz – , maga „az

66 „A műalkotást ily módon olyan jelrendszernek, illetve jelstruktúrának tekintjük, melynek célja sajátosan esztétikai.” Uo. 141.

67 Ez a szelektivitás Welék későbbi irodalomszemléletében is meghatározó lesz, pl. a yale-i irodalomelmélet, s különösen de Man ellen folytatott küzdelemben, melyről Derrida tesz utalást tanulmányában. Vö. Jacques DERRIDA, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, Budapest: Józsefvég Műhely Kiadó, 1998, 30–31.

68 Peter Szondi *A filológiai megismerésről* című tanulmányában (1967) ugyancsak fölveti a „literary criticism” és a „study” fogalmának bizonytalanságát, továbbá összefüggéseit a „science” (wissenschaft) terminusával. Vö. Peter SZONDI, *A filológiai megismerésről*, ford. MEZEI György = Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete, Vál. és szerk. FABINY Tibor, JATEPress, 1998, 359–370. Hasonlóképpen nyilatkozik az irodalomtudomány és az irodalomkritika megkülönböztetésének bizonytalanságáról Jakobson *Nyelvészet és poétika* című tanulmányban.

69 WELLEK–WARREN, *l.m.*, 141.

irodalmi dolog”, a műalkotás megalkotottsága. A formalista poétika irodalomszemléleti öröksége az immanens műelemzéseken keresztül kidolgozott módszer és az elemzésekből levont elméleti következtetések szoros összetartozása, amely távolról sem állandósult az irodalomtudományi (elméleti) gondolkodás későbbi történetében.

A művészet és a nyelv (sőt a társadalom és a közgazdaságtan) általános elméletévé előlépett *strukturális szemléletológia*, a Propp varázsmese-morfológiáját és a prózapoétikát a történetalkotás általános modelljéig kitágító *narratológia*, valamint az episztemológiává váló *strukturális látásmód* (vagy „aktivitás”) a 60-as évektől végletesen megváltoztatja az irodalomelmélet arculatát.⁷⁰ A 70-es évek elejére kérdésessé vált, hogy ebben – a társadalmi gyakorlatok metanyelvévé vált és a műértelmezés ballasztjától megszabadult – állapotában az irodalomelméletet lehet-e még egyáltalán az *irodalom* elméletének nevezni?

2. A vég...

Az irodalomelmélet „halálának” bejelentésével Tihanov voltaképp egy immár három évtizedes diskurzust elvenít fel, amely a 70-es évek végén vette kezdetét, és általában a humán tudományok válságát jósolta. Mindez összefüggött az elméleti gondolkodás háttérbe szorulásával és az alkalmazott tudományok előtérbe kerülésével is. Ami ebben az általános szemléletváltásban az irodalomelmélet megrendült helyzetét illeti, elegendő csupán néhány markáns állásfoglalásra utalni, amelyek a 90-es évek végére egyre határozottabb formát öltöttek.⁷¹ Kézenfekvő lenne persze azt az ellenérvet felhozni, hogy a válság, a krízis, sőt a halál az irodalomtudományi gondolkodás toposzai közé tartozik, a „válságmódusz” pedig az irodalomtudomány sajátos beszéd-

70 Közvetett módon maga de Man is utal rá, hogy az az irodalomelmélet, amely a viták keresztüzébe került a 80-as években, voltaképp a 60-as évek „terméke”. Vö. „Mi az, ami fenyegetően jelentkezik azokban a hatvanas években kibontakozó irodalmi szemléletmódokban, melyek ma különféle nevek alatt az irodalomelmélet rosszul definiált és némileg zavaros területét alkotják?” Vö. DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, 100.

71 Wolfgang Iser 1979-es *The Current Situation of Literary Theory* című tanulmányában kísérel meg újradefiniálni az irodalomelmélet és általában az irodalom társadalmi szerepét, míg Terry Eagleton az irodalomkritika metakritikává válása kapcsán állítja középpontba a humaniorák válságát (*Literary Theory*, 1983). Ezt a kérdést közelíti meg más szempontból Stanley Fish a professzionális irodalomértés „káráról és hasznáról” írott átfogó tanulmányában (*Anti-Professionalism*, 1985), Frank Kermode pedig az *An Appetite for Poetry* című 1989-es könyvének bevezető tanulmányában. Hillis Miller *On literature* (2002) című könyvében már az irodalom és a nyomtatott könyv halálát jósolta, de hasonló szellemben fogant Spivak programadó könyve a komparatiztika haláláról (*Death of a Discipline*, 2003) és a kultúratudományok előtérbe kerüléséről, továbbá a 90-es évektől kezdve Hans Ulrich Gumbrecht több írása is.

módja, amely soha nem jelentette a diszciplína kimerülését, inkább továbblen-
dülését szolgálta egy-egy újabb probléma megfogalmazásához.⁷² Gumbrecht
szerint az irodalomelmélet egyenesen az irodalomkritika válságából nőtt ki,
nevezetesen abból a helyzetből, hogy az irodalomkritika egyfelől elveszítette
a polgári társadalomban betöltött „teológiai” funkcióját, másfelől igyekezett
tudománnyá válni, s folyamatosan kényszeresen definiálta mind saját tárgyát
(*mi az irodalom?*), mind pedig önmagát (*mi az irodalomtudomány?*).⁷³ Most
azonban úgy tűnik, ennél mélyebb és átfogóbb válságról van szó, ami Tihanov
szerint részint azzal van összefüggésben, hogy maga az irodalom került egy
új, a korábbiaknál „sokkal visszafogottabb vonatkoztatási rendszerbe”, s
immár „nem annyira esztétikai egyedisége miatt ismerik el”, hanem „az alapján
értékelik, mit jelenthet a gyakorlati tapasztalat vagy a szórakoztatás vagy a
lelki terápia szempontjából”.⁷⁴

Mielőtt rátérnénk a fenti konklúziók elemzésére, vizsgáljuk meg Tihanovnak
az irodalomelmélet „haláláról” szóló tételmondatait. Eszerint a véget két mozza-
nat jelzi: Wolfgang Iser fordulata az irodalmi antropológia felé (1991), valamint
Jurij Lotman halála (1993), aki a szemiotikát „egyre inkább egyetemes kultúrael-
méletként fogta föl, mintsem szűken vett irodalomelméletként.”⁷⁵

26 Kezdjük fordított sorrendben. Ami Jurij Lotman munkásságát illeti, azt kell
mondanunk, hogy Lotman, aki az 50-es években valóban irodalomtörténeti
és poétikai tanulmányokat publikált, már a 60-as években határozottan a
szemiotika és a kultúraszemiotika felé fordult. 1964-ben születik meg az
Előadások a strukturális poétikáról című könyve, amely teljes egészében a
versnyelv elemzésére és értelmezésére koncentrálnak.⁷⁶ *A költői szöveg elem-
zése* 1972-ben jelent meg először,⁷⁷ s nagy hatással volt rá Ingarden mun-
kája (*Az irodalmi műalkotás*), valamint a formalista poétikának a költői nyelv-
ről vallott felfogása. Ezeket a munkákat azonban olyan kultúraelméleti tanul-
mányok előzik meg már a 60-as években, mint *A kultúra tipológiája* (1967),
A játék mint szemiotikai probléma viszonya a művészet természetéhez

72 Így például a szerző(i) szubjektum) halálának 1967(68)-as bejelentése a szerzőség
meghatározásának egyre differenciált modelljeit hívta életre, s voltaképp a szöveg
autonómiája, valamint a jelentésképződés autotelikus szerveződése felé fordította
a figyelmet.

73 „...vajon ez tartotta-e életben az irodalomkritikát egy évszázadon át, hiszen az iro-
dalomkritika fenntartotta ezt a válságmóduszt – az irodalomkritikusok mindig azt
gondolják, hogy a tudomány válságban van –, miután a válságról beszélve mindig
csak megerősítjük azt. Általában véve ez volt az irodalomkritika 20. századi moda-
litása.” Hans Ulrich GUMBRECHT, *Az irodalomkritika esélyei napjainkban*, ford. VÁSÁRI
Melinda = Uő, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, szerk.
KELEMEN Pál, TÓTH CZIFRA Júlia, VÁSÁRI Melinda. Budapest: Kijárat, 2013, 176.

74 ТИАНОВ, I.м.

75 Uo.

76 Ю.М. ЛОТМАН, *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту: Учен.зап.
Тарт.гос.ун-та, 1964.

77 Ю.М. ЛОТМАН, *Анализ поэтического текста*, Ленинград: Просвещение, 1972.

(1964), a *Szöveg és funkció* (1968), *A kultúra szemiotikája* (1970) vagy *A művészi szöveg struktúrája* (1970). Arról van szó ugyanis, hogy Lotmannak a szemiotika irányába tájékozódó kérdésfelvetései részben a poétikai megközelítés belső logikájából fakadtak. Lotman egyfelől azt – a sok bírálatra és félreértésre alapot adó – sklovszkiji álláspontot igyekszik meghaladni, mely szerint őt az irodalomelméletben az irodalom „belső törvényszerűségei” érdeklik, „kizárólag a fonál fajtái és szövési módjai”, nem pedig „a gyapot világi piaci helyzete vagy a trösztök politikája”.⁷⁸ Lotman kultúraszemiotikai modellje ebben a tekintetben közelít Mukafovský modelljéhez: hozzá hasonlóan nem abban volt érdekelt, hogy a művet izolálja a külső nyelvi valóságtól (a „szemioszférától”), hanem épp ellenkezőleg, abban, hogy a vizsgálatot kiterjessze a mindennapi nyelvre (az „elsődleges modelláló rendszerekre”) és a kulturális jelrendszerekre („másodlagos modelláló rendszerekre”), s épp ezáltal képessé váljon annak leírására, hogyan viszonyul a műalkotás egyedi jelstruktúrája a kultúra és a mindennapi élet jelrendszereihez.⁷⁹ Ezzel együtt Lotman mindvégig tartotta magát ahhoz a tézishez, hogy *a műalkotás különlegesen összetett, egyedi kóddal rendelkezik*, mely sohasem dekódolható maradéktalanul, emiatt működése leginkább a „robbanáshoz”, azaz a megjósolhatatlan és egyedi rendszerek működéséhez hasonlít. A művészi szövegek emiatt olyan egyedi fenomének, melyek önmagukban hordják saját kódjukat (ún. modell-szövegek), hasonlóan a tulajdonnevekhez.⁸⁰ Lotman eredeti szövegfelfogása láthatóan gyökeresen különbözik a nyugat-európai szemiológiai modellektől (Barthes, Greimas, Todorov és Kristeva szemiológiai modelljeitől, de Eco szemiotikájától is). Így például a szöveg három funkciójának, különösen az *emlékezeti és kreatív funkciónak* a kidolgozása, a szöveg „értelemgenerátorként”, „személyiségként” való leírása, a „szemiotikai interszubsztitívitás” beépítése a szövegfogalomba – mindezek az orosz *poétikai szemlélet* és hagyomány (Bahtyin, Potebnya, Frejdenberg, Veszelovszkij) következményeként jelennek meg Lotman szemléletében.⁸¹ Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy Lotman *a szövegszemiotikának egy sajátos, az orosz poétikai hagyományokra építő változatát dolgozza ki az irodalmi szövegek elemzésére*, amelyet a kultúra szemiotikájának (illetve a kultúra poétikájának) leírására is alkalmasnak lát. Nem arról van tehát szó Lotmannál, mint a német kultúratudományok egyes képviselőinél, hogy a szöveg egyedisége, esemény-jellege feloldódna a fölé rendelt társadalmi-kulturális struktúrákban. Ez a megközelítés megszünteti a szöveg esztétikai

78 Vö. Виктор Шкловский, *Теория прозы*, Москва: Федерация, 1929, 5–6.

79 Ю. М. Лотман, *Ян Мукаржовский – теоретик искусства* = Ян Мукаржовский, *Структуральная поэтика*, Москва: Искусство, 1966, 7–31.

80 Vö. Jurij LOTMAN, *A tulajdonnevek világa* = Uő, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001, 45–56.

81 LOTMAN, Jurij, *A szöveg három funkciója* = Uő, *Kultúra és intellektus*, ford., szerk., az elő- és utószót írta SZITÁR Katalin, „Diszkurzívák”, Budapest: Argumentum Kiadó, 2002, 25–33.

különállását, s az irodalmi művet pusztán a kultúra, vagy egyes társadalmi csoportok kulturális gyakorlatának reprezentáns formájává redukálja.⁸²

Itt érdemes utalnunk arra is, hogy Lotman több tanulmányban hivatkozik a német származású amerikai nyelvészre, Edward Sapirre, akinek 1949-ben publikált *Language, Culture, and Personality* című kötete új irányt adott a nyelvészet fejlődésének. Ugyancsak nagy hatással voltak rá Émile Benveniste munkái, különösen 1966-ban megjelent *Problèmes de linguistique générale* című műve, ahol szubjektum és nyelv kapcsolatának leírásakor a saussure-i modellt Humboldt szemléletéhez közelíti. Lotman módszertani megoldásai egyúttal több ponton analógiát mutatnak Northrop Frye archetipikus kritikájával is (l. például *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból* című tanulmányát⁸³). Véleményem szerint tehát Lotman kultúraszemiotikája esetében sokkal inkább *folymatos integrációról* beszélhetünk és az (irodalom)elméleti modell kiszélesítéséről, semmint radikális fordulatról az irodalomtól a kultúra irányába.

Az elmélet „halálaként” felhozott másik érv, miszerint Wolfgang Isernek az antropológia felé fordulása 1991-es könyvében (*A fiktív és az imaginárius*) „már előrevetítette az önmagában vett irodalomelmélet végét.”⁸⁴ Úgy gondolom, az antropológia beemelése a poétika horizontjába még egyáltalán nem feltétlenül kell, hogy az irodalomtól való elfordulást jelentse. Az „antropológiai fordulat” inkább felszínre hozott egy addig implicite jelenlévő problematikát, ami persze a szemológiai távlatokból csak kevéssé látszik beláthatónak.⁸⁵ Fölösleges lenne érvelni amellet a nyilvánvaló tény mellett, hogy Humboldt nyelvelfogása antropológiai és kulturológiai alapozású, a humboldti szemlélet nyomában járó orosz poétika pedig ezt a szemléletmódot viszi tovább és bontja ki: l. például az *artikuláció* és *hangzásgeisztus* felértékelődését Ejhenbaumnál, a *geisztus* szerepét Sklovszkijnál, a *hangzásszemantikát* Tinyanovnál, vagy Jakobson elemzését a „nyelv működéséről” Poe *A holló* című versében. Kétségtelenül ebbe a sorba illeszkedik a „népi nevetéskultúra”, a karneváli nyelv”, valamint az „anyagiságra”, a „testi életre” és a „groteszk testre” fordított kiemelt figyelem Bahtyin Rabelais-könyvében, melynek mitologizmusát és szimbolizmusát árnyalhatja, ha tudjuk, hogy Bahtyin a 30-as években ismerte és koncepciójába illesztette Ernst Cassirer szemléletét. Hasonló módon az antropológia irányában tájékozódik Mukařovský a 30-as években, részben ugyancsak Cassirer és Bühler nyelvelméletének hatása alatt.⁸⁶ Köztudomású ugyanakkor Propp morfológiájának hatása (1928, ill.

82 Vö. *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, szerk. Doris BACHMANN-MEDICK, 2. Aufl. Tübingen; Basel: UTB/BRO, 2004.

83 Jurij LOTMAN, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*. Ford. KLAUSZ Ildikó és PÁLFI Ágnes = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit. Pécs, JPTE, 1994, 82–119.

84 TIHANOV, *I.m.*, 77.

85 Más kérdés, hogy Iser említett könyve viszonylag kevés szerepet szán a nyelvnek az „imaginárius” fogalmának kidolgozásában, jóllehet a képzeleti és a nyelv kapcsolatának elválaszthatatlan voltát Freud és Lacan már tisztázta.

86 Erről ld. Herta SCHMID, *Přístupy k subjektu v pražskéj štrukturalistickéj antropológii v genetickom štrukturalizme Ernsta Cassirera = Subjekt – autor – auditorium*.

1946) Claude Lévi-Strauss *Strukturális antropológiájára* (1958). Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy az antropológiai mozzanat *in nuce* benne rejlik magában a formalizmus poétikai szemléletében. Ahogy tehát Lotman esetében, itt sem valamely váratlan episztemológiai fordulatról van szó a kulturológia vagy az antropológia irányába, csupán hangsúlyeltolódásról.

Tihanov magyarázata tehát nem szolgáltat elégséges érvet a modern irodalomelmélet ún. halálához, így alighanem máshol kell keresnünk a változások okait. Noha a tanulmánynak nem lehet feladata, hogy választ találjon a válság okaira, mégis az eddigi észrevételekből kiindulva megkockáztathatunk néhány megállapítást erre vonatkozóan. Úgy vélem ugyanis, hogy e válság részben az elmélet fejlődésének belső logikájából fakadt. Két tényezőre már utaltunk: az egyik a referenciális jelentés felfüggesztésének abszolutizálása, valamint – különösen a kései strukturalizmusban – a szemiológiai elemzés totalizáló kiterjesztése a nem-művészi jelrendszerekre. A kései strukturalizmus és a posztstrukturalizmus elmélete immár nem az irodalmiság kategóriáit, hanem a tudás szerkezetét mint olyat (a modern és posztmodern episztemét) tette analízis tárgyává (erre utal Tihanov is, amikor úgy fogalmaz, hogy „az 1980-as években az irodalomelmélet újra a filozófia irányába tájékozódott”⁸⁷).

Valójában azonban épp az általános szemiológia, illetve a rá épülő „szemiológiai poétika” került válságba a 60-as évek végére a (zárt) jelrendszerekbe vetett bizalom megingásával, a kódolás-dekódolás kiszámíthatatlanságának/aszimmetriájának felfedezésével, valamint a jel integritásának a megkérdőjeleződésével. Ennek következményeként a *nyelvi jelölés folyamata* mintegy kivonódott mind a szemiológiai rendszerek hatóköréből, mind a kommunikációs modellek hatálya alól. A nyelvet többé már nem lehetett a jelrendszerek mintájára felfogni, és a nyelv sem szolgálhatott a többi jelrendszer alapjául. A *nyelviség* fogalmának újraértése nyomán⁸⁸ a hangsúly egyfelől a nyelv és a (beszéd)szubjektum viszonyára helyeződött át (I. Benveniste és Lacan egymástól eltérő modelljeit), másfelől a jelek (Derrida), valamint a diskurzusok (Foucault) önszabályozó működés módjára. A szemiotika érvényességi körének visszaszorulása Lotmant is arra készítette, hogy kései műveiben olyan „deszemiotizált”, illetve a szemioszféra peremvidékén elhelyezkedő jelenségeket vizsgáljon, mint a véletlen, az autokommunikáció, a személy, a szingularitás, az esemény, amelyek voltaképp modellálhatatlanok a szemiotikai rendszerek felől.⁸⁹ Lotman esetében mindez együtt járt a humboldti-bahtyini dialogikus nyelvszemlélethez való közeledéssel.

Subjekt v priestoroch umenia, szerk. Peter MICHALOVIČ, Bratislava: SCCA, 1997, 149–167. Idézi: BENYOVSZKY, Kommentárok, *I.m.*, 338.

87 TIHANOV, *I.m.*, 76.

88 Gondolhatunk itt az ún. linguistic turn különféle változataira: mind a nyelvre való ráhagyatkozás hermeneutikai modelljére, mind a nyelvnek a megismerést ellehetetlenítő dekonstrukciós modelljére.

89 Jurij LOTMAN, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri. Budapest: Pannonica Kiadó, 2001.

A dekonstrukció nyelv- és irodalomszemlélete voltaképp az egyik utolsó – paradox módon „de-szemiológizáló” – kísérlet volt a szemiológiai probléma visszanyerésére. A dekonstrukció teoretikusai szerint a jel és a szöveg differencia-elve (Derrida), valamint a nyelv figuralitása (de Man) felfüggeszti vagy érvényteleníti a közlemény beszédintencióját. Ez a megállapítás nem csupán a megnyilatkozás értelemegészésként tételezett egységét bontotta meg, hanem az olvasásaktus fenomenalizálhatóságát is elvetette. A gyakorlatban mindez azt jelentette, hogy az irodalmi szövegek vizsgálatában olyan alakzatok kerültek előtérbe, amelyek performativitásuk (irónia, prosopopeia) vagy materialitásuk (hypogramma) révén nem csupán a tudatos megismerést bizonytalanították el, de az észlelhetőség határán is túlkerültek, azaz nem voltak fenomenalizálhatók. Ebből következik, hogy a dekonstrukció az *irodalmiság* elvét úgy koncipiálta, mint az értelemképződés szisztematikus lebontásának önszabályozó mechanizmusait a szövegben. Az a szemlélet, amely az irodalmi olvasás gyakorlatát – a szöveg dekonstrukciós aktivitásához igazodva – az értelem következetes felszámolása felé tolta el, egyre kevésbé tudott válaszokat kínálni az irodalmi művek értelmezhetőségére/olvashatóságára. Amikor de Man az irodalmat és az irodalomkritikát egyaránt olyan „nyelvként” határozta meg, amely „mindenkor a legszigorúbb, következésképp legmegbízhatatlanabb”,⁹⁰ voltaképp maga is hozzájárult az elméleti nyelvhasználat érvénytelenítéséhez.

30 Az általános szemiológia lebontása nyomán az is világossá vált, hogy nem lehetséges kulturális tradíciók nélküli, tiszta fogalmi elvekre épített univerzális irodalomtudományi diskurzust létrehozni. Ahogy Hans-Ulrich Gumbert megfogalmazta, mindez „részben azzal a régóta esedékes belátással függhet össze, hogy soha sem lesz megalkotható egy olyan irodalomfogalom, amely lefedi az összes »irodalmi« jelenséget.”⁹¹ Csakhogy ez a totalizáló szemlélet és az univerzális modell felállításának igénye magának a strukturalizmusnak a terméke volt (nem függetlenül Leibniz és Husserl metafizikai szemléletétől). A formalizmus ezzel szemben például határozottan azt állította, hogy az irodalom történeti koronként változó fogalom, ezért „általános” definíciója – amely minden korszakban minden irodalmi formára egyaránt vonatkozna – nem alkotható meg.⁹²

Következtetések

Végül néhány pontban megkíséreltem összefoglalni a fentiekben kifejtett argumentáció főbb következtetéseit.

1. Tihanov a kultúrátudományi fordulat utáni nézőpontból, mintegy a „szükségszerű történeti fejlődés” teleologikus magaslatából tekint vissza az iroda-

90 “...the most rigorous and, consequently, the most unreliable language...”. Vö. Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika*, 34.

91 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Új szószertintiség – Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*, ford. RAPCSÁK Balázs, Prae 2013/2., 12.

92 ТОМАШЕВСКИЙ, *l.m.* 6.

lomelmélet történetére, s elemző meglátásait ennek a nézőpontnak rendeli alá. Tanulmányának vitathatatlan érdeme, hogy újszerűen és megfelelő súllyal veti fel a kelet- és közép-európai irodalomteoretikusok szerepét a modern irodalomelmélet kialakulásában. Ugyanakkor kevesebb figyelmet szentel a párhuzamos jelenségeknek, a kölcsönhatásoknak, valamint a nem-szemiotikai/ szemiológiai irodalomtudománnyal (például a szellemtudománnyal és a hermeneutikával) való kapcsolatoknak. Így a vég sietős kimondásának ígézetében egyenes vonalú fejlődésívet koncipiál ott (a formalizmustól Lotmanig és Iserig), ahol legalábbis *a kulturális praxisokban és elméleti hagyományokban gyökerező elágazásokról, ösvényekről, sőt, szakadásokról kellene beszélni* (különösen a 60-as években induló, saját elméleti hagyományával antagonisztikus harcban álló szemiológia és dekonstrukció esetében). Ha szélesebb perspektívában, az irodalomértés alakulásfolyamatai felől közelítjük meg az irodalomelmélet történetét, akkor az evolucionista modell már korántsem látszik ilyen egyértelműnek.⁹³

2. Hiányérzetünk támadhat, hiszen a tanulmány nem tesz említést több fontos irodalomtudós örökségéről. Így például Mihail Bahtyinéről sem, aki részben az európai szellemtudomány és a német filozófia hatása alatt, mindazonáltal mélyen az orosz szóelmélet és poétika tradíciójából merítve alkotja meg nagyhatású dialóguselméletét; hasonló módon hallgat Peter Szondi magyar származásáról (akinek munkássága nagyon is illeszkedett volna a „közép-európaiság” narratívájába). Bár nyelvész, mégis érdekes lett volna felvetni ebben a kontextusban Szergej Karcevskij nevét is, aki másfajta, bizonyos szempontból épp ellentétes utat járt be, mint például Jakobson vagy Wellek.⁹⁴

3. Tihanov helyesen állapítja meg, hogy az irodalomról (és a nyelvről) való elméleti gondolkodás Kelet- és Közép-Európa egyes országaiban nem csupán tudományos, hanem társadalmi szempontból is meghatározó szerepet ját-

93 Sokkal inkább Bevezeky Gáborral tudok egyetérteni, aki így fogalmaz: „A strukturalizmus szó időnként összefoglalóan szokott utalni egymással lazán összefüggő irodalomtudományi irányzatokra és iskolákra, például az orosz formalistákra, a Prágai Körre, a lengyel integrális iskolára az amerikai és francia Új Kritikára. Valószínűnek látszik, hogy hogy nem lehet egyetlen folyamat kibontakozásaként vagy egyetlen gondolat különböző változataiként leírni mindazt, ami időben múlt század tízes éveitől a hetvenes évek közepéig, térben Baton Rouge-tól és New Haventől Moszkváig és Pétervárig történt. A kulturális különbségek sem elhanyagolhatók...” BEVEZEKY Gábor, *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése = A magyar irodalomtörténetei III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007, 591.

94 Karcevskij 1907-ben orosz politikai migránsként érkezik Genfbe, ahol Bally és Secheyayev tanítványa és a genfi nyelvésziskola tagja lesz, majd 1917-ben visszatér Oroszországba, belép a Moszkvai Nyelvész Körbe, 1923-ban pedig már a Prágai Nyelvész Körben találkozhatunk a nevével. Karcevskij aktívan közvetíti a genfi nyelvészeti iskola örökségét a moszkvaiak felé, másfelől azonban Saussure rendszerének korrekcióját hajlja végre *A nyelvi jel aszimmetrikus dualizmusáról* szóló tanulmányában.

szott, azonban a nemzetek feletti „transzcendentális otthontalanság”, illetve a „kelet-európai nemzetépítés” (egymásnak ellentmondó) narratívájának hangsúlyozásával sajátos fénytörésben, némiképp torzítva mutatja be a folyamatokat. A formalizmus recepciója ugyanis egészen másképp zajlott le Oroszországban – ahol meghatározó poétikai és nyelvészeti hagyományokra épülhetett és születhetett újjá a moszkvai-tartui szemiotikában –, és másképp Csehországiában, Lengyelországban és Magyarországon. Egyelőre tehát nem látszik megalapozottnak az az állítás, hogy Kelet- és Közép-Európában – a német szellemtudomány aktív recepcióján túlmenően – beszélhetünk valamiféle egységes irodalomelméleti szemléletmód vagy kánon létrejöttéről. Különösen tisztázásra szorul, hogy az a modern szemlélet, amely a 20. század elején Európa-szerte megjelent a művészet- és irodalomfelfogásban, hogyan és milyen mértékben mutatkozott meg a magyarországi irodalomértésben. Első látásra úgy tűnhet, hogy a '60-as évekig semmiféle recepciója nem volt a formalista poétikának Magyarországon. Persze ha felismerjük, hogy az orosz formalizmus irodalomszemléletében ott munkál – ha másképp nem, hatástörténeti értelemben – Bergson, Walzel, Wölfflin, Husserl és Cassirer filozófiai öröksége és művészetszemlélete is, akkor már nem tűnnek olyannyira átjárhatatlannak a hazai szellemtudomány és egzisztencializmus, valamint a poétika szemléletmódja közti határok. Tegyük hozzá, a magyar szellemtudomány vezető folyóiratában, a *Minervában* jelent meg 1931-ben Eckhardt Sándor úttörő munkája a közép-európai összehasonlító irodalomtörténetéről.⁹⁵ Továbbá a magyar irodalomértés szemléletű hagyományának alakulásában nyilvánvalóan meghatározó szerepet játszott a világirodalmi művek és művészeti irányzatok magyar költők és prózairók általi recepciója. Az biztos, hogy Lukács '30-as években megalapozott marxista esztétikájának intézményesülése az '50-es évektől kezdve Magyarországon nem elősegítette, hanem minden vonatkozásban akadályozta a hazai irodalomelmélet kibontakozását. Ezért (is) tűnhetett olyannyira talajtalannak a '60-as években a strukturalizmus irodalomszemlélete Magyarországon.⁹⁶ Fontos lenne továbbá megvizsgálni azoknak a magyar emigráns (irodalom)tudósoknak a hatását is, akik más nyelvű tudományos közegekből szereztek impulzusokat, s így vettek részt a magyar irodalomtudományi gondolkodás alakításában (gondolhatunk itt Kerényi Károly, Balázs Béla, Mikes György, Cs. Szabó László, Szabó Zoltán, Kovács Albert Sándor, Fónagy Iván, Kibédi Varga Áron, Karátson Endre és mások munkásságára).⁹⁷

4. Ami pedig az irodalomelmélet „halálának” kérdését érinti, talán óvatosabb megfogalmazásra vagy pontosabb analízisre lenne szükség a tekintet-

95 ECKHARDT Sándor, *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-Európában*, *Minerva* 10, 1931, 89–105.

96 VERES András, *Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez*, *Literatúra* 2017/4., 358–376.

97 L. Hites Sándor ezirányú kutatásait: HITES Sándor, *Komparatiztika és emigráció*, *Helikon* 2014/4., 560–576.

ben, mi játszott szerepet az elmélet státuszának megváltozásában az ezredvégen. Itt megkerülhetetlennek látszik a formalista poétika, a bahtyini dialóguselmélet és a cseh esztétikai szemiológia nyugat-európai befogadástörténetének mélyreható elemzése. Annyi bizonyosnak tűnik: mára elveszett az az illúzió, hogy lehetséges létrehozni egy kulturális tradíciók nélküli, tisztán fogalmi elvekre épített rendszeres, normatív és univerzális irodalomtudományt. Be kell látni, hogy az egyes fogalmak, terminusok, és az általuk hordozott szemléletek nem függetleníthetők az adott kulturális közösség értelmező praxisaitól, gondolkodásától, mentális-műveltségi összetevőitől és irodalmi hagyományaitól.

Sejthető persze, hogy Tihanov tanulmánya nyomán egy mélyebb kérdés is feltehető az irodalom státuszáról, amelynek megválaszolása ugyancsak kívül esik jelen tanulmány keretein. Nevezetesen az a kérdés, hogy milyen társadalmi szerepet töltött be az irodalom Nyugat-Európában, valamint Kelet- és Közép-Európában a 20. század első évtizedeiben, a két világháború között, majd később, az 1960-80-as években. Valószínű, hogy a fogyasztói igények kielégítése mellett Európa mindkét felén a polgári középosztály kiművelésének és nevelésének szolgálatában *is* állt, sőt, a hivatalosság kezében ideológiaként *is* szolgált. Ugyanakkor normaszegéseiben és formabontó nyelvében a gondolkodás olyan szabadságát teremtette meg – a művészi paradoxon, az imaginatív gondolkodás lehetőségét, a kreativitás igényét, a hétköznapi konformizmus elvetését –, amely a mindenkori ideológiai kurzus által hangsúlyozott realitás-képpel szemben jutott érvényre, leleplezte annak mitológiáját és jelentésgyártó mechanizmusait, s egy másik valóság felmutatásának a lehetőségét is hordozta, mely alkalmas menedék volt az „emberi” megőrzésére és elsajátítására. Az igazi kérdés talán az, hogy ez utóbbi igény mára véglegesen megszűnt létezni, piaci termékké vált, vagy netán más médiumokat talált önnön reprezentációjára?

Irodalom

- ADORNO, Theodor W., *Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wieder den missverständenen Realismus“ = Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, szerk. Richard BRINKMANN, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 193–221.
- BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.* szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.
- BARTHES, Roland, *A szemiológia elemei*, ford. Kelemen János = *Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976. 9–93.
- BARTHES, Roland, *A jel képzete*, ford. SZÁNTÓ Judit = *Uő, Válogatott írások*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976. 181–189.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Kommentárok* = Jan MUKAŘOVSKÝ, *Szemiológia és esztétika. (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 321–379.
- BEZECZKY Gábor, *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése = A magyar irodalomtörténeti III. 1920-tól napjainkig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest: Gondolat Kiadó, 2007, 583–598.
- CURTIS, JAMES M., *Bergson and Russian Formalism*, Comparative Literature. Vol. 28 No. 2. Eugene, Oregon, 1976.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Francke AG, 1948.
- DE MAN, Paul, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, h.n.: Cserépfalvi, 1994, 97–113.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor–PTE, 1996, 5–60.
- DE MAN, Paul, *Szemiológia és retorika*, ford. FOGARASI György = *Uő: Az olvasás allegóriái*, Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999, 13–34.
- DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Budapest: József Attila Műhely Kiadó, 1998.
- ДМИТРИЕВА, Екатерина, *Генрих Вельфлин в России: открытие Италии, барокко или формального метода в гуманитарных науках? = Европейский контекст русского формализма*, szerk. ДМИТРИЕВНОЙ, Екатерины (отв. ред.), ЗЕМСКОВА Валерия, и ЭСПАНЯ Мишеля, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 98–132.
- EAGLETON, Terry, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Budapest: Helikon, 2000.
- ЭЙХЕНБАУМ, БОРИС, *Бергсон о сущности своей философии. Разрушение старого – Построение нового – Философские перспективы*, Бюллетени литературы и жизни. Москва, № 11 (февраль).
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism (1955). History – Doctrine*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1980.
- FORGACS, David, *Marxista irodalomelméletek* = JEFFERSON, Ann–ROBEY, Davis, *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest: Osiris, 1995, 189–232.
- FÖLDÉNYI László, *A fiatal Lukács*, Budapest: Magvető, 1980.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, Ольга, *Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы*, Ленинград: Гослитиздат, 1936.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Új szószerintiség – Halkan búcsúzik a nagyratörő irodalomelmélet*, ford. RAPCSÁK Balázs, Prae 2013/ 2., 11–15.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Az irodalomkritika esélyei napjainkban*, ford. VÁSÁRI Melinda = Uő, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, szerk. KELEMEN Pál, TÓTH CZIFRA Júlia, VÁSÁRI Melinda, Budapest: Kijárat, 2013, 165–196.
- HANSEN-LÖVE, Aage, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss., 1978.
- HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Budapest: Európa, 1988.
- HILDEBRAND, Adolf von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz, 1918.
- HITES Sándor, *Komparatistika és emigráció*, Helikon 2014/4., 560–576.
- HOLENSTEIN, Elmar, *Jakobson's Philosophical Backround. Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Mayakovsky*, Ed. by K. POMORSKA, etc., Berlin, etc.: Mouton de Gruyter, 1987.
- IMRE László, *A magyar szellemtörténet válaszútjai, feltételei és következményei. Barta János pályája és a szellemtörténet*, Pécs: Pannónia Könyvek, 2011.
- JAKOBSON, Roman, *A művészeti realizmusról*, ford. KOVÁCS Gábor = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016, 80–87.
- ЯКОБСОН, Роман, *Формальная школа и современное русское литературоведение*, szerk. Томаш Гланц, Д. Сичинава; Перев. с чеш. БОБРАКОВОЙ-ТИМОШКИНОЙ, Е. Москва: Языки славянских культур, 2011.
- ЯКОБСОН, Роман, *О художественном реализме* = Uő, *Работы по поэтике*, Москва: 1987, 387–393.
- KIRÁLY Gyula–KOVÁCS Árpád, *Az orosz és szovjet narratív poétika Veszeloovszkijtól Lotmanig (Az irodalomelméleti módszertan rövid vázлата) = Az elbeszélés értelmezésének stratégiái*, Studia Poetica 6., szerk., BERNÁTH Árpád és CSÜRI Károly, Szeged: JATE, 1985, Studia Poetica 6. 40–87.
- KOVÁCS Árpád, *A szó filológiai megközelítésben = Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2002, 337–400.
- KRISTEVA, Julia, *Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 239, avril 1967, 438–465.
- Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, szerk. Doris BACHMANN-MEDICK, 2. Aufl. Tübingen; Basel: UTB/BRO, 2004.
- ЛЕВЧЕНКО, Ян, *О некоторых филологических референциях русского формализма = Русская теория. 1920–1930-ые годы*, szerk. С.Н. ЗЕНКИН, Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 168–191.
- ЛОТМАН, Юрий М., *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту: Учен.зап. Тарт.гос.ун-та, 1964.
- ЛОТМАН, Ю. М., *Ян Мукаржовский – теоретик искусства = Ян Мукаржовский, Структуральная поэтика*, Москва: Искусство, 1966, 7–31.
- ЛОТМАН, Юрий М., *Анализ поэтического текста*, Ленинград: Просвещение, 1972.
- LOTMAN, Jurij, *A szézsé eredete tipológiai aspektusból*, ford. Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs: JPTE, 1994, 82–119.
- LOTMAN, Jurij, *A tulajdonnevek világa* = Uő: *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001, 45–56.

- LOTMAN, Jurij, *Kultúra és robbanás*, ford. Szűcs Teri, Budapest: Pannonica Kiadó, 2001.
- LOTMAN, Jurij, *A szöveg három funkciója = Uő: Kultúra és intellektus*, ford., szerk., az elő- és utószót írta SZITÁR Katalin, „Diszkurzívák”, Budapest: Argumentum, 2002, 25–33.
- LUKÁCS György, *Az ész trónfosztása*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- МЕДВЕДЕВ, Павел Н., *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику* (Ленинград: Прибой, 1928) = Михаил М. БАХТИН, *Тетралогия*, Москва: Лабиринт, 1998, 109–296.
- МЕНЬ, Кароль, *Формальная эстетика И.-Ф. Гербарта и её отражение в русском формализме = Европейский контекст русского формализма*, szerk. ДМИТРИЕВНОЙ, Екатерины (отв. ред.), ЗЕМСКОВА Валерия, и ЭСПАÑA Мишеля, Москва: ИМЛИ РАН, 2009, 55–76.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *A művészet mint szemiológiai tény*, ford. Bojtár Endre = *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturális irodalomtudományban*, szerk. БОЈТАР Endre, Budapest: Akadémia, 1988, 42–46.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Strukturalizmus az esztétikában és az irodalomtudományban*, ford. BENYOVSZKY Krisztián = Uő, *Szemiológia és esztétika. (Válogatott tanulmányok)*, Vál., az előszót és a kommentárokat írta BENYOVSZKY Krisztián, Pozsony: Kalligram, 2007, 27–47.
- NEUBAUER, John, *A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik*, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 2014/ 4., 528–540.
- ПЕТŘÍЧЕК, Miroslav, *Mukařovský és a dekonstrukció*, ford. MÉSZÁROS András, Kalligram II. évf. 1993. január.
<http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-januar/Mukarovskyes-a-dekonstrukcio>
- 36 *Проблемы литературной формы* (сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера), с предисловием Жирмунского; переводы под его редакцией, Ленинград: Academia, 1928.
- RICŒUR, Paul, *Bibliai hermeneutika*, ford. MÁRTONFFY Marcell = Uő, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6, Vál. és szerk., FABINY Tibor, Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 51–144.
- ШАЙТАНОВ, Игорь, *Формализм как явление исторической поэтики*, Вопросы литературы 2016/ 6., 7–29.
- SCHMID, Herta, *Přístupy k subjektu v pražskéj štrukturalistickej antropológii v geneticom štrukturalizme Ernsta Cassirera = Subjekt – autor – auditórium. Subjekt v priestoroch umenia*, szerk. MICHALOVIČ, Peter, Bratislava: SCCA, 1997, 149–167.
- SEIFRID, Thomas, *The word made self: Russian writings on language, 1860–1930*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор, *Теория прозы*, Москва: Федерация, 1929.
- SKLOVSZKIJ, Viktor Boriszovics, *A szó feltámasztása*, ford. CSAPÓ Ramóna = *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika – FRESLI Mihály, Szombathely: Savaria University Press, 2016. 13–18.
- STAIGER, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis Verlag, 1946.
- SZIKLAY László, *Lukács György trónfosztása = Ész, trónfosztás, demokrácia*, szerk. BOROS János, Pécs: Brambauer, 2005, 81–93.
- SZONDI, Peter, *A filológiai megismerésről*, ford. MEZEI György = *Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Vál. és szerk. FABINY Tibor, Szeged: JATEPress, 1998, 359–370.
- THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs: Danúbia, 1931.

- ТИХАНОВ, Galin, *Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)*, Common Knowledge, January 2004/ Volume 10 (1):61–81.
- ТИХАНОВ, Galin, *Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? És ma miért halott?*, ford. SCHEIBNER Tamás, 2000/ 2012. január–február, 76–91.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Борис В., *Теория литературы* (Ростов-на-Дону: Феникс, 1927); Санкт-Петербург: Северо-Запад, 2006.
- ТЫНЯНОВ Юрий Н., *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Academia, 1924.
- VERES András, *Az irodalomelmélet magyarországi történetéhez*, *Literatúra* 2017/4., 358–376.
- VESZELOVSZKIJ, Alekszandr N., *A szűzsé poétikája*, ford. GILBERT Edit = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. ТОМКА Beáta, Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996, 195–207.
- VESZELOVSZKIJ, Alekszandr N., *Az irodalomtörténet tudományának módszere és feladatai*, ford. MOLNÁR Angelika = *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. és a kísérő tanulmányt írta KOVÁCS Árpád, Budapest, 2002, 253–263.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, Александр Н., *Историческая поэтика*, Ленинград: Гослитиздат, 1940.
- WALZEL, Oscar, *Wechelseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft № 15, 1917.
- WELLEK, René, *The Crisis of Comparative Literature = Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*, Ed. by Werner P. FRIEDERICH, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. 148–159.
- WELLEK, René–WARREN, Austin, *Az irodalom elmélete*, ford. Szili József, Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915.
- ZELENKA, Miloš, *Közép-Európa mint komparatiztikai probléma: lehetőségek és megközelítések*, ford. BENYOVSZKY Krisztián, *Partitúra* 2017/1., 3–16.
- ЗЕНКИН, Сергей, *Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) = Русская теория. 1920–1930-ые годы*. Москва: Изд. центр РГГУ, 2004, 147–167.
- ZSIRMUNSZKIJ, Viktor, *A poétika feladatai (1921–23)*, ford. WINTERMANTEL István = *Uő, Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*, Budapest: Gondolat, 1981, 220–274.

On the Canons of Literary Theory in Central and Eastern Europe (An Attempt to Deconstruct a Narrative)

Abstract. This study analyzes Galin Tihanov's concept of linking the origins and history of modern literary theory with the Central and Eastern European region. The study pays special attention to the emergence of Russian formalism and its Russian and European contexts. The paper tries to point out the blind spots of Tihanov's concept and it sees that the history of modern literary theory cannot be described as a single process from Russian formalism to Iser and Lotman. It also examines whether we can speak of a unified canon of literary theory in Central and Eastern Europe, with particular reference to the traditions of literary understanding in Hungary. The study explains why a systematic, normative and universal literary science without cultural traditions based on purely conceptual principles could not be established. However, it rejects the concept of literary theory's "death" and explains its causes and argues that the decline of theory cannot be understood without an in-depth analysis of the Western European reception of the theory of Eastern and Central European literature.

Keywords: modern literary theory, Central and Eastern Europe, russian formalism, semiology

Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa¹

Absztrakt. A dolgozat arra keres választ, létezik-e a közép-európai szerzők/művek valamiféle közép-európai kánona; Esterházy Péter szlovák recepciója alapján a befogadó irodalomban (a befogadó irodalom világ-, illetve közép-európai irodalomképében) történő „kanonizálódás” ismérveit vizsgálja különös tekintettel a fordítás funkciójára és a közép-európaiságra mint olyan diszkurzív fogalomra, amely nemcsak a szerző szövegeit szervezi/keretezi/formázza, hanem itt a recepció alakzataként is szerepet játszik. Az Esterházy-életmű szlovák történetét a szlovákul 2005-ben elsőként megjelent Harmonia Cælestis-től a szerző utolsó színpadi művéig, a Szlovák Nemzeti Színház felkérésére írt, Mercedes Benz c. közép-európai emberiségdrámáig követi.

Gondolatmenetem abból a kérdésből indul ki, hogy a közép-európaiság mint diszkurzív fogalom miként hoz létre olyan valóságot, amely (1) konkrét szövegkánon korpuszban (azaz: valamiféle közép-európai „szöveglistában”), illetve (2) a kanonizációs műveletek értelmezési feltételrendszerében (azaz: a listára sorolt szövegek közép-európaiságának vizsgálatában) ragadható meg. Már is két dolog látszik kirajzolódni, hiszen a fontosként számon tartott közép-európai irodalmi szövegek kánonkorpusza nem feltétlenül esik egybe a közép-európaiság mentén értelmezhető közép-európai szövegek korpuszával. Ráadásul a kérdésfelvetés háttérként feltételez egy regionális (avagy areális) irodalomtörténetet, amely a valóságban nem áll a rendelkezésünkre.² További szórást eredményez, hogy a különböző közép-európai nemzeti irodalmakban sem azonos a közép-európai kánonkorpusz (s ebben nagy szerepe van a fordításoknak: meglétüknek/hiányuknak, minőségüknek). Az európai, ill. világirodalom felől (értsük bármiként) tekintve megint más kép mutatkozik.

A közép-európai irodalmi kánon nem művek jegyzéke, ilyen lista/listák nem állnak a rendelkezésünkre. Kizárólag valamiféle dinamikus halmazként képzelhető el, amelyet a közép-európaiság mint diszkurzív fogalom alapoz, és

1 A tanulmány a VEGA 2/0071/17 sz. projekt keretében jött létre, előadásként a Kánon és komparatiztika: a kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban (Veszprém, 2019. május 30–31.) c. konferencián hangzott el.

2 A különböző nyelveken és más-más megközelítéssel megírt kísérletekről: BOJTAR Endre, *Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és ... = Tvorivosť literárnej recepcie / Az irodalmi recepció kreativitása*, szerk. Judit GÖRÖZDI – Gabriela MAGOVÁ, Bratislava: ÚSVL SAV – Veda, 2008, 201–210.

amely ki van téve a kánonképzés valamennyi tudatos (intézményi, értelmezői közösségek általi stb.) és a kánonképződés valamennyi kulturális műveletének.³ A dinamikus irodalmi kánont Roman Mikuláš szlovák irodalomteoretikus a következőképpen írja le: „A kánon egy nem definiált (és nem strukturált) dinamikus mennyiség válogatásának, értékelésének, orientációjának, redukciójának a kérdése egy körülírt tér viszonylatában. Egy konszenzus létrehozásának a kérdése az irodalmi rendszer kódolásáról, esztétikai kritériumairól, az értékesről és értéktelenről, a fontosról és triviálisról, a jegyekről és feltételekről.”⁴ Roman Mikuláš meghatározása a kánonképzés folyamatára, az irodalmi rendszerben betöltött funkciójára helyezi a hangsúlyt. Véleményem szerint a közép-európai irodalmi kánon – ha egyáltalán, akkor – így ragadható meg: nem stabil érték kategóriaként és szövegkorpuszként, hanem állandó mozgásban levő folyamatként, törekvésként, műveletek soraként, amelyek az értelmezést és a szövegek „listáját” egyaránt érintik.

Ebben a dinamikus rendszerben fontos szerep jut a műfordításnak, fontosabb, mint az univerzálisnak tekintett világirodalmi kánon esetében, hiszen a fordítás megléte alapfeltétele minden következő kanonizációs műveletnek. A kánon és műfordítás kapcsolatát vizsgálva, a világ- ill. európai irodalom kanonikus szövegeinek a szlovák irodalmi kanonikus pozíciójáról, ezen belül a műfordítás szerepéről gondolkodva Katarína Bednárová szlovák transzlatológus azokat az összefüggéseket/kontextusokat tekinti át – a további gondolatmenetem szempontjából is releváns módon –, amelyek egy-egy szövegnek a befogadó nemzeti irodalmon belüli státuszát alakítják. Felhívja a figyelmet például arra, hogy

40

– egy-egy szöveg szélesebb kanonizálódása az irodalmi rendszeren belül csakis fokozatosságban gondolható el: forrásirodalom – idegennyelvű fordítás – több idegennyelvű fordítás és recepció – szélesebb regionális/világirodalmi pozíció; s ebben lényegi szerepe van a műfordításnak (tegyük hozzá, főleg ha a forrásirodalom ún. kis irodalom, mint amilyen a magyar);

– a műfordítás egy nemzeti irodalmon belül egyrészt a nemzeti műfordítás-történet, másrészt a nemzeti irodalomtörténet keretében ágyazódik be, s kanonikus pozícióját ez is formálja (főleg ha ún. kis irodalom a befogadó irodalom is, mint amilyen a szlovák, amelyben a műfordításoknak mindig nagyobb a súlya, mint az „önellátóbb” ún. nagy irodalmakban);

– a befogadó irodalom és kultúra helyzete (hagyománya, ill. aktuális kérdésirányai, trendjei, hiányai) erőteljesebben hat egy adott műfordítás fogadtatására/pozicionálására, mint a szöveg forrásirodalmi helyzete;

3 Vö. KÁLMÁN C. György, *Közösségek, kánonok, rendszerek = Uő Te rongyos (elm)élet!*, Budapest: Balassi, 1998: 91-301; BOKA László, *Kanonizáció és a „szerzői arc” az 1957 utáni erdélyi magyar irodalom magyarországi recepciójában, Irodalomtörténeti Közlemények, 2001/1–2., 57–70.*

4 Roman MIKULÁŠ, *Kánon ako funkcia v autoreflexii systému literatúry*, World Literature Studies, 2015/3., 63–75, idézet: 65.

– egy adott műfordítás dinamikus mozgását a másnemzeti kánonkorpuszban a *diakron* (hagyomány, „klasszikus”) – *szinkron* (aktuális irodalmi helyzet) – *perspektivikus* (az aktuális hiányaiból ill. fejlődésirányaiból származó törekvés, amely a szöveg eredeti/sajátos minőségeiből merít) viszonyrendjében lehet megragadni.⁵

A közép-európai irodalmi kánon dinamikus, azaz folyamatos mozgásban/változásban levésével számolva és alapul véve Katarína Bednárová megfontolásait, amelyek az irodalmi mű és a (szűkebb-tágabb) irodalmi rendszerek kölcsönhatásaira, valamint az ezeket alakító tényezőkre vonatkoznak, a továbbiakban, dolgozatom példaanyagában, Esterházy Péter szövegeinek szlovák befogadása alapján azt próbálom végigvenni, hogy a szerző miként kanonizálódott a szlovák irodalomban közép-európai szerzőként, és ebben milyen tényezők játszottak közre.

Válogatás

Mint tudjuk, a kánon mindenkor válogatás. Kortárs szerző esetében az imént sorolt irodalomtörténeti szempontokon és irodalmi rendszerbeli mozgásokon túl ebben szerepet játszanak a kultúrtranszfert segítő tevékenységek is. Esterházy Péter magyar irodalmi kanonikus pozíciója, nemzetközi elismertsége annak ellenére is megkésett szlovák recepciót vont maga után, hogy a szlovák irodalom hagyományosan erőteljesen figyeli a magyar irodalmat: hogy csupán 2005-ben jelent meg az első könyve szlovákul (a *Harmonia caelestis* Deák Renáta fordításában a Kalligramban), ennek a rendszerváltás előtt ideológiai, a rendszerváltás után főleg a kiadói struktúra újraelalakulásából, illetve a fordítói nemzedékváltásból adódó okai voltak.

A kultúrtranszfert segítő tevékenységek a Kalligram Kiadóhoz és Szigeti László igazgatóhoz fűződnek, ezt egy írásomban feldolgoztam⁶, itt csak vázlatosan említem a legfőbb tényezőit: 2005-től Esterházy könyveit szlovákul már rendszeresen megjelenteti a kiadó, ami az *Egyszerű történet*-kötetekre majdhogynem párhuzamos megjelenést eredményezett⁷, sőt a *Mercedes*

5 Katarína BEDNÁROVÁ, *Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore*, World Literature Studies, 2019/1., 15–41.

6 GÖRÖZDI Judit, *Nyomulás hajszálereken = Volt egyszer...*, szerk. Rudolf CHMEL, Budapest: Kalligram, 2019 (megjelenés előtt).

7 Esterházy Péter szlovákul megjelent kötetei (valamennyi a Kalligram Kiadóban Pozsonyban): *Harmonia caelestis* 2005, ford. DEÁK Renáta; *Opravené vydanie (Javított kiadás)* 2006, ford. DEÁK Renáta; *Pomocné slovesá srdca (A szív segítségéi)* 2009, ford. Juliana SZOLNOKIOVÁ; *Žiadne umenie (Semmi művészet)* 2009, ford. Juliana SZOLNOKIOVÁ; *Jedna žena (Egy nő)* 2011, ford. DEÁK Renáta; *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia (Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat)* 2013, ford. DEÁK Renáta; *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka (Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat)* 2014, ford. DEÁK Renáta; *Pankreasník (Hasnyálmirigynapló)* 2018, ford. DEÁK Renáta.

Benz c. drámát 2016-ban a szerző egyenesen szlovák színházi felkérésre készítette (azaz a célkultúra, nem pedig a forráskultúra volt az elsődleges címzett). Esterházy Péter rendszeres személyes és sajtóbeli jelenléte a szlovák kulturális közegben szintén erősítették a szlovák figyelmet, amit tényszerűen a könyvek fogadtatását dokumentáló recenziókban, esszékben, analitikusabb szövegértelmező írásokban kísérhetünk nyomon.

A szlovák recepciót Paszmár Livia⁸ és Németh Zoltán is feldolgozta, Németh kitért arra az összefüggésre is, amit az elméleti bevezetőben érintetünk a műfordítás pozíciójáról ejtve szót a befogadó irodalomban: számbavette azokat a hatásokat is, amelyeket egyértelműen, ill. valószínűsíthetően Esterházy gyakorolt a szlovák irodalomra (pl. Balla, Peter Macsovszky, Dora Kaprálová szövegeire)⁹. Ezek a hatások az Esterházy-életmű kanonizálódását szlovák irodalomtörténeti vonatkozásban támasztják alá (sőt Kaprálová esetében bővül a közép-európai tér a cseh irodalommal, ő ugyanis cseh szerző, de az *Egy férfi* c. könyvét az *Egy nő* szlovák fordítása ihlette). A szerző megbecsültségét az is igazolja, hogy a szlovák irodalom, irodalomtudomány, filozófia és közírás legjelentősebb szereplői írtak róla értő módon (pl. Miroslav Marcelli, Peter Michalovič, Pavel Vilikovský, Daniel Hevier, Fedor Gál, Etela Farkašová, Silvester Lavrík, Veronika Šikulová).

Műfordítás

- 42 Esterházy szövegeinek a többségét Deák Renáta fordította szlovákra. Olyan fordítói stratégia érvényesítésével, amely a nyelvi megformálásban kifejezett szerzői intenciót tartja elsődlegesnek, egy sajátos szlovák irodalmi nyelvet alkotott meg az Esterházy-szöveg univerzum közvetítésére.¹⁰ E tekintetben sem hagyhatjuk figyelmen kívül a befogadó irodalom helyzetét: a nyelvi/szövegi megelőzöttség tapasztalatának a magyarhoz, főleg Esterházyhoz hasonló megjelenítése a szlovák irodalomban a 2000-es évek elején/közepén nem volt használatos/kidolgozott, illetve ha egyes szerzők (pl. Vilikovský, Pišťanek) alkalmaztak is ilyen elbeszélőnyelvi gondolkodást kifejező megoldásokat, átfogó szemléletet nem képviseltek. A műfordítónak így majdhogynem a nulláról kellett ezt az Esterházy-szövegekben és szövegek által felépítenie. Természetesen nem egy új szlovák nyelv „feltalálásáról” van szó, hanem a szlovák nyelv adottságainak olyan kiaknázásáról/mozgósításáról, amit az Esterházy-

8 PASZMÁR LÍVIA, *Esterházy Péter műveinek szlovák recepciója = Nyelv és művészet II*, szerk. TÓTH Katalin, Nyitra: KFE KTK, 2015: 157–167; PASZMÁR LÍVIA, *Remegés, mozgás, repedés. Esterházy Péter és az intertextualitás a szlovák befogadói közegben*, Kalligram, 2016/6., 72–75.

9 NÉMETH Zoltán, „amit meg kellene még álmodni”. *Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa*, Irodalmi Szemle, 2017/7–8., 77–87., hivatkozás: 80–82.

10 GÖRÖZDI Judit, *Homológia-elvű fordítás és posztmodern irodalom. Magyar kortárs regények szlovák fordítása = Fordítás és kétnyelvűség az irodalomban*, szerk. Benyovszky Krisztián, Nyitra: KFE KTK, 2010, 47–61.

poétika inspirált. A 2005-ben megjelent szlovák *Harmonia caelestis* (ráadásul szlovákul ez volt az első Esterházy-könyv, vagyis nem volt szlovák előzménye a szerzői életmű szempontjából sem) fel is kavarta az állóvizet, az üdvözlő reakciók mellett volt távolságtartás és elutasítás¹¹, majd a következő évben (már a *Javított kiadásért* megítélt) nagy presztízsű fordítói díj. Az idegenkedés mára teljesen feloldódott, nyilvánvaló, hogy az Esterházy-szövegek Deák Renáta „szlovák hangján” egy olyan nyelvi természetű heteronóm beavatkozást hajtottak végre a befogadó irodalomban, amely minimálisan is egy újfajta olvasói-értelmezői érzékenységet váltott ki.

Kánon és fordítás kapcsolatát Esterházy példáján Anita Huťková szlovák transzlatológus vizsgálta, pontosabban azt elemezte, hogy egy kanonikus szerző, akinek a hazai kanonikus pozíciója részben nyelvi-szövegi újszerűségének köszönhető, átültethető-e kanonikusként egy másik irodalom rendszerébe. A tanulmány szintén kiemeli Deák Renáta fordításainak a jelentőségét e tekintetben, de összegző értékelését a másik szlovák Esterházy-fordítóra, Juliana Szolnokiovára is vonatkoztatja: „A posztmodern szövegekben az értelmezések hordalékai átfedik a jelentéseket, és a fordítónak nem az a feladata, hogy ezeket a ráakódásokat eltávolítsa és tiszta szöveggel dolgozzon. Tiszta szöveg tulajdonképpen nem is létezik. Már az olvasás is értelmezés, az azt követő fordítás is az, és ez a játék a fordítás olvasásával folytatódik. Esterházy szlovák fordításai a posztmodern kihívásaira reagáltak, és olyan fordítói stratégiákat mutattak fel, amelyek a művek kreatív kiterjedését, hibrid identitását és a nyelvnek a szövegbeli dominanciáját érvényesítették.”¹² Tegyük hozzá – Katarína Bednárová hivatkozott koncepciójára támaszkodó – kérdésfelvetésünk alapján, hogy annyi már ma is látszik, Esterházy Péter szövegei beágyazódtak a szlovák műfordítások kánonkorpuszába, továbbá hogy minden jel arra mutat (ezt még majd a jövőnek kell igazolnia), hatásként, irodalmi/poétikai/tartalmi hivatkozási felületként a szlovák irodalomtörténet is regisztrálja őket.

Esterházy szlovák fordításai tág téma, itt most még arról a visszahatásról szeretnék említést tenni, ami Deák Renáta fordítói stratégiájának a következménye *Az egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* c. regény szövegére. A regény a nyitott mű elvének egy, szinte a végletegik elvitt szövegváltozata, amelynek lényegi vonása a nézőpontok, kultúrák, nyelvek, hangok, szövegek, értelmezések, világszemléletek, hagyományok sokszínűségének a felmutatása, párbeszédbe vonása, ütköztetése. A kompozíció szintjén ez a főszöveg és a lapalji jegyzetekben előadott mellékszöveg tagozásával valósul meg. A lapalji jegyzetek a szerző nevének kezdőbetűivel szignózott kommentárokkal dolgoznak, így folytat párbeszédet a szerzői elbeszélő a fikció elbeszélőivel és az olvasóval. A szlovák változatba azonban a fordító jegyzetei is beilleszkednek, az említett párbeszédbe a fordító is beszáll, például abban a szövegrészben, amikor az Úr egy Rousseau-tól vett francia mondatban nyilatkozik meg. Így a

11 Pl. Juraj BINDZÁR, *Jedna skvelá multišaráda*, Slovenské pohľady, 2009/11., 101–104.

12 Anita HUŤKOVÁ, *Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade*, World Literature Studies, 2019/1., 51–69, idézet: 65.

narrátori főszöveg: „... (Rögtön meg is adta a magyar fordítását, hiszen ha a Föld Isten kalapja***, Magyarország a bokréta rajta: mert a beszéd felfedezése első-sorban nem szükségletekből, hanem szenvedélyekből származik.)“ Majd a három csillaghoz kapcsolódó lábjegyzet: „*** Az! – E. P.“¹³ A szlovák változat reakcióképpen önnön pozíciójára, hogy a francia mondat magyar fordítását szlovák nyelven adja elő, tovább szövi a játékot, a „kalap“-ot látja el jegyzettel és szignózza a fordító nevének iniciáléjával: „**** Értelmszerűen Isten a szlovák fordítást is rendelkezésre bocsátotta, hiszen azon a bizonyos kalapon természetesen Szlovákia is egy rozsmaringág. – D. R.“¹⁴

A fordítói lapalji jegyzetek az idézett példához hasonlóan a fordítás alaphelyzetére vagy átültetési problémákra reflektálnak, illetve szlovák reáliákat, irodalmi allúziókat vonnak dialógusba (a domesztikáció eljárásaként), ami a szerzői szándékot másolja, de a szöveg szlovák verziójában a szlovák olvasó kulturális/irodalmi hagyományát (is) mozgósítja. A szlovák regény szövege ily módon nem azonos a magyaréval, egy olyan variánsa az eredetinek, amely – egyfajta közép-európai párbeszédet kezdeményezve – szlovák irányba tágítja a szöveg kulturális terét.

A szerző egyébként minden betoldást, ami túlmegy a műfordítással együtt járó elkerülhetetlen apró módosításokon, autorizált. Az eljárást Esterházy Péter az adott szövegre vonatkozóan indokoltnak tartotta, a szöveg polifonikus hangzásának bővítése a fordító „hangjával“ elnyerte a tetszését, és mint fordítási lehetőséget közvetítette a regény más nyelvű fordítóinak is; ezzel a német fordító, Heike Flemming élt (nem azonos módon és helyeken, mint Deák Renáta, hanem a német nyelvből és saját fordítói stratégiáiból adódó változatban).¹⁵

44

Közép-európaiság

Idáig amellet próbáltam érvelni, hogy a regionális/areális irodalmi kánonba kerülés közbülső fokozataként Esterházy Péter műve a szlovák közegben a kortárs műfordításirodalom kánonába beépült. Most azt tekintem át röviden, ennek milyen közép-európaiság-vonatkozású értelmezési kerete lehet/van.

Egyrészt Esterházy Péter par excellence közép-európai szerző, gondoljunk a *Hahn-Hahn grófnő pillantására*, a *Hrabal könyvére*, a *Harmonia caelestisre*, de akár a *Kis magyar pornográfiára*, a *Javított kiadásra* vagy az *Egyszerű történet...*-sorozat darabjaira stb. Mind a hazai, mind a külföldi recepcióban ez a

13 ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat*. Budapest: Magvető, 2013: 23.

14 „**** Boh samozrejme poskytol aj slovenský preklad, lebo samozrejme i Slovensko je rozmarinom na onom klobúku. – R. D.“ Péter ESTERHÁZY, *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*, ford. Renata DEÁKOVÁ, Bratislava: Kalligram, 2013: 24.

15 Péter ESTERHÁZY, *Die Mantel-und-Degen-Version: Einfache Geschichte Komma hundert Seiten*, ford. Heike FLEMMING. Berlin, 2015, Hanser.

jegy kiemelésre kerül, ezt természetesen átveszik, ill. használják a szlovákok is a szöveginterpretációk és a szerzői életmű kontextualizálása során.

Másrészt szlovák szempontból érdekesek az Esterházy-szövegek által képviselt közép-európaiság tartalmi összefüggései is, ez véleményem szerint két, egymást nem kizáró kategóriában ragadható meg, amelyekre a szövegek nemcsak építenek, hanem amelyeket le is bontanak, ill. szétírnak¹⁶: a kommunista/posztkommunista Közép-Európa tapasztalatában (ami Milan Kundera meghatározásával cseng egybe az Európa közepén élő, nyugati orientációjú, de keletről a szovjet hatalom által leigázott kis nemzetekről), vagy a monarchikus történelmi múlttal bíró Közép-Európa tapasztalatában (ilyen értelemben a Mitteleuropa-koncepcióhoz, illetve a Duna-menti népek Közép-Európája koncepcióhoz kapcsolható). Azt a széles körű társadalmi visszhangot, amit a *Javított kiadás* váltott ki Szlovákiában, például nyilván a posztkommunista szlovák társadalmat is ugyanúgy foglalkoztató aktualitás, az ügynök-múlttal való szembenézés alapozta. A közös monarchikus történelem Esterházy-féle felmutatása viszont épp a tapasztalat mássága okán keltett figyelmet. A monarchikus történelem a szlovák kollektív emlékezetben ugyanis nagyon más kontúrokkal bír: nemcsak a nemzeti elnyomás keretként tételeződik, s mint ilyen alapvetően negatív konnotációjú, hanem nem igazán számít sajátjának, azaz olyan történelmi múltnak, amelynek az alakításában a nemzet részt vett volna, így – ha egyáltalán – alulnézeti szemszögből tematizálódik az irodalomban. Esterházy-nak a „dinasztikus“ nézőpontot is tartalmazó, kritikus és önkritikus történelemszemlélete, mint amit pl. a *Harmonia caelestis* tükröz, így teljesen új elem a szlovákok számára a közös monarchikus múlt feldolgozásában.¹⁷

Harmadrészt megfontolásra érdemes még az a kérdés, hogy Esterházy Péternek a közép-európai irodalmi kánonban való pozicionáltságára, sőt ennek szlovák összefüggéseire reflektálnak-e maguk az Esterházy-szövegek, vagyis hogy a szerző visszaírja-e azt a tapasztalatot, amiről eddig szó volt, a műveibe. Példaként a *Mercedes Benz* c. drámát, Esterházy Péter utolsó színpadi művét vizsgálom, amelyet a Szlovák Nemzeti Színház megrendelésére írt, s amelynek bemutatóján 2017. januárjában már nem lehetett jelen. (Magyarul egyébként csak idén, 2019-ben került színpadra Székesfehérvárott.)

16 Vö. GÖRÖZDI Judit, *Közép-Európára tekintve. Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása és Pavel Vilikovský Kutya az úton című esszéregénye alapján*, Irodalmi Szemle, 2019/3., 57–65.

17 A dinasztikus monarchikus múlt kérdését a szlovák recepció több szövege fontosnak tartja kiemelni, Peter Michalovič pl. ezt írja: „Úgy is mondhatjuk, hogy az Esterházy-nemzetség történelme és Ausztria, Ausztria-Magyarország, majd később Magyarország történelme úgy hatottak egymásra, ahogy a makrokozmosz hat a mikrokozmoszra. Az Esterházyak aktívan és tudatosan vettek részt a történelem alakításában, a történelem pedig mindig megtalálta az Esterházyakat, még akkor is, amikor a legszívesebben elbújtak volna előle. Az Esterházy név iránt még a magyar kommunista állambiztonság is érdeklődött.“ Peter MICHALOVIČ, *Jestvovat' znamená vyfabrikovat' si pre seba minulosť*, K&S, 2005/9., 13.

A *Mercedes Benz* az emberiségköltemények, ill. világdrámák hagyományába tagozódik, Madách Imre *Az ember tragédiája* c. művének alapstruktúráját használja. A cselekmény az Úr és Lucifer paktumából bontakozik ki, amelynek tétje a teremtés sikerültsége/tökéletessége, ill. a teremtmények hűsége. A próbát az Esterházy-család helytállása jelenti, akiket már az első (még név nélküli) említéskor Közép-Európához köt a szöveg: „*Van egy magyar család. Laktak itt is [értsd: Pozsonyban], Bécsben is, de magyarok.*”¹⁸ (296.) A család megpróbáltatásainak jelenetei a Jób megtöretésére irányuló sátáni csapásokat idézik, jórészt a *Harmonia caelestisben* feldolgozott történelmi epizódokra épülnek. Mintha Mészöly Miklós kaleidoszkóp-hasonlata jutna érvényre az irodalmi anyag alkotórészeinek a másként- és másként-elrendezéséről, mintha a szerző a *Harmonia* anyagát rázta volna újra meg, hogy az elemek új rendbe, új összefüggésekbe kerüljenek. Az újrafelhasználás, újraírás, mint tudjuk, Esterházynek kedvelt eljárása, azzal dolgozik, hogy a motívumok, epizódok, mondatok, vendégszövegek újrapozicionálása egy új szöveg kontextusában mindig új jelentésárnyalatokkal gazdagítja az értelmezést. A dráma esetében a már ismert elemek/történetfoszlányok inkább csak utalásszerűen idéződnek fel az éppen tárgyalt történelmi próba illusztrálásra, de olykor akár pontos szövegrészletek vagy már a *Harmoniában* is vendégszövegként szereplő átvételek formájában.

46

A kísértés, amivel Lucifer (ügyvédként) megkörnyékezi az Esterházyakat, azonban már egy szlovákiai vonatkozás, ha tetszik, a közép-európai államhátár-változások abszurd következményeinek esete: egy rommá lett kastély restitúciós perére akarja rávenni őket, s tudható, hogy a valóban félig romos állapotban levő, pontosabban csak a legutóbbi években rekonstruálni kezdett galántai neogótikus Esterházy-kastélyról van szó: „*Ez akkor is a tied. Vagy a fiadé. Vagy a fiad fiáé. Hisz ki másé? Szerezd vissza. Pereljetek. [...] Mindenesetre ezt perled. Trianon nem peresíthető.*” (403.) A történelmi anyagnak és a tárgyalt problematikának a címzettre (azaz a szlovák közönségre) igazítása a szövegben több vonatkozásban tetten érhető, „*...nemdebár, nemdebár, ez itt most nem Magyarország*” (305.) – jegyzi meg pl. a Lucifer-ügyvéd figura. Ezek olykor közvetlen utalások a pozsonyi színház munkatársaira, Pozsonyra mint helyszínre, a szlovák–magyar kapcsolatok egyes momentumaira (pl. bős–nagygyarosi vízműre) vagy ad hoc módon egyéb szlovák vonatkozásra (pl. Andy Warhol szlovák származására), esetleg a szerző személyes kötődéseire (pl. a szlovák köteteit gondozó és a dráma létrejötte körül is bábáskodó kiadóigazgatóra, Szigeti Lászlóra Dunaszerdahely emlegetésével). A szlovák utalások a közép-európaisággal foglalkozó passzusokba is beépülnek, pl. Közép-Európa multikulturalitásának érzékeltetése során vagy Közép-Európa nacionalizmusáról szólva: „*AZ ÚR:...A magyarok szerint Shakespeare is magyar volt*” SZOLGÁLÓ: *Szlovák! Shakespeare szlovák volt.*

18 A drámából származó idézetek forrása, amire a zárójelben megadott oldalszám is hivatkozik: ESTERHÁZY Péter, *Mercedes Benz. Történelmi revü két részben = Uő, Drámák*, Budapest: Magvető, 2016, 291–438.

Ugyanott született, ahol Ondrej Varhola, úgy is mint Andy Warhol, Medzilaborcéban. [...] AZ ÚR: Szlovák vagy magyar, hát nem mindegy? MIN-DENKI (aki a színpadon van, vagy a közelben): Nem!" (329.)

A műben egyfajta hangsúlyeltolódás is észlelhető a magyar nézőpontról a közép-európai nézőpontra. Ugyan a szerző közép-európai horizontja korábbi szövegeiben is látható, egyértelmű és példaértékű, de elsősorban mégis a magyar történelem és történelmi emlékezet, a magyar társadalom ügyei foglalkoztatják, a hangsúly ezeken van. A *Mercedes Benz*ben viszont erőteljesebb az elvonatkoztatás, egy általánosabb közép-európai érvény keresése/körüljárása érzékelhető, ennek rendelődnek alá a magyar példák/ történelmi epizódok is. A közép-európaiság kérdésköre egyébként – néhány más fogalomhoz hasonlóan, mint pl. a *hagyomány/örökség* vagy *töredék* – bűvópataként vonul végig a művön, azaz újra és újra felbukkan a legkülönbözőbb eszmefuttatásokban, szervezi a széttartó jelenetek, szereplők, gondolatvilágok értelmezését, s mint ilyen, értelmezési viszonypontként működik. Így értődik kétséget kizáróan a közép-európai történelem allegóriájaként a Nagy-Magyarország térképét ollóztató Herceg megszólalásában a gyerekmondóka: „*Ez elment vadászni, ez meglötte, ez hazavitte, ez megsütötte, icipici mind megette.*“ (380.)

Esterházy drámája is érzékeli, hogy van valamiféle törésvonal, ha a közép-európaire magyar illetve szlovák szempontból tekintünk; talán csak az érzékenység apró változása, a toleranciaküszöb elmozdulása. Gondoljunk csak arra, hogy a szlovák nyelv éles különbséget tesz Magyarország megnevezésében, ha az 1918 előtti, illetve az 1918 utáni Magyarországról beszél (Uhorsko – Maďarsko). Ami tehát a magyar történelmi tudatban magyar történelmi kontinuitás, az a szlovákban két külön történet. A történelemmagyarázó narratívák ideológiai hordalékainak a mélyén azonban közös a tapasztalat. A tapasztalat, ami a zsigerekbe égett, ami hasonló reakciókban/reflexekben tör felszínre.

Esterházy Péter a *Mercedes Benz*ben ennek több vetületével foglalkozik:

„*Remek, megjelent a színpadon a félelem. A közép-kelet-európai lét sine qua nonja. Egy csipetnyi félelem, egy kis adag réműlet és egy leheletnyi rettegés – rázd össze, tégy hozzá kevéske nacionalizmust, szórd meg rasszizmussal, antiszemitizmusból csak éppen hogy, az íze végett, kis nemzeti frusztráció, melyet természetesen nacionalista nagypofájúsággal kompenzálunk, és koktélnkat érteni fogják itt is, ott is.*“ (302.)

„[Az Úr t]jényleg minden tud, tutin jelesre érettségizne, de hogy mi Közép-Kelet-Európa, azt ő sem tudja... Az nem valami, hogy tudni lehessen, hogy mi, hanem megy valahová. Azt meg jobb nem tudni.“ (360–361. o.)

„*Minden közepes itt,
itt is, ott is, amott is,
a hazáról csak papolnak, üresen rizsáznak,
alibiznek,
alibi-haza, alibi-isten.*“ (341.)

„Az örökséget át kell venni? Itt csak zabrálás folyik. Lopott holmik vissza-lopásának a lopása. Hol a múlt, hol a jövő?” (339.)

Talán ez a Közép-(illetve Közép-Kelet-)Európa fogalom valós tartalma: nem földrajzi térség, nem nagyhatalmaknak való történelmi kiszolgáltatottság tudata, nem társadalmi rendszerek vagy kulturális irányulások hatásaival leírható valami, hanem zsigerekben hordozott tapasztalat, amit „furcsa“, olykor értelmezhetetlen reakciókban fedezünk fel egymásban ismerősként.

Összegzés

Akár közép-európai szerzők alkotásaiból összeállított szövegkorpusznak képzeljük el a közép-európai irodalmi kánont, akár a közép-európaiságot tematizáló-értelmező szövegek válogatásának, ennek a dinamikus kánonnak Esterházy Péter életműve egyértelműen részét képezi. Dolgozatomban azt próbáltam körüljárni a szerző szlovák recepciója alapján (értve a szlovákot közbülső célkultúraként a hazai – közép-európai kanonizációs tengelyen), milyen tényezők mozgatják a másnemzeti közép-európai író befogadását egy szintén közép-európai kultúrában. Esterházy Péter szlovák példája azt is mutatja, hogy a közép-európaiság tartalmi vonatkozásai nemcsak a befogadó közegben gazdagítják a Közép-Európáról szóló diszkurzust új aspektusokkal, hanem hogy ez az új diszkurzív tér visszahathat a művekre is, bemozdíthatja az általuk képviselt közép-európaiság-felfogást, ami egyrészt a szövegekben (itt a *Mercedes Benzben*), másrészt a műfordítás kulturális horizontjának tágításában (itt *Az egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* Deák Renáta-féle fordításában) érhető tetten.

Irodalom

- BEDNÁROVÁ, Katarína, *Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore*, World Literature Studies, 2019/1., 15–41.
- BINDZÁR, Juraj, *Jedna skvelá multišaráda*, Slovenské pohľady 2009/11., 101–104.
- BOJTÁR Endre, *Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és ... = Tvorivosť literárnej recepcie / Az irodalmi recepció kreativitása*, szerk. Judit GÖRÖZDI – Gabriela MAGOVÁ, Bratislava, ÚSVL SAV – Veda, 2008, 201–210.
- BOKA László, *Kanonizáció és a „szerzői arc“ az 1957 utáni erdélyi magyar irodalom magyarországi recepciójában*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2001/1–2., 57–70.
- ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat*, Budapest, Magvető, 2013, 23.
- ESTERHÁZY Péter, *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*, ford. Renata DEÁKOVÁ, Bratislava: Kalligram, 2013.
- ESTERHÁZY Péter, *Mercedes Benz. Történelmi revü két részben = Uő, Drámák*, Budapest: Magvető, 2016, 291–438.
- GÖRÖZDI Judit, *Homológia-elvű fordítás és posztmodern irodalom. Magyar kortárs regények szlovák fordítása = Fordítás és kétnyelvűség az irodalomban*, szerk. BENYOVSZKY Krisztián, Nyitra: KFE KTK, 2010, 47–61.
- GÖRÖZDI Judit, *Közép-Európára tekintve. Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pilantása és Pavel Vilikovský Kutya az úton című esszéregénye alapján*, Irodalmi Szemle, 2019/3., 57–65.
- GÖRÖZDI Judit, *Nyomulás hajszálereken = Volt egyszer...*, szerk. Rudolf CHMEL, Budapest, Kalligram, 2019 (megjelenés előtt).
- HUŤKOVÁ, Anita, *Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade*, World Literature Studies, 2019/1., 51–69.
- KÁLMÁN C. György, *Közösségek, kánonok, rendszerek = Uő, Te rongyos (elm)élet!*, Budapest: Balassi, 1998, 91–301.
- MICHALOVIČ, Peter, *Jestvovať znamená vyfabrikovať si pre seba minulosť*, K&S, 2005/9., 13.
- MIKULÁŠ, Roman, *Kánon ako funkcia v autoreflexii systému literatúry*, World Literature Studies, 2015/3., 63–75.
- NÉMETH Zoltán, *„amit meg kellene még álmodni“*. Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa, Irodalmi Szemle, 2017/7–8., 77–87.
- PASZMÁR Lívია, *Esterházy Péter műveinek szlovák recepciója = Nyelv és művészet II*, szerk. TÓTH Katalin, Nyitra: KFE KTK, 2015, 157–167.
- PASZMÁR Lívია, *Remegés, mozgás, repedés. Esterházy Péter és az intertextualitás a szlovák befogadói közegben*, Kalligram, 2016/6., 72–75.

Péter Esterházy in the Central European Literary Canon – a Slovak Example

Abstract. The contribution speculates about the existence of a Central European canon of authors or works. Based on the Slovak reception of Péter Esterházy, it examines the characteristics of canonization in the receiving culture and the role of the artistic translation. Central Europeanness is here not understood only as a discursive term organizing/framing/shaping the author's texts, but one that functions also as a figure of reading. The study maps the Slovak reception of Péter Esterházy from 2005, when the first translation of his work was published (the novel *Harmonia Caelestis*) to his last dramatic work, the play *Mercedes Benz* written for the Slovak National Theatre.

Keywords: Central European literature, Péter Esterházy, artistic translation, literary reception

Görözdi Judit

Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied

841 04 Bratislava, Dúbravská cesta 9

gorozdijudit@panelnet.sk

A korai magyar avantgárd és a műfordítás¹

Absztrakt. Tanulmányomban a korai magyar avantgárd fordítási praxisát és világirodalmi kánonját igyekszem végigtekinteni, 1921-es zárással. Kassák, hála korokon és stílusirányzatokon túlmutató, bizonyos szövegsajátosságokat preferáló válogatási kritériumainak, amelyeket megerősített az avantgárd orgánumban dolgozó kritikusok hasonló ízlése, illetve a műfordítók sajátos, az ezekre a vonásokra rájátszó praxisa is, a felszíni változatosság dacára is egy viszonylag konvergáló világirodalmi korpuszt alakított ki lapjaiban, illetve egy hasonló módon jellemezhető nemzetközi hálózatot épített ki szépen lassan e folyóiratok köré.

Tanulmányomban a korai magyar avantgárd fordítási praxisát és világirodalmi kánonját igyekszem végigtekinteni, mely szakaszt általában vagy 1919-nél, a Tanácsköztársaság bukásával, a bécsi emigráció kezdetével szokás lezárni, vagy valahol a húszas évek legelején, poétikai szempontok alapján, Kulcsár Szabó Ernő és Deréky Pál kritériumrendszerét figyelembe véve a szövegek deperszonalizáltságának és a töredezettségének mértékét illetően. Témánk természetesen nem független sem egyik, sem másik meg gondolástól (például a network-alakítás lehetőségei alapvetően átalakulnak a tartózkodás helyének megváltozásával, ám nyilván a válogatás preferenciáira és a műfordítási elvárásokra hatással van a poétikai ízlés és gyakorlat is – mint ahogy az utóbbi esetben fordítva úgyszintén igaz a reláció). Én most azért fogom 1921-nél meghúzni a vonalat, mert az emigráció első pár éve Kassákék számára a „helyezkedés” időszaka volt, egy darabig jelentősen visszaesett a világirodalmi tájékozódás intenzitása (legalábbis publikálás tekintetében egész bizonyosan), aztán még egy darabig átmeneti szakasz következett, végül 1921-gyel lódult meg hirtelen, alakult át alapvetően, szélesedett ki radikálisan a paletta: egy rendkívül bonyolult hálózatos rendszer bontakozott ki a bécsi avantgárd csoport körül, ezenkívül meghatározó egyéniségű új fordítók – Gáspár Endre, Németh Andor – léptek be a képbe sajátos ízléssel (s ekkor tervez Kassák egy világirodalmi versantológiát is *Karaván*² címmel). Mindazonáltal kétségtelen,

1 A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által támogatott, 125791 nyilvántartási számú, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című NN_17 pályázat keretében készült.

2 A *Karaván* című antológiát Csaplár Ferenc rekonstruálta Kassák Faludi Ivánhoz írt levele és egy szerződés alapján, a PIM *Idegen fordítások – antológiaanyag* című dossziéjának anyagát feldolgozva. CSAPLÁR Ferenc, *A Karavántól az Új Művészek Könyvéig = Ő, Kassák körei*, Budapest, Szépirodalmi: 1987, 7–13.

hogy még az általunk vizsgált „korai-avantgárd” időszakban is többnyire a transznacionalitás sajátos gyakorlata teljesült, vagyis az avantgárd alkotók, folyóirat-munkatársak – élükön Kassákkal – a nemzeti irodalom kontextusából kilépve a világirodalom területén a fordítások, interakciók, átváltások, mozgások, határátlépések, illetve kereskedelmi szempontok fontosságára helyezik a hangsúlyt.

Mindenesetre azonban ezt az általunk behatárolt időszakot is több szakaszra bonthatjuk: az elsőt *A Tett* időszakának nevezhetjük a maga érdekes, látszólagos eklekticizmusával, amely a nyitó szám nagy felfedezését, Apollinaire-től a *Saint-Merry muzsikusat* (Magyarországon ez volt az első magyarra fordított Apollinaire-vers) vagy később Marinettitől a *Csata. Súly + Szagot* lazán összepárosítja az 1819-ben született Whitman költeményeivel vagy a Remy de Gourmont-ról született nekrológgal. *A Tett*-korszak vége, ami – mint tudjuk – 1916-ban, nem sokkal internacionális száma után következett be, amikor annak következményeképp a világháborús cenzúra betiltja a lapot a „hadviselés érdekeit veszélyeztető” tartalom miatt (az 1912/LXIII törvény értelmében). A hatóság úgy ítélhette meg, hogy a folyóiratot Kassák egy nemzetközi pacifista hálózat részeként kezeli Romain Rolland, Hall Caine és Karl Liebknecht nevére hivatkozva, továbbá aggályosnak találhatta a Monarchiával ellenséges vagy semleges ország művészeinek – oroszok: Kandinszkij, Arcübasev, Kulbin; franciák: Paul Fort, Duhamel; belga: Verhaeren, délszláv: Meštrović; angol: Shaw; olasz: Altomare –, illetve egy pacifista német aktivistának (Rubiner) a szerepeltetését.³

52

Az induló Mát emiatt a mérhetetlen óvatosság jellemzi nemzetközi szinten – különösen szépirodalmi művek megjelentetése tekintetében –, egy Verhaeren-nekrológon keresztül egy jó féléven keresztül minden hasonló vonatkozású szöveg megjelentetésétől tartózkodnak, majd utána is legfeljebb recenziókkal jelentkeznek (Rilkéről, Gorkijról, Baudelaire- és Verhaeren-fordításokról). Kassák *Az izmusok történetében* azt írja, taktikai szempontból ezidőtájt amúgy is inkább igyekeztek a hangsúlyt áttenni a képzőművészetre, mert tartalma nehezebben volt ellenőrizhető és kifogásolható.⁴ Ebben az időszakban az első fordított vers – amelyet jó darabig nem követ újabb – Jouve-tól *A halál* (György Mátyás fordításában).⁵ Viszont ennek a második etapnak a végére kezd körvonalazódni az a nemzetközi network, amely aztán a későbbi éveket – kisebb kihagyásokkal – meghatározza: e pillanatban ez a hátsó borítólapon könyvajánlóként realizálódik, ott ugyanis előbb csupán kereskedelmi reklámokat és saját köteteik ajánlóit hozzák le, de a III. évfolyamtól

3 Vö. SZEREDI Merse Pál, *A Tett nemzetközi horizontja*, BALÁZS Eszter, *Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon – A Tett (1915-1916) = Művészet akcióban*. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai *A Tettől a Dokumentumaiig*, szerk. BALÁZS Eszter – SASVÁRI Edit – SZEREDI Merse Pál, Budapest, PIM – Kassák Múzeum: 2017, 33–53.

4 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető: 1972, 198.

5 Pierre Jean JOUVE, *A halál*, Ma, 1917/11., 179.

(1918) kezdve könyvlistát adnak, ahonnan a *Die Aktion* és a *Die Sturm* kínálatát ismertetik és terjesztik. (A *Die Aktion* az *Eine anthologie, Jungste Tschechische Lyrik* című könyvet, illetve Gottfried Benn, Theodor Däubler, Franz Jung, Ferdinand Hardeknopf, Carl Einstein, Alexander Herzen köteteit reklámozza, a *Der Sturm* pedig Herwarth Walden, August Stramm, Peter Braun, Adolf Korblauch, Hermann Essig könyveit).⁶

Voltaképpen a világháború lezárultával sűrűsödnek ismét be a külföldi szépirodalmi vonatkozású megjelenések (kritikák és fordítások), az eklekticizmus azonban itt is marad (még egy 8. századi kínai költő is befér a lapba): a változás az előbbieken képest csak annyi – miközben az unanimisták továbbra is határozottan képviseltetik magukat –, hogy a válogatás a (német) expresszionista és aktivista szerzők (Stramm, Goll, Rubiner, Karl Otten, Carl Einstein) nagyobb százalékos arányával történik. Strammot ugyan fenntartásokkal kezelik, de a kétnyelvű, kettős identitású német-francia Ivan Goll fontos szerzőjük lesz külpolitikai és világirodalmi vonatkozásokat illetően is: *Az új Franciaország* és *Az új Németország* című tanulmányait úgy közlik (Reiter Róbert fordításában),⁷ hogy a bennük lefektetett elveket a maguk számára is modellértékűnek tekintik. Tudatosságukat jelzi, hogy világnézetüket, s ezzel együtt szerkesztési eszményüket, az általuk megjelentetett – amúgy határozottan baloldali, ún. világnézetes – szerzőket példának hozva nyíltan megvédi a Tanácsköztársaság dogmatikus elvárásaival szemben is: ez Kassáknak a Tanácsköztársaság alatt Kun Bélának írott nyilvános leveléből világlik ki, és azon érveiből, amelyekkel megvédi saját autonóm elveiket követő szerkesztési stratégiájukat mind hazai, mind világirodalmi területen. Itt felsorolja a *Mában* szereplő szerzők – Henri Guilbeaux, Franz Pfemfert (illetve hozzá kapcsolódva Ivan Goll és Ludwig Rubiner), továbbá Ottokár Brezina, Alexej Remisov – érdemeit, bemutatja baloldali világnézetüket és kötődéseiket, szervezeti tevékenységüket, viszont (szerzőnként, azaz több ízben, és mindig szigorúan egyéni életútra szabva) az egyes esetekben azt is hangsúlyozza, hogy X vagy Y nem pártember, hanem aktív és független alkotó; végül a példából leszűrve hozzáteszi, hogy nem közvetlen, dogmatikus hitvallásokból, hanem az avantgárd szépirodalmi textusokból rajzolódhat ki és adható át a „kulturálisan forradalmasított új ember” és az új művészet eszménye, ami „az ember lelkét zengi ki, és a világ dinamikájának szintézisét adja”.⁸

A bécsi emigráció elején minden bizonnyal egyfelől a sok kiváltotta zsidóság okozhatja, másfelől az, hogy újra kell építeniük a lapot, a szerkesztő-

6 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, 205.: „... a Ma már első, magyarországi időszakában is gondosan ápolta a külföldi rokon mozgalmakkal való kapcsolatot, és ezért átvette két nagy társfolyóirat kiadványainak magyarországi terjesztését. Ez a két lap a *Die Aktion* és a *Der Sturm* volt. Könyveiket a Ma rendszeresen hirdette, propagálta, kiadóhivatalában, kiállításain, előadásain, matinéin árusította, ugyanígy a *Der Sturm* levelezőlapjait, Picasso, Braque, Klee, Chagall, Kandinsky, Kokoschka, Léger, Juan Gris stb., stb. műveinek reprodukcióit.”

7 Ivan GOLL, *Az új Franciaország*, Ma, 1919/5., 74–77.

8 KASSÁK Lajos, *Levél Kun Bélához a művészet nevében*, Ma, 1919/7., 146-148.

séget és vele együtt a nemzetközi networköt, hogy 1920. novemberéig megint teljesen kiiktatódik a lapból a nemzetközi jelenlét, hogy aztán hirtelen, egyik pillanatról a másikra visszatérjen, meghatározó új szerzők – Kurt Schwitters, Cendrars, Arp, Huelsenbeck, majd pár hónappal később Tzara – szerepelte-tésével. (Hozzá kell tennünk, a lapnak a bécsi időszakban a törvényi rendelkezés miatt mindvégig osztrák szerkesztőjének is kellett lennie, ezt a feladatot előbb Fritz Brügel esztéta, majd Joseph Kalmer költő, végül Hans Suschny töltötte be.) A lapszerkesztési elvek ekkor annyiban átalakulnak, hogy látszólag szívesen állítanak össze tematikus, egy-egy író vagy képzőművész életművét bemutató blokkot: ilyen például a Schwitters-szám⁹ (öt Kahána Mózes fordítja); az Archipenko-szám¹⁰ (a műveiről készült fotók illusztrálják a kötetet, s egy, a művésznek címzett Cendrars-vers kíséri, szintén Kahána Mózes fordításában, továbbá Ivan Goll *Archipenko* című írása), illetve Viking Eggeling mozgásművészetéről, zenei festészetéről szóló szám.¹¹ Úgy tűnhet tehát, Kahána fontos szerepet játszott ebben az időszakban a külföldi szerzők megjelenítésében, ugyanakkor az is szembeűnő, hogy a folyóirat szerkesztése szorosán összekapcsolódik a *Ma* kiadói tevékenységével is: először az Archipenko-szám hátsó borítójának reklámjában látható, hogy a *Ma* Kiadó által kihozott Horizont amatőr könyvtár (300 példányban megjelenő kék füzetekről van szó) már megjelentette Archipenko-kötetét, sajtó alatt van a Huelsenbeck és Grosz munkásságát feldolgozó kötet (s valóban, a következő számot Grosz-illusztrációk kísérik és egy Huelsenbeck-vers) – illetve a következő publikációkat tervezik még: Schwitters-kötet (márpedig ő volt a négy számmal korábbi lapszám főszerelője), Apollinaire, Tzara, Klee, *Új oroszok*, Marinetti, *Új csehek*, *Új angolok*. Ez az az időszak, amelynél lezárom az áttekintést, mert itt nyílik ki annyira a spektrum, hogy az erről való beszámoló már újabb tanulmányt igényelne. A network e végső bonyolódását bizonyítja az 1921 nyarán induló rovat a borítón a szerkesztőséghez beküldött könyvekről és folyóiratokról. Van itt minden (a meghatározásnál a kiadó besorolását idézem): Marinetti: *Taktilizmus*, *Bleu* (az olasz dadaisták lapja), *391* (a francia dadaisták lapja), *De Stijl* (holland kubisták és futuristák), *Salon Dada* (francia dadaista lap), *La Vie des Lettres* (francia kubisták), *Action*, *Promenoir*, *Poesia* (olasz futuristák), *Ultra* (spanyol ultraisták), *Selection* (belga újművészet), *The Dial* (amerikai újművészet), J. Purni: *Az új képzőművészetről*, El Lissitzky: *Prounen 1920 Moszkva*, Punin-Tatlin: *Az üvegtorony*, képzőművészeti könyvek, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Veraikon*, *Zenit* (jugoszláv zenitista lap), *Clarté* (francia politikai és irodalmi folyóirat), Hans Arp verseskönyve.

Tanulmányomban innentől kezdve inkább csomópontokra, s az azokkal kapcsolatos fő – s talán revelatív – kérdésekre koncentrálok. Először is, érdemes felülvizsgálni – a fentiek tükrében is – azokat a vádakát, amelyek a korai avantgárd világirodalmi ízlésének esetlegességét, Kassák feltételezett tájéko-

9 Ma, 1920/1–2.

10 Ma, 1921/6.

11 Ma, 1921/8.

zatlanságát és szerkesztői ügyetlenségét érintik – melyek origójánál egyfelől az *Egy ember életében* leírtak, illetve Babits híres nyugatos kritikája áll. Az igazán korai, tapogatózó korszakban a tájékozatlanság semmiképp nem megalapozatlan felvetés. Az *Egy ember életében* azt írja Kassák, Szittyá mutatja meg neki a zürichi *Der Mistralt*, az expresszionizmus egyik német nyelvű folyóiratát, melynek társszerkesztője – Ivan Goll és Rubiner publikálnak többek között benne, akik aztán fontos szerzői lesznek a magyar avantgárd lapjainak is. Szittyá állítása szerint a fenti szerzők szellemi irányát úgy lehet leírni, hogy Franciaországban Apollinaire iskolájához tartoznának, Berlinben viszont Franz Pfemfert és a *Die Aktion* körül csoportosulnak. Kassák erre egy kvázi-„amatőr” kérdését tesz fel neki, miszerint ezek az írók nem futuristák-e véletlenül: megnyilvánulása azért amatőr, mert a nem-professzionális és a konzervatív sajtó az (s lesz még a későbbiekben is), ahol az avantgárd mint olyan erősen összemosódik a futurizmussal, sőt, olykor a modernség szinonimája lesz – s Kassák ekkor még minden bizonnyal onnan informálódik. Szittyá egyébként azt feleli, éppen hogy nem, Rubiner és Goll a „legnagyobb humanisták”.¹² (Amúgy később, 1915-ben Szittyá a *Der Mistral* borítóján lehozza Kassák *Harc* című pacifista versét is.)

Későbbi fejlemény A *Tett* indulása és Babits reagálása, a *Ma, holnap, irodalom*. Babits itt nemzetközi érdeklődésű lapként jellemzi A *Tettet* (s valóban, a fordított művek – többnyire versek – arányának tekintetében lényegesen jobban áll, mint a *Nyugat*), s még ezen irányultság okaira is rá tud mutatni („óhajtják ezzel egyszermind demonstrálni érzéseiknek és akarataiknak az egész emberiséget átható kozmikus szélességét: óhajtanak tüntetni nemes tüntetéssel a háború ellen is, internacionális számot adva folyóiratukból a világháború közepén”), de meglehetősen értetlenül ír a szerkesztőség választási szempontjairól, teljesen *ad hoc*nak véelve azokat: „...de ifjaink valóban nemigen tudják rokonaikat sem kiválasztani, sem megérteni. (...) A *Tett* írói egész külsőségek miatt találták Walt Whitmanben rokonukat, aminthogy erős hajlamunk van mindenkiben rokont sejteni, aki valaha verses forma nélkül írt verseket: legyen az Paul Fort, francia történeti balladák szerzője különben, a leghagyományosabb stílusban, s majdnem rendes, rímes népdalritmusban is olykor, csak nem írva versként a sorokat – vagy legyen Verhaeren, arrivé belga költő, vagy Libero Altomare, névtelen és értéktelen futurista.... akihez éppen hozzájutnak.” Persze abban igaza van, hogy a szabadvers forma erős szempont – egyebek mellett – a választás tekintetében, de azért ebben a magyar irodalomban Vajda Péteren kívül nem nagyon talál előzményt; az meg már szinte rosszhiszeműségre vall, hogy az amúgy szimbolista Paul Fort-ral kapcsolatban a történeti balladát emlegeti kommentár nélkül, bekapcsolva ezzel a magyar irodalomtörténeti-irodalompolitikai kontextusban az akadémiizmus (a konzervativizmus) asszociációit is, holott Fort balladaköltészete – bár tényleg ez a fő műfaja – egyértelműen a modernséghez köthető.¹³

12 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Budapest, Cserépfalvi: 1946.

13 BABITS Mihály, *Ma, holnap, irodalom*, Nyugat, 1916. II. 328–340.

Szávai János is egyetérteni látszik Babits véleményével: „az említett Apollinaire-vers mellett alighanem ez [Whitman] az egyetlen érdekes fölfedezése. Inkább jellemzi ugyanis a lapot külföldi tájékozódás tekintetében a felületesség s a gyenge ítélőképesség: másod- s harmadrendű, ráadásul a felfogásához, programjához sehogy sem kapcsolható szimbolista, posztszimbolista vagy naturalista-konzervatív szerzőket közül kizárólag (Paul Fort, Jules Romains, Georges Duhamel, Remy de Gourmont).”¹⁴ Én azonban nem gondolnám, hogy ennyire egyszerű a képlet. Inkább azt lehetne mondani, hogy – főként a kezdeteknél – az avantgardisták nem irodalomtörténeti irányzatok, hivatalos kategóriák figyelembevételével válogatnak, de ez nem jelent esetlegességet a részükről. Egyrészt – főleg az első pár számban – gyakran írnak megkerülhetetlen nagyságokról nekrológot (engedve e hagyománynak), de csak olyan szerzők esetében, akikre vonatkozóan biztosan találnak közös pontokat. Továbbá általában is úgy mazsoláznak, hogy az általuk összeválogatott szövegek együttesen sugalljanak egy irodalmi ízlést, egy formai minimumkülönbözetet (a szabad verssel, bár van egy-két kivétel) és egy adott tematikával, mely összekapcsolható a kollektivitást, szolidaritást, egyetemességet, kozmikusságot (olykor panteizmust), a dinamizmust, az erőt, az Új Embert, az industrialitást mint a jövő zálogát előtérbe helyező világnézettel. Mert ugyan Remy de Gourmont, akiről Haraszi Zoltán ír nekrológot (tőle amúgy nem fordítanak), valóban szimbolista volt, de azért vonzotta őket, mert lévén „szocialista és esztéta egyszerre”, „a tett és a munka embereként” aposztrofálható¹⁵ – nem véletlen, hogy hatással volt ugyanakkor Cendrars-ra vagy képeit tekintve az angol *imagist* irányra is. Verhaeren végképp nagyon tudatosan szerepeltetett szerző: annak ellenére, hogy a szimbolizmus egyik nagy alakjának szokták tekinteni, lírájának expresszivitását és dinamizmusát gyakran hangsúlyozzák, s olykor preavantgárdnak mondják (az avantgardisták közül György Mátyás fordítja *A Tettbe* és a *Mába* is, összesen két verset, *A fuvarost* és *A tömeget*).¹⁶ A *Mában* megjelentetést a költő halálhíre is indokolja, de a nekrológban a névtelen szerző (minden bizonnyal maga a fordító) a belga költőben poétikai szempontból bosszantóan konvencionális, illetve „demagóg”, de látásmódját és tematikáját illetően „a naturalizmus fölé izmosodó” és kollektív alkotót lát, akinek képességei „nem az objektumok sivár szemléletében, hanem egy világösszefogás fenyegető színeiben villogtak fel.”¹⁷ Rilket ugyan nem fordítják, ahhoz talán messze áll az ízlésüktől, de rövid recenzióban megemlékeznek a *Hogyan szeretett és halt meg Rilke Kristóf kornétás* című könyv megjelenéséről, egyfelől azért, mert a művet magyarra ültető Kállay Miklós a kezdeti időkben fontos fordítójuk, akit a recenzens, Boross László megdicsér,

14 SZÁVAI János, *A Kaland és a Rend pörpatvara. Kassák és az avantgárd = Kassák. Esszék, tanulmányok a költőről, íróról, művészeiről*, szerk. SZÁVAI János, Budapest, Tankönyvkiadó: 1990, 7–18.

15 HARASZI Zoltán, *Rémy de Gourmont*. (Meghalt 1915. október), *A Tett*, I. 1. 13–14.

16 Émile VERHAEREN, *A fuvaros*, *A Tett*, 1916. 295.; *A tömeg*, Ma, 1917. II/3., 45.

17 Verhaeren Emil, Ma, 1917/3., 37.

másfelől mert a kritikus intenzívnek és dinamikusnak találja a szöveget próza-poétikai szempontból: „Izzó teljességű meglátás. Az egész egy egységessé lövelt mozgás elejétől végig. Gyors, éles, sűrű, nehéz tömegekkel”.¹⁸ E szerzőket illetően – akárcsak Kálmán C. György a korai avantgárd kánonról szóló könyvében – hivatkozhatunk Szabolcsi Miklós és Bojtár Endre azon meglátásaira is, hogy a magyar avantgárd más országok hasonló irányzatainál erősebben szervesül bele a közelmúlt hagyományába, a késő szimbolizmus tradíciójába (lásd pl. Ady-képüket is), vagyis hogy nálunk a hagyománytörés nem annyira erős, mint másoknál – valahogy idegenkedéssel teli tisztelettel tekintenek ezen írókra.¹⁹

Kassáknak egyébként hasonlóan ambivalens a futurizmushoz – annak is olasz változatához – fűződő viszonya is. Ő ugyanis – hasonlóan a kelet-európai, például az orosz futurizmushoz – az általa is értékelt verstechnikát előszeretettel használja, de funkcióváltásra kényszeríti annyiban, hogy háborúellenes meggyőződését fejezi ki vele. Vagy ahogy Aczél Géza fogalmaz, „az elszabadult erők diadala helyett azok megnyomorító hatását érzékelteti”.²⁰ A futurista hatás elsősorban saját – vagy egyes, a hatása alatt álló munkatársainak – versnyelvében érződik, kismértékben viszont abban is tetten érhető, ahogy Kassák felhasználja a lapjában szereplő olasz futurista szerzőket, Libero Altomarét elsősorban. Őt háborúsemleges témájú versekkel szerepelteti mindkét korai avantgárd folyóirat nemzetközi számában mint „olasz példát” (lásd: *A házak beszélnek A Tett* nemzetközi számában 1916-ban Komját Aladár fordításában,²¹ illetve a *Vetületek*, megjelent a *Ma* 1918-as internacionalista számában,²² fordította Kahána Mózes). Ezekben a lapszámokban már az a tény, hogy a világháborúban szereplő országok szerzőit pártállástól függetlenül együtt szerepeltetik, pacifista gesztusnak tekinthető, függetlenül azok háborúhoz fűzött viszonyától. Marinetti *Csata. Súly + szag* című, nominális szerkezetű verse már kicsit érzékenyebb eset – fordítóját amúgy, a szerkesztőségi szokástól eltérően, nem tüntették fel *A Tett*-ben (1916. 15. szám). Ez egy háborúpárti költemény, legfeljebb annyi történhet a figyelmetlen, a kontextus miatt már bizonyos elvárásokkal közelítő olvasóval, hogy kicsit dezorientálhatják a főnevek által jelzett, lecsupaszított érzetek (látványok, hanghatások, szagok, tapintási érzetek), illetve az ebből felsejlő totális káosz, és emiatt esetleg nem veszi észre, hogy a maszkulinitás és a harc összekapcsolódásával a szélsőségesen nominális szöveg mégiscsak egy gyönyörbe forduló szeretke-

18 BOROSS László, *Rainer Marie Rilke-ről*, *Ma*, 1917/10., 163.

19 SZABOLCSI Miklós, *A Tanácsköztársaság irodalma = Üő, Változó világ – szocialista irodalom*, Budapest, Magvető: 1973, 108.; BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Budapest, Akadémiai: 1977, 53. Idézi még: KÁLMÁN C. György, *Élharcok és harcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Budapest, Balassi: 2008, 100–101.

20 ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, Budapest, Akadémiai: 1999, 23.

21 LIBERO ALTOMARE, *A házak beszélnek*, *A Tett*, 1916/ 15., 279.

22 LIBERO ALTOMARE, *Vetületek*, *Ma*, 1918/12., 148.

zéssel ér véget: a csata nem más, mint kielégüléssel záró szexuális aktus. Vagy igen, esetleg észreveszi, akkor viszont elbizonytalanodhat, miképpen, milyen érzelmekkel fogadja. Mint ahogy maga a szerkesztő is ambivalens érzésekkel közeledett az olasz irányzat atyjához: míg nyilvánosan vehemenesen támadta Marinetti, addig könyveit terjesztette, a *Ma* lapjain reklámozta, s még a húszas években is dedikált tiszteletpéldányokat küldözgetett neki saját köteteiből.²³

Jules Romains, Georges Duhamel, René Arcos francia unanímista költők pedig már *A Tettben* is szerepelnek (mozgalomtársaik, Henri-Martin Barzun, Pierre-Jean Jouve csak kicsivel később a *Mában*); márpedig – az aktivistákon kívül – nehezen lehet elképzelni rokonabb szellemű irányzatot náluk, akik az egyént csak a társadalmi szövet részeként tudják értelmezni, és az életet – mint nevük is mutatja – „egyetlen hangúnak”, egy mindent felölelő testvériségként fogják fel.

Whitman nevével Kassák Reinhard Piroska 1914-es *Budapesti Szemlében* megjelent cikkében találkozott először,²⁴ csak ezután olvasta el verseit; vagyis megjelenésekor nem olvasta Szabó Dezső-féle 1913-as nyugatos cikkét,²⁵ amelyben a szerző Whitmant nevezi meg az avantgárd (általa futurizmusnak nevezett, valójában inkább expresszionista) világnézet és poétika mintájának; az viszont kétségtelen, hogy Szabó Nietzschebe oltott Whitman-képe és szolidarizmuson alapuló kollektív individuum-fogalma hatással volt rá, mint ahogyan számos társára, s ez verseikben is érvényesül.²⁶ (Olyannyira, hogy Gáspár Endre korai Kassák-könyvében majd a Whitman-hatást gondolja az egész életmű tartópillérének).²⁷

58

Összességében tehát elmondható, hogy még a kezdeti években is a szövegek mindig a baloldali közeg és/vagy a futurista-expresszionista-aktivista versízlés kerülnek be a lapokba, és kozmikus távlataik, dinamizmusuk, modern témáik – gép, város stb. –, töredezett vagy zaklatott dikciójuk alapján még akkor is beleillenek ebbe a vonulatba, ha amúgy valamiféle átmenetet képviselnek a klasszikus modernség és az avantgárd között, mint pl. az unanímizmus – vagyis ebben a tekintetben inkább Bori Imre, illetve a monográfiaíró Aczél Géza meglátásait osztom.²⁸

23 DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önleírás, kontextusok, modellek* (doktori disszertáció), Budapest, ELTE: 2018., 168, 462-es lábjegyzet. Dobó Gábor Claudia Salaris és Pablo Echaurren tájékoztatására (Fondazione Salaris – Echaurren, Róma) hivatkozik.

24 REINHARD Piroska, *Walt Whitman*, Budapesti Szemle, 1914. I. 98–106.

25 SZABÓ Dezső, *A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei*, Nyugat, 1913. I. 16–23.

26 Vö. még: DERÉKY Pál, *A vasbeton torony költői. Magyar avangárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Budapest, Argumentum: 1992, 37–42.

27 GÁSPÁR Endre, *Kassák Lajos az ember és munkája*, Wien, Fischer: 1924.

28 ACZÉL Géza, Kassák Lajos, 29: „A külföldi válogatás már sokkal egyértelműbb. A nagy elődök – Whitman és Verhaeren – mellett feltűnnek az elvont humanizmust és kollektivitáskereső unanímisták (Jules Romains, René Arcos,

A másik centrális kérdés: a fő munkatársaknak és a fordítóknak a szövegválogatásban betöltött szerepe, noha ezek a szerepek amúgy nem egyszer részlegesen egybe is eshettek (például Komját Aladár, György Mátyás esetében),²⁹ mert Kassák maga – főleg eleinte – egyáltalán nem beszélt nyelveket. Többek között Bortnyik Sándor visszaemlékezéséből tudjuk, hogy bár Kassák teljességgel kezében tartotta a szerkesztést, a külföldön megjelent cikkekre, írásokra gyakran valamelyik munkatárs hívta fel a figyelmét, s nem egyszer szóbeli nyersfordítást is biztosított a számára – ennyiben tehát a többiek is előválogattak, szűrtek, így ha korlátozott mértékben is, az ő ízlésük is érvényesülhetett. A végeredménnyel, az új szám tartalmával azonban – nem lévén szerkesztőbizottsági tagok – már csak a nyomtatott változatból értesülhettek.³⁰ Nádass pedig így emlékezik (egy kicsit későbbi időszakra, de Kassák szövegválogatási gyakorlatát tekintve ez talán nem lényeges): „És hogy Kassák hogyan tárgyalt francia, német, olasz, angol és orosz vitapartnerekkel? Tolmács segítségével. Rábökött egy versre vagy egy cikkre, amit érdekesnek vélt, és rászólt a leginkább poliglott Gáspár Bandira, esetleg Németh Andorra vagy néha rám: Fordítsa le! És a nyers fordítás igazolta, hogy valami érdekesre, érdemesre bukkant rá. Művészi ösztöne, érzéke volt az új érték felkutatására.”³¹ Elképzelhető tehát, hogy *A Tett* viszonylagos eklekticizmusa onnét is származott, hogy a korai számokba az inkább az esztéta vagy klaszikus modernséghez köthető ízléspreferenciákkal bíró Franyó Zoltán és Kállay Miklós fordított (bár ők alapvetően unanímistákat ültettek át magyarra, illetve Kállay a szimbolista Fort-t is), de még a Verhaeren-fordító György Mátyás is – bármilyen egyéni hangú avantgárd költő volt máskülönben – , válogatói értékítéletében is őrzött valamit a nyugatos előéletéből, noha explicit

Georges Duhamel), a szociális indulatoktól fűtött német aktivisták, *A Tett* közli elsőként Magyarországon Apollinaire-t (Saint-Merry muzsikusa) és Marinetti prózáját (Súly + Szag).” Bori Imre (Aczél Géza is helyeslőleg idézi, l. m., 29.): Kassák kezdetben *A Tett*nek létrehozója és nem ideologikus prófétája volt, autodidakta ösztönösséggel válogatta munkatársait és lapja anyagát anélkül, hogy pontosan körvonalazta volna elképzeléseit. Nem az árnyalatok, hanem a gondolatok egésze az, ami *A Tett* minden közleményéből a szerkesztőre, Kassákra mutat. BORI Imre – KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Budapest, Corvina: 1967, 37.

- 29 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, 203.: „A folyóiratot első számtól kezdődően én szerkesztettem, és kiadóként jegyeztem. A II. évf. 7. számától kezdve a felelős szerkesztő mellett három főmunkatárs neve is megjelent a címlapon: György Mátyás, Komját Aladár és Uitz Béla neve. A III. évf. 1. száma után, tehát 1917 decembere táján négyen: Révai József és a lapon jelzett három főmunkatárs közül a két költő: György Mátyás és Komját Aladár, valamint Lengyel József politikai ellentétek miatt elhagyta a lapot. Ettől kezdve Uitz Béla szerepelt társzerkesztőként, s bár a szerkesztésben aktívan nem vett részt, a lap anyagával mindvégig azonosította magát.”
- 30 BORTNYIK Sándor, *Emlékeim Kassákról = Kortársak Kassákról*, szerk. és sajtó alá rendezte: ILLÉS Ilona – TAXNER Ernő, Budapest, PIM és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa: é. n., 14–18.
- 31 NÁDASS József, *Arcképvázlat Kassákról = Kortársak Kassákról*, 26.

módon szembefordult az esztétaista hagyománnyal.³² Utána Kahána Mózes, Reiter Róbert, még később Gáspár Endre és Németh Andor egyaránt befolyásolhatták a külföldi irodalmakat érintő szelektálást – még ha csak ajánlatokkal, sugalmazással is.

S ezen jelenség fonákja: miként ültetik át magyarra ezeket a szövegeket? A Verhaeren az avantgárd lapokba magyarító költő, György Mátyás explicit módon világossá is teszi, hogy létezik „avantgárd fordítói technika”. Legalábbis magyar Baudelaire- és Verhaeren-kötetéről szóló fordításkritikájában – *György Oszkár: Charles Baudelaire versei (Tevan, 1917)*, *Peterdi Andor: Émile Verhaeren versei (Tevan 1917)* –,³³ amely avantgárd „versfordításelmélet” is egyszerismind, György Mátyás rendkívül normatív módon a következő kívánalmakra mutat rá:

- Tény ugyan, hogy a fordítás szubjektív kényszer eredménye is, de szerinte ambícióként csak akkor elfogadható, ha a fordító ezáltal képes ugyancsak „tanúságot tenni” „a szubjektumnak egyetemes erőkből hurkolódott gazdagságáról”.
- Következésképpen a végterméknek versnek kell lennie: amin György Mátyás természetszerűleg nem feltétlenül kötött verset ért, hanem „minél több erőnek uralmas karba-zendülését” – azaz dinamikát.
- A fordítás transzponálás, azaz az egyik nyersanyagból a másikba való, egyenértékű szöveget eredményező áttétel (melynek feltétele a fordító „konzsenialitása”)
- Elvárható továbbá a költő poétikai nézeteinek – „programjának” – való megfeleltetés.

60

Ezen fordítói elvárásrendszer mintegy illusztrálja a két könyv kritikájával. A második rész, amely a Verhaeren-kötetet erősen elmarasztalja, azért bírhat nagyobb érdekességgel a számunkra, mert szembeállítja Peterdi általa túlságosan erőtlenné, gyengének, minden „aktualitást” („nagyipari elemet”) nélkülözőnek tartott megoldásait a saját fordításával:

Egy francia versrészletet idéz *A tömeg* című versből, amelyben a „aktualitás” tekintetében valóban ő a nyertes (a nyomdahibákat most korigáltam):

„Une électrique ardeur brûle dans l’atmosphère”

Az ő megoldása:

„Villamos izzás perzsel a levegőben”

Peterdié:

32 KASSÁK, *Az izmusok történetében* ír György Mátyásról (I. m., 213.). György Mátyás munkásságáról még: KÁLMÁN C. György, I.m., 49–133.

33 GYÖRGY Mátyás, *György Oszkár: Charles Baudelaire versei (Tevan, 1917.)*; PETERDI Andor, *E. Verhaeren versei (Tevan, 1917)*, Ma, 1917/11., 178.

„S a levegő úgy ég, mint az olaj.”

Másik, szintén ehhez a vershez kapcsolódó példája azonban elgondolkodtatóbb, bár Peterdi itt is gyengébbnek bizonyul, ráadásul félreérti az egyik sort.

Oh! dis, sens-tu qu'elle est belle et profonde,
Mon cœur,
Cette heur
Qui crie et frappe au cœur du monde?

Peterdi:

Ó, érzed-e a szépséget, erőt,
A szívemet.
S az órát, mely mint harang csilingel
És ver a Mindenség szíve felett.

György Mátyás:

Ó, érzed szívem, mily mély és teli
ez az óra,
mely forrva
üvöltve a világ szívét döngeti?

„Egyáltalán”, folytatja György Mátyás, „ha összevetem a *Tömeg* című vers két fordítását, Peterdiét és a magamét, megrökönyödéssel tolul fel a kérdés, hogy igazába melyikünk vak és süket Verhaeren gesztikulálása és szava iránt, amikor ami neki üvöltés és döngetés, Peterdinek csilingelés és ketyegés. (...) csilingel/dönget körülbelül a dinamika lefokozásának arányszáma.” A vakságra és süketségre vonatkozó kérdés helyett talán revelatívabb az az észrevétel, hogy az esztétikai modernség és az avantgárd határán álló Verhaerent mindkét fordító kicsit eltolja, Peterdi az előbbi, György Mátyás az utóbbi irány felé: ezt egyfelől a *frapper* ('kopog', 'megüt') ige „csilingel”-je és „dönget”-je igazolja, másfelől azonban az is, hogy a „belle”-t ('szép') A *Tett* fordítója inkább „teli”-ként magyarítja, hogy a szerinte hiábavaló esztétizálás helyett kozmikusságot és teljességet vigyen a költeménybe („forrásról” pedig végképp szó sem volt a francia versben); mindezt pedig nyilvánvalóan azért teszi, hogy dinamikát tükrözzön az előállított szöveg, s megalkotója szubjektumának „egyetemes erőkből hurkolódott gazdagságáról” adjon számot – amint azt György Mátyás fordítói programja (1–2. pont) megköveteli.

Egyébként Kálmán C. György is valami ilyesmi megoldást sugall – hogy visszatérjünk régebbi kérdésünkhöz – a fordított korpusz eklekticizmusának problémájára (pontosabban több javaslata is van, de ezt tartja a legvalószínűbbnek). Ő ezt „félreértésnek”, „félrefordításnak” nevezi, pedig, mint fentebb láttuk, van benne célzatosság is: mint mondja, nem teljes átértelmezésről van

szó, inkább arról, hogy „a fordítások nyelve markánsan elüt a kor költészetének nyelvezetétől; az agrammatizmusság határát súroló, végletesen tömör, neologizmusokban bővelkedő, kifejezésmódjában (sic) feltűnően expresszív formák hemzsegnak a fordításokban. Elképzelhető tehát, hogy mást (a saját szempontjukból: többet) láttak bele mindazokba, akiket fordításra méltóknak találtak, s ennek megfelelően saját eszményeiket a fordításokba beleírva ültették át műveiket.”³⁴

Összességében tehát elmondható, hogy Kassák, hála egyfelől „jó szimatának”, másrészt korokon és stílusirányzatokon túlmutató, bizonyos szövegsajátosságokat preferáló válogatási kritériumainak, amelyeket megerősített a neki dolgozó kritikusok hasonló ízlése, illetve a műfordítók sajátos, az ezekre a vonásokra rájátszó praxisa is, a felszíni változatosság dacára is egy viszonylag konvergáló világirodalmi korpuszt alakított ki lapjaiban, illetve egy hasonló módon jellemezhető nemzetközi hálózatot épített ki szépen lassan e folyóiratok köré.

Irodalom

- ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, Budapest, Akadémiai: 1999.
- BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Budapest, Akadémiai: 1977.
- BORI Imre – KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Budapest, Corvina: 1967.
- CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei*, Budapest, Szépirodalmi: 1987.
- DERÉKY Pál, *A vasbeton torony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Budapest, Argumentum: 1992.
- DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önleírás, kontextusok, modellek* (doktori disszertáció), Budapest, ELTE: 2018.
- GÁSPÁR Endre, *Kassák Lajos az ember és munkája*, Wien, Fischer: 1924.
- KÁLMÁN C. György, *Élharcok és harcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Budapest, Balassi: 2008.
- KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető: 1972.
- KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Budapest, Cserépfalvi: 1946.
- Kassák. Esszék, tanulmányok a költőről, íróról, művészeiről*, szerk. SZÁVAI János. Budapest, Tankönyvkiadó: 1990.
- Kortársak Kassákról*, szerk. és sajtó alá rendezte ILLÉS Ilona – TAXNER Ernő, Budapest, PIM és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa: é. n.
- Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tettől a Dokumentumaiig*, szerk. BALÁZS Eszter – SASVÁRI Edit – SZEREDI Merse Pál, Budapest, PIM – Kassák Múzeum: 2017.
- SZABOLCSI Miklós, *Változó világ – szocialista irodalom*, Budapest, Magvető: 1973.

The Early Hungarian Avant-garde and the Translation

Abstract. In my study, I examine the translation practice and the world literature canon of the early Hungarian avant-garde until 1921. Lajos Kassák, due to his criteria of choice preferring particular textual characteristics beyond all special literary tendencies (which were reinforced by the taste of A Tett's and Ma's critics and the practice of avant-garde works' translators, managed to realize a converging international corpus in his revues and work up an international network.

Keywords: early Hungarian avant-garde, canon, translation, Lajos Kassák, Mátyás György, A Tett, Ma

Földes Györgyi

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet

1118 Budapest, Ménesi út 11-13.)

foldesgy@gmail.com, Foldes.Gyorgyi@btk.mta.hu.

Műfordítás és kulturális identitás az Új Symposion folyóiratban¹

Absztrakt: A magyar nyelven megjelent, újvidéki kiadású Új Symposion folyóirat erőteljes jugoszláviai kulturális beágyazottsága ismert, ugyanakkor nem magától értetődő sajátossága a vajdasági magyar irodalomnak. A témában számos rész kutatás folyt mind a folyóirattal, mind az egyes fontosabb szerzőivel, szerkesztőivel kapcsolatban. A jelen tanulmány egy folyamatban lévő kutatás eddigi eredményeiről számol be, a folyóirat fordítási gyakorlatát állítva középpontba, összefüggésben a folyóiratnak a délszláv irodalmakra vonatkozó reflexív szövegeivel. A délszláv nyelvekből történő fordítások nem idegen kulturális közegek közötti transzferként jelentkeznek, és jellemzően nem olyan olvasóknak készülnek, akik az eredeti művet nem tudnák elolvasni. A folyóirat dinamikus regionális kulturális identítasalakzatokat mutatott fel a saját lokális kisebbségi kultúrával, az egyetemes magyar kultúrával és a jugoszlávnak nevezett kultúrával kapcsolatban. A valamelyikkel való teljes és kizárólagos azonosulás helyett a participáció alakzatait láthatjuk.

A vajdasági magyar irodalommal, illetve a jugoszláviai magyar irodalommal foglalkozó magyar irodalomtörténet-írás alapvető megállapítása az újvidéki *Új Symposion* folyóirattal kapcsolatban annak jugoszláviai kulturális beágyazottsága. A témát tárgyaló megközelítéstől függően az egyes szerzőknél ez a beágyazottság példa lehet egy sajátos regionális identitás keresésére vagy létesítésére², az interkulturális aktivitás vagy a jugoszláviai multikulturális modellben

-
- 1 A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által támogatott, 125791 nyilvántartási számú, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című NN_17 pályázat keretében készült.
 - 2 Ez az önértelmezés érvényesül Bori Imre több változatban megjelent, illetve több kiadást megélt irodalomtörténeteiben (BORI Imre, *Irodalmunk évszázadai*, Újvidék: Forum, 1975. BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék: Forum, 1982, 1993. BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Újvidék: Forum, 1998, 2007.), akárcsak Bányai János (BÁNYAI János, *Könyv és kritika I. Kritikák*, Újvidék: Forum, 1973., BÁNYAI János, *Könyv és kritika II. Kritikák*, Újvidék: Forum, 1977., BÁNYAI János, *Talán így. Kritikatörténet*, Újvidék: Forum, 1995., BÁNYAI János, *Kisebbségi magyaróra. Tanulmányok*, Újvidék: Forum, 1996., BÁNYAI János, *Hagyománytörés. Tanulmányok*, Újvidék: Forum, 1998., BÁNYAI János, *Illatok, arany és tömjén. Slobodan Novak: Mirisi, zlato i tamjan, Matica Hrvatska, Zagreb, 1968, Új Symposion, 1969/47., 4–5.*) vagy Utasi Csaba irodalomkritikusi és irodalomtörténeti munkásságában (UTASI Csaba, *Vonulni ha illőn... Tanulmányok, kritikák*, Újvidék: Forum, 1982., UTASI Csaba, *Irodalmunk és*

való részvétel sikeres megvalósulására³, de a saját magyar kulturális hagyományoktól való elfordulásra, netán ezek megtagadására, a nemzeti identitás és közösségi kulturális képviselő föladására is⁴.

Ha az 1960-as évek symposionista publikációit nézzük, és elhelyezzük ezeket a korszak más vajdasági magyar, jugoszláviai és magyarországi magyar szövegeinek összefüggéseiben, korabeli vitáiban, akkor a folyóirat-megjelenések folyamatában változó és igen összetett képet kapunk. Igaz ugyan, hogy a folyóirat és szerzői jelen vannak a lokálisban, reagálnak rá, változtatni kívánnak rajta, igazolható, hogy felmutatják a magyar irodalommal, a magyar kultúrával való azonosság jelzéseit, továbbá világosan jelzik a jugoszlávnak nevezett, az egyes délszláv nemzetek felettiként felfogott kulturális közösséghez való odatartozást, de ez egyik esetben sem valamilyen befejezett, készen kínált kulturális alakzatnak való megfelelés jegyében történik. Inkább kulturális alakzatok folyamatos alakításáról beszélhetünk, mozgásról és változásról, és a valamelyik alakzattal való azonosulás helyett a részeseülés, a participáció változatait szemlélhetjük.

A *Symposion*-mozgalom jellemzői nem ragadhatók meg egy jugoszlávságpárti megfelelésre törekvés fölvázolásával vagy ennek tagadásával. Inkább olyan irodalmi és kulturális érdeklődési, keresési, alakulási folyamatot követ-

a *Kalangya. Monográfia*, Újvidék: Forum, 1984., UTASI Csaba, *Vér és sebek. Tanulmányok, kritikák*, Újvidék: Forum, 1994).

- 3 Ez a szemlélet jellemző például Virág Zoltánnak az *Új Symposion* történetéről szóló áttekintő tanulmányára („*A margó vándorai.*” = A magyar irodalom története, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat, 2007, 536–548.) vagy Orcsik Roland Domonkos István műfordítói alkotóművészetéről írott monográfiájára (*detoNáció. Domonkos István művészetének exjugoszláv irodalmi kapcsolatformái*, Újvidék: Forum, 2015.).
- 4 Ez a retorika uralkodik el például a kései Hornyik Miklós-írásokban (*Meghasonlításunk története. Délvidéki könyv*, Budapest: Timp Kiadó, 2010.), és rendre érvényre jut Vajda Gábor irodalomtörténeti munkásságában, noha irodalom- és eszmetörténetnek nevezett összegző műveiben törekszik az irodalmi szempontok érvényesítésére is (VAJDA Gábor, *Remény a megfélemlítettségben. A délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)*, Szabadka: Magyarágkutató Tudományos Társaság, 2006., uő, *Az autonómia illúziója. A délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1972–1989)*, Szabadka: Magyarágkutató Tudományos Társaság, 2007.). Vajda Gábor értekező nyelvét és gondolkodásmódját jól jellemzik például az *Új Symposion*nak az 1971-ig végzett tevékenységét összefoglaló mondatai: „Ha az *Új Symposion* társadalometikai tekintetben sokáig nem állt is a feladata magaslatán, sőt olykor kifejezetten gyöngítette is a jugoszláviai magyarság nemzeti identitásvédelmét, a művészetkritika többnyire az erős oldala volt. Rendszeresen és viszonylag bőségesen ismertetik a magyarországi és a vajdasági magyar irodalom, valamint a jugoszláv és a világirodalom könyveit, s az igényes tanulmányok sem ritkák.” (VAJDA Gábor, *Remény a megfélemlítettségben*, 343–344.) A magyar kisebbségi érdekek elurálásának, sőt a megbízásra cselekvésnek a homályos, retorikus kérdésekben megfogalmazott vádját lehet felismerni például Vékás János Tolnai Ottórol írt portréjában is (lásd: VÉKÁS János, *Utak 2. Interjúk és társadalomtörténeti portrék*, Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2017, 381–423.)

hetünk nyomon, amelyhez a mozgalom alakítói az 1960-as években jelentős részben a jugoszláviai kulturális térségben találtak mintákat. A jugoszláviai *szellemi, kulturális* térség hatvanas évekbeli eszményei és realitásai kínáltak olyan lehetséges gondolati és művészi alakzatokat, amelyekben, amelyek között, amelyekhez képest a *Symposion*-mozgalomhoz tartozó fiatal értelmiségiek el tudták gondolni és alakítani tudták a maguk irodalmi, művészeti vagy a társadalmi kérdésekre reflektáló elképzeléseit. Ez a saját meglévőtől való elmozdulásban, a már valamiképp létezőben való berendezkedés kényelmének elvetésében nyilvánult meg, például a konformizmus és nonkonformizmus ellentétpárjával operálva, a mindenestül való modernség transzcendenciájában, abban az eltökéltségben, amely vállalja a kapaszkodók elengedését a mozgásban levésnek az élményéért. A symposionisták viszonyulásában az egész délszláv térségre való nyitottság érhető tetten, és noha horvát, szerb, szlovén, macedón, muzulmán, montenegrói költőket, írókat fordítanak, az egész térség és a jugoszláviai társadalmi és kulturális projekt egészében izgatja őket – önmagán ezen a projekten túlmutatóan is, mint olyan lehetőségek biztosítója, amely a nagyvilág, továbbá a meglévő adottságok keretein kívüli lehetséges jövőre is nyitott. A reálisan érzékelt világból ez kínál kimozdulási lehetőséget az adottnak a megkötő, lehúzó, visszafogó jellegétől. Eszmény volt ez, modern utópia, amely az első symposionista nemzedék számára intenzív mozgásban tartó és kultúrateremtő erőnek bizonyult. A jugoszláv térség egységes kulturális térként való kezelése jellemezte a térség kultúrájának külföldi reprezentációját, így ezt a szemléletet képviselik például azok az újvidéki és budapesti kiadású antológiák is a második világháborút követően, amelyek szinte kivétel nélkül csak jugoszláv irodalomról beszélnek a délszláv térség irodalmi kapcsán. Az újvidéki Testvériség-Egység Kiadó 1950-es *Jugoszláv elbeszélők antológiája* a szerzők születési ideje rendjében közli a kortárs szerb, horvát, szlovén és más nemzetiségű szerzők műveit, a budapesti Európa Kiadó 1958-as *Klasszikus jugoszláv elbeszélések* című antológiájának szerkesztői és fordítói, Csuka Zoltán, Dudás Kálmán, Hadrovics László és Vujicsics D. Sztoján pedig a címnek megfelelően a jugoszláv államalakulat megszerveződése előtti horvát, szerb, szlovén irodalom jeles alkotói kapcsán is magától értetődően használják a jugoszláv megnevezést. Ez a névhasználat az 1980-as évek közepéig magától értetődő, a számos jugoszláv antológia mellett csupán a Csuka Zoltán és Vujicsics D. Sztoján által fordított *Sebzett madár* című, *Mai szerb és horvát drámák*⁵ alcímű kötet, illetve az újvidéki Forum Könyvkiadó és a budapesti Európa Könyvkiadó közös szerkesztésében készült *A szerbhorvát irodalom kistükre – A kezdetektől 1945-ig*⁶ antológia képez kivételt a szóhasználatban. Ács Károly válogatott versfordításainak alcíme 1985-ben már *Jugoszlávia népeinek költészetét* nevezi meg, nem minősítve magától értetődően jugoszlávnak a fordított szer-

5 Budapest: Európa, 1968.

6 Budapest: Európa, 1969.

zők műveit⁷. Az antológiák alapadatairól részletes áttekintést ad Györe Géza *A horvát és a szerb irodalom magyar recepciója*⁸ című bibliográfiája.

A fenti folyóirat-történeti vázlattal, illetve értelmezéssel azt a sajátos fordításbefogadási helyzetet kívántam fölvezetni, ahol a fordítás a jelentős nyelvi távolságok ellenére nem idegen kulturális közegbe érkezik. Mire az *Új Symposion* folyóirat 1965 legelején elindul, addigra a folyóiratnak a húszas évek közepén lévő szerkesztői az *Ifjúság* hetilap előzményt jelentő *Symposion* mellékletében 1961 és 1964 között már jelentős részben megteremtik azokat a kulturális összefüggéseket, amelyekbe honosként érkeznek az új művek, illetve amelyekhez hozzászólnak a délszláv térség kulturális produktumait szemlélő kritikák, reflexiók. Előzményt kínálnak az előző nemzedékek kultúraközvetítő gyakorlatai is, noha a symposionisták hozzájuk képest nem közvetítőként, hanem a jugoszláviai kulturális térség alakítóiként kívánnak jelen lenni. A fordítások ebben az esetben nem csak és nem kifejezetten azoknak készülnek, akik nem tudnák elolvasni az eredetit. A fordítások itt, azon túlmenően, hogy a szerbül, horvátul nem tudó magyarországi, esetleg vajdasági magyar olvasók számára közvetítik az eredeti műveket, a legfontosabbnak látott szerb vagy horvát irodalmi műveket aktivizálni kívánják a jugoszláviai magyar közegben, annak élő, természetesen ható részévé tenni. Ezt a kontextualizálást erősíti a *Symposion* mellékletben bevezetett gyakorlat, amely a délszláv térség olyan műveit is szemlézi, amelyek nem jelentek meg fordításban, a saját kulturális érdeklődés részeként reflektál az eredeti szerb, horvát, ritkábban szlovén kiadványokra, valamint világirodalmi vagy idegen nyelvű társadalomtudományi munkák szerb vagy horvát fordításban megjelent kiadásaira, továbbá szerb és horvát irodalmi és társadalomtudományi folyóiratok aktuális számait mutatják be, kifejezett jelen idejűségre törekedve ezzel, a fordítások utóidejűsége helyett. Ez különösen az induló folyóiraatra jellemző, az első számok publikált anyagainak mintegy 40–50%-a a teljes jugoszláv térségből készült fordítás.

68

A szerb kultúra az első számban Végel László Miodrag Bulatović-esszéjével, két szerb regény fordításáról, továbbá Illyés Gyula *Ebéd a kastélyban* című művének szerb fordításáról szóló könyvkritikával, a *Gledišta* folyóirat szemléjével, Dušan Lopandićnak a *Gledištában* és az *Új Symposionban* egyszerre publikált gazdaságtudományi esszéjével, Leonid Šejka képzőművész esszéjével és a *Centripetális sarok* rovat számos hosszabb-rövidebb közleményével, köztük fordításokkal és szerb folyóiratokra, jelenségekre történő reflexiókkal van jelen. Ugyanebben a számban reflektál Végel László a horvát Antun Šoljannak a zágrábi *Forum* folyóiratban folytatásokban megjelenő készülő regényére, egyúttal számon kérve az újvidéki magyar kiadón és fordítókön, hogy magyarul még nem jelentették meg az előzőt sem. Szemlélik az

7 *Kiásott kard – Jugoszlávia népeinek költészetéből – Válogatott versfordítások 1945–1984*, Újvidék: Forum, 1985.

8 GYÖRE Géza, *A horvát és a szerb irodalom magyar recepciója. Bibliográfia*, Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019, 15–102.

Umjetnost riječi, a *Praxis* folyóiratokat, reflektálnak a *Telegraf*, az *Odjek* egy-egy témafölvetésére, közlik Tomislav Ladan *Konformizmus és nonkonformizmus* című esszéjét, hangsúlyozva, hogy ez része a szerző *hamarosan megjelenő* esszékötetének. A szerb és a horvát kultúra a folyóirat terében magától értetődően együtt jelenik meg, mindkettő természetes részét képezve a fiatal vajdasági magyar értelmiségiek *saját világának*, amely saját világnak a határai nem zárulnak le a vajdasági közeg határainál, hanem kiterjednek a teljes délszláv térségre, irodalmi és kulturális téren pedig a teljes magyarságra, továbbá irodalmi, művészeti, társadalomtudományi téren az európai és nagyvilági újdonságokra. Az egyetemes magyar kultúra ebben az induló számban a délszláv térségben egyébként jól ismert Lukács Györggyel, illetve a *Kortárs* folyóirat szemlélésével van jelen, a szerkesztők és a folyóirat szerzői köre pedig két folytatásos regénnyel, egy nagyobb igényű esszével és több kisebb írással igyekszik sajátját tenni és összetartani ezt a heterogén anyagot.

A második szám kritikarovata különösen jól mutatja a folyóirat szerzőinek a saját szűkebb közegén kívülre irányuló, a horizontokat tágítani kívánó érdeklődését. A szerb kiadás alapján szemlézik Erich Fromm *Szökés a szabadság elől* című könyvét, egy, a „mai emberről” szóló szerb esszégyűjteményt (*Čovek danas*, Nolit, 1964), Vasko Popa szerb költő verseinek újvidéki magyar kiadását, valamint Ady Endre verseinek Danilo Kiš-féle fordítását, Nikola Milošević esszéinek eredeti szerb kiadását, Slavko Mihalić új verseinek zágrábi kiadását, Milivoj Slaviček, Vesna Parun és Nada Iveljić horvát költők új, eredeti kötetit, Radomir Konstantinović szerb regényét, továbbá a *Valóság* című budapesti folyóiratot. Egy horvát és egy szerb író hozzászólásának közlésével reagálnak a Jugoszláv Írószövetség kongresszusára. Ez nem kultúráközvetítő attitűd a délszláv kultúrák és a magyar kultúra között, hanem a délszláv térség kulturális folyamataiban való részvétel jegyeit mutatja. Ebben az irodalmi-kulturális közegben egyszerre honos, magától értetődően van együtt Miroslav Krleža *Salome* című drámájának fordítása Gerold László jegyzetével, Fehér Kálmán, Tolnai Ottó és Gobby Fehér Gyula prózája, Tolnai Ottó versei, és ebbe a kontextusba kerül be Déry Tibornak a *Régiékről emlékezvén* című novellája.

Az arányok a későbbiekben számonként változnak, a hangsúlyok lassanként áthelyeződnek a saját szerzői kör és ezáltal a vajdasági magyar irodalom önreprezentációjára. A szerkesztők láthatólag attól is óvják a folyóiratot, hogy kizárólagosan bezárkózzon a jugoszláv kulturális térbe, egy-egy szöveggel folyamatosan biztosítják a világirodalmi kitekintést, néha pedig erősebben világirodalmi jellegű számot szerkesztenek. Ilyen jellegű a folyóirat harmadik száma, benne T. S. Eliot *Ezra Pound*-esszéjével, Gerold László kilenc világirodalmi drámát szemlélő írásával (egy belgrádi kiadású drámaantológiáról), Herbert Grün képzőművészeti esszéjével, Jack Kerouac regényrészletével, Karlheinz Stockhausen, Jan Kott szövegével, amely számban a délszláv közegget közvetlenül alig néhány rövid szöveg képviseli, mintegy ellensúlyozva az első két szám délszláv túlsúlyát.

A negyedik, ötödik, hatodik szám pedig, néhány délszláv szerző szövege mellett meghatározóan vajdasági magyar szerzők műveit közli, köztük Várady Tibor jazzesszéjét (aminek aztán a későbbi évfolyamokban is lesz folytatása), Bori Imre Juhász Ferenc-írását, a hatodik számtól Végel László regényét, az *Egy makró emlékiratait*, amely, nem mellesleg, ekkor már a folyóirat harmadik folytatásos regénye Tolnai Ottónak (*Érzelmes tolvajok*) és Gobby Fehér Gyulának (*Néhány szó a noviszádi kenyérről*) az első számtól közölt művét követően. Mindhárom folytatásos regény magától értetődően szituálja magát a vajdasági magyar és ezzel együtt a jugoszláviai közegbe, Végel László különösen gondosan szövi be regényét a kísérőesszéivel a jugoszláv társadalmi és irodalmi kontextusokba, Salinger ismert regényéről írva pedig világirodalmi összefüggéseit is jelzi. Végel regényének hamarosan megjelenő szerb fordítása pedig elhelyezi a művet a lázadó vagy helyüket kereső, kiábrándultan csellengő fiatalokról szóló jugoszláviai regények sorában.⁹

A folyóirat a kétnyelvűségtől sem idegenkedik, Tolnai Ottó például nemcsak az *Érzelmes tolvajok* című folytatásos regényébe sző szerb nyelvű szövegrészeket, szükségtelennek tartva ezek fordítását, hanem Antun Šoljan verseskötetéről írva is horvátul idéz, nem fordítva sem az idézeteket, sem a könyv vagy a versek címét¹⁰, és ez a gyakorlat a későbbiekben is, más szerzőknél is folytatódik. Szerb eredetiben közlik Danilo Kiš *Pro domo sua* című reagálását Gerold László fordításkritikájára, amelyben a szerb alapszövegbe a szóba hozott magyar irodalmi idézetek olyan sajátosan, magától értetődő kétnyelvűséggel illeszkednek, amely lényegében lefordíthatatlanná teszi azt. Geroldnak a korábbi számban megjelent fordításkritikája¹¹, Danilo Kiš válasza¹² és Gerold László viszontválasza¹³ az indulatos vitán túl az élő kétnyelvűség és kétkulturájúság, valamint a kulturális szimbiózis különleges dokumentumai közé tartozik.

Az első évfolyam végére kialakul a folyóiratnak egy olyan karaktere, amely megmarad egészen az 1970-es évek elejéig. Az első évfolyamban megfigyelhető, hogy egyre nagyobb publikációs teret igényelnek a szerkesztőség köré szerveződött szerzők eredeti szövegei. A kritikai reflexió a későbbiekben már nem minden fontosabbnak látszó szerb vagy horvát kiadványra reagál, egyre gyakrabban és jellemzően az eredeti művekben jelenít meg egy olyan ízlésvilágot, amely együtt mozog a jugoszláviai művészeti produkcióval. A műfordítások ugyanakkor továbbra is kísérik ezt a folyamatot. A folyóirat szövegarányai, szerkezete, a szövegek sorrendje és ezzel összefüggő hierarchiája nem támogat egy olyan megközelítést, amely előre meghatározott arányokat, kvótákat keres-

9 TOLNAI Ottó, *Gartlic za čas kratiti*, Új Symposion, 1965/8., 13.

10 VEGEL, Laslo, *Memoari jednog makroa*. Prevod: Aleksandar Tišma, Novi Sad: Matica srpska, 1969.

11 GEROLD László, „Fordításainkról II. Vasko Popa: Kéreg. Adi: Pesme.” Új Symposion, 1965/2., 13–14.

12 Danilo Kiš, *Pro domo sua*, Új Symposion, 1965/4., 18–19.

13 GEROLD László, *Pro domo nostra*, Új Symposion, 1965/4., 19.

ne az egyes számokban, a délszláv és a magyarországi magyar szerzők, vajdasági magyar eredeti művek és fordítások valamiféle arányos elosztását, a vajdasági magyar közeget afféle összekötő-közvetítő közegként megjelenítve. A nem jugoszláviai magyar szerzők műveinek közlései a folyóiratnak az alkotói szabadság melletti elkötelezettségével összhangban valósulnak meg, olyan szerzőket és műveket preferálva, akik/amelyek Magyarországon nem vagy nehezen jelennek meg, beleértve az emigráns magyar alkotókat is. Ez a szerkesztői hozzáállás is összhangban van a jugoszláviai szituátság pozitív értelmű vállalásával, értékként való felmutatásával. A folyóiratot egy jól szervezett, összetartó szerkesztőség és szerzői kör alakítja, az ő érdeklődésük és értékrendjük határozza meg a sajátnak tekintett jugoszláviai közegből történő fordításokat, és ugyanez emeli be a szerkesztőséghez többé vagy kevésbé kötődő magyarországi és határon kívüli, esetenként emigráns szerzőket.

Az első nemzedék írói habitusának része volt a keresések és tévedések kockázatvállalása is, folyamatosan próbára téve nemcsak a megelőző nemzedékek, a vajdasági magyar közösség kialakult értékrendjét, kulturális gyakorlatait, hanem saját, nem is olyan sokkal korábbi elképzeléseiket is. Tudatos vállalásuk az esszé, a kritika, a vitacikk, a glossza, vagyis a reflexív-önreflexív műfajok művelése a folyóiratban. Voltaképpen ez a változásra, az újra való jog fenntartása, de legalábbis hangoztatása a folyóirat kultivált hagyománya. Mindez különösen érdekes képet mutat a műfordítások, fordítások és a kultúraközvetítés más, ugyancsak közvetlen formáit vizsgálva, mint amilyen a könyv- és folyóirat-ismertetések, a kritika, a hivatkozási bázis és reflexiók háttér.

Az első folyóiratszámok jugoszláv szituátsága sokkal közvetlenebb, mint akár ugyanannak az évfolyamnak a második félévi számai esetében, és a további évfolyamokra is az jellemző, hogy a jugoszláviai kulturális beágyazottság egyértelműsége mellett az első számok szimbiotikus karaktere csak egy-egy tematikus összeállításban idéződik meg, de ezekben sem olyan egyértelmű jugoszlávcentrikus jelleggel, mint az induláskor. Újra erősebben kapcsolódnak a jugoszláviai közéleti és kulturális mozgásokba az 1968-as számok a hazai és a nyugati kultúrákban végigsöprő diáktüntetésekre való reagálással, az irodalom és a protestsongok, a hippikultúra, az irodalom és a populáris kultúra közti viszony taglalásával, továbbá a csehszlovákiai bevonulás eseményeinek tematikus összeállításban történő lereagálásával. Ezek az erős tematikus keretek korrelálnak a korabeli jugoszláv kulturális sajtó érdeklődésével, inspirációként és kontextusként pedig intenzívebbé teszik a folyóirat állandó szerzőinek szövegeit is. Nemcsak Tolnai Ottó és Domonkos István közös verseskötetének, a *Valóban mi lesz velünk* négy hosszúversének kritikai-esszéisztikus feldolgozása, Tolnai hippinovellái vagy az 1968. áprilisi, 36. szám protestsong-fordításai (Bob Dylan-, Beatles-, Simon & Garfunkel-, Rolling Stones-, Doors-dal-szövegekkel), hanem a tematikusan nem kapcsolódó szövegek is új összefüggésekbe kerülnek a Beatles, Mick Jagger, a Jefferson Airplane, a szabadtéri koncertek közönségének fotóival illusztrálva, együtt publikálva Antonioni *Nagyítás* című filmjéről szóló esszéjével vagy a protestsongokról szóló tanulmánnyal, a csehszlovákiai események társadalomtudományi, publicisztikai és

irodalmi feldolgozásával, ahogy többletjelentéseket kapnak visszamenőleg a folyóirat korábbi társadalomtudományi jellegű szövegei is.

Az *Új Symposion* kultúráközvetítő és fordítási gyakorlata tehát elsődlegesen nem a jelentős, már kanonizált művek közvetítő és a saját kultúrát gazdagító, nyelvről nyelvre, kultúrából kultúrába történő átültetésével jellemezhető az első nemzedék időszakában, hanem a forráskultúrában aktuálisan születő alkotások fordításával, a rájuk való reflexióval, egy közös kulturális térben való közvetlen jelenlétnek az igényével.

A folytonos jelenlét jegyében fordítják le például Slobodan Novak válaszáat a *Telegram* folyóirat kérdésére az *Illatok, arany és tömjén (Mirisi, zlato i timijan)* című, gyorsan kultikusvá váló regénye kapcsán¹⁴, és közlik Bányai Jánosnak a könyvről szóló kritikájával¹⁵, anélkül, hogy maga a regény elérhető lenne a horvátul nem tudó magyar olvasó számára. Ugyanilyen élő anyag Antun Šoljan *Rövid kirándulás (Kratki izlet)* című regényének megjelenítése ugyancsak a szerzőnek a *Telegram* folyóirat részére adott interjújának fordításával 1969-ben¹⁶, miután évekkal ezt megelőzően, 1965-ben már Végel László tudósított a készülő regényről a folyóirat-publikációk alapján¹⁷. Ahogy az első számban fontos a folyóirat szerkesztői számára, hogy Dušan Lopandić gazdaságtudományi esszéje egyszerre jelenik meg szerbül a *Gledištá*ban és magyarul az *Új Symposion*ban, és ezt lábjegyzetben hangsúlyozzák,¹⁸ ugyancsak jelzik Nikola Milošević Sesztov-esszéjénél, hogy „A szerző ezt az írását a Symposion-nak küldte közlésre”¹⁹.

72 A jugoszláviai művészeti térségben való aktív, dialogikus jelenlét jegyében szentelnek a folyóirat 47. (1969) számában tematikus összeállítást a szlovén irodalom '60-as évek végi, ún. *Mici-projektum*ának. A tematikus blokk szerkesztője, Konc József bevezető esszéjében úgy foglalja össze a *Mici-projektumot*, hogy „akciót jelent, több író és költő közös munkáját ugyanazon a témán vagy legalábbis ugyanazzal a jelleggel”²⁰. A projektum egyes szövegei egy fiktív szerzőt, illetve hőst tételeznek, a neve alapján (Mici, Mizzi, Mitzi) eleve már egy többkultúrájú, illetve kultúráközi figurát hozva létre, illetve láthatólag magát a szerzőséget, az egységes identitású szerzői ént is radikálisan

14 Slobodan NOVAK, *Slobodan Novak válasza a telegram kérdésére*, *Új Symposion*, 1969/47., 3.

15 BÁNYAI János, *Illatok, arany és tömjén. Slobodan Novak: Mirisi, zlato i tamjan, Matica Hrvatska, Zagreb, 1968*, *Új Symposion*, 1969/47., 4–5.

16 Antun ŠOLJAN, *Az író és a nemzedék. A Kratki izlet (Rövid kirándulás) című díjnyertes regény szerzőjének válasza a TELEGRAM egyik kérdésére*, *Új Symposion*, 1969/53., 11–12.

17 VÉGEL László, *Bevezető jegyzetek Antun Šoljan készülő regényéhez (kratki izlet – rövid kirándulás)*, *Forum* 1964. (4–5, 6), *Új Symposion*, 1965/1., 12–13.

18 Dušan LOPANDIĆ, *A fogyasztás növekedésének okai és kísérői*, *Új Symposion*, 1965/1., 19.

19 Nikola MILOŠEVIĆ, *Az erkölcs kritikája Lev Sesztov műveiben*, *Új Symposion*, 1965/4., 24.

18 KONC József, *mici-projektum*, *Új Symposion*, 1969/47., 21.

problematizálva. Konc József bevezető esszéjét követően Dimitrij Rupel prózáját és Tomaž Šalamun *Mici-projektum* című versciklusát közlik, szintén Konc József fordításában, hogy aztán Tolnai Ottó is csatlakozzon a *Mici-projektum*-hoz *Tomaž Šalamun* című versével. Az összeállításról és a Tolnai–Šalamun költői párbeszédéről Csányi Erzsébet publikált alapos elemzést, megállapítva, hogy „Tolnai költészetében a költőtárs hatása, példája nem rejtett és áttételes poétikai modellekben nyilvánul meg, hanem olyan ironikus, blaszfémikus, játékos lavinát indít el például a *Tomaž Šalamun* című versben, melyben a szlovén költő név szerint jelenik meg, a vajdasági magyar költő a szlovén nyelv hangzásvilágából indul ki, a Tomaž Šalamun név különös csengését beágyazza a magyar nyelvi közegbe, a szlovén költő figuráját pedig valósággal meghempergeti a saját vajdasági tapasztalatvilágában – számtalan szílat gombolyítva a két nyelv, a két régió köré.”²¹ Thomka Beáta is foglalkozik ezzel a Tolnai-verssel, jelképes jelentőséget tulajdonítva neki, és dialogikus-reflexív karakteréről megfogalmazott megállapítását kiterjeszti a korabeli folyóiraatra is: „A vers a jugoszláv irodalmak iránti igen termékeny figyelem egyik jelképe, amit többek között a Symposion akkori tevékenységének jugoszláviai recepciója is alátámaszthat. A hatvanas évek korszerű irodalmi törekvéseinek sorában az újvidéki Symposionról mint megkerülhetetlen és élenjáró tényezőről beszéltek Belgrádban, Zágrábban, Ljubljanában, Szarajevóban”²².

A későbbi időszakokban egyre inkább tetten érhető a folyóiratban kultúra-közvetítői elvárásokhoz és a délszláv térség kultúrpolitikai korlátaihoz való igazodás szándéka. A második szerkesztői nemzedék időszakában, a Szerbhorváth György által *ólomidőknek*²³, Végel László által *óloméveknek*²⁴ nevezett hetvenes években a délszláv térségben is lelassulnak a hatvanas évekre jellemző intenzív kulturális mozgások, a politikai hatalom erősen korlátozza az önálló világalakításnak azt a modern ethoszát, ami a hatvanas éveket jellemezte, és ami a symposionisták számára is az azonosulás lehetőségét jelentette. Szerbhorváth György idézi Danyi Magdolna főszerkesztő 1975. február 15-i újságcikkét a *Magyar Szóból*, amely jól jellemzi a kultúrpolitikai elvárásokhoz való viszonyt és ebben a műfordítások helyét is: „Kulturális létünk háromszoros kötöttségű. Az autonóm vajdaságiasságon és az anyanyelvi hagyományokon kívül kihangsúlyozott jelentőséget tulajdonítunk a jugoszláv szellemiség tudatunkat alakító befolyásának. S ezért az összjugoszláv kultúra (ide értve a nemzetiségek irodalmát is) korszerű értékeinek mind fordítással, mind elemző megközelítéssel történő folyamatos tudatosítását elsődleges feladataink közé soroljuk, ezzel egyébként az a hagyományt is folytatjuk, amely

21 Csányi Erzsébet, *Tomaž Šalamun és Tolnai Ottó. Ironikus lírai ikonok*, Hungarológiai Közlemények, 2017/3., 91.

22 Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony: Kalligram, 1994, 49.

23 Szerbhorváth György, *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Pozsony: Kalligram, 2005, 303.

24 Végel László, *Temetetlen múltunk. Önéletrajzi regény*, Budapest: Noran Libro Kiadó, 2019, 157.

az Új Symposiont, különösen indulásának éveiben, oly erőteljesen meghatározta.”²⁵ A körütekintő megfogalmazásban nyoma sincs az első nemzedék modernista aktivizmusának és a jugoszláv szellemi mozgásokban való részvételi szándéknak, ehelyett a hármas kötődéssel együtt is egy statikus kultúraközvetítői pozíció fogalmazódik meg benne. Ugyancsak Szerbhorváth állapítja meg a lap fordítási gyakorlatát is érintő példasora után (a hivatalos pártelvárásoknak megfelelő, elvű marxista cikkek fordítása és publikálása), hogy a Danyi Magdolna által szerkesztett időszak utolsó két évében, 1978–79-ben „olyan írásokat közöltek (...), mint az Edvard Kardelj *A szocialista öngazgatás fejlődési irányai* c. tanulmányáról szervezett vitát, illetve olyan egykori, II. világháborús kommunista-partizán leveleket, visszaemlékezéseket, amelyek az *Új Symposion* korábbi évfjaraiban nem fordul(hat)tak elő.”²⁶ Az *Új Symposion* fordítási praxisa ebben az időszakban tehát a kultúraközvetítés felé mozdul el, és elsősorban a vajdasági magyar kulturális térség számára közvetíti, Danyi cikkét parafrázálva a *jugoszláviai nemzetek és nemzetiségek kultúrájának korszerű értékeit*. Ebben valóban ott vannak kiváló költők és prózaírók kiváló műveinek fordításai, délszláv vagy külföldi szerzők meghatározó irodalomtudományi vagy társadalomtudományi szövegeinek a fordításai is, de számos, az első nemzedék által szerkesztett folyóirat szellemiségéhez nem illeszthető mű fordítása is. Csak kultúrpolitikai elvárásoknak való megfelelési szándékkal magyarázhatjuk, hogy a 171–172. számban, 1979-ben a szerb kultúra alapozó alakjának, a szerb nemzeti ébredés 19. század eleji előkészítőjének, Vuk Karadžićnak a népköltészeti gyűjtéséből közöl válogatást a folyóirat Bognár Antal szerkesztésében és fordításában, ami a kiváló szerb filológus, nyelvész, néprajzkutató jelentős munkásságának figyelembevételével sem illik az alapvetően a kortárs irodalmi-kulturális és társadalmi folyamatokat követő-alakító folyóirat hagyományaihoz. Ugyancsak a politikai és a szélesebb társadalmi közeg elvárásainak való megfelelés jegyében szerkesztődik a Tito-emlékszám is (186., 1980. október, már Sziveri János főszerkesztése alatt) néhány saját, zömében pedig fordításban megjelenő emlékező-tisztelegő szövegekkel, illetve a Stevan Doronjski vezető jugoszláv, illetve vajdasági tartományi funkcionáriusra emlékező összeállítás, a politikus két szövegének fordításával és szerkesztőségi megemlékezéssel²⁷.

25 SZERBHORVÁTH György, *Vajdasági lakoma*, 284–285.

26 *I.m.*, 293.

27 *Új Symposion*, 1981/195–196. szám. Igaz, a vajdasági szerb pártpolitikus Stevan Doronjskinak minden jel szerint szerepe volt a folyóirat 1965-ös alapításában. Vékás János idézi Végel Lászlónak a belgrádi NIN folyóiratnak adott interjújából, hogy egy újvidéki, horgászszigeti halvacSORa és borozás közben dőlt el az *Új Symposion* alapításának sorsa, amire Doronjski hívatta meg a fiatal magyar irodalmárokat, Végel történetmesélése alapján nem függetlenül a korábban Miroslav Krležánál tett, panaszkodó látogatásuktól. Végel a Vékás Jánossal folytatott 1984-es beszélgetésében is megemlékezik erről az eseményről: VÉKÁS János, *Utak 2. Interjúk és társadalomtörténeti portrék*, Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2017, 121–122, 614.

A második nemzedék működése időszakában (Danyi Magdolna főszerkesztése időszakában, 1974-től 1980-ig, de voltaképpen már az 1972-től 1974-ig tartó időszak, Utasi Csaba főszerkesztésével is a nemzedékváltást hozza), illetve a harmadik nemzedék rövid ideig tartó szerkesztői időszakában (Sziveri János főszerkesztői működése idején, 1980 és 1983 között) kevésbé jellemző az egyes délszláv szerzői életművek követése, egy-egy szerző jellemzően egy alkalommal jelenik meg a folyóiratban, és megnő a délszláv vagy más nyelvekből fordított irodalomtudományi szövegek aránya. Olyan alkotók jelennek meg többször és reprezentatívabb mennyiségű szöveggel, akiket már az első nemzedék fölfedezett: a már említett Danijel Dragojević horvát költő Domonkos István fordításában²⁸, Boško Ivkov újvidéki prózaíró Ladik Katalin, Vicei Károly, Junger Ferenc, Túri Gábor fordításában²⁹ szintén főleg a második nemzedék időszakában van jelen nagy számú fordítással az első nemzedék által nagyon kedvelt Slavko Mihalić horvát költő, Domonkos István, Danyi Magdolna, Túri Gábor és mások fordításaiban³⁰. Folyamatosnak mondható Vladimir Kopicl újvidéki szerb költő jelenléte is a harmadik Symposion-nemzedék költő-műfordítóinak, Fenyvesi Ottónak és Sziveri Jánosnak köszönhetően az 1970-es évek közepétől³¹, akárcsak a szintén újvidéki szerb költő, Jovan Zivlaké, főleg Sziveri János fordításában³². A Sziveri János-féle nemzedék tehát saját újvidéki nemzedéktársainak műveit időről időre közvetíteni igyekszik már Danyi Magdolna főszerkesztése idején is. Györe Géza műfordítói bibliográfiájában jól követhető a kiváló szerb irodalomtudós, esszéíró és rendkívül jelentős folyóirat-szerkesztő Jovica Aćin jelenléte is az *Új Symposion*ban, 1975-től kezdődően, akárcsak a lapban indult fordítók és szerkesztők későbbi munkásságában más lapoknál³³. Györe fordításbibliográfiája azt is megmutatja, hogy egyes, az *Új Symposion*ban indult műfordítók a kedvelt szerzőiket tovább viszik más folyóiratokba is, és az egykori munkatársak döntően 1991-es Magyarországra települése után számos folyóiratban találkozzunk ezeknek a szerzőknek a nevével, különösen pedig az általuk szerkesztett *Ex Symposion* és *Vár Ucca Műhely* folyóiratokban.

Voltaképpen folyamatosan jelen vannak a folyóiratban Miroslav Krleža műveinek fordításai, illetve reflexiók az életműre, és a Krleža-interjúja révén közismert Predrag Matvejević ezeknek az interjúrészleteknek a fordításával, de aztán más tárgyú munkákkal is az 1960-as évek végétől 1992-ig időről időre felbukkan a folyóirat hasábjain³⁴.

28 GYÖRE Géza, *A horvát és a szerb irodalom magyar recepciója. Bibliográfia*, 192–193.

29 *I.m.*, 223–224.

30 *I.m.*, 341–346.

31 *I.m.*, 268.

32 *I.m.*, 501–503.

33 *I.m.*, 121–123.

34 *I.m.*, 282–302., 334–335.

Ezzel párhuzamosan megállapíthatjuk, mennyire nincs jelen az *Új Symposion*ban a Nobel-díjas Ivo Andrić. Nemcsak nemzedéki szempontból nem kötődik a symposionistákhoz, hanem szerzői poétikája is idegen mind a hatvanas és hetvenes évek neoavantgárd meghatározottságaitól, és úgy tűnik, azokon a szerb irodalmárokon keresztül sem sikerült élő kapcsolatot kialakítani vele, akik rendszeres szerzői voltak az *Új Symposion*nak. A szerb és a horvát modernizmus első hullámának alkotói közül jóval nagyobb teret kapott nemcsak Miroslav Krleža, akinek közismertek a közeli kötődései a symposionistákhoz, de Miloš Crnjanski is, akinek nemcsak néhány műve jelenik meg az első és a második nemzedék szerkesztése alatt, hanem halála évében (1977) külön is megemlékeznek róla. Ez ugyanakkor a vajdasági szerb származású Crnjanski felé irányuló általános figyelem része a jugoszláviai magyar közösség részéről, a *Híd* folyóiratban és más napi- és hetilapokban is.

76

A rövid ideig (1989–1991 között, a 279/280-as dupla számtól a 306/307-es dupla számig) működő Beszédes István-féle szerkesztőségnél látható, hogy megkísérelték fölvenni a kapcsolatokat a kortárs szerb irodalom jeles képviselőivel, és az aktuálisan születő szövegeket fordítani. David Albahari mellett, aki az 1980-as évek elejétől már megjelenik magyarul, és Vujicsics Marietta fordításában 1989-ben kötete is napvilágot látott az újvidéki Forumnál, olyan, akkor még kevésbé ismert szerzőket is fordítani kezdenek, mint Svetislav Basara (Beszédes István fordítása az 1990/5–6. számban, Utasi Csilla fordítása az 1991/8–9. számban), Laslo Blašković (Ladányi István fordításai a lap 1989/7–8. számában), Filip David (Hornyik Csilla fordításai az 1990/5–6. számban), Natalija Dudaš (Rajslj Emese fordításai az 1990/7–8. számban), Dragan Dumitrov (Bozsik Péter fordításai az 1990/9–10. számban), Oto Horvat–Horváth Ottó (Bozsik Péter fordítása a lap 1989/11–12. számában), Nebojša Vasović (Bozsik Péter fordításában az 1991/6–7. számban).

Az *Új Symposion* korántsem volt egységes folyóirat, sem az érvényesülő szerkesztési elképzeléseket, sem a folyóirat szerkezetét, sem a szövegeinek színvonalát tekintve. Egy-egy rövidebb periódusában sem volt az, az egyes évfolyamokon belül is nagy változások, hullámzások érzékelhetők, önmagában az első nemzedék által az alapítástól az első komolyabb retorzióig, 1971-ig szerkesztett mintegy hat évfolyamban még nagyobb elmozdulások láthatók, a három generáció beazonosításával jelzett nemzedékváltások pedig, a hagyomány folytonosságának kultiválása mellett is mind a folyóirat, mind az egész kulturális közeg radikális átalakulásairól tanúskodnak. Mindez a kulturális azonosságról alkotott elképzeléseket és az ebben a vonatkozásban alakított gyakorlatokat is folyamatosan formálta, a fordítások, műfordítások helyét is megváltoztatta. A délszláv nyelvekből történő fordítások ebben a közegben a konkrét szöveg értékein túl a jugoszláviai irodalmi kánon(ok)ról és a symposionisták tájékozódásairól, kapcsolódási igényeiről adnak hírt, és a kétnyelvű közegben voltaképpen nem önmaguk fordításszövegére, hanem a szerzőre és eredeti művére hívják fel a figyelmet, a fordításokat pedig nem azonosítják az eredetivel, hanem a párbeszéd lehetőségét kínálják az eredeti

és fordítás között, interpretációként működnek, újra és újra emlékeztetve az olvasót az eredeti szövegre, annak primátusára.

Az első nemzedék által megcélzott, a jugoszláviai kulturális térben való folytonos jelenlétet nemcsak a közvetlen fordítások, a délszláv irodalmi és művészeti jelenségekre reflektáló szövegek, hanem a délszláv közvetítéssel elért új kulturális jelenségek, művészeti, filozófiai és társadalomtudományi irányzatok (Salinger, Kerouac, a popkultúra, Sartre, Barthes, Marcuse, a *Tel-Que!*, Derrida és így tovább) is jelentik, és maguk a lefordított művek is gyakran ezeknek a világirodalmi és tágabb kulturális és társadalmi érdeklődésnek a hordozói, nem önmagukban álló vagy a saját nemzeti kultúrájukat képviselő műalkotások.

Irodalom

- BÁNYAI János, *Könyv és kritika I. Kritikák*, Újvidék: Forum, 1973.
- BÁNYAI János, *Könyv és kritika II. Kritikák*, Újvidék: Forum, 1977.
- BÁNYAI János, *Talán így. Kritikatörténet*, Újvidék: Forum, 1995.
- BÁNYAI János, *Kisebbségi magyaróra. Tanulmányok*, Újvidék: Forum, 1996.
- BÁNYAI János, *Hagyománytörés. Tanulmányok*, Újvidék: Forum, 1998.
- BÁNYAI János, *Illatok, arany és tömjén. Slobodan Novak: Mirisi, zlato i tamjan, Matica Hrvatska, Zagreb, 1968*, Új Symposion, 1969/47., 4–5.
- BORI Imre, *Irodalmunk évszázadai*, Újvidék: Forum, 1975.
- BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék: Forum, 1982, 1993.
- BORI Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Újvidék: Forum, 1998, 2007.
- CSÁNYI Erzsébet, „Tomaž Šalamun és Tolnai Ottó. Ironikus lírai ikonok”, *Hungarológiai Közlemények*, 2017/3., 90–99.
- GEROLD László, „Fordításainkról II. Vasko Popa: Kéreg. Adi: Pesme.” *Új Symposion*, 1965/2., 13–14.
- GEROLD László, *Pro domo nostra*, Új Symposion, 1965/4., 19.
- GYÖRE Géza, *A horvát és a szerb irodalom magyar recepciója. Bibliográfia*, Újvidék: Forum, 2019.
- HORNYIK Miklós, *Meghasonlításunk története. Délvidéki könyv*, Budapest: Timp Kiadó, 2010.
- KÍŠ, Danilo, *Pro domo sua*, Új Symposion, 1965/4., 18–19.
- KONC József, *Mici-projektum*, Új Symposion, 1969/47., 21.
- LOPANDIĆ, Dušan, *A fogyasztás növekedésének okai és kísérője*, Új Symposion, 1965/1., 19–21.
- MILOŠEVIĆ, Nikola, *Az erkölcs kritikája Lev Sesztov műveiben*, Új Symposion, 1965/4., 22–24.
- NOVAK, Slobodan, *Slobodan Novak válasza a telegram kérdésére*, Új Symposion, 1969/47., 3.
- ORCSIK Roland, *detoNáció. Domonkos István művészetének exjugoszláv irodalmi kapcsolatformái*, Újvidék: Forum, 2015.
- ŠOLJAN, Antun, *Az író és a nemzedék. A Kratki izlet (Rövid kirándulás) című díjnyertes regény szerzőjének válasza a TELEGRAM egyik kérdésére*, Új Symposion, 1969/53., 11–12.
- SZERBHORVÁTH György, *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Pozsony: Kalligram, 2005.
- THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó*, Pozsony: Kalligram, 1994.
- TOLNAI Ottó, *Gartlic za čas kratiti*, Új Symposion, 1965/8., 13.
- UTASI Csaba, *Tíz év után. Esszék, kritikák, tanulmányok*, Újvidék: Forum, 1974.
- UTASI Csaba, *Vonulni ha illőn... Tanulmányok, kritikák*, Újvidék: Forum, 1982.
- UTASI Csaba, *Irodalmunk és a Kalangya. Monográfia*, Újvidék: Forum, 1984.
- UTASI Csaba, *Vér és sebek. Tanulmányok, kritikák*, Újvidék: Forum, 1994.
- VAJDA Gábor, *Remény a megfélemlítettségben. A délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)*, Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2006.
- VAJDA Gábor, *Az autonómia illúziója. A délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1972–1989)*, Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2007.
- VEGEL, Laslo, *Memoari jednog makroa. Prevod: Aleksandar Tišma*, Novi Sad: Matica srpska, 1969.

- VÉGEL László, *Bevezető jegyzetek Antun Šoljan készülő regényéhez (kratki izlet – rövid kirándulás)*, *Forum* 1964. (4–5, 6), Új Symposion, 1965/1., 12–13.
- VÉGEL László, *Temetetlen múltunk. Önéletrajzi regény*, Budapest: Noran Libro, 2019.
- VÉKÁS János, *Utak 2. Interjúk és társadalomtörténeti portrék*, Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2017.
- VIRÁG Zoltán, „*A margó vándorai.*” = A magyar irodalom történetei, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat, 2007, 536–548.

Literary Translation and Cultural Identity in the Periodical Új Symposion

Abstract. The strong embeddedness of the periodical Új Symposion, published in Novi Sad in Hungarian, to the Yugoslavian culture is a known but not self-evident characteristic of the Vojvodinian Hungarian literature. There are several studies investigating questions related both to the periodical and its prominent authors as well as editors. The current study reports the latest findings of an ongoing research project focusing on the translational practice of the periodical, in relation to the periodical's texts reflecting to the South-Slavic literatures. Translations from South-Slavic languages do not appear as transfers between foreign cultures and typically they are not created for readers who would not be able to read the original work. The periodical showed dynamic regional formations of cultural identity with its own local minority culture, with the whole, undivided Hungarian culture and the complex Yugoslavian culture. Instead of the complete identification with one of these cultures we can register patterns of undefined participation in each of them.

Keywords: literary translation, regional cultural identity, Hungarian minority in Serbia

Ladányi István

Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,

Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék

80 8200 Veszprém, Egyetem u. 10.

lada1594@gmail.com

A novella szövegpoétikája és a műfordítás¹

(Jack London: *Tragédia a messzi Északon; Az élet törvénye*)

Absztrakt. A tanulmány két novella magyar fordításának néhány pontját kiemelve vezet be a Jack London-i rövidtörténet poétikájába. Paul Ricoeur fordításelméleti írásából kiindulva vizsgálja meg azt, hogy a műfordítás problematikája hogyan hangsúlyozza ki az értelmezés kihívásainak legjelentősebb aspektusait. Egyszerre emeli ki a novellai cselekményképzés maradéktalanul átültethető jelentésképző eljárásait és a lefordíthatatlan metaforikus kifejezések szemantikai újításában rejlő értelmi kihívást. A *Tragédia a messzi Északon* és *Az élet törvénye* című novellák értelmezésével a századfordulós novella egy sajátos típusának poétikai leírását kísérli meg.

„A fordítás nagyszerűsége és a fordítás kockázata: az eredeti mű teremtő elárulása, s ugyanakkor a befogadó nyelv általi teremtő elsajátítása; az összehasonlítható előállítás.”

Paul Ricoeur²

„A tökéletes műfordítás délibabos elképzelése leváltja a megkettőzött eredeti műalkotás együgyű álmát” – írja Paul Ricoeur.³ A tökéletes műfordítás előfeltétele az volna, hogy a forrásszöveget és a célszöveget egy olyan harmadik, nem létező (nem kézzelfogható) szövegen keresztül hozzuk kapcsolatba, amely (egyfajta univerzális nyelv megvalósulásaként) a beazonosítható és önazonos jelentést foglalja magába. No mármost ennek a harmadik, hipotetikus, pusztán csak szószerinti jelentéseket képviselő szövegnek áll leginkább ellen a műalkotás, amelynek diszkurzív lényege éppen az ambiguitás minél több módon megvalósított előállításában rejlik – ha hiszünk a XX. századi szemantikai irányultságú irodalomelméleti iskolák kutatási eredményeinek –,

-
- 1 A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.
 - 2 Paul RICOEUR, *On Translation*, ford. Eileen BRENNAN, London–New York: Routledge, 2006, 37.
 - 3 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, ford. JENEY Éva, Filológiai Közlöny, 2009/1–2., 6.

vagyis abban, hogy nyelvi kifejezéseinek jelentését megsokszorozza. S csak bonyolítja a helyzetet, hogy a műfordításnak is műalkotásnak kell lennie. Így aztán a műfordítás műveletének – mindebből kifolyólag – kettős nyelvi ellenállást kell leküzdenie: a lefordítandó szöveg szemantikai ellenállását és a célnyelv szemantikai ellenállását. Mindkét ellenállás a többértelműség nyelvspecifikus előállításának eljárásaiban rejlik. Ez az ellenállás azonban a legproduktívabb nehézségek egyike: nemhogy akadályozza, hanem inkább gerjeszti a szövegképzést. A fordítás központi problémája ugyanis nem valamilyen „eredeti” mű más nyelven történő „visszaadásában” rejlik, hanem abban, hogy bármely (nyelvében vagy témájában vagy világszemléletében stb.) idegen alkotás hogyan szembesít saját nyelvi nehézségeinkkel, megértésbeli határainkkal. „Mindazok a problémák, amelyek az egyik nyelvről a másikra történő fordítás során felmerülnek, valójában a nyelvi önreflexióból eredeztethetők.”⁴ Hiszen, „vajon az idegen felmérése nélkül képesek lennénk-e saját nyelvünk különlegességének érzékelésére?”⁵ Minden bizonnyal, nem. A fordítás problémájának megértésbeli jelentősége valahol „a saját nyelvi horizont kitérésében [...] illetve a saját nyelv és paragon heverő erőforrásainak felfedezésében”⁶ rejlik.

82

Éppen ezért értelmetlen a fordítás lehetetlenségéről beszélni. Hiszen a fordítás lehetetlensége egyfelől (bizonyos nyelvfilozófiai szempontból) túlzottan is egyértelmű; másfelől (antropológiai szempontból) viszont feleslegesnek tűnik ezt a tételt hirdetni, merthogy minden lehetetlenség ellenére mást sem teszünk, mint folytonos kísérleteket a kulturális közvetítésre. A fordítást érdemes tehát a lehetetlenség ellenére megteremtett megértésbeli lehetőségek diszkurzív tereként felfogni. A fordítás és a műfordítás nem „átültetés”, hanem a lehető legtágabb értelemben vett kapcsolatteremtés, illetve a kapcsolódás lehetőségeinek felfedezése két nyelv (és világértelmezés) között. A fordítás mint két nyelv közötti viszonyteremtés annak a megértésbeli „megfelelés nélküli egyenértékűségnek”⁷ vagy „azonosság nélküli ekvivalenciának”⁸ a létrehozása, „amely ekvivalencia sokkal inkább *előállított*, mint *előfeltételezett*”⁹. A fordítás tehát nem konstatálja vagy felhasználja, hanem sokkal inkább előállítja a két nyelv közötti kapcsolódási pontokat – az érthetőség feltételeit.

A fordításban és főként a műfordításban tárul fel igazán az „a *nyelvi vendégszeretet*, melynek esetében annak örömét, hogy a másik nyelvében lakoznánk, az az öröm kárpótolja, hogy saját lakóhelyünkön fogadjuk az idegen szavát”.¹⁰ Az alábbiakban ebből a kevésbé fordítástechnikai, mint inkább megértés-elméleti horizontból veszünk szemügyre két amerikai rövidtörténetet, s

4 Paul RICOEUR, *On Translation*, 27.

5 *I.m.*, 29.

6 *I.m.*, 21.

7 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, 9.

8 Paul RICOEUR, *On Translation*, 22.

9 *I.m.*, 35.

10 Paul RICOEUR, *A fordítás kihívása és boldogsága*, 9.

vizsgáljuk meg a két angol nyelvű novella magyar fordítása során feltáruló szövegepoétikai sajátosságokat, értelmezési lehetőségeket.¹¹

1. A hasonlattá fordított metafora

(Jack London: *Tragédia a messzi Északon*)

Jack London *Morganson's Finish* című novelláját sajátos módon kettészakítva publikálta a New York-i Success Magazine 1907-es májusi számának legelején (311–314. o.) és legvégén (371–376. o.). A lapszám elején elkezdett novella ott szakad félbe, amikor az északi hidegben a túlélés érdekében rablógyilkosságot tervező skorbutos főszereplőnek, Morgansonnak nagy nehezen sikerül levadásznia egy jávorszarvast, amely azzal kecsegteti, hogy szánrablás és gyilkolás nélkül is kivergődhet kilátástalannak tűnő helyzetéből. Így szól a félbeszakítás előtti utolsó bekezdés:

But he did not mind. He was glad that the sled had not passed before the coming of the moose. The moose had changed his plans. Its meat was worth fifty cents a pound, and he was but little more than three miles from Minto. He need no longer wait for a sledload of life. The moose was the sledload of life. He would sell it. He would buy a couple of dogs at Minto, some food, and some tobacco, and the dogs would...

De nem bánta. Örült, hogy a szán nem a szarvas felbukkanása előtt haladt el. A szarvas megváltoztatta tervét. Húsának fontja megért ötven centet, s Minto alig van több mint három mérföldre. Nem kellett többé várnia az élethez szánra. A szarvas lett az életet hozó szánkó. Eladhatja. Vethetett Mintóban egy kutya-fogatot, élelmet és egy kis dohányt, és a fogat...¹²

A történet tehát ott szakad átmenetileg félbe, amikor úgy tűnik, Morganson megváltoztathatja terveit, s gyilkolás nélkül is utat találhat az északi fagy halállal fenyegető világából az életet jelentő dél felé. A lapszám legvégén, mintegy 60 oldallal később azzal folytatódik a novella, hogy egy éjszaka egy farkasfalca felfalja a szarvastetemet, így Morganson újra visszazökken a kilátástalan helyzetbe. A lapszám szerkesztői pontosan érezték rá arra, hol lehet félbeszakítani a történetet. Ugyanis Morganson kínlódástörténete éppen ezen a ponton kezdődik újra; vagyis ez a szöveghely szüzsépoétikai értelemben is fordulópont. S még találóbb, hogy a szöveg az „and the dogs would...” kifejezéssel szakad félbe, vagyis azzal az elbizonytalanító késleltetéssel, amely miatt a lapszám elején az olvasó még nem tudhatja meg, mit is csinálnak majd a

11 Ebben a törekvésben A „boldog Bábel” című tanulmánykötet célkitűzéseit követem, amennyiben a fordítás problematikájából irodalomelméleti következtetéseket vonok le. Vö. A „boldog Bábel”. *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.

12 JACK LONDON, *Tragédia a messzi Északon*, ford. TERSÁNSZKY Józsi Jenő = UŐ, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. BORBÁS Mária, LÁNG Pálné, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964, 263–278.

szánhúzó kutyák. Ennek a novellai szüzsépoétika sajátosságait és a költői szemantikát feltáró és kihangosító szerkesztői döntésnek a jelentőségét máris számba vesszük. Azonban előbb vessünk egy pillantást a novella magyar fordítására

A Success Magazine-ban megjelent *Morganson's Finish* a hosszabbik szövegvariánsa a novellának. Ugyanis 1916-ban, a *Turtles of Tasman* novelláskötetében *Finis* címmel közölte a véglegesnek számító rövidebb verziót. A *Morganson's Finish* vagy egyszerűen *Finis* novellát Tersánszky Józsi Jenő fordította le magyarra 1954-ben *Tragédia a messzi Északon* címmel. Annak a kérdésnek a kapcsán, hogy a műfordítás által felvetett problémák hogyan domborítják ki a novella szövegpoétikai sajátosságait, már a címen fennakadhatunk. Az angol nyelvű novella szövegének rövidülése és egyben a cím egyszerűsödése látványosan mutat rá arra a szövegszándéokra, amelynek a középpontjában e novella esetében is az általános redukció áll. A *Morganson's Finish*-ről a *Finis* címre történő átállás egyszerre személytelenít és sarkosít. Nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg középpontjában nem a szereplő, hanem maga az igencsak fenyegető és személytelenül szimpla végső szituáció, a puszta vég áll. A *Finis* címnek a *Tragédia a messzi Északon* kifejezéssel történő átírása egyfelől túl informatív, másfelől fokozattan együtt érzőnek tűnik az angol szöveghez képest. Túl informatív, amennyiben pontosan mutat rá az események színhelyére, s ezzel sejteti annak a bizonyos puszta végnek az előtörténetét. S fokozottan együtt érző, amennyiben a főszereplővel történő eseményeket jelzővel illeti: itt, kérem szépen, egy tragédiáról van szó. A magyar cím a novellai redukció ellentéte: sejtet, magyaráz, részletez, értékkel, s mindezzel egy olyan személyes nézőpontot iktat a novellába, amely máskülönben a Jack London-novellára kevésbé jellemző (az alábbiakban tárgyalásra kerülő) *Az élet törvénye* című rövidtörténet megjelenésétől kezdve. Mindazonáltal a magyar cím mégiscsak kifejezetten érzékeny. Ugyanis pontosan mutat rá arra, ami a novella egyik központi szövegszándéka: a széleskörű Jack London-i redukció célja az, hogy a rövidtörténetben magát a novellai tragikumot állítsa elő és tegye transzparenssé. Valóban, ez a rövidtörténet kristálytisza és lecsupaszított formában állítja eléink a novellai tragikumot. Mit is értünk ez alatt?

Egyre közismertebb az a szmirnovi novella-definíció, amely a századfordulós novellával kapcsolatban (igencsak erős csehovi inspirációktól hajtva) – többek között – éppen azt emeli ki, milyen különbség van a drámai tragikum és a rövidtörténet tragikuma között. A Szitár Katalin fordításában olvasható *A rövidség értelme* című tanulmányában Szmironov felhívja a figyelmet arra,¹³ hogy a XIX. század másod felére igazából már fenntarthatatlanná váló klasszikus dráma- és tragédiaforma lényegi narratív alkotóelemét szolgáltató *váratlan fordulat* teljesen sajátos funkcióhoz jut a századfordulós rövidtörténetben. A novella tragikumát alkotó váratlan fordulat teljesen más feszültségekből építkezik, mint a klasszikus dráma tragikumát uraló, s egyben a teljes elbeszélő

13 Igor. P. SZMIRONOV, *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 417–425.

irodalomra kisugárzó (s az Arisztotelész által oly világosan definiált) *peripeteia*. Az egyik legjellemzőbb századvégi novellatípus szüzséjének lényege, hogy *ugyanaz a tett, ugyanazon cselekvő által kétszer eltérő eredménnyel nem hajtható végre*. A rövidtörténet specifikus váratlan fordulata az, hogy a szereplő annak ellenére is újra nekivág a tett végrehajtásának, hogy nyilvánvalóan nem juthat más eredményre, mint korábban. A századfordulós novellatípus tragikum, hogy a szereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Jack London novellája is megkétszerezi a tett kudarcát. Ráadásul kristálytisza szerkezeti, szüzsés morfológiai elrendezéssel.¹⁴

Az elbeszélés azzal kezdődik, hogy a fagyos észak-amerikai tájon lézengő nincstelen főszereplő először is elfogyasztja utolsó szalonnáját. Második lépésben útnak indul egy Mintó nevezetű falu kocsmájába, hogy felmérje lehetőségeit. Egy jó adag whiskey elfogyasztása után harmadik mozzanatként visszatér a fehér csend vidékére, s eldönti, úgy szerzi meg az életet jelentő dél felé vezető úthoz szükséges kellékeket, hogy le vadássza az arra érkező utazókat. Negyedik lépésként elrejtőzik egy domboldalon, ahonnan be lehet látni az egész tájat, de ahol őt nem láthatják; felállítja a sátrát és várakozik az életet hozó szánra. Sok utazót elmulaszt, s akit meglát azt meg nem érdemes le vadászni. Amikor már az utolsó lisztadagját éli fel, rákacsint a szerencse. Meglát egy szarvast. Ötödik lépésben tehát nagy nehezen lelövi a szarvast, amelynek húsából pompásan megélhet, s ez azt is jelenti, hogy megmenekült a gyilkosságtól, mert a szarvashúsért jó árat adnak. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a Success Magazine-ban ezen a ponton szakad félbe a szöveg közlése.) A zsákmányt azonban nem tudja egyben a sátrába cipelni, úgyhogy épít egy magaslest, amelyre felhúzza a tetemet. Sátrába vonul néhány húscafattal, és számolatlanul tömi magába a sültszeleteket. Úgy tűnik, megmenekült – ám reggel arra ébred, hogy egy farkasfalkának sikerült elérnie a tetemet. Alig tud pár élelemtörmeléket visszaszerezni; így tehát hatodik lépésben elveszíti a reményt adó és életmentő zsákmányt.

14 Az alábbi morfológiai elemzés a proppi módszert követi. V. PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Gondolat Kiadó, 1975.

Első eseménysor (2 hónap)

1. **Étkezés** – utolsó szalonna
2. **Útnak indulás** – Mintóba, a fogadóba
3. **Visszatérés a csapásra, elrejtőzés** – Rejtekhely, sátorépítés, rejtőzés
4. **Várakozás az életet hozó szánra** – 2 hónapnyi eseménytelen várakozás
5. **Levadászás – szarvas**
A szarvas elejtése
6. **A zsákmány elvesztése – farkasok**
Elalszik, kifosztják a farkasok

Második eseménysor (néhány óra)

7. **Étkezés** – az utolsó szarvashús
8. **Útnak indulás** – Mintóba, a fogadóba
9. **Visszatérés a csapásra, elrejtőzés** – Utolsó éjszaka a sátorban, készülődés
10. **Várakozás az életet hozó szánra** – Hajnali ébredés, zsákmányra várás
11. **Levadászás – az aranyásók**
Az emberek kilövése
12. **A zsákmány elvesztése – kutyák**
A szánt nem tudja megszerezni, végső álomba merül

86

Ekkor a történet gyakorlatilag újakezdődik. Morganson újra arra kényszerül, hogy felélje utolsó ételtartalmát. Ezután – különös megfontolásból – újra Mintóba indul: azért, hogy megtudja hányadika van. A mintói kocsmában ismét whiskey-vel próbál életet lehelni magába. A kocsmában felfigyel egy csoport szerencsés aranyásóra, akik hangosan azt tervezik, hogyan indulnak másnap – karácsony másnapján – útnak délnek. A főszereplő minden megtud így, amit tudni akart. Újra visszatér tehát rejtekhelyére és felkészül az életet hozó szán megszerzésére. Másnap kora hajnalban feszülten várakozik az aranyásókra. Nagy nehezen lelövi mindet, s kiürült fegyverét elhajtja. A zsákmányt tehát újra megszerezte; csak hát meg is kellene tartania. Levonul a domboldalról, nem is foglalkozva immár azzal, hogy elrejtse árulkodó nyomait a hóban. Egyenesen a szánkók felé megy, de végül is nem tud a közelükbe férközni, mert a szánhúzó kutyák nem engedik oda. Az egyik vezéreb meg is harapja a lábát. A seb olyan mély, hogy a főszereplő nem tud visszavonulni. Elterül a hóba, lassan elvérzik és meghal.

A cselekmény szüzsés felépítésében pontosan végigkövethető az a szigorú morfológiai rend, amely tökéletesen valósítja meg a századvégi rövidtörténetek sajátos novellai tragikumát. A főszereplőnek kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Csak fokozati jellegűek a két cselekményszekvenciában kimutatható különbségek. A novella olvasása során az elejétől a végéig világos, hogy a főszereplő nem menekülhet ki a kényszerhelyzetből – határhelyzetéből nincs kilépés. Az olvasó számára egészen világos ez, hiszen már a szöveg legelején azt olvashatjuk, hogy a főszereplő erősen vitaminhiányos, s a skorbut egy olyan fokozatában van már, amelyben csak nagyon nehézkes a mozgás. A szöveg tehát már az elején világossá teszi, hogy a főszereplő teste képtelen követni az akaratot, így a létküzdelemben csakis alul maradhat. Az olvasó pedig arra kíváncsi, hogy miért választja mégis a lelehetetlenebb döntést a főszereplő – s éppen ez a novella váratlanja: *a lehetetlen döntés melletti főszereplői kiállás*. Ez a különös hősiesség (vagy micsoda), pedig még inkább elmélyíti a tragikus hatást. Így tehát a novella sajátos cselekményszerkezeti felépítése messzemenőig alátámasztja Tersánszky Józsi Jenő műfordítási

döntését. Bár a cím fordítása csöppet sem szószerinti, mivel azonban a cselekménymorfológiai struktúrát nem érinti a nyelvváltás kérdése, a problémátlanul közvetíthető kompozíció még ezt a műfordítói döntést is messzemenőig igazolni tudja. Bármennyire is leíró jellegű a *Tragédia a messzi Északon* magyar cím a talányos, de nyersen egyértelmű *Finis* angol címhez képest, mégis tökéletesen ragadja meg a cselekmény műfaji karakterjegyeit (a novellai tragikumot). Nem is olyan félrevezető tehát ez a címfordítás. Bár nagyon más a *Finis* és *Tragédia a messzi Északon*, maga a novellaszüzsé mégis teljesen visszaigazolja a magyar címadás precizitását. Ha a szószerintiség elve szerint nem is, de poétikailag teljesen pontos ez a műfordítói döntés.

Más szöveghelyeken azonban már ki lehet mutatni azt, hogy poétikai és költői szemantikai szempontból lehetett volna kissé szerencsésebb vagy szövegűbb döntést hozni. Három példát emelnék ki.

A legkirívóbbnak egy máskülönben igencsak nehezen megoldható fordítási kérdést látok. Közhelyszerű, hogy metaforákat fordítani szinte lehetetlen. Most is ilyesmiről van szó. A novella negyedik bekezdésében annak a pillanatnak a leírását olvashatjuk, amelyben a főszereplő úgy dönt, hogy rablógyilkossággal szerzi meg a túléléshez szükséges javakat. Az elhatározásra jutó szereplő tekintetét így jellemzi az angol szöveg: „His face had become stern and wolfish”. Tersánszky ezt úgy fordítja, hogy „arca ádáz lett, mint a farkasé”. Talán nem is lehet jobban fordítani ezt a mondatot. Mindazonáltal a szemantikai eltérés mégis jelentős és szembeötlő. Az angol szöveg a kifejezésben a *face* szót két jelzővel illeti, amelyből az egyik egy jelzős metafora vagy metaforikus jelző. Vagyis az angol szöveg egy metaforikus kifejezést alkot a „his face become wolfish” mondattal. A magyar fordítás a két egyenértékű jelzős szintagmából („his face become stern”, „his face become wolfish”) egy hasonlatot hoz létre, amelyben az angol metaforikus jelző a hasonlított *arc* szóhoz kapcsolt hasonlónak alakul át, az egyszerű jelző pedig a hasonlat *tertium comparationis* lesz. Vagyis a „his face become stern and wolfish” mondatból a magyar fordításban a *stern* 'kemény, ádáz' jelentésű szó a hasonló elemek összekapcsolódási jegyeként kezd el funkcionálni, míg a *wolfish* szó *wolfa* egyszerűsödik, s a hasonlított hasonlójává lesz. Nem tudom, hogyan lehetett volna jobban megoldani, hiszen az „arca ádáz lett és farkasos” kifejezés igencsak különösen hat. Ennek ellenére jelentős jelentésmódosulásnak tekinthető az, hogy a metaforából hasonlat lett a magyar fordításban. Az angol szöveg ugyanis egyenesen azt írja, hogy a főszereplő arca farkasos; nem azt írja, hogy olyan jegyei vannak a főszereplő arcának, amelyeken fel lehet fedezni esetleg olyan vonásokat, mint amilyeneket a vicsorgó farka pofáján is láthatunk. Nem. Egyenesen azt mondja, hogy „a főszereplő arca farkasos”. Az azonosítás jóval erőteljesebb, mint az esetleges hasonlóságok pillanatnyi konstataciója. Ez a figurális jelentésben kitapintható eltérés pedig azért fontos, mert az angol szöveg metaforikus kifejezésében jelen levő ellentmondásos szemantika visszaigazolást nyer a történet során. Emlékezzünk vissza! Mi is az, ami megfosztja a főszereplőt a zsákmány teljes megszerzésétől, így tehát a dél felé vezető úttól és a végül is az élettől? Az első cselekményszekvenciá-

ban a farkasok, a másodikban pedig a megszelídített, de mégis visszavaduló farkasok, vagyis a szánhúzó kutyák. (Ugyebár a novella első publikálásakor, a Success Magazine-ban éppen a szánhúzó kutyáknak a farkasokéhoz hasonló sorsdöntő szerepére hívja fel a figyelmet az a szerkesztői fogás, hogy a félbeszakított szöveg első része ezzel a kifejezéssel zárul: „and the dogs would...”) A magyar fordítás pusztán csak összeméri a főszereplő arckifejezését és a farkasok pofáját. Az angol metaforikus kifejezés azonban egyenesen azonosítja a főszereplőt és a farkasokat a *wolfish* szó segítségével. Talán nem jelentéktelen az, hogy a főszereplő a történet elején azonosítva van-e azokkal az állatokkal, amelyek megfosztják életben maradási esélyeitől, vagy pusztán csak egy jegyben hasonlít-e hozzájuk. Az angol novellaszöveg ezzel a metaforikus eljárással azt éri el a költői szemantika szintjén, hogy immár nemcsak a főszereplőben ismerjük fel a farkasokat, hanem a farkasokban is a főszereplőt. Így egészen nyilvánvalóvá válik, hogy a novella során előkerülő farkasok (és funkcionális ekvivalenseik: a szánhúzó kutyák) a főszereplő *alakmásaivá* válnak, s így azt az értelmezhetőséget sugallja a szöveg, hogy a főszereplő lényegében önmagát számolja fel. Nemcsak az lesz tehát igaz ebben a történetben, hogy „az ember embernek farkasa”, hanem az is, hogy „az ember mindenekelőtt önmagának a farkasa”. S milyen sok olyan elbeszélést találhatunk még Jack London köteteiben, amelyben ezt a problémát bontja ki... Ismétlem, teljesen világos, hogy igencsak különösen hatna a szövegben az, hogy „arca farkasos lett”. Sokkal szebben hangzik az, hogy „arca ádáz lett, mint a farkas”. Mégis a metafora hasonlattá alakítása a Jack London szöveg költői szemantikai eljárásainak egyik leglényegibb elemét fogja vissza: azt, hogy a farkasok a főszereplő alakmásai válhassanak, így talán egy kissé elsikkad a novellai tragikumnak az a vonása, hogy a főszereplő önmagát számolja fel.

Második példaként a mintói kocsmáros szavainak fordítását idézném fel. A kocsmáros már az első találkozáskor kedvesen és sajnálattal fordul a főszereplőhöz, szívesen kínálgatja a whiskey-t, és még csak pénzt sem kér érte. Látja, milyen nyomorult fizikai állapotban van a betérő alak. Második találkozásukkor pedig még szívélyesebb, hiszen a főszereplő még pocsékabbul néz ki a nagyjából két hónapig tartó rejtőzködése után. Miközben automatikusan nyújtja át a whiskey-t a vendégnek, megszólítja: „Már több mint két hónapja halottnak hittem”. Ez így egy teljesen logikus mondat, hiszen a főszereplő valóban, már első megjelenésekor sem tűnt túlzottan életképesnek, s joggal hihette azt a kocsmáros, hogy nem bírja ki a főszereplő a dél felé vezető hosszú utat. Azonban az angol szöveg nem ilyen logikus mondatot ad a kocsmáros szájába. Az angol szöveg így hangzik: „You’ve been dead for more’n two months, now”. Vagyis azt mondja, hogy „Maga immár több mint két hónapja halott”. Közel, s távol sincs olyan kifejezés, amely azt érzékeltetné, hogy a kocsmáros azt szeretné kifejezni, hogy „így és így hittem valomit”. A kocsmáros szavai nem azt fejezik ki, hogy „ezt és ezt hittem”, hanem azt, hogy „meg voltam győződve arról, hogy ön halott”. Mintha a kocsmáros éppen azt magyarázná a betérő főszereplőnek, hogy ő is higgye már el, hogy igencsak különös, hogy itt téblábol, hiszen már halott. Mit sétálgat itt Morganson, hogyhogy nem

tudja, hogy immár két hónapja halott?! Ez a különösen bizarr nyelvi gesztus nyilvánvalóan mutat rá a történet novellai karakterére. A főszereplő gyakorlatilag már a történet legelején nyilvánvalóan halott – csak még nem képes fel-fogni, ezért tesz néhány kísérletet arra, hogy élőnek tűnjön. Persze a novella éppen arról szól, hogyan ismeri fel maga a főszereplő is, hogy lényegében már rég halott, s már több mint két hónapja úgy tesz, mintha még élne. Ez a belátás a novella talán legszebb mondatait termeli ki. Ezt gondolja magában a halála előtti pillanatokban a hóban heverő alak:

Most, hogy feküdt, Morganson nem félt többé. Láttá, amint halva találják majd a hóban, s egy darabig siratta magát. De nem félt. A küszködés elszállt belőle. Mikor ki akarta nyitni szemét, észrevette, hogy megfagyott könnyei bezárták. Meg sem kísérelte, hogy kidörzsölje belőlük a jeget. Egyre ment már. Álmodni sem merte, hogy ilyen könnyű a halál. Határozottan bosszankodott, hogy ennyi keserves hetet vergődött és szenvedett. Megrémítette és becsapta a halálfélelem. Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet meg-rágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle.

A novella végén olvasható főszereplői felismerés majdhogynem megismétli, de mindenféleképpen visszaigazolja a kocsmáros bizarr szavait, s ezáltal pontosan teljesíti be a történet novellai karakterét: itt válik a szereplő számára is nyilvánvalóvá döntésének és választásának semmissége. Sajnálatos módon, a magyar szöveg ezt a radikális redukcionizmust tompítja el azzal, hogy az „azt hittem, hogy” kifejezést beiktatja a kocsmáros szavainak fordításába. A fordítói jóindulat nyilvánvaló: érthetőbbé akarta tenni a szöveget. Azonban, úgy tűnik, néha jobb, ha a költői szöveget megőrizzük érthetlenségében vagy bizarrságában.

A harmadik példával ismét a metaforikus kifejezés fordíthatatlanságra mutat rá. Ez esetben egy metaforasorról van szó. A novella utolsó mondata a főszereplő halálát konstatálja. Tersánszky tökéletesen ráérezett arra, hogy nem írhatja azt, hogy „a főszereplő meghalt”. Magyarul így szól a zárókifejezés: „bágyadt sóhajjal elaludt”. A *halál* szó *elalvás* szóval történő behelyettesítése teljesen pontosan követi az angol szöveget, hiszen a novellában korábban még elő is kerül a „sleep of death” kifejezés. Azonban, sajnos, ez nem elegendő. Mert az angol szöveg metaforikus jelzővel egészíti ki az elalvás aktu-sát a novella utolsó mondatában: „he sank into sleep”. Magyarul valahogy így hangozhatna: „alvásba süllyedt”. Ez megint nagyon idegenül hangzik a magyar fülnek. Talán jó lenne az „álomba merült”, de ez esetben meg az *áalom* szó lenne kissé félrevezető. Sajnos, egy jelentős költői szemantikai sort kell feladnunk azért, hogy a *sink* 'elsüllyed' szó elhagyásával a „bágyadt sóhajjal elaludt” magyar mondat stilisztikailag megfelelően hangozzon. A végső pusztulás süllyedésként történő megjelenítése azért kiemelkedően fontos az angol szövegben, mert nemcsak a főszereplő süllyed vagy süpped, hanem más dolgok is. A szövegvilág metaforikus kifejezéseinek felfogása szerint például az északi dermesztő hideg is süpped vagy süllyed az emberre gyakorolt hatása során. Jack Londonnál nem egyszerűen csak hideg van: „silány állapotában

90 könnyű prédája volt a fagynak, amely mélyen a testébe vágta fogát”. A jéghideg Jack Londonnál igencsak harapós, de még e harapás is különös, mert az angol szöveg szerint: „the frost sank its teeth deep into him”. Vagyis a fagynak süllyedő vagy süppedős harapása van. A csontig hatoló hideg megjelenítésekor tehát a szöveg ugyanazt a *sink* szót használja, mint a főszereplő halálakor. Nem csoda, hiszen nemcsak a hibás döntés, hanem részben valóban a hideg okozza a főszereplő halálát. Különbözik a hideg többször is harapósnak mutatkozik a szövegben: a „the frost began to bite in”, „the cold bit in more savagely”, „the bite of the frost” kifejezések egytől egyig fogas szörnyetegként jelenítik meg a jéghideget. És persze nem fogunk meglepődni azon, hogy ezek a harapósságra utaló metaforikus kifejezések a szöveg világában a farkasokkal és a kutyákkal kapcsolja össze a hideget. De Jack London még tovább erősíti ezt az újabb alakmási viszonyt: a történet legvégén a főszereplő halálos sebet okozó kutya harapását így jeleníti meg az angol szöveg: „the big leader sank its teeth into the calf of his leg”. Tersánszky fordításában: „a nagy vezéreb vad nekivetemedéssel belemélyesztette lábikrájába fogait”. Szó szerinti fordításban: „a vezérkutya belesüllyesztette fogait” a főszereplő lábába. A kutya harapása, ugyanúgy, mint a csontig hatoló hideg a *sink* 'süllyed/süpped/süllyeszti' szóval van megjelenítve, szintúgy a főszereplő halála. A *sink* 'süllyed/süpped/süllyeszti' szó kissé szabálytalan használata egy olyan szemantikai sort hoz létre az angol szövegben, amely szorosán összekapcsolja a jéghideg tevékenységét, a farkas vadságúvá váló kutya tevékenységét, és a főszereplő halálát. Mindhárom folyamat süllyedésként van tehát megjelenítve, s így együtt, közösen hozzák létre a halál egy igencsak sajátos értelmezését. Ezt a szemantikai folyamatot természetesen képtelenség volna a magyar fordításon számon kérni. Lehetetlenség volna olyan szót találni, amely *szemantikailag* összekötné a hideget, a kutyaharapást és a halált. A *sink* szó ilyen jellegű kiterjesztése kizárólag az angol nyelvű szöveg privilégiuma. Márpedig a költői szövegnek éppen az az egyik sajátossága, hogy a cselekmény szintjén kialakított ok-okozati, logikai kapcsolatokat a szöveg szintjén egy másik értelmet előállító szemantikai összefüggésbe hozza. Azért Tersánszky így is mindent megtett, amit csak lehet a fordítás hatásossága és szövegűsége érdekében.

Hogyan is zárhatnám le a diszkurzív poétika értelmezési keretrendszerében mozgó interpretációt? Talán úgy, hogy felteszem a kérdést, hogy egy XIX. századi fordító, abban a fordításhagyományban, amelyben a tulajdonneveket is lefordították magyarra, vajon hogyan szólt volna Morganson neve? A főszereplő karácsony másnapjának reggelén, egy hajnali órában – ahogy az angol szöveg írja: „at the first glimmer of the pale morning light” –, vagyis a sápad reggeli napfényben indul utolsó útjára. Mindennek tükrében vajon miért is jelentős, hogy a főszereplő neve *morgan+son*? Azt hiszem belátható, hogy a főszereplő nevének jelentésébe ezúttal is valahogy bele van írva történetének képlete. S hogy mindennek mi köze van a karácsonyhoz, vagyis a fiú megszületéséhez, azt mindenki döntse el magában.

2. A lefordíthatatlan grammatikai poétika

(Jack London: *Az élet törvénye*)

Azzal minden műfordítónak nyilvánvalóan szembesülnie kell, hogy a speciális igeidőket nagyon nehéz átültetni vagy akár csak érzékeltetni is a célnyelvben. Ezt a nehézséget pedig csak súlyosbítja az, ha a szövegben a grammatikai struktúra fokozott poétikai funkcióra tesz szert. Ennek lehetünk tanúi Jack London egy másik híres novellájának esetében, amelynek címe: *The Law of Life*.¹⁵ Ahogy a fentiekben utaltam már rá, ez a rövidtörténet jelentős szerepet játszik az amerikai író életművében: „Jack London ebben a szövegében ismeri fel, hogyan lehet alkalmazni egy legkevesbé sem mindentudó, hanem igen-csak korlátozott körű egyes szám harmadik személyű nezőpontot annak érdekében, hogy egyfajta fokozott egyszerűségében állítsa elő a drámai hatást”.¹⁶ *Az élet törvénye* az első olyan Jack London-novella, amelyben a szerző egy olyan személytelen narrátort alkalmaz, amelynek segítségével mindenféle elbeszélői ítélkezés vagy torzítás nélkül ki lehet hangsúlyozni a főszereplő érzelési reakcióit, gondolatait és belső beszédét.¹⁷

A történet egy öreg és vak indiánról szól, akit a törzs a hagyományoknak megfelelően hátrahagy egy téli éjszakán, hogy a természet a saját törvényeinek megfelelően vessen véget életének. A törzs lassan összeszedelőzködik és továbbhalad a vadászat útján. Az öreg indián fia még egy percet apjával tölt, majd ő is továbbáll. Az öreg egyedül marad az éjszakában. Visszagondol élete meghatározó eseményeire. Emlékei között kutakodva felidézi a törzs inséges és gazdag éveit. Megismételve önmagában a természeti embernek a legvégső eseményekről vallott bölcsességeit, lassan beletörődik a közeledő halálába. Utolsó emlék-

15 Jack LONDON, *The Law of Life*, McClure's Magazine Vol. 16, March, 1901.

16 „London discovered that he could use a limited, rather than fully omniscient, third person point of view for a dramatic effect powerful in its simplicity.” James I. McCLINTOCK, *White Logic. Jack London's Short Stories*, Cedar Springs: Wolf House Books, 1976, 27.

17 Maga Jack London is kiemeli ennek a sajátos narrációnak a jelentőségét egy levélben, amelyben a saját novelláját elemzi (1900 decemberében): „Yesterday I corrected proof sheets of a story for McClure's. It was written some eighth months ago. It will be published in the February number. Do look it up so that you may understand more clearly what I am trying to explain. It is short, applies the particular to the universal, deal with a lonely death of an old man, in which beasts consummate the tragedy. My man is an old Indian, abandoned in the snow by his tribe because he cannot keep up. He has a little fire, a few stick of wood. The frost a silence about him. He is blind. How do I approach the event? What point of view do I take? Why, the old Indian's, of course. It opens up with him sitting by his little fire, listening to his tribesmen breaking camp, harnessing dogs, and departing. The reader listens to every familiar sound; hears the last draw away; feels the silence settle down. The old man wanders back into his past; the reader wanders with him—thus is the whole theme exploited through the soul of the Indian. Down to the consummation, when the wolves draw in upon him in a circle. Don't you see, nothing, even the moralizing and generalizing, is done, save through him, in expressions of his experience”. Idézi James I. McCLINTOCK, *White Logic*, 26.

ként még felidéz egy történetet ifjúkorából, amely az élet törvényét példázza. Az epizód egy öreg szarvasról szól, és arról, hogy egy barátjával hogyan figyelte meg a szarvas haláltusáját, amit egy kiéhezett farkasfalkával vívott. Ez az epizód allegorikussá válik, hiszen a történet végén (feltehetőleg) őt is a kiéhezett farkasok tüntetik el.¹⁸ A farkasok szimbolikusan az élet törvényének végrehajtójaként lépnek fel tehát a novella végén, s teljesítik be azt, amivel az öreg indiánnak ki kellett békülnie belső beszédében folytatott töprengése során.

A novella olyan beszéd tárgyat vet fel, amely széleskörű dialógust nyit. Bár a narrátor szinte kizárólag az öreg indián szempontjából mutatja be a világot, s kizárólag az ő belső beszédét közvetíti, a novella egzisztenciális tematikájának általánossága miatt, mégis erősen átdialogizálódik a szöveg. Maga az öreg is dialogikusan építi fel gondolatmenetét: úgy hozza létre saját szólamát, mintha meg kellene győznie magát mindarról, amit már úgyis tud az élet törvényéről. Tudja, mit kellene elfogadnia, tudja, hogy el kell fogadnia a törvényt, mégis úgy tesz, mintha meg kellene győznie még magát. És mindeközben sok, az elmúlásról szóló lehetséges replika tör fel benne: elmarasztalja unokáját, hogy nem igazán foglalkozik nagyapja hálával; felépíti önmagában fia kényszerhelyzetének érveit; igyekszik elfogadni a sietősen továbbálló törzs érdekeit; feleleveníti a növények növekedéséhez és elpusztulásához kötődő és könnyedén allegorizálható nyelvet; felépíti magában a bőséges és az ínséges évekhez kapcsolódó létértelmező világszemléleteket; még a fehér ember nehezen érthető vallásos nyelvét is próbálja felidézni; próbálja megérteni a halált a törzsfőnökök és hadurak nyelvén is; a szarvas történetéhez kötődő mitikus nyelvet elsajátítva törekszik megnyugtatni magát; sőt, még a feléje közeledő farkasok könnyörtelen ösztönlétéből adódó viselkedés igazságát is megpróbálja feldolgozni.¹⁹ Egyszóval: a halált értékelő számtalan nyelvvel kialakított dialógus során próbálja felépíteni saját szólamát, s elfogadni az élet törvényét. Az élet sokféle lehetséges megnyilvánulását végigtekintve próbál bepillantást nyerni a halál érthetetlen és végső soron elérhetetlen tapasztalatába.

Azonban a szövegben előkerül egy olyan szólam is, amely az öreg indián számára hallhatatlan. Az öreg szinte mindent tekintetbe vesz, ami él. Azt azonban szinte figyelemre sem méltatja, ami nem él. Az élettelen azonban egyre hangosabban szól, ahogy előrehaladunk a novellában. Így gondolkodik az öreg már a töprengése legelején:

Mindenkinek meg kell halnia. Nem panaszkodott. Ez az élet sora. Így van jól. [...] A törvény minden eleven húsrá ezt szabta ki. [...] Ez volt a legelvontabb gondolat, amelynek belátásáig Koszkus barbár elméje eljutott; de ezt szilárdan

18 Vö. „He remembers a youthful struggle with an old moose and sees himself in its place.” – J. C. REESMAN, *Jack London: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers, 1999, 56.

19 Vö. „In this way London continued to dramatize his interpretation of Darwin, feeling that here the biological theory of survival of the fittest applied to the extinction of the moose and the old man.” Franklin WALKER, *Jack London and the Klondike. The Genesis of an American Writer*, San Marino: The Huntington Library, 1966, 224.

megragadta. Az egész élet ezt példázta. A nedv felhúzódása, a fűzfarügyek kizöldellése, felpattanása, az elsárgult levél leperdülése – benne van ebben az egész történetünk.²⁰

Az öreg tehát ez alapján fogalmazza meg legelvontabb életbölcességét: „a nedv felhúzódása, a fűzfarügyek kizöldellése, felpattanása, az elsárgult levél leperdülése – benne van ebben az egész történetünk”. Ez a lehető legnyilvánvalóbb és legtisztább természetbölcselet: a növény történetét elbeszélő nyelv az ember történetének elbeszélő nyelvévé válik. Ezen a nyelven szól és gondolkodik az öreg: „én már olyan vagyok, mint a tavalyi levél a fán: semmi se tart az ágon. Ha szellő kerekedik, lehullok”. Azonban a novella szövege nemcsak az élő fa történetét adja elő... Nemcsak az élő fának (*tree*) van története a novellában, hanem a halott fának is (*wood*). S ebben a pillanatban máris felmerül az angol nyelv és a magyar nyelv közötti különbség: míg az angol eltérő szavakat használ az élő és a holt fára, addig a magyar nyelv egyaránt *fát* mond. S ez azért kiemelkedően fontos mert így a magyar fordításban elkerülhetetlen, hogy valamennyire elsikkadjon az az eltávolodás, amely az angol szövegben már pusztán csak a megnevezés különbsége miatt is végbemegy az élő fa és a holt fa eltérő metaforikus jelentőségében.

A halott fa novellabeli története ott kezdődik, amikor az öregnek először jut eszébe a halál: „a halál gondolatára az öreget rémület szállta meg egy pillanatra; kinyújtotta hűdött karját, és reszkető kézzel végigtapogatta a melléje helyezett aprócska, száraz farakást” – olvashatjuk a novella második bekezdésének első mondatában. Ettől kezdve a tűzrevaló története kiemelkedő szerephez jut az öreg történetének tekintetében is. Az öreg indián élete ugyanis addig tart, ameddig a mellette lévő halott fából rakott halom kitart. A fahasábok tartják életben a tüzet, s ameddig a tűz él, addig az öreg sem támadják meg a farkasok. A novella a fahasábok tűzre rakásának mozdulatsorát ismétlődő rendben meséli el: az öreg emlékezetének minden témaváltását megjelöli egy, a tűzrakásról szóló mondat. S mindennek köszönhetően a fahasáb története jelentős szerepet kezd el játszani az öregember történetének előadásában. Az elbeszélő szerkezet egy olyan szigorú rendszert épít fel, amelyben az öregember életéről szóló minden egyes bekezdést követ egy olyan mondat, amely a fahasábok helyzetét írja le. Így egy következetes metaforasor épül fel.

20 Jack LONDON, *Az élet törvénye*, ford. HATÁR Győző = UŐ, *Kisregények és elbeszélések II*, szerk. BORBÁS Mária, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968, 71–78.

Az öregember története

A fahasáb története

1a. „Szedelőzködik a tábor. Hosszú út áll előtte, a rövid nap pedig nem vár”

1b. „az öregot rémület szállta meg egy pillanatra; kinyújtotta hűdött karját, és reszkető kézzel végigtapogatta a melléje helyezett aprócska, száraz farakást. Miután megbizonyosodott, hogy a fa ott van a keze ügyében, visszahúzta kezét a koszos prém melegébe, és újra fülét hegyezte”

2a. „Most indulnak! Szán szán után siklik tova lassan a csöndben. Elmentek... Kiléptek életéből, hogy egyedül nézzen szembe az utolsó keserves órával”

2b. „– A fa ott van melletted – folytatta a fiatal férfi. – A tűz nagy lánggal ég”

3a. „Megnyugodva horgasztotta le fejét, és hallgatta a hó panaszos csikorgását, míg az utolsó nesz el nem halt; és akkor ráeszmélt, hogy fia messze jár, nem tudná már visszahívni”

3b. „Kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő”

4a. Merengés az élet törvényéről

4b. „Öreg Koszкус óvatosan egy tuskót helyezett a tűzre, és újra átadta magát az elmélkedésnek”

5a. A múlt emlékei

5b. „Koszкус újabb hasábot helyezett a tűzre, és még messzebbre kalandozott a múltban”

6a. A vén jávorszarvas története

6b. „Sokáig eltűnődött fiatalsága napjain; a tűz is hamvadozott már, és a fagy csípése érezhetőbbé vált. Újabb két hasábbal szította fel a tüzet, és a maradékot tapintásra felbecsülve, felmérte a hátralevő életet”

7a. A farkasok közeledése

7b. „Gyorsan a tűzbe nyúlt, és égő rőzsényalábot kapott ki belőle. [...] vadul megforgatta feje fölött az égő rőzsét”

8a. A farkasok alkotta gyűrű összeczár

8b. „a lángoló rőzsényalábot a hóba ejtette. A fa sisteregve kialudt”

A tábor felszámolása során kerül elő először a fahasáb története, akkor, amikor az öreg felméri a tűzrevaló farakás nagyságát. Amikor a törzs elindul, az öreg indián fia igyekszik megnyugtatni apját, hogy van még tűzrevaló mellette. Amikor véglegesen egyedül marad, felismeri az öreg, hogy kizárólag a farakás áll már közte és a halál között: „kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő”. Ezután kezd el merengeni az élet törvényéről, ezután hívja elő a múltból emlékeit, s ezután gondol vissza a vén jávorszarvas

farkasokkal folytatott haláltusájára, amit még gyermekkorában nézett egyszer végig. Minden elbeszélő részt, amely az öreg indián gondolatmenetét adja elő, követ egy-egy mondat, amely a farakást írja le: (4b) „Öreg Koszкус óvatosan egy tuskót helyezett a tűzre, és újra átadta magát az elmélkedésnek”, (5b) „Koszкус újabb hasábot helyezett a tűzre, és még messzebbre kalandozott a múltban”, (6b) „Sokáig eltűnődött fiatalsága napjain; a tűz is hamvadozott már, és a fagy csípése érezhetőbbé vált. Újabb két hasábbal szította fel a tüzet, és a maradékot tapintásra felbecsülve, felmérte a hátralevő életet”. Mindezek után még egy utolsó fogással megerősíti a szöveg a farakás metaforikus jelentőségét. Az utolsó bekezdésben az elbeszélő gyakorlatilag egy szót se szól az öreg indián haláláról; csak a fahasábról vagy a rőzséről beszél:

Csak leste az egyre közelebb nyomuló kört; akkor vadul megforgatta feje fölött az égő rőzsét. A vad szimatolás dühös morgássá változott, de a fenekedő ordások csak nem akartak szétszóródni. Hol az egyik toltá előre a pofáját, horpaszával utánahúzódzkodva, hol a második, hol a harmadik; és egy sem hátrált. Hát miért is csüggné annyira az életen? – kérdezte Koszкус, s a lángoló rőzsényalábot a hóba ejtette. A fa sísteregve kialudt. A kör kelletlenül morgott, és nem tágitott. Utoljára villant föl benne a vén szarvasbika küzdelme, és fáradtan térdére ejtette fejét. Utóvégre nem mindegy? Vagy nem ez az élet törvénye?

Amint látható, a szigorúan kivitelezett *narratív paralelizmus* kiemeli a novella legalapvetőbb metaforikus kapcsolatát és figurális összefüggésrendjét. Az öreg indián addig él, amíg a tüzet életben tartja a száraz fa, a farakás.²¹ A fahasáb, amely a láthatóvá váló évgyűrűkkel máskülönben is sajátos módon mutatja meg az idő múlását, a novellában különös időmérő eszközzé válik. A fahasábok mérik ki az öreg hátralevő életét, és azt, hogy meddig mehet vissza az életében, hogy meddig emlékezhet még. A fahasábok egyszerre lesznek tehát a múlt és a jövő kimérésének eszközei. Így a száraz fa (*wood*) az öreg alakmásával válik, s a farakás története az öreg életének szövegbelső metaforikus interpretánsa lesz. Mivel pedig a narratív paralelizmus, vagyis a két eltérő cselekménysor morfológiai megfeleltetése által alkotott metaforikus szemantikát és alakmásképzést nem igazán érinti a fordítás problematikája, ezért ez a specifikus novellai figurális értelem maradéktalanul közvetíthető magyar nyelven is.

Azonban a novellából kiolvasható ember–tárgy megfeleltetésnek van egy lefordíthatatlan aspektusa is, amely a szövegben használt grammatikai struktúrának, a speciális igeidő alkalmazásának poétikai funkcionálásából eredeztethető. Merthogy végül a halál közeledését jelző és az emlékezés lehetőségét felkínáló fahasábok külön szólamhoz is jutnak. Erre mutat rá az alábbi szövegrészlet:

21 Vö. „He knew that as soon as the fire failed the wolves would close in and devour him.” – King HENDRICKS, *Jack London: Master Craftsman of the Short Story*, Logan: Utah State University, 1966, 24.

Megnyugodva horgasztotta le fejét, és hallgatta a hó panaszos csikorgását, míg az utolsó nesz el nem halt; és akkor ráeszmélt, hogy fia messze jár, nem tudná már visszahívni. Kapkodva-tapogatva a farakás felé nyúlt. Már csak ez a fa választotta el az örökkévalóságtól, amely feltárongott előtte. Addig tart az élet, ameddig ez a maroknyi tüzelő. Egymás után rakja majd a tűzre, hogy táplálja, éléssze, és lépésről lépésre közelebb lopakodik felé a halál. Amikor az utolsó hasáb is kiadja melegét, erőre kap a fagy. Előbb a lába dermed meg, majd a keze, lassan érzéketlenné válnak a végtagjai, végül az egész teste; feje a térdére csuklik – s akkor elpihen. Hiszen olyan könnyű. Mindenkinek meg kell halnia.

He bowed his head in content till the last noise of the complaining snow had died away, and he knew his son was beyond recall. Then his hand crept out in haste to the **wood [wud]**. It alone stood between him and the eternity that yawned in upon him. At last the measure of his life was a handful of fagots. One by one they **would [wud]** go to feed the fire, and just so, step by step, death **would [wud]** creep upon him. When the last stick had surrendered up its heat, the frost **would [wud]** begin to gather strength. First his feet **would [wud]** yield, then his hands; and the numbness **would [wud]** travel, slowly, from the extremities to the body. His head **would [wud]** fall forward upon his knees, and he would rest. It was easy. All men must die.

96

A szövegrészlet központi eljárása az, hogy a *wood* szóba egy egész szólamot sűrít bele. A *wood* szó hangzása [wud] ugyanis összeolvad a szereplő lehetséges jövőjéről szóló múltbeli beszámoló sajátos igeidejét megvalósító *would* segédige folytonosan ismétlődő hangzásával [wud]. A halott faanyagot megnevező szó ezúton egy sajátos intonációra és beszédmódra tesz szert: felölti a *would* segédigének az angol nyelvben betöltött minden funkcióját. Így egyszerre vonja magába a feltételes beszédmódot, a múltbeli jövő kifejezésformáját, a folytonosan ismétlődő tipikus események elbeszélésének nyelvét, a határozott szándék intonációját, de az udvarias odafordulás gesztusát is. A *wood* [wud] és a *would* [wud] összefüggésében a holt fa tehát egy különös beszédmód képviselőjévé válik: egy olyan nyelvvé, amely egyszerre képes magába foglalni a múltat és a jövőt, amely egyszerre feltételes modalitású, de határozatlan irányzékolat is. Ez a nyelv a *lehetséges jövőt elbeszélő emlékezet nyelve és a vágyakozás nyelve – a halál felfogásának egy egyedi szólama*. S az öreg, bár maga nem ismeri fel, de valójában ennek a nyelvnek válik a közvetítőjévé: a fahasábok tűzre rakódása során elmondott múltbeli eseményeket felidéző összes szava a saját jövőjét beszéli el, egyben kifejezi azt is, hogy mégis mennyire jó volna, ha sikerülne kikerülni a mindenkit elérő halál ismétlődő csapását.

Azt hiszem nyilvánvaló, hogy a *wood* és a *would* költői szemantikai összefüggését létrehozó novellai szövegpoétika nyelvi eljárásait nem kérhetjük számon a magyar fordításon. S éppen ebben rejlik a műfordítás kérdésének kiemelkedően fontos irodalomelméleti jelentősége. Amit kiemel az angol szöveg és a magyar fordítás különbsége, az talán éppen a költői szövegtézés legfontosabbika: a nyelvből építkező világalkotás költői szemantikai eljárásrendje. Lehetetlenség lefordítani a múltbeli jövő igeidejéből építkező diszkurzív rendet (az egész novella elbeszélő diszkurzusának nyelvi felépítését megalapozó igeragozást), főként úgy, hogy közben valahogy érvényesüljön a *would* segédige azon fonikus aspektusa is, amely a *wood* szóval egyenértékűvé teszi. A magyar fordítás maradéktalanul elő tudja állítani a narratív paralelizmus alkotta metaforikus értelmet, vagyis a főszereplő és a farakás alakmási megfeleltetését,

hiszen a cselekmény morfológiai rendjét kevésbé érinti a nyelvi átültetés. A *wood* szó és a *would* segédige szemantikai interakcióját azonban már képtelenség magyar nyelven előállítani, így a fordításban elkerülhetetlenül sikkad el az, hogyan tesz szert a novella világában saját szólamra és létértelmező nyelvre a kivágott fából, fahasábokból és rőzséből álló farakás.

Irodalom

- A „boldog Babel”. *Tanulmányok az irodalmi fordításról*, szerk. JÓZAN Ildikó, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.
- HENDRICKS, King, *Jack London: Master Craftsman of the Short Story*, Logan: Utah State University, 1966.
- LONDON, Jack, *Az éneklő kutya. A fehér csend*, szerk. BORBÁS Mária, LÁNG Pálné, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964.
- LONDON, Jack, *Kisregények és elbeszélések II*, szerk. BORBÁS Mária, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968.
- LONDON, Jack, *Morgansons Finish*, *Success Magazine*, Vol. 10, 1907, 311–314, 371–376.
- LONDON, Jack, *The Law of Life*, *McClure's Magazine* Vol. 16, March, 1901.
- McCLINTOCK, James I., *White Logic. Jack London's Short Stories*, Cedar Springs: Wolf House Books, 1976.
- PROPP, Vladimir, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Gondolat Kiadó, 1975.
- REESMAN, J. C., *Jack London: A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers, 1999.
- RICOEUR, Paul, *A fordítás kihívása és boldogsága*, ford. JENEY Éva, *Filológiai Közlöny*, 2009/1–2., 5–9.
- RICOEUR, Paul, *On Translation*, ford. Eileen BRENNAN, London–New York: Routledge, 2006.
- SZMIRNOV, Igor. P., *A rövidség értelme*, ford. SZITÁR Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 417–425.
- WALKER, Franklin, *Jack London and the Klondike. The Genesis of an American Writer*, San Marino: The Huntington Library, 1966.

**The Poetics of Short Story and the Problem of Translation
(Jack London: Finis; The Law of Life)**

Abstract. In my essay I make an attempt to illuminate the main aspects of the poetic construction of Jack London's short stories through some problematic parts of the Hungarian translations. I take Paul Ricoeur's essay on translation as a starting-point of the analysis of the correspondences of translation and interpretation. The analysis focuses attention on the translatable semantic figures of the short story's emplotment and the untranslatable semantic innovations of metaphorical utterances. The interpretations of Finis and The Law of Life characterize the poetical features of a typical form of the fin de siècle's short story.

Keywords: emplotment in short story, reversal in short story, narrative parallelism, counterpart, metaphorical utterance and its translation

dr. Kovács Gábor
egyetemi adjunktus
Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,
Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.
kovacsgabesz1@gmail.com

