

12. Genette, 236.
13. Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Johns Hopkins, Baltimore, 1990, 1.
14. *Uo.*, xiv.
15. Például maga Auster, aki a *New York trilógia* első regényében, az *Üvegvárosban* azzal a mozzanattal lépteti játékba a metalepszist, hogy az író-főhős, Quinn telefonhívást kap, a hívó pedig egy bizonyos „Paul Auster”-t keres, akinek személyével Quinn fokozatosan azonosul.
16. Michel Foucault, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Atlantisz, Budapest, 1996, 65.
17. Lásd, Sigmund Freud, *Totem és tabu. A vadnépek és a neurotikusok lelki életének némely megegyezéséről*, ford. Pártos Zoltán, Dick Manó, 1918, 7–10.
18. Természetesen a három közül egyik jelzőt sem stigmatizáló értelemben kívánom használni. A megfogalmazással inkább a karakterek társadalomban elfoglalt státuszára és feltételezett szocializációs hátterére szándékozom rámutatni, hiszen a vérfertőzés egyike azon jelenségeknek, amelyekkel szemben leginkább konszenzuális az osztálytársadalmi elutasítás.
19. Foucault, *i. m.*, 64.
20. *Uo.*, 59.
21. *Uo.*, 64–65.
22. *Uo.*, 60.
23. Paul Auster, *The Invention of Solitude*, Faber, London, 1982, 14.

GULA MARIANNA

„Hullámfehér egybekelt szavak”

SZENTKUTHY MIKLÓS *ULYSSES-FORDÍTÁSÁNAK* (1974) ÉS ÁTDOLGOZOTT VÁLTOZATÁNAK (2012) HANGVILÁGA

Az *Ulysses* Buck Mulligan politropikus bohóckodását és Stephen Dedalus kelletlen szemlélődését színre vivő nyitójelenetében az olvasó váratlanul egy liminális narratív státuszú – Stephen tudatából eredeztethető, de azon túlmutató – passzusra bukkan, mely a költő W. B. Yeats tenger-metaforáját performatív módon a költői nyelv metaforájává alakítja: „Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. *White breast of the dim sea*. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. *Wavewhite wedded words* shimmering on the dim tide” (*U* 1.242–49, kiemelés tőlem).¹ A líraiság e korai megjelenése az *Ulysses* stilisztikai és hangnemi multiverzumában a szöveg három olyan, egymással összefüggő dimenziójára világít rá, mely kulcsfontosságú jelen vizsgálódásaim számára: egyrészt hogy a szöveg önreflexív módon előszeretettel tematizálja a költői nyelv mibenlétét és a zenéhez fűződő szoros kötelékét; másrészt hogy gyakorta jellemzi a költői és performatív nyelvhasználat – a nyelv hangzása és mozgása iránti fokozott figyelem, amely, Derek Attridge szerint, a költészet meghatározó vonása;² harmadrészt pedig hogy a tenger (illetve általában a víz) ritmikus mozgását ismételten (legmarkánsabban a zenével átítatott *Szirének* fejezetben) a költői nyelvvel asszociálja. A *wedded words* (egybekelt szavak) metafora továbbá a nyelv költői effektusokat eredményező ritmikus mozgásában rejlő bizonyos fokú kontrollra is ráirányítja a figyelmet.

Jelen tanulmányban az *Ulysses* legzeneibb, *Szirének* fejezetének költői/zenei effektusait vizsgálom a szöveg két magyar fordításváltozatában, Szentkuthy Miklósnak a magyar irodalmi élet szerves részévé vált 1974-es fordításában (melynek nyomán Gáspár Endre 1947-es első fordítása szinte teljesen feledésbe merült) és a 2012-ben megjelent átdolgozott változatában.³ Az *Ulysses* közelmúltban sok más nyelven megjelent újrafordításával ellentétben a magyar *Ulysses*-újrafordítás/átdolgozás eredeti céljai között nem szerepelt, hogy a szöveg költőiségét/zeneiségét érzékeltesse az olvasóval. Szentkuthy mestere volt a magyar nyelvnek, a nyelv zeneisége és ritmusa iránti érzékenységet nem csak saját szépprózája, de *Ulysses*-fordítása is ékesen bizonyítja. Szövegének hangvilága mégis radikális átalakuláson ment keresztül a kollektív átdolgozás során, melynek résztvevője voltam. Néhány reprezentatív példa alapján arra kívánok rávilágítani, hogyan motiválta a fejezet számos költői/zenei effektusának újrafordítását egyrészt az, hogy fordítócsoporthunk Szentkuthytól radikálisan eltérő módon közelítette meg a forrásszöveg nyelvi (nem kizárólag zenei) effektusait, másrészt pedig az, hogy a fordítás során a szöveg globális ökonómiáját tartottuk szem előtt, ellentétben Szentkuthy lokálisan működő megoldásokat ajánló attitűdjével.

„Szó-spórázás” vagy „egybekelt szavak”

Szentkuthy Miklós elhatározásában, hogy újrafordítsa az *Ulysses*t, nem kis szerepet játszott azzal kapcsolatos elégedetlensége, ahogyan Gáspár Endre, az *Ulysses* első magyar fordítója a forrásszöveg költőiségét, játékosságát, nyelvzenéjét és versritmikai gazdagságát kezelte. Elégedetlenségének először 1947-es *James Joyce* című esszéjében adott hangot, mely az első magyar *Ulysses*-fordítás által kiváltott, a Joyce-életmű jelentősége körüli élénk művészeti és intellektuális vitának meghatározó része lett.⁴ Miután feltérképezi és méltatja Joyce tehetségének számos dimenzióját – hogyan szövi mesterien egybe a realizmust a „fantázia-örülettel”, „barokk végtelenség[ül]” halmozásait, „rendkívüli műveltségét”, „mítosz-szomjúságát” és humort (mely szerinte Joyce realizmusának „jellegzetesen angol [*sic*] vonása”) –, Szentkuthy végül rátér „Joycenak talán legfontosabb oldalára, a nyelv óriási és önálló jelentőségére művében”.⁵ Saját Joyce-portréjának megrajzolását követően a függelékben Gáspár fordítási megoldásait tárgyalja. Nyitó gesztusként elismeri ugyan, hogy „Gáspár Endrének csak hálásak lehetünk óriási vállalkozásáért”, valódi véleményét nem sokáig palástolja: „[l]lehetlent nem kívánhatunk Gáspár Endrétől: szóalkotásban, szójátékban, bonyolult célzásokban, állandó vers-kacérkodásban, mondat-torzító merészségben, kép-örületben és hang-bűvészkedésben nem tarthatta az iramot két kötet-kolosszuson át”.⁶ Végítéletét, miszerint a fordítónak nem „varázserejű újraköltésben”, csupán egy „meglepően jó fényképben [sikerült] Joyce szövegét a magyar irodalom részévé tenni”, néhány, túlnyomórészt a *Szirének* „különlegesen zenei fejezetéből” vett „jelképes példával” támasztja alá, mivel, véleménye szerint, ebben a fejezetben „a nyelvalkotás ihlete állandóbban feszítette [Joyce-ot], mint egyéb helyeken”.⁷ Szentkuthy példái tökéletesen alátámasztják többé-kevésbé szigorú értékítéleteit, miszerint Gáspár fordítása „konszolidálja”, „felhigítja”, „kivasalja”, „kijózanítja”, „szépen kifésüli”, „köz-regénybe szelidíti”, „pol-

gári egyenruhába” bujtatja, „elszürkíti” és „megöli” Joyce mondatait, megfosztva őket játékoságuktól, költészetüktől, szó-zenéjüktől és ritmus-íroniájuktól. Egy ponton felháborodásában még az élcelődést is feladja: „A *jingle jaunty jingle*-t nem lehet igényes költőnek az egy »csengő« szóval fordítania” („Csengő csengő csengő”, G 210.). Visszatekintve azonban meglehetősen ironikusan hat, amikor Szentkuthy (akiről köztudott, hogy saját *Ulysses*-fordítása a forrásszöveget fordítói önkénybe hajlító szabadsággal kezeli) a filológus szemszögéből fogalmaz meg kritikát Gáspár fordításával kapcsolatban, például amikor aprólékos figyelmet szentel annak, ugyanaz a szó ismétlődik-e Joyce szövegében, és ha igen, hányszor, majd számon kéri fordítótólódjén, hogy miért hagyta figyelmen kívül az ilyen jellegű részleteket.

Szentkuthy példái valóban reprezentatívak, mivel magam is úgy vélem, hogy ebben a fejezetben Gáspár a forrásszöveg nyelvi effektusait rendre ellaposítja, normalizálja, jóllehet számos példát lehetne hozni az ellenkezőjére is, amikor a fordító szándéka, hogy a forrásszöveg nyelvi effektusait a célnyelvben megjelenítse, nem annyira játékos, mint inkább magyartalan, esetlen nyelvi szerkezeteket eredményez.⁸ A feltevésekkel, melyeken Szentkuthy kritikája alapul, azonban már nem értek egyet. Joyce-ot neurotikus, nihilista, romboló és szintetizáló géniuszként megfestő orgiasztikus, barokk portréjával összhangban Szentkuthy az idézett Joyce-mondatokat „sátáni”, „zagyva”, „bolond”, „bohóc”, „buta”, „idiótikus” jelzőkkel illeti, egy mondatnál kapcsolatban pedig megállapítja, hogy „nyelvtanilag benne van az aszfalt-senki [értsd a főszereplő Leopold Bloom] minden álmos közönségesség”, „a nyelv szennyes utcaszája”.⁹ Szentkuthy szinte minden fantáziadús minősítése mellélő valamelyest, de az utolsó köszönőviszonyban sincs a Joyce-mondattal, mivel Leopold Bloomnak egy olyan felvillanó gondolatára utal – „Innocence that is” (*U* 11.298) – amely egyrészt a Fritz Senn által elme-nyelvtannak nevezett jelenség ékes példája,¹⁰ másrészt pedig a szereplő írségének nyelvi/kulturális markere, mivel a standard angol szintaxis fejtetőre állítása az ír-angol dialektus tipikus vonása.¹¹

Szentkuthy egyes mondatokra vonatkozó széljegyzetei viszont remekül illeszkednek Joyce innovatív nyelvhasználatának hatásmechanizmusairól alkotott általános képébe. Miután leszögezi, hogy Joyce költő, „a tiszta nyelv-zene” és „artikulálatlan hang-utánczás” mestere, illetve „vérbeli, elméletileg tökéletesen képzett zenész”, akinek „szókeverése” „a Bach-fúgák szólamfűzéseikhez” fogható, a hangsúly egészen más irányba tolódik el. Joyce nyelvalkotása mint nárcisztikus, non-szenszbe hajló „hang-perverzió” és „szó-bujázkodás” tűnik fel, majd két meglepő képpel társul: „a *Joyce-i szó-spórázás*, a maga kezdettelenségével és végtelenségével gyakran nem akar mást kifejezni, mint az egész lét céltalan spórázását, semmi-be-való céltalan bele-vegetálását – a századvég kilátástalansága ásít ezekben a *bacillus-fűzések*re emlékeztető, *iránytalan szó-telepekben*”.¹² E leírás fényében nem meglepő, hogy az *Ulysses* nyitójelenetében megjelenő *wavewhite wedded words* ön-reflexív metaforát Szentkuthy „hullámfehér párzó szavak”-ként fordította (Sz 13.). Az átdolgozás során a kép „Hullámfehér egybekelt szavak”-ká (Á 15.) változott.¹³

A nyelvi effektusok szó-spórázásként való elgondolása tetten érhető abban is, ahogyan Szentkuthy a *Sziránek* fejezet zenei effektusait megjeleníti. A fejezet egy erősen erotikus töltetű jelenetében a pincérlány Miss Douce enged két vendég, Boylan és Lenahan nyers szexuális ösztönzésének – *Sonnez la cloche!* – és haris-

nyakötője harangját megkondítja nekik: „*Smack*. She set free sudden in rebound her nipped elastic garter *smack* warm against her *smackable* a woman's warmhosed thigh” (U 11.413-15, kiemelés tőlem). Szentkuthy gyönyörűen visszadja a hangeffektusokat: „Patt. Mint a parittyá: röppen, csattan, kigombolva, szabadon a gumi harisnyatartó, combmeleg és combról pattan”, az izgalmat azonban tovább fokozza azáltal, hogy hozzáteszi: „nőszag, bugyi, csípők láza” (Sz 329.). Az átdolgozás a vadhajtást lenyeste, és a hangeffektusokat is átformálta avégett, hogy a magyar „comb” szó a hangutánzó effektussal egybecsengjen, alliteráljon: „Cupp. Hirtelen elengedte a kinyújtott harisnyatartót, az hirtelen visszacuppant, cuppmelleg a cuppanójára, harisnyameleg női combra” (Á 259.). A szó-spórázás egy másik, a *Finnegans Wake* szertelen szemiózisát megidéző változata érhető tetten abban, ahogyan Szentkuthy Leopold Bloomnak feleségére vonatkozó szeszettetikusan performatív fantáziáját tolmácsolja. Szentkuthy fordításában Bloom így képzei el, milyen hatással lenne feleségére, ha szeretője (feltehetően Boylan) elhagyná: „Hullámosálmossalálmoshalálósshampootlanloncsos haja mosatla (N, álzárlat)” (Sz 344.).¹⁴ Mivel a fantázia angol változata – „Her wavyavyeavyheavyeavyeavyhair un comb:d” (U 11.809) – csupán annyit tesz, hogy a *wavy* (hullámos) és *heavy* (súlyos) szavakat visszhangozza, majd ezt egy központosítás szempontjából sületlen „fésületlenséggel” megtoldja, Szentkuthy megoldását az átdolgozott verzió egy olyan megoldásra cserélte, mely pusztán zenei szempontból talán kevésbé izgalmas ugyan, de a forrásszöveg effektusaihoz szemantikai és fonetikai szempontból is jobban közelít: „Hullámosámosósúlyosúlyosúlyos haja fé sület: len” (Á 269.).¹⁵ Végül lássunk egy szemléletes példát a tiszta zene és nonszensz (motiválatlan hangutánzás) jegyében történő szó-spórázás esetére. Mr. Bloom a *Kopaszfiú* (*The Croppy Boy*) című ballada nyitóakkordjainak felcsendülését játékosan alliterálva magában így kommentálja: „Curlycues of chords” (U 11.1016). Szentkuthy ezt így fordítja: „Hörghurut és kutykurutty a zongorán” (Sz 352.). Az átdolgozott változat úgy kívánja a gondolat játékoságát érzékelteni, hogy közben ügyel referenciális funkciójára: „Kunkorfarkú akkordok” (Á 275.).

Mint e néhány bevezető példa mutatja, az átdolgozás gondot fordított rá, hogy a célszöveg zeneiségét fenntartsa, a figyelmet a nyelv hangzásbeli tulajdonságaira irányítsa, de oly módon, hogy a referencialitást is erősítse, és ezáltal a kettő összjátékát helyezze előtérbe. Végül is, ahogy Derek Attridge sok évvel ezelőtt megállapította, „a nyelv fonetikai és szemantikai tulajdonságai között létesített pillanatnyi és meglepő kölcsönös viszony, a kettő kölcsönös egymásra erősítése, amely a nyelv *mindkét* aspektusát intenzívebbé teszi”, az, amit Joyce egybekelt szavai a *Szirének* fejezetben számos módon színre visznek.¹⁶

Helyi áramlás és/vagy globális struktúra

A *Szirének* fejezet költői/zenei effektusainak fordítását még összetettebbé (és izgalmasabbá) teszi, hogy a szöveg zeneisége nem merül ki a nyelv áramlásában. A zene szervező elvként, strukturális elemként is tetten érhető a szövegben, mely nyelvi szinten többek között ismétlődés/variációk formájában nyilvánul meg.¹⁷ Míg a nyelv költői/zenei áramlásának erős az affektív hatása, vagyis az olvasóból nem csak kognitív, de testi választ is kivált, a szöveg strukturális értelemben vett zenei-

sége az olvasóban a felismerés kognitív örömét generálja. Míg az előbbi helyi, pillanatnyi örömök forrása, az utóbbi globális élményt nyújt. Szentkuthy rendre az előbbit preferálta. A *Szirének* esetében ennek legnyilvánvalóbb példája az, hogy nem hangolja össze a szöveg Joyce-kritikában zenei nyitányként, prelűdként, illetve egy szimfonikus zenekar koncert előtti hangolásaként jellemzett első hatvanhárom sorát a fejezet többi részével, amelyben a kezdetben felvillanó impressziók kontextusba kerülnek, retrospektíve értelmet nyernek. Szentkuthy magyar olvasója azt sem érzékelheti, hogy a forrásszöveg zeneileg tükröződő, kiazmikus hatást kelt azáltal, hogy a fejezet (első hatvanhárom sorát követő) első harmadának számos nyelvi eleme újrakontextualizálva újra felbukkan a fejezet utolsó harmadában.

Szentkuthy nem globális megközelítése nem mindig jár komoly következményekkel, még ha nem is könnyű magyarázatot találni például arra, hogy a Simon Dedalus előadásában elhangzó *M'appari* ária végén felhangzó tapsot jelző lexikálisan hangutánzó „Clapclap. Clipclap. Clappyclap” (U 11.28 és 11.756) miért válik a fejezet nyitányában magyarul nem lexikálisan hangutánzóvá: „Kleppklopp. Klipklapp. Klappiklapp” (Sz 316.), majd pedig lexikálisan hangutánzóvá, a nyitó megoldásból csak egy csipetnyit megtartva: „Tapsra tapsra taps [...] Taps (a taps) [...] Dupla taps [...] Klappraklapp” (Sz 342.). Ugyanilyen talányos, hogy a Ben Dollard kristályos *Kopaszfiú* interpretációjának végét jelző nem-lexikálisan hangutánzó szavakat „Will lift your tschink with tschunk” (U 11.56) miért csak másodjára fordítja hangutánzó módon Szentkuthy – „Csing. Csang” (Sz 361.) – és a nyitányban miért a nonszenszt választja inkább: „Add a csikket, hagyd a sikket” (Sz 317.).

Időnként azonban Szentkuthy nem globális megközelítése komoly, az olvasás élményét is radikálisan befolyásoló következményekkel jár. Ennek szemléletes példája az, ahogyan a forrásszövegben a szexuális hév egyik hangutánzó vezérmotívumát, a *knock, knocker, cock* szavakat és a *carra(carracarra)* hangeffektust összehasonlító fonesztetikus konfigurációt kezeli. A motívum szemantikailag abban a jelenetben gyökerezik, amikor Boylan délután négy órakor megérkezik Molly Bloom ajtajához és bekopogtat, de a csábítás egyéb jeleneteire is rávetül. A nyitányban a motívum kétszer is felvillan: „with a cock with a carra” (U 11.38), majd pár sorral később, „with a carra, with a cock” (U 11.50). Szentkuthy mindkettőt ugyanúgy fordítja: „a kos, a kandúr és a fajt” (Sz 317.). A nonszensz jegyében történő kezdeti összehangolás kísérletének azonban nincs nyoma a szöveg hátralévő részében. Amikor a motívum később kontextualizálva, három különböző variációban megjelenik, Szentkuthy egészen máshogy fordítja őket, mint a nyitányban. Ez az eltérés azonban csak a probléma kezdete, nem maga a probléma.

Kezdeti megduplázott, tiszta zeneiségként való felvillanása után a motívum az alábbi mondatban nyer szemantikai töltetet: „One rapped on a door, one tapped with a *knock*, did he *knock* Paul de *Kock* with a loud proud *knocker* with a *cock carracarracarra cock. Cockcock*” (U 11.986-88, kiemelés tőlem). Szentkuthy fordítása, „Valaki koppant az ajtón, Paul de Basoche kappan koppant, kopogtató a roppant fajnunkójával, hangja basszus, alighanem Paul de Basoche” (Sz 351.), kétségtelenül érzékelteti, sőt fokozza a forrásszöveg erotikus játékát, fonesztetikus összehasonlálva a „koppant”, „kappan” és „roppant” szavakat, és Joyce mondatához híven a tulajdonnevet is megpróbálja bevonni a játékba.¹⁸ A forrásszöveg nyel-

vi effektusainak helyi szinten örömet adó megjelenítése azonban komplikációt okoz a motívum globális ökonómiájában. A motívum még kétszer tűnik fel a szövegben. Először Bloom tudatfolyamában, Boylan kopogtatását visszhangozva – „Cockcarracarra” (U 11.1048) –, majd egy olyan passzus kontextusában, amely testközelből ecseteli, Miss Douce, a pincérlány, mint járhatja sikló ujjai gyűrűjét a sör-csap merev zománcrúdján föl-le, miközben a *Kopaszfiú* szívszorító balladáját hallgatja: „With a cock with a carra” (U 11.1112-18).¹⁹ Szentkuthy mindkettőt hangutánzó módon oldja meg: „Kukurikúkukurikú” (Sz 353.), majd „A marka és a farka. Kukurikú” (Sz 355.). E helyi szinten teljesen problémamentesnek tűnő megoldásokkal azonban az a bökkenő, hogy hangutánzó effektusaik teljesen motiválatlanok, mivel nem idézik meg azt a mondatot, amely a forrásszövegben szemantikailag megalapozza őket. Azért nem, mert a Boylan kopogtatására koncentráló mondat fordításakor a hangutánzó részt, „with a cock carracarracarra cock. Cockcock” a Paul de Basoche-sá alakított név által lehetővé tett altesti szójátékra cseréli: „hangja basszus, alighanem Paul de Basoche”. Szentkuthy intervenciója így radikálisan megváltoztatja az olvasó élményét: a fordításában szereplő hangutánzó effektusok – „Kukurikúkukurikú”, „Kukurikú” – nem kötődnek Boylan karakteréhez, és ezáltal minden szemantikai megalapozottságot nélkülöznek, vagyis átalakulnak a Szentkuthy által vízionált joyce-i „szó-spórázás” és „iránytalan szó-telepek” reprezentatív példájává.

Az átdolgozás fő célja ezzel ellentétben az volt, hogy a szemantikailag motivált visszhangjátékot érzékeltesse az olvasóval. Így a motívumot szemantikailag megalapozó mondatban szinte változtatás nélkül megmaradt a Szentkuthy által bevezetett „koppant”, „kappan” és „roppant” szavak közötti fonesztetikai játék, de a névre épülő szójátékot felváltotta egy hangutánzó effektus: „Valaki koppant egy ajtón, valaki koppanva tappant, Paul de Kock, hangos büszke koppantással, roppant kappan koppant, kikirkiriki. Kappkopp” (Á 274.). A hangutánzó „kikirkiriki” egyértelműen felsejlik később a „Kukirikikéri” (Á 276.) és „Egykukikikéri” (Á 278.) változatokban (a nyitányban „Egykukikikéri” és „kikirí”). A hangutánzó elem mellett mindegyik változatban megbúvik egy szemantikai felhang, mely Miss Douce meredő sörccsappal folytatott erotikus játéka nyomán válik egyértelművé: „Egykukikikéri”. Az új változat tehát úgy házasítja össze performatív módon a hangzást és az értelmet, hogy egyenlő mértékben veszi figyelembe, mérlegeli a szöveg helyi és globális, affektív és kognitív dimenzióit.

Pat, a pincér, aki nagyothall és ajtónáll

Vizsgálódásaim fókuszát az elkövetkezőkben a fejezet egy mellékszereplőjének, a pincér Patnek textuális reprezentációjára szűkítem le. A zenétől eleven cselekményben Patnek, az Ormond bár nagyothalló pincérének mindössze annyi a szerepe, hogy ide-oda járjon és a vendégeket kiszolgálja. Pat mégis kiemelt figyelmet érdemel, mert a cselekményben betöltött csekély szerepét kulcsfontosságú textuális és metatextuális szerepe ellensúlyozza. Karen Lawrence szerint Pat, aki „láthall szájmozgást” („seehears lipspeech” [U 11.1002]), nem más, mint az olvasó alakzata, hiszen Pathez hasonlóan az olvasónak az a feladata, hogy a csendbe burkolózó szöveg vizuális élményét a zene aurális élményévé alakítsa.²⁰ Véleményem szerint

Pat olvasható továbbá úgy is, mint a *Szirének* fejezet költőiségének/zeneiségének alakzata, mivel nem csak hogy folyamatosan mozgásban van, de mozgásának textuális megjelenítése a fejezet legmerészebb ritmikai, zenei és egyéb hangeffektusai közül jónéhányat sűrít magába. Joyce szövegformálási eljárásait Pat továbbá oly módon is emblematizálja, hogy alakját többszörösen is a liminalitás definiálja. A fordítót leginkább a Pat-passzusok zenei performativitása, ritmusa teszi próbára, így hamarosan rátérek erre az aspektusra, e kérdéskörhöz azonban a legrövidebb út Pat sokoldalú liminalitásán keresztül vezet.

Pat liminalitása az ajtóval való térbeli asszociációjának köszönhetően első megjelenésétől fogva szembeötlő, és e visszatérő részlet „az ajtó közelében” ebédelő Bloomal társítja. Pat mozgása szerkezeti szempontból is liminális, mivel ide-oda járkálása gyakorta mozdítja a térbeli fókuszot az Ormond bár belső tere (a szalon és a zongora), külső tere (a bár és a pincérlányok), illetve Bloom ajtó melletti asztala között ide-oda. Az egyik legfontosabb szerkezeti hátraarcát szintén egy, Pat alakja köré szőtt, körkörös ismétlődő, ritmikus nyelvi játék útján hajtja végre a szöveg: „Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait” (U 11.915-19), melyet a nyitányban „Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee” (U 11.40) előlegez. E passzust követően a szöveg mint ha megnyomná a visszajátszó gombot, joyce-i értelemben: egyrészt a fejezet (első hatvanhárom sort követő) első harmadában feltűnő nyelvi elemek masszív reciklikálásába kezd, másrészt kifordítja a nézőpontot. Míg a fejezet első harmadában a pincérlányok perspektívája dominál, és a szöveg az Ormond bár felé közeledő főszereplő Bloomot a legkülönbélebb visszahangeffektusokba burkolja – „Bloowho”, „Bloowhose”, „Greasabloom”, „Bloohimwhom” –, ettől a ponttól kezdve Bloom tekintete és elméje keretezi a pincérlányokat. Szintén ettől a ponttól kezdve váltja fel a csábító Boylan zenei vezérmotívumát – mely kocsija csilingelő hangját és lengő mozgását hozza játékba – az Ormond bárba otffelejített hangvillájáért visszatérő vak zongorahangoló zenei vezérmotívuma, „Tap”, mely a Pat inverze.

Pat alakjának a verbális liminalitás is jellemző vonása. Narratív belépője a *waiter* (pincér, szó szerint várakozó) és *wait* (várakozik) – ige és főnév, cselekvő és cselekvés – közötti oszcillációra irányítja a figyelmet.²¹ Később ez az oszcilláció lesz az alakja köré szőtt nyelvi játék mozgatója több olyan liminális narratív státuszú passzusban, melyeket Bloom pszichéje is magyarázhat, ugyanakkor egyéni pszichológiától független textuális játékként is értelmezhetőek.²² Ez az oszcilláció érhető tetten a Pattel kapcsolatos első, nem túl fantáziadús nyelvi játékban, „Wait, wait. Pat, waiter, waited” (U 11.393), mely olvasható úgy is, (de nem feltétlenül), mint Bloom próbálkozása, hogy a figyelemelterelés eszközével Molly és Boylan feltételezett viszonya miatti aggodalmát elnyomja. Ugyanez érvényes a fentebb idézett több soros ritmusos Pat-passzusra. Közvetlenül előtte Bloomot elfogja a pánik, hogy Boylan hamarosan megérkezik Molly ajtajához, így nyugtázza magában, hogy szüksége lenne valami figyelemelterelő mozzanatra: „Kocsi mindjárt odaér. Beszéd. Beszéd. Pat! Nem hallja. Rendezi az asztalkendőket. [...] Bárcsak énekel-

nének még. Elterelné a figyelmem” (Á 272.). Hasonlóképpen, amikor a Simon Dedalus *M'appari* előadását követő posztorgazmikus ernyedésben Pat tetteit kizárólag egy szótagú szavakból álló *staccato*-mondatok, illetve szintagmák jelenítik meg – a nyitány ízelítőjében „Deaf bald Pat brought pad knife took up” (U 11.30) – e ritmikus nyelvi játékot olvashatjuk úgy is, (meg nem is), mintha Bloom kísérlete volna, hogy ellenálljon először a letargia, aztán pedig az unalom árjának.

Elmondható tehát, hogy Pat olyan különböző ritmikus nyelvi játékok epicentruma, melyek a ritmust nem kívánatos affektív tényezők – szorongás, pánik, letargia és unalom – ellenszereként jelenítik meg, vagyis mint ami a kontrollérzet viszszerzésében segít a szubjektumnak. Pat azonban olyan passzusokban is gyakorta feltűnik, melyek magának a zenének a szubjektumra gyakorolt affektív hatását dramatizálják a nyelvben. Amint Simon Dedalus énekelni kezdi Flotow *Martha* című operájából Lionel *M'appari* című áriáját, a szöveg azon nyomban arra irányítja a figyelmet, hogy a zene „édes áramlása” milyen testi reakciókat vált ki a hallgatóságból. Bloom Pathez intézett kérése, hogy nyissa ki egy kicsit a bár ajtaját, a zene felé való megnyílásának metaforájaként is olvasható. Az „édes áramlás” „mindent előzőnlő [...] áradattá” válását a nyelv performatív módon azáltal jeleníti meg, hogy az értelmet átmenetileg felülírja a hangzás (U 11.705-09). A hallgatóság zenei élményben való tökéletes feloldódását pedig az jelzi, hogy még a nagyothalló Pat testnyílásai is kitérülnek, mely a szöveg szintjén tipografikusan, a középpontozás hiányával dramatizálódik – „it [Lionel visszatérő hangja] also sang to Pat open mouth ear waiting to wait” (U 11.718, kiemelés tőlem) –; míg a nevek egybeolvadása – „charmed him Gould Lidwell, won Pat Bloom's heart” (U 11.720) – az együtt átélte zenei élmény transzindividuális természetét sugallja.²³

Ezek után térjünk rá arra a kérdésre, hogy a fordításváltozatokban mi lett Pat sorsa. Az utolsó dimenzióval kapcsolatban, vagyis Patnek a zene affektív erejét dramatizáló szövegrészben betöltött szerepét illetően nem beszélhetünk sikertörténetről. A Pat testnyílásainak kitérülését megjelenítő szóáramlást Szentkuthy verziója vesszőkkel és főnévragozással blokkolja: „Lionel hangja visszatért. [...] Újra énekelt [...] hallotta Pat is, tátott szájjal, tátott füllel” (Sz 340.). Ugyanez a helyzet az együtt átélte zenei élmény transzindividuális természetének performatív megjelenítésével: „ez a szó nyerte meg Pat szívét, Bloom szívét” (Sz 340.). Az átdolgozott változat orvosolja az utóbbit, „hogyan nyerte meg Pat Bloom szívét” (Á 267.), de a szavak áramlását vesszőkkel továbbra is megtorpanítja, még ha ragokkal nem is vet gátat neki: „Újra énekelt, Richienek, Poldinak, Lydia Lidwellnek énekelt, Patnek is, tátott száj, tátott fül” (Á 267.). A Pat-passzusok zeneileg performatív, ritmikai dimenzióját illetően azonban határozottan eltér egymástól a két fordításváltozat. Fordítói habitusához híven Szentkuthy a Pat-passzusokat túlnyomórészt egymástól elszigetelten kezeli, ugyanakkor, tőle szokatlan módon, legtöbb megoldása a forrásszöveg nyelvi effektusait ellaposítja, mivel hiányzik belőlük a passzusok ritmusjátéka.

Ezzel természetesen nem azt kívánom mondani, hogy a játékoság teljesen hiányzik Szentkuthy Pat-megoldásaiból. Szépen átjön például a „Pat paid for diner's popcorked bottle” (U 11.317) alliterációja: „Pat fizette a vendég pukkanós palackját” (Sz 326.); egy ponton pedig a forrásszövegtől radikálisan, de mégis motiváltan eltávolodva, a forrásszövegnél intenzívebb Szentkuthy fordításának játé-

kossága. A fentebb idézett, strukturálisan kulcsfontosságú Pat-passzust Szentkuthy az alábbi, szóvicceket (*pun*) halmozó mulatságos képpel zárja: „Pat a Penseur. Hó! Vigye már a pensemet” (Sz 348.). Amellett, hogy a francia *Penseur* szóban felsejlik Rodin ikonikus *Gondolkodó* szobra, a mondatot záró franciás hangzású „pensemet”-nek köszönhetően a francia *penseur* szóban szintén felvillan a vele közel homofón viszonyban álló magyar „pénzör”. Habár ezek a szóviccek a forrásszöveg hatásmechanizmusával köszönőviszonyban sincsenek, mégis jól illeszkednek a narratív szituációba, mivel közvetlenül a szövegrész előtt Bloom, aki fizetni és menni szeretne, hasztalan próbálkozik, hogy az asztalkendők rendezgetésébe merült Pat figyelmét magára vonja.

Azt is el kell ismernünk, hogy ugyan jelentősen megkurtítva, de felsejlik Szentkuthy fordításában a strukturálisan kulcsfontosságú Pat-passzus körkörös ismétlődő, kiazmikus struktúrája: „Pat a pincér nagyothall. A vendég nagyokat hallgat. Hi, hi, hi, hi. Aki süket, az hall nagyot. Hi, hi. Pat a pincér”, még ha az utolsó „Aki süket, az hall nagyot” nonszenszbe is fordítja a nyelvi játékot, szöges ellentétben a forrásszöveg szemantikailag transzparens játékával, mely egyszerűen azt ismételteti, hogy Pat a pincér (*waiter*) kiszolgálja a vendéget, aki várja, hogy Pat kiszolgálja: *he waits while you wait*. A passzusból eredeztethető visszhangjátékból is ad némi ízelítőt a magyar olvasónak: a *wait while you wait* szintagma és a tiszta hangeffektus *Hee hee hee hee* kétszer térnek még vissza, először amikor Bloom elképzeli, mint várja haza Pattyt családjá – „waiting Patty come home. Hee hee hee hee. Deaf wait while they wait” (U 11.1004) –, majd pedig a vak hangoló Ormond bárba való visszaérkezésének leírásában: „nor Pat. Hee hee hee hee. He did not see” (U 11.1283). Szentkuthy fordítása érzékelteti az első visszhangeffektust – „várják Pattyt, hogy mi nagyot hallanak tőle. Hi hi hi hi. Süketül várják, hogy nagyot halljanak” (Sz 351.) –, de elhallgattatja a másodikat.

Ami azonban Szentkuthy megoldásaiból szinte kivétel nélkül hiányzik, az a számos Pat-passzusra jellemző markáns ritmus. Így az átdolgozás egyik fontos célkitűzése volt, hogy ritmust csempésszen a szövegbe. Több esetben ezt kétségtelenül el is érte, még ha nem is lett maradéktalan a siker. A strukturálisan kulcsfontosságú kiazmikus Pat-passzust például úgy fordítottuk újra, hogy közelítsen a forrásszöveg szinte tisztán négynegyedes üteméhez:²⁴ „Szalvétából süket Pat csinál püspöksüveget. Pat a pincér nagyothall, Pat a pincér ajtónáll. Hihihih. Áll csak áll az ajtónál, hihihih ajtónáll. Hihi áll az ajtónál. Hihihih nagyothall. Nagyothall és ajtónáll, hahóhall és ajtónáll” (Á 272.). A szövegrész zeneiségét tovább fokozzák a szemantikailag motivált ismétlődő hangeffektusok. Mivel magyarul nem lehet leképezni a *waiter* és *waiting* szavak közötti oszcillációt, sem a *wait* többjelentésű igében magában benne rejlő szemantikai oszcillációt (*wait for* 'vár valakire', illetve *wait upon* 'kiszolgál'), az új fordítás az „ajtónál” és „ajtónáll” szavak homofóniájára, illetve e kettő Szentkuthy fordításából megtartott „nagyothall” szóval való ritmikai egybecsengésére építi fel a szemantikailag motivált nyelvi játékot.

Az ajtónál-ajtónáll-nagyothall szavak Pat alakja köré szőtt játéka a zene affektív hatását színre vivő jelenetben kerül bevezetésre, majd a kiazmikus Pat-passzust követő visszhangjáték kulcsmozzanatává válik: „Süket, nagyothall. De talán felesége van és családjá, ők várják az ajtónál Pattyt, aki ajtónáll. Hi hi hi hi. Nagyot hall

és ajtón áll, családja az ajtónál” (Á 275.). A vak hangoló feltűnése a fejezet végén pedig nemcsak a tiszta hangeffektust „Hi hi hi hi” visszhangozza, de azt is érzékelteti, hogy vezérmotívuma, *Tap*, megérkezésekor *Tip*-re változik (U 11.1281): „Hi hi hi hö. Nem látta, nem ő” (Á 282.).

Az átdolgozás szintén alaposan átformálta a legfontosabb *staccato* Pat-passzust. A két énekszám közötti ernyedtt hangulatban Bloom úgy igyekszik felülkerekedni növekvő letargiáján, hogy elhatározza, levelet ír Martha Cliffordnak (akivel tisztázatlan okokból erotikus levelezést folytat), így megkéri Patet, hogy hozzon neki tintát, tollat és itatóst: „Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife fork. Pat went” (U 11.847-48), a nyitányban „Deaf bald Pat brought pad knife took up” (U 11.30). Ahogy Fritz Senn sok évvel ezelőtt megállapította, a szövegrész – nyolc darab csupa egy szótagú szóból álló három egymást követő mondat – Bloom tudatfolyam-szeletkéjének performatív megjelenítéseként is olvasható, ugyanis pár sorral feljebb hősünk azon morfondíroz, mennyire nem kellemes hallgatni, ahogy kislányok skáláznak föl-le a zongorán. A magyar nyelv ragozó jellege miatt kezdetben úgy véltük, képtelenség a *staccato*-hatást elérni. Szentkuthy fordítása, mely mindössze három egy szótagú szót tartalmaz (Patet beleértve), igazolni látszott ezt a feltevést: „Kopasz süket Pat lapos blokkot hoz. Tintával a tollat leteszi laposan. Elvitte a tányért, tálát, kést, villát. Elment” (Sz 345.). Végül azonban közös erőfeszítésünk az alábbi, mindenki számára kielégítő megoldást hozta: „Kop sük Pat hoz toll tint lap tömb. Pat tesz tint toll Bloom lap tömb le. Pat visz tány tál kés vill. Pat megy” (Á 270.).

Annak érdekében, hogy a kívánt ritmikus hatást elérjük, több magyar szót meg kellett nyesnünk, ragokat ejtenünk és szavakat félbevágnunk. Ez az eljárás azonban teljesen legitimnek tekinthető a fejezet textuális ökonómiájában, hiszen ebben a fejezetben Joyce is előszeretettel él vele. A „kopasz” így például „kop”-ra változott, melynek plusz hozadéka, hogy egybecseng Boylan Molly ajtaján való kopogtatásával, amely Bloom szorongásának és letargiájának a fő forrása. A szemantikát és fonetikát optimálisan játékba hozó szórend kialakításával kapcsolatban továbbá elmondható, hogy emlékeztetett Joyce elhíresült zürichi munkanapjára, amikor is megvolt már a fejében két mondatra való szó, de egész nap „a tökéletes sorrendjüket” kereste.²⁵ Az erőfeszítés azonban megérte, mivel sikerült megtalálnunk azt „a minden szempontból megfelelő sorrendet”, melynek köszönhetően e ponton talán Joyce-étől joyce-ososabbá tettük a célszöveget, mivel több kreativitást, intenzívebb interakciót igényel az olvasótól, mint a forrásszöveg. Ez a sikertörténet azonban nem terjed ki Pat egyéb (további három), kevésbé prominens *staccato* effektusaira.²⁶

Remélhetőleg ennek a nagyon szelektív körképnek sikerült érzékeltetnie, hogy az *Ulysses* zenéjének és költészetének fordítása kimeríthetetlen, de radikálisan más jellegű örömforrásként szolgált a szöveg fordítói számára, és ennek következtében a két fordításváltozat a magyar olvasót radikálisan más örömhöz juttatja. Míg Szentkuthy Miklós fordításának zenei áramlása (helyenként áradása) rengeteg helyi örömet biztosít az olvasónak, az átdolgozott változat a nyelv áramlását mindig a fejezet globális zenei struktúráját szem előtt tartva kívánja érzékeltetni. Mr. Bloom szavaival élve: „Érzem benne az örömet. [...] Az én örömöm más öröm. De öröm mindkettő. Igen. Nem is lehet más. A zene pusztá ténye is ezt mutatja” (Á 274.).

JEGYZETEK

1. A 2012-es fordításban: „Erdőárnyak lebegtek el csöndben a békés reggelen át a lépcső tetejéről az óceán felé, amerre tekintete révedt. Az öbölben és messzebb kinn elfehéredő víztükrök, sietős, fény-cipős lábak kergetőznek rajta. *Fakó tenger hó keble*, ím. Kettesével egybefonódó feszültség. Egy kéz hárfahúrokat penget, egybeolvasztja az összefonódó akkordokat. *Hullámfehér egybekelt szavak* remegése a fakó áradatban” (Á 15., kiemelés tőlem).

2. Derek Attridge a *Poetic Rhythm. An Introduction* című könyvének bevezetőjében egyedül az *Ulysses*-t említi mint olyan prózai szöveget, amely több helyütt költészetként olvasható. Cambridge UP, Cambridge, 1995, 5.

3. A három fordításváltozat: James Joyce, *Ulysses*, ford. Gáspár Endre, Nova Irodalmi Intézet, Bp., 1947; James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Európa, Bp., 1974; és James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid, Európa, Bp., 2012. A Szentkuthy-féle fordítás Bartos Tibor általi, 1986-ban megjelent átdolgozásáról azért nem lesz szó jelen tanulmányban, mert a tárgyalt példák esetében nem tér el az 1974-es kiadástól.

4. Szentkuthy Miklós, *James Joyce*, Magyarok, 1947/3, 193–205. A Gáspár Endre fordítását követő élénk vitáról bővebben ír Goldmann Márta *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon* című könyvében, Akadémiai, Bp., 2006, 43–53.

5. *Uo.*, 193–200.

6. *Uo.*, 203.

7. *Uo.*, 201, 203.

8. Ennek reprezentatív példája az, ahogyan Gáspár a fejezet nyitójelenetének egyik legperformatívabb, legjátékosabb, kiazmikus szövegrészletét fordítja. Angolul: „Miss Kennedy sauntered sadly from bright light, twining a loose hair behind an ear. Sauntering sadly, gold no more, she twisted twined a hair. Sadly she twined in sauntering gold hair behind a curving ear” (U 11.81-83). Gáspár fordításában: „Miss Kennedy szomorúan kecmeggett ki a világosságból, füle mögé húzva egy felszabadult hajszálat. Szomorúan kecmeggett, nem arany már, húzott göndör hajszálat. Szomorúan húzott kecmeggőn arany hajszálat íves füle mögé” (G 206.). A *Sziránek* fejezet tekintetében az a széles körben elterjedt nézet is kikezdhető, hogy Gáspár fordítása szemantikai szempontból pontosabb, mint Szentkuthyé.

9. Szentkuthy, 1947, 204.

10. Fritz Senn elme-nyelvtan fogalma arra a Joyce által előszeretettel használt mondatalkotási módszerre utal, amikor is a mondat nyelvtana, szörendje mintegy tükröt tart a karakter elméjében és érzelmi világában zajló folyamatoknak. Jelen esetben, például, a Bloom elméjében felbukkanó gondolat váratlansága, hirtelensége borítja fel a standard nyelvtant.

11. A kérdést, hogy Szentkuthy hogyan kezelte az ír-angol nyelvi jelenségeket fordításában, bővebben vizsgálom „Az eredeti szelleme biányitalanul tolmácsoltatik”. Szentkuthy Miklós *Ulysses-fordításának (1974) és átdolgozásának (2012) ír dimenziója* című tanulmányomban, Filológiai Közöny, 2014/2, 198–225.

12. Szentkuthy, 1947, 202. (Kiemelés tőlem.)

13. Annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy jóllehet az új verzió szemantikai és stilisztikai szempontból közelebb áll a forrásszövegben szereplő költői képhez, a forrásszövegbeli kép performatív dimenzióit egyik verzió sem érzékelteti.

14. Ahogy Mihálycsa Erika korábban rámutatott, Szentkuthy a *Finnegans Wake* szertelen szemiozisanak háttérismeretével viszonyult az *Ulysses*hez, úgymond két szöveg olvasásélményét csomagolta egybe a magyar olvasó számára. Lásd *Horsey Women and Ars-temises Wake-ing Ulysses in Translation = Why Read. Joyce in the 21st Century?*, szerk. Franca Ruggieri és Enrico Terrinoni, Edizioni Q, Róma, 2012, 87.

15. A „fé sület: len” a *Sziránek*ben az egyik olyan ritka eset, amikor Gáspár Endre megoldását restauráltuk.

16. Derek Attridge, *Literature as Imitation. Jakobson, Joyce and the Art of Onomatopoeia = Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Cornell UP, Ithaca, New York, 1988, 151.

17. Mint széles körben ismeretes, Joyce személyes levelezésében és beszélgetésben is utalt arra, hogy a fejezet struktúráját a fuga per canonem zenei formájának analógiájára képzelte el. Lásd *Letters*

of James Joyce, III., szerk. Stuart Gilbert, Viking, New York, 1957, 129.; és Richard Elman, *James Joyce*, Oxford UP, Oxford, 1982, 459.

18. A Paul de Basoche név *Szirének*beli feltűnése ritka példája annak, hogy Szentkuthy globálisan közelíti a szöveghez, mivel Paul de Kock történelmi nevét már a negyedik, *Kalüpszó* fejezetben ekképpen domesztikálja.

19. A Miss Douce-ra fókuszáló bekezdésben szintén felsejlik Boylan, mivel Bloomnak ekkor áll össze a kép, hogy a pincérlány sokkal inkább az ügyvéd George Lidwell iránt érdeklődik, semmint Boylan iránt.

20. Karen Lawrence, *Who's Afraid of James Joyce?* UP of Florida, Gainesville, 2010, 38. A fejezet vizuális és aurális dimenziói közötti összjátékra Jean-Michel Rabaté hívta fel először a figyelmet 1982-es *The Silence of Sirens* című tanulmányában = *James Joyce: The Centennial Symposium*, szerk. Morris Beja, Philip Herring, Maurice Harmon, David Norris, U of Illinois P, Urbana – Chicago, 82–88.

21. A forrásszöveg így vezeti be Pat figuráját: „To the door of the bar and diningroom came bald Pat, came bothered Pat, came Pat, waiter of Ormond”, melyet egy sorral lejjebb az alábbi mondat követ: „Lenehan waited for Boylan with impatience” (U 11.286–290).

22. Az ilyen mondatok mikroszinten tükrözik a *Szirének*fejezet forrásszövegben elfoglalt liminális pozícióját, mivel a nyelvi játékok ettől a fejezettől kezdve egyre inkább függetlenítik magukat a szereplőktől, az egyéni pszichológiától.

23. Attridge szerint a nyelv ritmikus feldúsítása elszemélytelenítő hatást produkál. *I. m.*, 12.

24. A szöveg négygyedves ütemére John Bishop hívta fel a figyelmet, amikor a Zürichi Joyce Alapítványnál 2000 augusztusában megrendezett Joyce-műhelyen egy ceruzával kopogtatva a passzust négygyedben előadta.

25. Joyce az *Ulysses* írásának tapasztalatát éveken át megosztotta zürichi művész barátjával, Frank Budgennel. Budgen a *James Joyce and the Making of Ulysses* című könyvében (Oxford UP, London – Oxford, 1934) jegyezte le az alábbi anekdotát: Joyce egy nap elégedettségének adott hangot, mert sikerült egész nap dolgoznia. Budgen kérdésére, hogy sokat írt-e, azt válaszolta, két mondatot. Budgen ezt a flaubert-i *mot juste* jegyében értelmezte, mire Joyce felvilágosította, hogy nem erről van szó, a szavak már megvoltak, csak a „tökéletes”, „minden szempontból megfelelő sorrendjüket” kereste. *I. m.*, 20.

26. Az sem mondható el sajnos, hogy mindig sikerült a csoportunkon belül mindenki számára ki-elégítő megoldást találnunk. A csoportunkon belüli nézetkülönbségekről bővebben írok *A fordítás mint parallaxis, a parallaxis fordítása: Szentkuthy Miklós Ulysses-fordítása (1974) és átdolgozott változata (2012)* című írásomban. Alföld, 2016/8, 78–89.

REICHMANN ANGELIKA

Coetzee megszólal magyarul

ALKONYVIDÉK, AVAGY FORDÍTÁS ÉS INTERTEXTUALITÁS

Jelen tanulmány¹ arra tesz kísérletet, hogy Józan Ildikónak a *Mű, fordítás, történet* (2009) című kötetében körvonalazott fordításkritikai megközelítésében tárgyalja a dél-afrikai születésű J. M. Coetzee *Dusklands* (1974) című posztkoloniális regényének magyar változatát, a Bényei Tamás által jegyzett *Alkonyvidéket* (2008). Pontosabban, abból indul ki, hogy Józan kritikai fordulatot sürgető felvetésének megfelelően e fordításmű² önálló, irodalomelméleti megalapozottságú értelmezésre érdemes. Mivel pedig a forrásmű csak egy, a fordításmű számtalan intertextusa közül, az értelmezés gerincét egyáltalán nem a forrásművel való összehasonlításnak és az esetleges veszteségek listájának kell alkotnia.³ Ez az alapfeltételezés egyébként sajnos nem tartható a korai Coetzee-regények magyar változatainak te-